

DAS ERZÄHLEN VOM *TRAUM DER ROTEN KAMMER*

Eine narratologische und interpretative Analyse

紅樓夢事

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der Fakultät Geisteswissenschaften, Fachbereich Sinologie
der Universität Hamburg

vorgelegt von Wei Ling
Hamburg, 2012

韋
箋

紅
樓
夢
銷
美

1. Gutachter: Prof. Dr. Michael Friedrich
2. Gutachter: Prof. Dr. Hans Stumpfheldt

Datum der Disputation: 19. Dez. 2012

Das Erzählen vom *Traum der roten Kammer*

Eine narratologische und interpretative Analyse

紅樓夢敘美

Danksagung

Vorbemerkung

1. Einführung	1
1.1 Vorhaben der Arbeit	1
1.2 Die Geschichte, die Autoren und der Herausgeber	5
1.2.1 Eine kurze Zusammenfassung des Romans <i>Traum der roten Kammer</i>	5
1.2.2 Die Autoren und der Herausgeber Cheng Weiyuan	10
1.3 Forschungsstand und methodische Überlegungen	14
1.3.1 Die <i>Honglouneng</i> -Forschung	14
1.3.2 Forschungsstand	18
1.3.3 Methodische Überlegungen	28
1.4 Die Textzeugen und die modernen Ausgaben	33
1.4.1 Die Textzeugen	33
1.4.2 <i>Jiaxuben</i> und <i>Gengchenben</i>	40
1.4.3 Konvention des Kommentars	46
1.4.4 <i>Chenggaoben</i>	56
1.4.5 Der Protagonist und die Konstellationen seiner Gestalt	62
1.4.6 Die Leseausgabe und die modernen Ausgaben	64
2. Romanstruktur des <i>Traums der roten Kammer</i>	66
2.1 Rahmenstruktur in der westlichen und chinesischen Erzählliteratur	66
2.2 Rahmenstruktur des <i>Traums der roten Kammer</i>	71
2.2.1 Themen in der Rahmen- und Binnenerzählung	74
Themen des Eingangsrahmens	74
Die Rahmenstruktur: Schauplätze, Figuren und Erzählebene	77
Die Rahmenstruktur: Die Rezeptionsgeschichte des Romans	81
2.2.2 Figuren in der Rahmen- und Binnenerzählung	82
Mangmang Dashi und Miaomiao Zhenren	83
Der Daoist der Leere und der Protagonist	86
Die Fee und die zwölf Schönen	89
Der Daoist der Leere und der Herausgeber	93
Die Nebenrahmenerzählungen: ein paar Beispiele	94

2.2.3	Handlungen in der Rahmen- und Binnenerzählung	95
	Anschluss an die Mythologie	95
	Das Programm der Binnengeschichte	98
	Traum und Illusion	102
2.3	Kapitelüberschriften, Einführungsgedichte und Schlusscouplets	106
2.3.1	Kapitelüberschriften	106
2.3.2	Einführungsgedichte und Schlusscouplets	116
3.	Erzählerkonstellation und -funktionen	126
3.1	Die Erzählerfrage und Erzählerkonstellation im <i>Traum der roten Kammer</i>	126
3.2	Die Nebenerzähler	128
3.2.1	Der Steinerzähler	128
	Der Steinerzähler im Eingangsrahmen	128
	Der Steinerzähler in den Anfangskapiteln	133
	Die Zeit- und Ortsangaben des Steinerzählers	136
	Die erzähltechnischen Merkmale des Steinerzählers	137
3.2.2	Der Jadeerzähler	144
3.3	Der Haupterzähler	149
3.3.1	Gemeinsame Themengestaltung mit den Nebenerzählern	149
3.3.2	Erzählkontrolle	157
	Kapitelabschlussformeln	158
	Die Erzählformeln	161
4.	Funktionen der fiktiven Leser und ihrer Titel	166
4.1	Der Stein und der Daoist der Leere	167
4.2	Die fiktiven Leser und ihre Titel	177
4.2.1	<i>Chronik des Steins</i>	180
4.2.2	<i>Traum der roten Kammer</i>	195
	Zahl der Träume	195
	Philosophische Intertextualitäten des Traummotivs	198
	Traum als Charaktermerkmale	200
	Literarische und kulturhistorische Intertextualitäten des Traummotivs	204
	Die rote Kammer	208
4.2.3	<i>Zauberspiegel der Erotik</i>	209
	Die Übersetzung	209
	Intertextualitäten der Spiegelmetapher	211
	Spiegeleffekte in der Gestaltung der Schauplätze	215
	Spiegelmetapher in der Handlung und Figurenkonstellation	217
4.2.4	<i>Die Zwölf Schönen aus Jinling</i>	237
4.3	Der fiktive Leser Jia Yucun	245
4.4	Die namenlosen fiktiven Leser	249

5.	Der fiktive Herausgeber und die fiktiven Autoren	256
5.1	Das Programm des Autors und die fiktiven Autoren	257
5.2	Der fiktive Herausgeber	266
5.3	Der Daoist der Leere und der Herausgeber	271
5.4	Der Autor und seine Allegorie	281
6.	Schlusswort	288
7.	Verzeichnis der Abkürzung	310
8.	Glossar	311
9.	List der Tabellen, Diagrammen und Bilder	324
10.	Bibliographie	326
10.1	Bibliographie in chinesischer Sprache	326
10.1.1	Primärliteratur und weitere Klassiker	326
10.1.2	Sekundärliteratur	329
10.2	Bibliographie in westlichen Sprachen	351
10.2.1	Übersetzungen und weitere Klassiker	351
10.2.2	Sekundärliteratur	351

Danksagung

Am Wendepunkt meines Lebens meinen langjährigen Wunsch zu erfüllen, meine Meinung über den *Traum der roten Kammer* niederzuschreiben, ist für mich nicht nur eine akademische Leistung. Diese Arbeit verdankt ihre Entstehung der großzügigen Unterstützung durch zahlreiche Personen. Mein Dank gilt zunächst meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael Friedrich, der mit souveränem fachlichem Überblick, wertvollen Hinweisen und Ratschlägen begleitet hat. Prof. Dr. Kai Vogelsang danke ich für die Übersetzung der mandschurischen Namen. Bei Prof. Nobert Mecklenburg und Prof. Zehra İpşiroğlu und Dr. Karin Clark möchte ich mich für die fachlichen Diskussionen, Anregungen, für Ermutigung und Unterstützung bedanken. Dr. Clark, Dr. Bianca Horlemann und Brigitta Diep bin ich für das Korrekturlesen zu besonderem Dank verpflichtet. Für die moralische Unterstützung danke ich Prof. Dr. Li Xuetao, Dr. Heide Luckfiel, Dr. Gunter Hoyer, Gertrud Seehaus, Peter Finkelgrün, Ute und Harald Schütz und vielen anderen Freunden. Besonderer Dank gebührt meiner Familie und ebenfalls meiner Tante Prof. Wu Xiufang, die mich nach Deutschland schickte, wo mir mein Wunsch nach freiem Denken erfüllt wurde.

Vorbemerkung

Als Umschrift wird in dieser Arbeit Hanyu Pinyin 漢語拼音 verwendet.

Die zitierten Textstellen aus dem Traum des roten Kammer werden durch (Kapitelzahl: Seitenzahl) angegeben. Bei andere Werke werden durch (Abkürzung des Werkes, Kapitelzahl: Seitenzahl) auf die betroffenen Textstellen hingewiesen.

This is a story about stories.

And what it really means to be a fairy godmother.

But, it's also, particularly, about mirrors and reflections.

Terry Pratchett, Witches abroad

1. Einführung

1.1 Vorhaben der Arbeit

Honglou meng 紅樓夢, *Traum der roten Kammer* (Abk.: *Traum*) von Cao Xueqin 曹雪芹 (1715 od. 1724-ca. 1763) und Gao E 高鶚 (ca. 1758-ca. 1815), auch unter dem Titel *Shitou ji* 石頭記, *Chronik des Steins*, bekannt, gehört zu den komplexen Romanen der Weltliteratur. Schon kurz nach der ersten Publikation der 120-Kapitel-Version in den Jahren 1791 und 1792 wurde der Roman innerhalb einer kurzen Zeit sehr populär. Moderne Forscher sind sich einig, dass der Roman eine Enzyklopädie chinesischer Kultur und Literatur ist. Er wird Untersuchungsgegenstand von Literatur-, Kultur- und anderen Geisteswissenschaftlern, von Forschern aus Fachrichtungen wie Psychologie oder Soziologie, Ethnologie bis zu Kochkunst und Management. *Traum der roten Kammer* wird ebenfalls gerne mit Werken der Weltliteratur verglichen und gehört zu den bevorzugten Untersuchungsobjekten der Komparatisten.¹

Zunächst ist eine kurze Zusammenfassung des Romans notwendig. Aufgrund der komplizierten Überlieferungsgeschichte ist es unabdingbar, einen Überblick der unterschiedlichen Textzeugen des Romans zu bieten, ihre Verschiedenheit und die daraus resultierenden Abweichungen in der Figurencharakterisierung und in der Handlung zu benennen. Zudem gilt es auch, die Textausgaben als Untersuchungsgegenstand für diese Arbeit zu bestimmen. Kapitel 1.4 widmet sich dieser Aufgabe.

Diese Arbeit macht sich zur Aufgabe, zunächst die Struktur des Romans zu untersuchen. Im Vergleich zu den meisten Vorgängern in der Geschichte der chinesischen Erzählliteratur, die durch Kapiteleinteilung mehrere Handlungsstränge in einer Einheit bündeln, insbesondere die berühmten Romane in der Ming-Dynastie (1368-1644), lässt sich beim *Traum* eine viel komplexere Struktur beobachten, sowohl auf der Ebene der Geschichte selbst als auch auf der Ebene des Erzählens. Diese Komplexität besteht in einer Romanstruktur durch die Kapiteleinteilung und in einer Erzählstruktur, in der mehrere Erzählebenen konstruiert und zudem nicht nur durch Erzähler sondern auch durch Figuren dargestellt werden. Dadurch wird eine vielstimmige Metanarrativität zur Kontrolle des Erzählens und der Rezeption ermöglicht. Ein Ein- und Ausgangsrahmen schließt komplett die Binnengeschichte des Romans ein. Festzustellen ist, dass dieser Rahmen ein unverzichtbarer organischer Teil des Romans ist. Es gilt also, diese Rahmenstruktur zu erfassen und ihre Verbindung zur und ihren Zusammenhang mit der Binnengeschichte zu analysieren.

Strukturell ist die Rahmenstruktur des *Traums* vergleichbar mit ihren bekannten weltliterarischen und arabischen Pendanten wie *Dekameron*, *Canterbury Tales*, *Tausendundeine*

¹ Im deutschen Sprachraum schenkt die Forschung mit den westlichen literatur-, kulturwissenschaftlichen und

Nacht oder *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter*, usw. In der chinesischen Literaturgeschichte hat der *Traum* jedoch nur einen Vorgänger dieser Art, nämlich *Doupeng xianhua* 豆棚閒話, *Plaudereien in der Bohnenlaube* (Abk.: *Bohnenlaube*). Die Rahmenerzählung bildet häufig eine metanarrative Ebene zur Binnengeschichte, wie es beim *Traum* auch der Fall ist. Kapitel 2 wendet sich zunächst der Rahmenstruktur des *Traums* zu. Ferner wird die Beziehung zwischen der Rahmenerzählung und Binnengeschichte analysiert, deren Komplexität in der Einteilung, Entwicklung oder Verschachtelung von Themen, Figurenkonstellation und -charakterisierung und Handlungsgestaltung auf verschiedenen Erzählebenen liegt. Zudem wird die Funktion der Kapitelüberschriften, Einführungsgedichte und Schlusscouplets einiger Kapitel im Zusammenhang mit der Rahmenstruktur des gesamten Romans untersucht.

Hier stellt sich unumgänglich die Erzählerfrage. Die Erzählerfigur der klassischen chinesischen Romane ist literatur- und kulturhistorisch bedingt sehr ausgeprägt. Im Unterschied zu den *Huaben xiaoshuo* 話本小說, *Huaben*-Erzählungen, in denen die Erzählerstimmen eindeutige Spuren der Mündlichkeit zeigen, weisen die Romane zudem weitere reflektierende Stimmen auf, die man auf die Tradition der Geschichtsschreibung zurückführen kann.² Die Erzählerkonstellation des *Traums* hängt mit der Rahmenstruktur eng zusammen. Bemerkenswert ist ebenfalls, wie der Autor die seit Jahrhunderten überlieferten Erzählformeln bewusst auswählt und zum Instrument seines eigenen Erzählkontrollmechanismus verwandelt. Er reduziert bewusst die Anzahl dieser Formeln auf das Notwendigste, um den Erzählvorgang zu lenken und zu kontrollieren. Damit wird der Leser durch die Geschichte geführt und seine Rezeption gesteuert. Daraufhin werden diese Formeln Merkmale für bestimmte Erzähler. Darüber hinaus lassen sich gewisse Übereinstimmungen in den Eigenschaften bestimmter Erzähler und zweier Figuren beobachten. Kapitel 3 widmet sich der Erkennung und Untersuchung der drei Erzähler und ihrer Funktionen und Interaktion.

Auffallend ist das Phänomen, dass der Roman fünf Titel trägt. Zwar ist es bei den klassischen Werken kein Einzelfall, wenn ein Werk mehrere Titel hat. Jedoch im Unterschied zu den früheren Werken, deren mehrere Titel ihre Paratexte sind, gehören die Titel des *Traums* zum Romantext selbst. Zudem gewinnt man den Eindruck, dass diese fünf Titel nicht direkt vom Autor stammen, weil sie nur wie in den Romantext aufgenommen erscheinen. Sie sind: *Traum der roten Kammer*, *Chronik des Steins*, *Qingseng lu* 情僧錄, *Aufzeichnung des leidenschaftlichen*

² Vgl. hierzu Kenneth J. Dewoskin, „The Six Dynasties Chih-Kuai and the Birth of Fiction“, in: Andrew Plaks (ed.), *Chinese Narrative, Critical Theoretical Essays*, Princeton, 1977, S. 21-52. Andrew Plaks, „Towards a Critical Theory of Chinese Narrative“, in derselbe Autor (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, 1977, S. 309-352. Derselbe Autor, *Zhongguo Xushixue* 中國敘事學, Beijing, 1996, S. 3-33. Derselbe Autor, „Full-length Hsiao-shuo and the Western Novel: A Generic Reappraisal“, in: William Tay et. al. (ed.), *China and the West* 中西比較文學論集, Hongkong, 1980, S. 163-176. Siehe auch Qian Zhongshu 錢鍾書, *Tanyi Lu* 談藝錄, Beijing, 1984, S. 38.

Mönchs, *Fengyue baojian* 風月寶鑒, *Zauberspiegel der Erotik* und *Jinling shi'er chai* 金陵十二釵, *Die Zwölf Schönen aus Jinling*. Einige Personen werden genannt, die dem Roman neue Titel verliehen haben sollen. Da diese Titel Teil des Romantextes sind, werden ihre Funktionen im Zusammenhang mit dem Erzählen und der Rezeption des Romans im Kapitel 4 untersucht. Dabei wird die Rolle der Titelgeber in der Romangeschichte und beim Erzählen ebenfalls erforscht.

Darüber hinaus lässt sich schnell erkennen, dass die fünf Titel es dem Leser ermöglichen, die Geschichte aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten. Gleichzeitig weisen sie auf einige zentrale Figuren hin. Zudem präsentieren diese Titel viele Motive, Themen und Stichwörter, die zu umfangreicher literarischer und kulturhistorischer Intertextualität führen, dadurch den Leser auf die kommentarische Ebene lenken und zur Interpretation auffordern. Die namentlich aufgelisteten Titelgeber erweisen sich als fiktive Leser, die ihre Kommentare in dem Romantext hinterlassen haben. Einer dieser fiktiven Leser, der *Kongkong daoren* 空空道人, Daoist der Leere, ist gleichzeitig auch eine Figur des Romans, die hier eine Doppelrolle spielt. Zu erforschen gilt auch, wie die *mise en abyme*-Technik es dem Autor ermöglicht, die komplexen Themen, Motive, Figurenkonstellation und Handlung des Romans vielschichtig zu gestalten. Im Kapitel 4 wird der Versuch unternommen, diese fünf Titel im Zusammenhang mit der Charakterisierung und Handlung der Geschichte selbst zu betrachten, ihre komplexen Intertextualitäten zu beschreiben und daraus die Interpretation abzuleiten. Darüber hinaus werden die Funktionen der namentlich bekannten fiktiven Leser analysiert. Im Zusammenhang damit gilt es außerdem auch die verborgenen namenlosen Kommentatoren, deren Herkunft scheinbar den zeitlichen Rahmen des Romans sprengt, zu erkennen, ihre Auftritte und ihre Kommentare in den lyrischen Gattungen zu konstatieren und ihre Aufgaben im Roman zu untersuchen.

Ein besonderer Titelgeber ist der Herausgeber namens Cao Xueqin. Auffallend ist, dass dieser Herausgeber und der reale Autor den gleichen Namen tragen, was Verwirrung verursachen könnte. Bemerkenswert ist, dass mehr Informationen über seine Arbeit als Herausgeber des Buchs geliefert werden. Der Daoist der Leere und der Herausgeber treten nur in der Rahmenerzählung, aber nicht in der Binnengeschichte auf und ihr Erscheinen ist im Eingangsrahmen durch „Äonen“ voneinander getrennt. Sie treffen jedoch im Ausgangsrahmen aufeinander. Beim Herausgeber Cao Xueqin erfüllt der Daoist sein Versprechen an den Stein, einen Herausgeber für das Buch zu finden, und erreicht durch ihn überraschenderweise das Erwachen. Am Ende des Romans ist die Frage der wahren Identität des Herausgebers und des Autors erst zu beantworten. Zudem führen viele Indizien zu der Überzeugung, dass der Roman als eine Allegorie gelesen werden muss, oder anders gesagt, dass der Autor den realen Leser

zur philosophisch-allegorischen Interpretation auf- und herausfordert. Kapitel 5 versucht, die Besonderheit und die Funktion des Herausgebers bzw. die Autorintention zu eruieren und zu beschreiben.

Am Eingang des Romans wird ein angeblicher Autor zitiert, der sein „Programm“ des Romans vorlegt. Diese Passage soll nicht als ein isolierter und zufällig mit dem Romantext überlieferter Text angesehen werden, obwohl sie starke paratextuelle Züge aufweist. Die Analyse wird darlegen, dass diese Passage mehrere Funktionen auf metaerzählerischer Ebene erfüllt. Die Identität des Autors dieses Texts soll festgestellt werden, die sich bei genauem Hinsehen als eine fiktive erweist. Jedoch ist dieser nicht der einzige fiktive Autor. Im Verlauf der Geschichte tritt eine weitere Figur auf, die als potenzieller fiktiver Autor angesehen werden kann.

Die Untersuchung wird herausstellen, dass auf der metanarrativen Ebene des Romans einige namentlich bekannte und namenlose fiktive Leser und fiktive Autoren den Leser durch die Geschichte begleiten. Die Konstellation des fiktiven Autors der Anfangspassage und des Herausgebers lässt vermuten, dass der reale Autor verborgen zu bleiben versucht. Diese Arbeit versucht zu belegen, dass dieses Verbergen ein Teil der Strategie des Autors ist, wodurch ein gewisser Widerspruch zu den Meinungen vieler Forscher entsteht, die dieses auf die strenge Zensur der Qing (1644-1911)-Herrscher zurückführen. Die Analyse wird zeigen, dass diese Zurückhaltung vor allem dem Roman selbst dienlich ist, unter anderen auch dem Zweck, den Roman als eine Allegorie erscheinen zu lassen. Der Rückgriff auf den Nüwa-Mythos gleich zu Anfang des Romans und die erfundene Welt der Unsterblichen in der Binnengeschichte dienen ebenfalls den Zweck, die Geschichte von Zeitlichkeit und Schauplatzverbundenheit zu befreien und sie damit auf die Ebene einer Allegorie zu heben. Kapitel 5 macht sich die Analyse der Beziehung zwischen dem Herausgeber, den fiktiven Autoren und dem realen Autor und ihre Funktionen im Roman zur Aufgabe. Zudem wird der Zusammenhang zwischen der Zurückhaltung des realen Autors, der Herausforderung einer philosophisch-allegorischen Interpretation durch den Herausgeber und die Intertextualität in der Philosophie- und Kulturgeschichte untersucht.

Um die zentralen Themen zu veranschaulichen, bietet der Autor durch eine Fülle von Homophonen, Andeutungen, die zur Charakterisierung der Figuren beitragen und gleichzeitig dem Leser zum richtigen Verständnis verhelfen sollen. Diese Homophone aufzulisten, ihre vielfältigen Bedeutungen und ihre komplexe Beziehung zur Figurenkonstellation, Charakterisierung und zur Handlung herauszuarbeiten, würde den Umfang eines separaten Forschungsprojekts ausfüllen und kann daher in dieser Arbeit nur insofern angegangen werden, als sie mit der Analyse und Argumentation in Verbindung stehen, wie zum Beispiel die Namen der Schauplätze im Eingangsrahmen und einige Figurennamen in der Binnengeschichte. Die vielfältigen

Deutungsalternativen der Homophone bieten breite Interpretationsmöglichkeiten für die Erzählstruktur, die Charakterisierung und die Handlung, und tragen somit zum Verständnis des gesamten Romans bei. Im Zentrum dieser Homophone stehen die Namen Zhen 甄 und Jia 賈, also das Wahre und das Falsche, die direkt auf eine philosophische Deutung und auf die Haltung des Autors zur Literatur hinweisen.

1.2 Die Geschichte, die Autoren und der Herausgeber

1.2.1 Eine kurze Zusammenfassung des Romans *Traum der roten Kammer*³

Nach dem Programm eines angeblichen Autors beginnt der Roman mit der Geschichte des Steins, der von der Göttin Nüwa 女媧 aus der chinesischen Mythologie nach ihrer Himmelsreparatur 補天 in *Dahuang shan* 大荒山, dem großen kahlen Berg (Homophon: Berg der großen Unsinn) zurückgelassen worden sein soll.⁴ Durch die Läuterung der Göttin, einen Herstellungsprozess der Baumaterialien für die Himmelsreparatur, erlangt der Stein *Tongling* 通靈, die Seelenmacht, und damit Gefühle und Verstand. Als der Einzige, der ungeeignet für den Himmel ist, bleibt er zurück und fühlt sich traurig und einsam. Eines Tages kommen zwei Unsterbliche an ihm vorbei. Sie sprechen von dem Leben in einem Heim voller Liebe und Reichtum in der Welt des roten Staubs 紅塵. Auf den innigen Wunsch des Steins hin verwandelt *Mangmang dashi* 茫茫大士, Mahasattva der Unendlichkeit, ein der zwei Unsterblichen, den Stein in eine schöne Jade und nimmt ihn mit in die irdische Welt.⁵ Bevor die Jade in die Welt kommt, muss sie bei *Jinghuan xiangu* 警幻仙姑, Fee der Warnung vor Illusionen, im *Taixu huanjing* 太虛幻境, Wahnreich der Leere, registriert werden.

Eines Tages kommt ein Daoist namens Kongkong daoren 空空道人, Daoist der Leere, der nach dem Erwachen sucht, am dem Stein vorbei und findet eine Geschichte auf ihm eingraviert. Der Stein überzeugt den Daoisten nach einer Diskussion, dass diese Geschichte in der Welt verbreitet werden soll. Daraufhin schreibt der Daoist die Geschichte ab, verleiht ihr einen anderen Titel und ändert seinen Namen als Zeichen, dass er die Geschichte richtig verstanden hat. Er macht sich auf die Suche nach einem geeigneten Herausgeber.

In dem Himmelsreich Wahnreich der Leere sehnt sich *Shenyong shizhe* 神瑛侍者, der Diener der heiligen Jade, nach dem irdischen Leben und wird in die Welt hinabsteigen. *Jiangzhu*

³ Da diese Arbeit die Leseausgabe von Renmin wenzue chubanshe als den Hauptuntersuchungsgegenstand nimmt, folgt die Zusammenfassung dieser Ausgabe.

⁴ Bereits Zhiyan Zhai erkannte das Homophon und interpretierte es als „absurd“ 荒唐. Und über den einzigen übrig gebliebenen Stein erklärte Zhiyan Zhai, dass dieser einzige Stein diese „Unsinnsliteratur“ 鬼話 mit sich bringt (1: 2 Fn. 4; JXB, 1: 83). Über die mögliche Herkunft des Begriffs „Dahuang shan“ siehe Ye Shuxian 葉舒憲, „Dahuang yixiang de wenhua fenxi — *Shanghaijing Huangjing de guangnian beijing*“ 大荒意向的文化分析 — 《山海經·荒經》的觀念背景, in: *Journal of Peking University*, 2000/4, S. 94-101.

⁵ Bemerkenswert sind die vielen Namen der zwei Unsterblichen. In dieser Arbeit werden sie Mangmang Dashi und Miaomiao Zhenren 渺渺真人 genannt, wenn es sich um die Rahmengeschichte handelt, und der grindköpfige Buddhist 癩頭和尚 und der hinkende Daoist 跛足道人 genannt, wenn es um die Binnengeschichte geht.

xiancao 絳珠仙草, die Blume der Purpurperle, die durch Benetzung mit Tauwasser durch den Diener Unsterblichkeit erlangt hat, folgt ihm in die irdische Welt, um ihm als Mensch mit den Tränen ihres ganzen Lebens für das Tauwasser zu revanchieren. Aus den beiden werden die Figuren Jia Baoyu 賈寶玉 und Lin Daiyu 林黛玉. Als Jia Baoyu (Homophon: die falsche Jade) geboren wird, findet man eine schöne Jade in seinem Mund, das Trugbild des Steins. Bewegt von dieser Geschichte kommen auch andere Unsterbliche des Wahnreichs mit der Blume in die Welt. Zusammen werden sie die „Schönen aus Jinling“. Ihr prädestiniertes irdisches Schicksal wird in der *Registerreihe der Zwölf Schönen aus Jinling* 金陵十二釵冊 aufgezeichnet, die von der Fee der Warnung vor Illusionen verwaltet wird.

In der irdischen Welt ermöglicht ein Herr Zhen Shiyin 甄士隱 (Homophon: Die wahren Begebenheiten werden verborgen) seinem armen Nachbarn Jia Yucun 賈雨村 (Homophon: Lügengeschichten und Dorfgeschwätz) durch seine finanzielle Hilfe die Teilnahme an der kaiserlichen Beamtenprüfung. Zhen entsagt später der Welt, nachdem er seine Tochter und sein Heim verloren hat. Jia Yucun wird ein korrupter Beamter und verliert bald seinen Posten. Er wird Lin Daiyus Hauslehrer, nachdem er als Zhen Baoyus Hauslehrer in Jinling gedient hat. Als Daiyus Mutter gestorben ist und ihre Großmutter mütterlicherseits sie in die Hauptstadt zu sich holen will, nutzt Jia Yucun die Gelegenheit, die mächtige Jia-Familie kennenzulernen. Mit ihrer Hilfe bekommt er wieder als Beamter eine neue Anstellung. Lin Daiyu lebt fortan bei der Jia-Familie, wo Jia Baoyu als der Lieblingenkel der Herzoginmutter 賈母 (auch im Romantext als „Jiamu“ genannt), Großmutter der beiden, die meiste Aufmerksamkeit der älteren weiblichen Generationen genießt. Bald kommt die Xue-Familie und damit Xue Baochai 薛寶釵 hinzu, die ein goldenes Amulett besitzt. Sie haben ursprünglich geplant, Baochai bei der Hofdamenauswahl zum Kaiserhof zu schicken und hoffen, dass sie eine Karriere als Hofdame erreichen oder gar Mitglied der kaiserlichen Familie werden kann. Dame Xue, auch Tante Xue 薛姨媽 genannt, ist eine Schwester von Dame Wang 王夫人, Baoyus Mutter. Fortan lebt die Xue-Familie im Jia-Anwesen. Innerhalb kurzer Zeit sind meisten der Schönen im Jia-Anwesen 賈府 versammelt. In seiner Frühjugend träumt Baoyu von dem Wahnreich, wo er himmlische Speise, Musik und Tanz genießt. Er liest eine Reihe von *Register der zwölf Schönen aus Jinling*, ohne sie verstanden zu haben. Zudem wird er auch mit einem überirdischen Mädchen zusammengebracht. Die Fee möchte Baoyu dadurch von seiner Begierde nach dem irdischen Leben abbringen, jedoch ohne Erfolg.

Baoyus ältere Schwester Jia Yuanchun 賈元春, die bereits Hofdame ist, wird auf den Rang einer kaiserlichen Konkubine erhoben. Für ihren Familienbesuch 省親 wird eine Parkanlage gebaut, die durch sie den Namen *Daguan yuan* 大觀園, Garten der großen Schau, erhält.

Nachdem Besuch befiehlt Yuanchun, dass Baoyu mit seiner Halbschwester und den Kusinen in dem Garten leben sollen. Im Garten gründet Baoyus Halbschwester Tanchun 探春 einen Dichterklub und die jungen Leute verbringen eine glückliche Zeit mit Poesie und Kunst miteinander, während Baoyus Vater Jia Zheng 賈政 einen Posten außerhalb der Hauptstadt bekleidet. Baoyu und Daiyu verlieben sich ineinander. Sie müssen aufgrund der strengen Sitten ihre Liebe verheimlichen und hoffen, dass die ältere Generation später Daiyu als Baoyus Braut auswählen würden. Während Daiyu inzwischen auch ihren Vater verloren hat und dadurch Vollwaise geworden ist, propagiert die Xue-Familie die Prophezeiung, die angeblich von einem buddhistischen Mönch stammt, dass Baochai mit ihrem goldenen Amulett jemanden heiraten soll, der eine Jade hat. In einem Sommertraum träumt Jia Baoyu von seinem Ebenbild Zhen Baoyu 甄寶玉 (Homophon: die wahre Jade), der mit ihm das gleiche Aussehen, den gleichen Namen und vor allem zu dieser Zeit die gleichen Eigenschaften teilt. Fortan hält er Zhen Baoyu für seinen Busenfreund.

Wang Xifeng 王熙鳳, auch Fengjie 鳳姐 (Schwester/Cousine Feng) genannt, ist eine Kusine von Baoyu mütterlicherseits und mit Baoyus Cousin Jia Lian 賈璉 verheiratet, seinerseits Sohn von Baoyus Onkel Jia She 賈赦. Die beide verwalten den Haushalt in dem Rongguo-Anwesen 榮國府, wo Baoyu und die Schönen leben. Im Ningguo-Anwesen 寧國府 wohnen Jia Zhen 賈珍, Jia Lians Cousin zweiten Grades väterlicherseits und seine Familien. Beide Häuser sind adelig. Aufgrund der Tatsache, dass Yuanchun eine Stellung am Hof besitzt, glauben die Jia-Männer vor Strafen geschützt zu sein bei ihren korrupten Machenschaften. Jia Yucun, um aufzusteigen, missbraucht mehrmals sein Amt, um ihnen zu imponieren. Fengjie hingegen operiert im Jia-Anwesen nicht weniger macht- und geldgierig und treibt sogar einige Menschen zum Selbstmord. Kurz nachdem Yuanchun gestorben ist, werden die Korruptionfälle der männlichen Mitglieder in der Jia-Familie aufgedeckt und die beiden Anwesen einer Hausdurchsuchung unterzogen. Die Adelstitel werden ihnen aberkannt. Jia She und Jia Zhen werden verurteilt und in ferne Straflager geschickt.

Inzwischen versinkt Baoyu aufgrund des mysteriösen Verlusts seiner Jade in einem geistig verwirrten Zustand. Xue Pan 薛蟠, Baochais Bruder, wird wegen eines Totschlags verhaftet. Damit verliert Baochai die Möglichkeit an der Hofdamenwahl teilzunehmen. Daiyu ist infolge ihrer Lage als schutzlose Waise und der Sorge, dass die Liebe mit Baoyu nicht realisierbar wird, an Tuberkulose erkrankt. Bald bestimmen die Elterngenerationen Baochai als Baoyus Braut. Mit einer List lassen sie den kranken Baoyu im Glauben, dass er Daiyu heiratet, und die Hochzeitszeremonie wird veranstaltet, während Daiyu gleichzeitig an ihrer Krankheit und an gebrochenem Herz stirbt.

Nach der Hochzeit geht es Baoyu immer schlechter, bis der Mangmang Dashi in seiner irdischen Gestalt, nämlich *Laitou heshang* 癩頭和尚, dem grindköpfigen Buddhisten, ihm seine Jade wieder bringt. Baoyu, der nun den Verlust seiner Liebe und den Untergang seiner Familie erlebt hat, ist fest entschlossen, der Welt des roten Staubs zu entsagen. Körperlich einigermaßen wieder hergestellt, trifft er endlich Zhen Baoyu, wird jedoch von diesem sehr enttäuscht, da sein erhoffter Busenfreund inzwischen ein Musterknabe konfuzianischer Ideologie geworden ist. In einem Traum besucht Jia Baoyu zum zweiten Mal das Wahnreich und versteht diesmal die Botschaft. Er ergreift die Gelegenheit bei der kaiserlichen Beamtenprüfung, das Anwesen zu verlassen, folgt dem Buddhisten und entsagt der Welt. Am Tor zum Wahnreich der Leere trifft Zhen Shiyin, der nun ein Unsterblicher geworden ist, die zwei Unsterblichen, die auf dem Weg zur Fee der Warnung vor Illusionen sind, um den Stein abzumelden und ihn zu seinem ursprünglichen Platz zurückzubringen.

Eines Tages kommt der Daoist der Leere wieder an Nüwas Stein vorbei und stellt fest, dass die Geschichte nun einen Ausgang erhalten hat. Er schreibt sie wieder ab. Durch den Hinweis von Jia Yucun findet er einen Herausgeber namens Cao Xueqin. Nach einem kurzen Gespräch mit Cao Xueqin erlangt der Daoist das langersehnte Erwachen.

In seinem ersten Traum vom Wahnreich der Leere hat Baoyu die *Register der zwölf Schönen aus Jinling* gelesen. Der Autor bietet nur ein komplettes Register von den wichtigsten zwölf weiblichen Figuren. Die zwei Nebenregister sind bis auf die wichtigen Nebenfiguren jedoch unvollständig. Bei dem himmlischen Bankett singt das Ensemble die Lieder, die die Gedichte im Hauptregister interpretieren. Die Reihenfolge dieser Lieder entspricht größtenteils der der Registergedichten. Eine „Ouvertüre“ 引子 und ein „Schlusslied“ 收尾 werden hinzugefügt. Zudem besingt das dritte Lied „Wangningmei“ 枉凝眉 die Liebe zwischen Baoyu und Daiyu. Die Nebenregister haben keine interpretativen Lieder. In den Registergedichten und Liedern wird zwar das Schicksal der Schönen vorausgesagt, ihre Namen werden jedoch nicht direkt erwähnt. Es bleibt die Aufgabe des Lesers, die Figuren anhand der Gedichten und Lieder zu identifizieren.

Register der zwölf Schönen aus Jinling (nach der Reihenfolge) 金陵十二釵正冊:

Namen	Beziehung zu Jia Baoyu und anderen Mitgliedern der Jia-Familie	Registergedichte	Interpretative Lieder zu den Registergedichten
Lin Daiyu 林黛玉	Baoyus Cousine väterlicherseits	1. (5: 76)	Zhongshenwu 終身誤
Xue Baochai 薛寶釵	Baoyus Cousine mütterlicherseits; später Ehefrau	1. (5: 76)	Zhongshenwu 終身誤
Jia Yuanchun 賈元春	Baoyus ältere Schwester	2. (5: 76)	Henwuchang 恨無常
Jia Tanchun 賈探春	Baoyus Halbschwester	3. (5: 77)	Fengurou 分骨肉
Shi Xiangyun 史湘雲	Großnichte der Herzoginmutter	4. (5: 77)	Lezhongbei 樂中悲
Miaoyu 妙玉	Buddhistische Nonne im Kloster namens Longciu an 櫳翠庵 im Garten	5. (5: 77)	Shinanrong 世難容
Jia Yingchun 賈迎春	Baoyus Cousine väterlicherseits	6. (5: 77)	Xiyuanjia 喜冤家
Jia Xichun 賈惜春	Baoyus Cousine zweiten Grades väterlicherseits, Jia Zhens Schwester	7. (5: 78)	Xuhuawu 虛花悟
Wang Xifeng (Fengjie) 王熙鳳 (鳳姐)	Baoyus Cousine mütterlicherseits; Frau von Jia Lian, Baoyus Cousin ersten Grades	8. (5: 78)	Congminglei 聰明累
Qiaojie 巧姐	Tochter von Jia Lian und Fengjie	9. (5: 78)	Liuyuqing 留余慶
Li Wan 李紈	Baoyus Schwägerin, Witwe Baoyus älteren Bruder Jia Zhu 賈珠	10. (5: 78)	Wanshaohua 晚韶華
Qin Keqing 秦可卿	Frau von Jia Rong 賈蓉, Baoyus Neffer zweiten Grades vom Ningguo-Anwesen	11. (5: 79)	Haoshizhong 好事終

[Tabelle 1. 1: Register der zwölf Schönen aus Jinling]

Nebenregister der zwölf Schönen aus Jinling 金陵十二釵副冊:

Namen	Registergedichte
Xiangling 香菱, später Qiuling 秋菱, Zhen Yinglian 甄英蓮; Sie wird als Zhen Yinglian entführt und an die Xue-Familie verkauft und bekommt neue Namen. Später wird sie zunächst Xue Pans 薛蟠 Nebenfrau und dann Hauptfrau.	(5: 76)

[Tabelle 1. 2: Nebenregister der zwölf Schönen aus Jinling]

2. Nebenregister der zwölf Schönen aus Jinling (nach der Reihenfolge) 金陵十二釵又副冊:

Namen	Beziehung zu Jia Baoyu	Registergedichte
Qingwen 晴雯	Zofe in Baoyus Haus	(5: 75)
Hua Xiren 花襲人	Zofe in Baoyus Haus, später inoffiziell Baoyus Konkubine	(5: 75)

[Tabelle 1. 3: 2. Nebenregister der zwölf Schönen aus Jinling]

1.2.2 Die Autoren und der Herausgeber Cheng Weiyuan

Über den Autor oder die Autoren des Romans streiten die Gelehrten und Forscher bereits seit der ersten Veröffentlichung des Romans. Im Brennpunkt dieses Streits steht die Frage nach der Autorschaft des zweiten Autors Gao E und inwiefern er in dem Roman involviert ist. Um diese Frage zu klären, benötigt man einen zuverlässig überlieferten Romantext und Information über den Schreibplan des ersten Autors Cao Xueqin und vielleicht auch seine Biographie. Jedoch sind diese Informationen nicht vorhanden. Viele Forscher stützen sich auf die Informationen von Zhiyan Zhai 脂硯齋 und Jihu Shou 畸笏叟, zeitgenössischen Kommentatoren des Romans, deren Identitäten und Biographien bis heute auch immer noch unbekannt sind. Informationen über sie sind sehr rar und es gibt kaum Möglichkeit, sie zu überprüfen. Sie haben ihre Kommentare und Interpretationen und manchmal gar Diskussionen im Romantext hinterlassen.⁶ Die Schwierigkeit liegt darin, dass diese Informationen nicht in zuverlässigen historischen Dokumenten zu finden sind, da Cao Xueqin und seine Kommentatoren keine Beamtenposten bekleidet haben. Manche Notizen von einigen mandschurischen adeligen zeitgenössischen Lesern und Freunden von Cao Xueqin wie Fuca Mingi 富察明義 (ca. 1743-später als 1803) oder Aisin Gioro Iojui 愛新覺羅·裕瑞 (1771-1838) sind nicht unbedingt zuverlässig. Denn manche ihrer Informationen sind heute als falsch erwiesen, wodurch die Nähe dieser Leser zum Autor und dem Roman wiederum in Zweifel zu ziehen ist. Das heißt, was man heute von Cao Xueqin weiß, ist das Ergebnis von Forschung in den historischen Dokumenten über seine angeblichen Vorfahren, oder aus der Sammlung von Informationen über ihn selbst aus

⁶ Die Identitäten von Zhiyan Zhai und Jihu Sou sind bis heute nicht festzustellen. Denn diese zwei Namen sind Pseudonyme. Einige Forscher vermuten aufgrund des Stils ihrer Formulierung im überlieferten Romantext, dass die beiden Interpreten Verwandte oder engste Freunde von Cao Xueqin waren. Über Zhiyan Zhai siehe Dai Bufan 戴不凡, „Shuo Zhiyan Zhai“ 說脂硯齋, In: HYJK, II, Shanghai, 1980, Band 2, S. 253-274. Zhou Ruchang 周汝昌, *Hongloulou meng xinzhen* 紅樓夢新証, Shanghai, 1953, S. 547-565. Siehe auch Wu Shichang 吳世昌 und Wu Linghua 吳令華, *Honglou tanyuan* 紅樓探源, Beijing, 2000, Kapitel 9, S. 149-172. Huang Xiaoyun 黃笑芸, „Zhiyan ji“ 脂硯記, In: HYJK, I, S. 261-262. Siehe auch Guo Ruoyu 郭若愚, „Youguan Cao Xueqin ruogan wenwu zhiyi“ 有關曹雪芹若干文物質疑, in: HYJK, III, S. 313-338. Wan Qing 宛情, „Zhiyan Zhai bushi Cao Xueqin de zhiai qinpeng“ 脂硯齋不是曹雪芹的摯愛親朋, MQXS, 1994/1, S. 66-72. Derselbe Autor „Zhiyan Zhai pishu yuanzai zuozhe shenhou“ 脂硯齋批書遠在作者身後, MQXS, 1994/2, S. 25-35. Shen Xinlin 沈新林, „Zhiyan Zhai yu Hongloulou meng yuan zuozhe“ 脂硯齋與《紅樓夢》原作者, In: *Journal of School of Chinese Language and Culture*, 2009/2, S. 11-19. Siehe auch die Forschung von taiwanischen Gelehrten Zhao Gang 趙岡, Chen Zhongyi 陳鍾毅, *Hongloulou meng xintan* 紅樓夢新探, Beijing, 1991, S. 107-133. Über Jihu Sou gibt es noch weniger Information. Die meisten Forscher gehen davon aus, dass er ein Verwandter des Autors der älteren Generation war und das Manuskript des Romans abgeschrieben hat. Er habe, so ihrer Meinung nach, einige Änderungen vorgenommen und viele Kommentare Zhiyan Zhais gestrichen, ohne Rücksprache mit dem Autor und dem Interpreten gehalten zu haben, und habe dadurch den Roman beschädigt. Natürlich hätten auch einige unfertige Texte durch ihn „überlebt“ und würden heute als Bestandteil des Romans gesehen. Siehe Cai Yijiang 蔡義江, „Jihu Sou kao“ 畸笏叟考, in: HXK, 2004/2, S. 305-334. Ding Gan 丁滄, „Jihu Sou bian“ 畸笏叟辨, in: HXK, 1996/4, S. 292-306. Sun Xun ist der Meinung, dass Jihu Sou ein Onkel des Autors ist und dem Autor für den Roman auch Material aus seinem Leben geliefert hat. Siehe Sun Xun 孫遜, „Cao Xueqin, Zhiyan Zhai und Jihu Sou sanzhe guangxi zhi tanxun“ 曹雪芹、脂硯齋、畸笏叟三者關係之探尋, in: HXK, 1991/3, S. 21-34.

den Notizen seiner Zeitgenossen. Die biographischen Informationen zu Gao E sind relativ eindeutig, da er die kaiserliche Beamtenprüfung bestanden hat und einige Ämter bekleidet hatte.

Cao Xueqin 曹雪芹 hat wie die meisten Gelehrten im alten China viele Namen und Beinamen. Cao ist sein Familienname und Zhan 霽 ist sein Vorname. Sein *zi* 字, Großjährigkeitsname, ist Mengruan 夢阮, also „von Ruan Ji 阮籍 (210-263) träumen“ und sein *hao* 號, Beinamen, sind Xueqin, Qinpu 芹圃 und Qinxi jushi 芹溪居士.⁷ Die meisten heutigen Forscher tendieren dazu, sein Geburtsjahr auf 1715 und sein Todesjahr auf 1763 zu legen. Die *Caoxue* 曹學, Cao-Forschung, ist ein Teilgebiet der *Hongxue* 紅學, *Hongloumeng*-Forschung und beschäftigt sich mit der Untersuchung des Lebens von Cao Xueqin. Caos familiärer Hintergrund steht im Zentrum der Arbeit einiger Forscher, die glauben, dass seine Vorfahren aus Liaoyang 遼陽 stammten, Hauptstadt der Späteren Jurchen-Dynastie 後金 (auch Aisin-Dynastie genannt, 1616-1636).⁸ Ihre Argumentation basiert auf einigen Familienstambäumen bzw. -registern einer Cao-Familie und ihres Familienzweigs, in denen der Name Cao Zhan jedoch nicht vorkommt. Zur Erklärung bietet der berühmte Forscher Feng Qiyong die Aussage eines angeblichen Nachkommen der Cao-Familie, der ein Familienregister besitzte, jedoch ohne die Auskunft belegen zu können. Dieser behauptet, dass Cao Xueqin nicht in das Familienregister aufgenommen wurde, da man seiner Zeit den Roman *Traum der roten Kammer* für ein moralisch inakzeptables Buch gehalten habe.⁹ Allerdings ist diese rekonstruierte Familiengeschichte von Cao Xueqin allgemein akzeptiert.

Laut dieser Rekonstruktion wurden Cao Xueqins Vorfahren Kriegsgefangene der Armee von Nurhaci 努爾哈赤 (1559-1626). Sie wurden *baoyi* 包衣, Familiensklaven (Mandschurisch: Booi aha), von Dorgon 多爾袞 (1612-1650), dem 14. Sohn von Nurhaci. Ein Vorfahre namens Cao Zhenyan 曹振彥 (17. Jh.) wurde Ausbildungsoffizier bei der Artillerie. Die Ehefrau des ältesten Sohns Cao Xi 曹璽 (ca. 1620-1684) wurde Amme des späteren Kaisers Kangxi 康熙 (Geboren 1654, Regierungszeit 1661-1722). Laut der mandschurischen Tradition genießen die Ammen und Kinderfrauen der adligen Familien hohes Ansehen. Als Kangxi Kaiser wurde, bekam

⁷ Ruan Ji (210-263) ist ein Mitglied der sogenannten „Zhulin qixian“ 竹林七賢, „Sieben Weisen vom Bambushain“. Er ist berühmt für seine unversöhnlich kritische Meinung gegen die konfuzianischen Moralvorstellung und Riten. Im Unterscheid zu den anderen Weisen lebte er lange Zeit als Einsiedler und studierte daoistischen Schriften. Siehe Gao Chenyang 高晨陽, *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳, Nanjing, 1994. Derselbe Autor, „Ruan Ji renga de shuangchongxing jiqi sixiang wenhua yiyi“ 阮籍人格的雙重性及其文化思想意義, in: *Journal of Shandong University*, 1990/2, S. 44-51. Tian Wentang 田文棠, *Ruan Ji pingzhuan* 阮籍評傳, Nanning, 1994. Zur Bezeichnung der Personennamen und zu ihren Übersetzungen siehe Wolfgang Bauer, *Der chinesische Personennamen: Die Bildungsgesetze und hauptsächlichsten Bedeutungsinhalte von Ming, Tzu und Hsiao-Ming*, Wiesbaden, 1959, S. 8-15.

⁸ Feng Qiyong 馮其庸, *Cao Xueqin jiashi xinkao* 曹雪芹家世新考, Beijing, 2008, S. 236-257. Li Guangbai 李廣柏, *Cao Xueqin pingzhuan* 曹雪芹評傳, Nanjing, 2002, S. 11-21. Derselbe Autor, „Cao Xueqin jiashi kaoshi“ 曹雪芹家世考實, in: *Journal of Peking University*, 1996/6, S. 80-86. Xu Junhua 徐軍華, „20 shiji Cao Xueqin jiashi yanjiu zongshu“ 20世紀曹雪芹家事研究綜述, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2005/3, S. 22-33.

⁹ Feng Qiyong, *Cao Xueqin jiashi xinkao*, Beijing, 2008, S. 6-7.

Cao Xi, Urgroßvater Cao Xueqins, einen lukrativen Posten als Leiter des kaiserlichen Textilamtes in Jiangning 江寧織造, heutige Nanjing. Acht Jahre nach Cao Xis Tod erhielt sein ältester Sohn Cao Yin 曹寅 (1658-1712), Cao Xueqins Großvater, den Posten. Als Cao Yin im Jahr 1712 starb, bekam sein Sohn Cao Yong 曹颺 (1689-1715) sofort den Posten. Jedoch starb dieser drei Jahre später erbenlos plötzlich. Auf Befehl von Kangxi wurde Cao Fu 曹頌 (1698-1744 od. 1754), Neffe von Cao Yin, Sohn seines Zwillingsbruders Cao Xuan 曹宣 (1658-1705?), adoptierte und Nachfolger des Postens.¹⁰ Obwohl Cao Yongs Frau zur Zeit seines Todes bereits schwanger war, ist das Geschlecht und der Name des Kindes nicht überliefert.

Bald nachdem Kaiser Yongzheng 雍正 (1678-1735; Regierungszeit: 1722-1735) den Thron bestieg, begann er einerseits eine Kampagne gegen seine Brüder, die mit ihm um den Thron konkurrierten, und andererseits gegen die Beamten, die dem Staat großes Defizit verursacht hatten. Da Kangxi auf seinen Inspektionsreisen nach Südchina vier Mal bei Cao Yin residierte und dieser neben der Textilproduktion andere Luxusprodukte für den Hof besorgte, wuchsen Cao Yins Defizite bereits ins Unendliche. Cao Fu selbst hatte natürlich auch dazu beigetragen. Gleichzeitig berichteten einige Beamte Kaiser Yongzheng, dass Cao Fu keine Kompetenz für seinen Posten aufweise und seine Produkte von schlechter Qualität seien. Außerdem verstieß er beim Transport der Textilien gegen die Regeln der kaiserlichen Poststationen. Anfang seines sechsten Regierungsjahres (1728) befahl Kaiser Yongzheng die Hausdurchsuchung bei der Cao-Familie und ihr Vermögen wurde konfisziert. Die Familie wurde laut Qing-Gesetz für den Prozess nach Peking beordert. Viele Forscher glauben, dass unter den Reisenden sich der ca. 13jährige Cao Xueqin befinden musste, obwohl sein Name bis hierher in keinem historischen Dokument gefunden wurde.¹¹ Selbst Feng Qiyong gibt 2008 zu, dass es keinen handfesten Beleg dafür gibt.¹²

Der Name Cao Xueqin taucht in Notizen einiger zeitgenössischer Gelehrten in Peking auf. Jedoch bieten sie weder genaue Information über seine familiäre Vergangenheit noch Details über sein Leben in Peking, noch Berichte über die Entstehung des Romans. Zudem lässt sich

¹⁰ Wu Shichang und Wu Linghua, *On the Red Chamber Dream*, Beijing, 2000, S. 188-196. Zhou Ruchang, *Hongloumeng xinzheng*, Beijing, 1998 (erste Ausgabe 1953), S. 31-41. Laut Feng Qiyong sind Cao Yin und Cao Xuan keine Zwillinge. Laut Feng sei Cao Xuan 1660 geboren. Feng Qinyong, *Cao Xueqin jishi xinkao*, Beijing, 2008, S. 323-343.

¹¹ Martin Huang 黃衛總 folgt auch der unbelegte These, dass der Autor Cao Xueqin 13 war, als die Familie unterging. Er baut seine Argumentation auf dieser Vermutung auf und erklärt damit, warum der Autor Cao Xueqin die meisten Handlungen in dem Jahr hat stattfinden lassen, als der Protagonist Jia Baoyu 13 Jahre alt ist. Damit offenbart Huang auch seinen Standpunkt, dass der Roman zumindest sehr viele autobiographische Elemente beinhaltet, wenn man ihn auch nicht ganz als Cao Xueqins Autobiographie definiert. „We know that the age of thirteen meant a lot to Cao Xueqin, and he seems reluctant to allow his autobiographical protagonist to grow beyond that age“. Siehe Martin W. Huang, *Literati and Self-Representation. Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel*, Stanford, 1995, S. 101. Siehe auch derselbe Autor, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*, Cambridge, Mass., 2001, S. 280.

¹² Feng Qinyong, „Honglou lunyao — jiedu Hongloumeng de jige wenti“ 紅樓論要 — 解讀《紅樓夢》的幾個問題, in: HXK, 2008/5, S. 9-39.

keine Information über Zhiyan Zhai und Jihu Sou finden, die wichtigen Zeugen der Entstehung des Romans waren und mit Cao Xueqin eine Autor-Kommentatoren-Symbiose gebildet haben. Diese Gelehrten berichten, dass sie den Roman gelesen haben. Jedoch keine von diesen Notizen enthalten einen umfassenden Kommentar, woraus sich schlussfolgern lässt, ob der Roman einen Ausgang hat. Lieber werden Gedichte über die Figuren oder Handlungen geschrieben. Manche von ihnen berichteten über die Version von 120 Kapiteln vor der ersten Druckversion und schrieben ihre Interpretation dazu. Schon damals bezweifelten einige Leser die Beteiligung von Gao E an die Vervollständigung des Romans.¹³

Der Großjährigkeitsname von Gao E ist Yunshi 云士. Lanshu 蘭墅 und Qiupu 秋圃 sind seine Beinamen. Er stammte erstaunlicherweise auch aus dem gleichen Gebiet wie Cao Xueqins Vorfahren, nämlich Shenyang 瀋陽. Seine Vorfahren waren auch Familiensklaven der oberen drei Banner, die direkt dem Kaiser unterstanden.¹⁴ Im Jahr 1788 und im Alter von 30 Jahren bestand er die *xiangshi* 鄉試, Provinzexamen, und 1795 die *huishi* 會試, Hauptstadtexamen. So gesehen hat er die Arbeit an dem *Traum* zwischen den zwei Examen durchgeführt. Er soll sehr gut im *bagu wen* 八股文, achtgliedrigen Aufsatz, gewesen sein, ein vorgeschriebener strukturell stark ritualisierter und reglementierter Essay der Beamtenprüfung. Er bekleidete danach einige Posten. Historische Dokumente belegen, dass er ein kompetenter und fleißiger Beamter war.¹⁵

Über die Einzelheiten der Zusammenarbeit zwischen Gao E und Cheng Weiyuan 程偉元 (geb. zw. 1745-1747, gest. 1818) ist nicht viel bekannt. Cheng soll, nach seiner eigenen Auskunft, ein Nachkomme der berühmten Cheng-Familie der Gebrüder Cheng Hao 程顥 (1032-1085) und Cheng Yi 程頤 (1033-1107) sein, deren Beiträge zum Neokonfuzianismus in die Ideengeschichte Chinas eingegangen sind.¹⁶ Er war bei der Beamtenprüfung erfolglos, blieb jedoch einige Zeit in Peking. Es scheint, dass er finanziell gut situiert und in der Lage war, die Kopien des *Traums* zu

¹³ Siehe zum Beispiel Aisin Gioro loijui 愛新覺羅·裕瑞, „Zaochuang xianbi“ 棗窗閑筆, in: Fuca Mingi 富察明義 und Aisin Gioro loijui, *Lüchuang suoyan ji, Zaochuang xianbi* 綠窗瑣煙集, 棗窗閑筆, Shanghai, 1984, S. 164, 172.

¹⁴ Diese Informationen über Gao E sind zuverlässig. Denn sie stammen aus seinen eigenen offiziellen Angaben bei der kaiserlichen Beamtenprüfung. Siehe Jiang Jinxing 蔣金星, „Gao E jiguan xinkao“ 高鶚籍貫新考, in: *Studies in Qing History*, 2003/4, S. 111-114. Hu Wenbin 胡文彬, „Guanyu Gao E lüli yingyin de jidian shuoming“ 關於高鶚履歷影印的幾點說明, in: *HXK*, 2000/3, S. 213-215. Zhao Gang 趙岡, Chen Zhongyi 陳鍾毅, Beijing, 1991, a.a.O., S. 231-237, 336-347. „Banner“ 旗 *qi* ist ursprünglich eine Verwaltungs- und Militäreinheit, die auf reinen Stammeszugehörigkeiten beruhte. Anfang des 17. Jahrhunderts ordnete Nurhaci seine Armee in vier und später in „Acht Bannern“ 八旗 *baqi*, in denen mandschurische, mongolische und chinesische Soldaten integriert wurden. Die oberen drei Banner 上三旗 *shangsanqi* standen ab 1651 direkt unter dem Befehl des Kaisers. Nach der Gründung der Qing-Dynastie gehörten das Gelbe Banner 正黃旗 *zhenghuangqi* (Mandschurisch: gulu suwayan i gūsa), Gerahmtes Gelbes Banner 鑲黃旗 *xianghuangqi* (Mandschurisch: kubuhe suwayan i gūsa) und Weißes Banner 正白旗 *zhengbaiqi* (Mandschurisch: gulu šanggiyan i gūsa) zu den drei oberen Bannern.

¹⁵ Zhu Yixuan 朱一玄 (Hrsg.), *Hongloumeng ziliao huibian* 紅樓夢資料彙編 (Abk. HZH), Tianjin, 2001, S. 38-44.

¹⁶ Sein Name ist jedoch nicht in dem Familienregister zu finden. Manche Forscher glauben, dass der Grund in dem Umzug seiner Sippe nach Suzhou und in dem fehlenden Kontakt zur Heimat liegt, was nicht belegbar ist. Hu Wenbin, „Cheng Weiyuan de jiguan yu jiaoshi“ 程偉元的籍貫與家世, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2012/1, S. 12-15.

sammeln und herauszubringen.¹⁷ Der Glaubwürdigkeitsgrad der Vorworte von Gao E und Cheng Weiyuan in der Druckversion variiert aufgrund der Auslegung der letzten 40 Kapitel und ihrer Lebensläufe durch verschiedene Forscher. Lange Zeit hielt man diese für Täuschungsversuche für ihre Angaben über die Herkunft und Sammlung des Romans. In den letzten Jahren kommen einige Forscher zu neuen Ergebnissen aufgrund neu entdeckter historischer Materialien, die belegen, dass Cheng nicht bloß ein Herausgeber war, der aus Profitinteresse den *Traum* herausbrachte. Denn als Lehrer und Direktor einer staatlichen Schule in der frühen Hauptstadt Shenyang diente er nach der Veröffentlichung des *Traums* dem Gemeinwohl und genoss ein hohes Ansehen.¹⁸ Die Art und Weise der Zusammenarbeit von Gao E und Cheng Weiyuan bei der Vervollständigung des *Traums* bleibt bis heute immer noch ein Streitthema der Forscher.

Da die Autorenfrage nicht entgültig geklärt ist und die Intensität der Mitwirkung der zeitgenössischen Kommentatoren Zhiyan Zhai, Jihu Sou u. a. auch nicht zu geringschätzen ist, werden in dieser Arbeit der oder die Verfasser als „der Autor“ genannt, in dem Cao Xueqin mit großer Wahrscheinlichkeit der federführend Autor war. In manchen Zusammenhängen werden die zwei Hauptautoren mit ihren jeweiligen Namen genannt.

1.3 Forschungsstand und methodische Überlegungen

1.3.1 Die *Honglouloumeng*-Forschung

Die *Honglouloumeng*-Forschung hat eine Geschichte genauso lang wie der Roman selbst, obwohl die Bezeichnung *Hongxue* erst später entsteht. *Traum der roten Kammer* ist der einzige chinesische Roman, der eine große Forschungsgemeinde unterschiedlicher Fachrichtungen um sich versammelt und diese Forschung eine eigene Bezeichnung bekommt. Vergleichbar ist die *Honglouloumeng*-Forschung mit der Shakespeare-Forschung, der Balzac- und Proust-Forschung, der Tolstoi-Forschung und der Goethe-Forschung in der westlichen Literaturwissenschaft. In den Augen einiger *Honglouloumeng*-Forscher sind die Kommentare und die Versuche von Zhiyan Zhai und Jihu Sou, den Zusammenhang zwischen dem Roman und dem Leben des Autors herzustellen und Intertextualität zur Literatur- und Kulturgeschichte zu beschreiben, bereits die gleiche Arbeit, die spätere *Honglouloumeng*-Forscher betreiben.¹⁹ Die Bezeichnung *Hongxue* war

¹⁷ Hu Wenbin versucht hier einen Lebenslauf von Cheng Weiyuan zu rekonstruieren. Siehe Hu Wenbin, „Cheng Weiyuan de jiguan yu jiashi“, a.a.O., S. 12-15. Derselbe Autor, *Lishi de guangying — Cheng Weiyuan yu Honglouloumeng* 歷史的光影 — 程偉元與《紅樓夢》, Hongkong, 2011.

¹⁸ Zhao Jianzhong 趙建忠, „Xin faxian de Cheng Weiyuan yishi ji xiangguan hongxue shiliao de kaobian“ 新發現的程偉元佚詩及相關紅學史料的考辨, in: HXK, 2007/6, S. 129-134. Liu Shuli 劉順利, *Chaoxian wenren Li Haiying Jishang jicheng xidu* 朝鮮文人李海應《蔚山紀程》細讀, Beijing, 2010, S. 112. Zhan Song 詹頌, „Xin faxian Chaoxian shiliao zhong youguan Cheng Weiyuan de jizai“ 新發現朝鮮史料中有關程偉元的記載, in: *Cao Xueqin yanjiu*, 2011/2, S. 152-157.

¹⁹ Guo Yushi 郭豫適, *Hongxue xiaoshigao (Qing Qianlong zhi Minchu)* 紅學小史稿 (清乾隆至民初), Shanghai, 1980. Derselbe Autor, *Hongxue xiaoshi xugao (Wusi Shiqi yihou)* 紅學小史續稿 (五四時期以後), Shanghai, 1981.

am Anfang der Regierungszeit des Kaisers Guangxu 光緒 (geb. 1871; Regierungszeit 1875-1908), also in den 1870er Jahren, jedoch zunächst als Scherz oder Parodie auf die vorgeschriebenen und seriösen konfuzianischen Studien entstanden.²⁰ Erst später wurde die Bezeichnung für die seriöse Forschung über den Roman übernommen, die erst im 20. Jahrhundert als ernsthafte Literaturstudie akzeptiert und bekannt wurde.

Nach der heutigen Auffassung beschäftigt sich die *Honglouloumeng*-Forschung mit der Interpretation des Romans selbst, mit den unterschiedlichen Textzeugen, mit den weiteren möglichen Fortsetzungen der Geschichte nach den ersten 80 Kapiteln neben den überlieferten letzten 40 Kapiteln und diesen 40 Kapiteln selbst, mit der Familiengeschichte Cao Xueqins und dem Lebenslauf der zwei Autoren und des Verlegers Cheng Weiyuan. Dazu kommt auch die Forschung über die Kommentatoren Zhiyan Zhai und Jihu Sou u.a.

Interpreten der Qing-Zeit folgen der Ming-zeitlichen Tradition der Literaturkritik von Li Zhi 李贄 (1527-1602), Jin Shengtan 金聖嘆 (1608-1661), Zhang Zhupo 張竹坡 (1670-1698) und Mao Zongang 毛宗崗 (17. Jh.). Die *Honglouloumeng*-Interpreten des 19. Jahrhunderts sahen auch in Zhiyan Zhai ihr Vorbild und hinterließen eine Fülle von Kommentaren. Sie kommentieren die Textstellen, die ihnen thematisch, strukturell oder intertextuell besonderes auf- und gefallen. Kommentatoren mit solcher Vorgehensweise werden als *pingdian pai* 評點派 bezeichnet.²¹ Später versuchten andere Kritiker Parallelen zu den historischen Begebenheiten in der Familiengeschichte des Autors Cao Xueqin bei den Figuren und in den Handlungen des Romans zu finden und damit den Roman als einen Schlüsselroman zu definieren. Sie wurden *suoyin pai*

Han Jinlian 韓進廉, *Hongxue shigao* 紅學史稿, Shijiazhuang, 1982. Du Jinghua 杜景華, *Hongxue fengyu* 紅學風雨, Wuhan, 2002. Sun Yuming 孫玉明, *Hongxue 1954* 紅學 1954, Beijing, 2003. Li Guangbai, *Hongxue shi* 紅學史, Guangzhou, 2010.

²⁰ Die Faszination an den Roman wird auch durch viele Notizen der Qing-Gelehrten bestätigt. Siehe Li Fang 李放, *Baqi hualu* 八旗畫錄, Taipei, 1986, S. 480-489. Mehr ähnliche Belege siehe Yi Su 一粟, *Honglouloumeng juan* 紅樓夢卷, Beijing, S. 15, 26, 219, 354 und 364. Yi Su ist Pseudonym der beiden Gelehrten Zhu Nanxi 朱南銑 (1916-1970) und Zhou Shaoliang 周紹良 (1917-2005). Xu Ke 徐珂 (1869-1928), *Qing bailei chao* 清稗類鈔, Beijing, 1984, S.1792. Cao Yunqi 曹雲岐, Zhang Birui 張碧瑞, *Hongxue qishi chunlu xiang — du Hong mantan* 紅學起始菀鱸鄉 — 讀紅漫談, Beijing, 1998, S. 2. Zhou Cezong (Chow Tse-tung) 周策縱 ist der Meinung, dass die Qing-Gelehrten bereits seit dem Jahr 1817 die *Honglouloumeng*-Exegese betrieben haben. Siehe, Zhou Cezong, *Honglouloumeng an — Zhou Cezong lun Honglouloumeng* 紅樓夢案 — 周策縱論紅樓夢, Beijing, 2005, S. 43. Chen Weizhao glaubt, dass Zhiyan Zhai 脂硯齋 mit seinen Kommentaren im Jahr 1754 bereits mit der *Honglouloumeng*-Forschung angefangen habe. Chen Weizhao 陳維昭, *Hongxue tongshi* 紅學通史, Shanghai, 2006, S. 3.

²¹ *Pingdian* ist eine Kommentartadition, in der der Kritiker an unterschiedlichen Textstellen seinen Kommentar liefert, eine nicht systematische Vorgehensweise ohne grundlegende Theorien in heutiger Sicht. Die Gelehrten der Ming- und Qing-Zeit strebten nicht unbedingt danach, eine Literaturtheorie zu entwickeln. Themen solcher Kritik erstreckten sich von moralischen, religiösen, philosophischen Fragen, literarischer Tradition bis zur Handlungsstruktur, Charakterisierung und Rhetorik und zur Stilistik des Werks. Solche Vorgehensweise erfordert großen Kenntnismumfang in der Ideengeschichte und reiche Assoziationen in der Intertextualität. Bemerkenswert ist die Denkweise der Kritiker, die noch von der Kriterien der Historiographie beeinflusst wurde. Siehe Tan Fan 譚帆, *Zhongguo xiaoshuo pingdian yanjiu* 中國小說評點研究, Shanghai, 2001, S. 1-167. Chen Hong 陳洪, *Zhongguo xiaoshuo lilun shi* 中國小說理論史, Tianjin, 2006, insbesondere S. 33-35. Wang Xianpei 王先霽, *Mingqing xiaoshuo lilun pipingshi* 明清小說理論批評史, Guangzhou, 1988. Chen Qianyu 陳謙愚, *Zhongguo xiaoshuo lilun pipingshi* 中國小說理論批評史, Shanghai, 1989. Wang Dingtian 王定天, *Zhongguo xiaoshuo xingshi xitong* 中國小說形式系統, Shanghai, 1988.

索隱派 genannt. Diese Lesart herrschte fast ein Jahrhundert lang und vermischte sich später thematisch unter anderem mit der Cao-Forschung.²²

Seit den 1920er Jahren wurde die *Honglouloumeng*-Forschung bereits von den Methoden westlicher Geisteswissenschaften beeinflusst und fand eine neue Orientierung. Forscher wie Hu Shi 胡適 (1891-1962), der zu der ersten Welle chinesischer Gelehrten gehörte, die im Ausland ein Hochschulstudium in geisteswissenschaftlichen Fächern absolviert hatten, betrachteten den Roman als ein Werk des Realismus und als eine Autobiographie des Autors. Er vertrat eine neue These in der *Honglouloumeng*-Forschung, die *Zixuzhuan shuo* 自敘傳說, also die „Autobiographie-These“, die bis heute noch ihre Anhänger findet. Zu dieser neuen Schule, die *Xin Hongxue* 新紅學, neue *Honglouloumeng*-Forschung, genannt wird, gehören auch die Gelehrten Yu Pingbo 俞平伯 (1900-1990) und Zhou Ruchang 周汝昌 (1918-2012), die ebenfalls Vertreter der „Autobiographie-These“ 自傳說 sind. Sie versuchen im Leben des Autors die Ansätze für ihre Interpretationen zu finden. Yu sieht den Roman nicht als eine reine Autobiographie des Autors, sondern als einen Roman mit autobiographischen Eigenschaften an 自傳性質的小說.²³ Wong Kam-ming 黃金銘

²² Das chinesische Wort 索隱 *souyin* bedeutet „nach dem verborgenen suchen“. Manche Kritiker glaubten, den Roman richtig verstanden zu haben, in dem sie nach den realen historischen Persönlichkeiten in der jüngsten Vergangenheit suchten, die angeblich durch die Figuren und Handlungen im Roman dargestellt werden. Siehe Du Jinghua, 2002, a.a.O., S. 52-73. Han Jinlian, 1982, a.a.O., S.121-221. Guo Yushi, 1980, a.a.O., S. 136-163. Derselbe Autor, 1981, a.a.O., S. 123-214. Zhou Ruchangs Forschung berührt auch diesen Bereich. Siehe Zhou Ruchang, „*Honglouloumeng* quanbi de beihou“ 《紅樓夢》‘全璧’的背後, in: HXK, 1980/4, S. 157-176. Derselbe Autor „*Shuangxuan riyue zhao qiankun — jinian Cao Xueqin shishi erbaiershi zhounian*“ 雙懸日月照乾坤 — 紀念曹雪芹逝世二百二十周年, in: HXK, 1983/4, S. 1-8. Obwohl die meisten der heutigen Forscher sich bereits von dieser Schule abgewandt haben, folgten Huo Guoling, Huo Lijun and Huo Jiping in den 1990er Jahren dieser Methode und versuchten die historischen Persönlichkeiten und Begebenheiten anhand des Romans zu rekonstruieren. Siehe Huo Guoling 霍國玲, Huo Jiping 霍紀平 und Huo Lijun 霍力君, *Honglou jiemeng* 紅樓解夢, Band 1 und 3, Beijing, 1995 bzw. 1997, Band 2, Beijing, 1996; Band 4 und 5, Beijing, 2002 bzw. 2011; Band 6, 7 und 8, Beijing, 2007. Der Schriftsteller Liu Xinwu ist auch ein prominenter Vertreter dieser These, der seine Sicht auch bei Fernsehen-Vorlesungen propagiert. Liu Xinwu 劉心武, *Qin Keqing zhi si* 秦可卿之死, Beijing, 1994. Derselbe Autor, *Hualiang chunjin luo xiangchen — jiedu Honglouloumeng* 畫梁春盡落香塵 — 解讀《紅樓夢》, Beijing, 2003. Siehe auch Liu Shangsheng 劉上生, „*Honglouloumeng* de zhenzhen jiajia he Cao Xueqin de chuanguo qingjie“ 《紅樓夢》的真甄假賈和曹雪芹的創作情結, in: HXK, 1996/3, S. 153-168, und 1997/2, S. 142-165. Lai Zhenyin 賴振寅, „*Zhenzhen jiajia Honglouloumeng*“ 甄真賈假《紅樓夢》, in: HXK, 2000/3, S. 83-97 und 2001/2, S. 62-83. Feng Jingzhi 馮精志, *Cao Xueqin pilu de gugong miwen* 曹雪芹披露的故宮秘聞, Beijing, 1995. Kong Xiangxian 孔祥賢, *Honglouloumeng de poyi* 紅樓夢的破譯, Nanjing, 2001. Taiwanische Forscher wie Zhou Mengzhuang und Wang Guanshi vertreten den gleichen Standpunkt und forschen mit der gleichen Methode. Siehe Zhou Mengzhuang 周夢莊, *Honglouloumeng yuyi kao* 紅樓夢寓意考, Taipei, 1995. Wang Guanshi 王關仕, *Weiguan Honglouloumeng* 微觀紅樓夢, Taipei, 1997. Derselbe Autor „*Honglouloumeng kaojing* (1-4)《紅樓夢》考鏡“, in: *Bulletin of Chinese*, 1982, S. 179-189, 1983, S. 279-288, 1984, S. 155-160 und 1985, S.189-199. Siehe auch Liu Cunren 柳存仁, „*Baoyu he Shunzhi huangdi — qingchu zhengzhi zongjiao he wenxue*“ 寶玉和順治皇帝 — 清初政治宗教和文學, in: *Journal of Chinese Studies*, 1997, S. 567-582.

²³ Hu Shis Autobiographie-These lässt sich in den folgenden Artikeln beispielhaft erkennen. Hu Shi, „*Kaozheng Honglouloumeng de xin cailliao*“ 考證紅樓夢的新材料 und „*Tan Honglouloumeng zuozhe de beijing*“ 談《紅樓夢》作者的背景, in: Song Guangbo 宋廣波 (Hrsg.), *Hu Shi Honglouloumeng yanjiu lunshu quanbian* 胡適紅樓夢研究論述全編, Shanghai, 1988, S. 221-252, 373-375. Yu Pingbo 俞平伯, „*Xu*“ 序, in: Derselbe Autor, *Honglouloumeng yanjiu* 紅樓夢研究, Beijing, 1988, S. 1-3. Chen Weizhao, 2006, a.a.O., S. 128-160, 190-197 und 242-247. Du Jinghua, 2002, a.a.O., S. 74-120. Han Jinlian, 1982, a.a.O., S. 222-383. Guo Yushi, 1981, a.a.O., S. 28-98, 255-315. Liu Jingqi zum Beispiel sieht in den ersten fünf Kapiteln auch die autobiographischen Eigenschaften. Siehe Liu Jingqi 劉敬圻, „*Honglouloumeng zhuti duoyixing lungang*“ 《紅樓夢》主題多義性論綱 in: Zhang Jinchí 張錦池, Zou Jinxian 鄒進先 (Hrsg.), *Zhongwai xuezhe lun Honglou* 中外學者論紅樓, Ha'erbin, 1989, S. 146-162. Li Xifan, der

beobachtet, wie der Autor seine Autobiographie zu einer autobiographischen Fiktion verwandelt.²⁴ Dore Levy ist der Meinung, dass der Roman weder eine Autobiographie noch ein Gesellschaftsroman ist.²⁵ Hu Shi und seine Zeitgenossen plädierten für eine neue Verwissenschaftlichung der Literaturforschung und forderten den Abschied von einer Lesart mit historiographischen Urteilkriterien. Andererseits führt Hus These zu einer Fokussierung auf den Autor und die Wirkung seines Lebens auf die Romangeschichte und das Erzählen, worauf ebenfalls die heutige Cao-Forschung fußt. Westliche Forscher wie Andrew Plaks jedoch sahen einen „semi-autobiographical Text“ in *Traum*, eine These, die er jedoch nicht ausgearbeitet hat.²⁶

Von 1949 bis in die 1980er Jahren hinein wurde die Forschung in Festlandchina zum einen als Instrument zur Gleichschaltung der Intellektuellen politisiert und zum anderen einer von der Ideologie gesteuerten Interpretationsorthodoxie unterworfen. Marxismus, genauer gesagt, die chinesische Interpretation davon, insbesondere die Klassenkampftheorie, diente als vermeintlicher literaturtheoretischer Grundsatz der *Honglouloumeng*-Forschung. Gleichzeitig wurden überwiegend Textmaterialien und relevante Ressourcen nur ausgesuchten Forschern zur Verfügung gestellt und den anderen Forschern und Interessenten bis in die 1990er Jahre hinein der Zugang verwehrt.²⁷ Seit den 1980ern etablieren sich die Cao-Forschung und auch die Textkritik als unverzichtbare Teile der *Honglouloumeng*-Forschung.²⁸

Während der 1990er Jahre finden die *Honglouloumeng*-Forscher Interesse an der westlichen Narratologie. Allerdings lässt ihr Interesse bald nach, ohne Theorien oder Begriffssysteme gebildet zu haben. Seit Anfang des 21. Jahrhundert intensiviert sich die

durch seine ideologiekonforme Kritik an Yu Pingbos Meinung in den 1950er Jahren ein *Honglouloumeng*-Forscher wurde, nennt die Eingangspassage des Romans „Selbstreflektion“ 自喻 des Autors, was an sich nicht sehr weit von der Autobiographie-These entfernt ist. Siehe Li Xifan 李希凡, „Shenhua he xianshi — *Honglouloumeng* yijing tanwei“ ‘神話’ 和 ‘現實’ — 《紅樓夢》藝境探微, in: Zhang Jinchi 張錦池, Zou Jinxian 鄒進先 (Hrsg.), 1989, a.a.O., S. 272-288.

²⁴ Wong Kam-ming 黃金銘, „Point of View, Norms, and Structure: *Hung-lou Meng* and Lyrical Fiction“, in: Andrew Plaks (ed.), *Chinese Narratives: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, 1977, S. 203-226. Ge Liangyan, nur um einen im Ausland forschenden chinesischen Forscher zu nennen, kritisiert die „Autobiographie-Lehre“ und ihre Anhänger. Ge Liangyuan, „The Mythic Stone in *Honglou meng* and an Intertext of Ming-Qing Fiction Criticism“, in: *The Journal of Asian Studies*, Februar 2001, S. 57-82.

²⁵ Dore Jesse Levy, *Ideal and Actual in the Story of the Stone*, New York, 1999, S. 9.

²⁶ Andrew Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton, 1976, S. 212.

²⁷ Politisierung der *Honglouloumeng*-Forschung fing bereits in den 1950er Jahren an, in der eine politische Kampagne gegen die Forscher wie Hu Shi und Yu Pingbo lanciert wurde. Eine Fachdiskussion wurde mit Absicht zum Instrument der politischen Integration der führenden Intellektuellen der Republikzeit (1911-1949) in das neue marxistische Denksystem gemacht. Die Veröffentlichungen der Materialsammlung namhafter *Honglouloumeng*-Forscher am Anfang der 1970er Jahre, die nur wenigen ausgesuchten Forscher zugänglich waren, dienten ausdrücklich dem Zweck, die Forscher wie Hu Shi und Yu Pingbo politisch zu kritisieren. In der Kulturrevolution (1966-1976) wurde die gesamte Bildungsschicht Zielscheibe der Kampagne. Chen Weizhao, 2006, a.a.O., S. 231-290, 304-318. Sun Yuming, 2003, a.a.O. Du Jinghua, 2002, a.a.O., S. 157-216. Han Jinlian, 1982, a.a.O., S. 314-438. Der amerikanische Forscher Yu Yingshi analysiert die unterschiedlichen Interpretationsansätze, ihre historischen Hintergründe und ihre zeitgenössische Wirkung. Siehe Yu Yingshi 余英時, *Honglouloumeng de liangge shijie* 紅樓夢的兩個世界, Shanghai, 2002, S. 2-33.

²⁸ Chen Weizhao, 2006, a.a.O., S. 451-464, 657-786. Du Jinghua, 2002, a.a.O., S. 16-27. Han Jinlian, 1982, a.a.O., S. 41-120.

Honglougong-Forschung und bringt eine Fülle von Büchern und Aufsätzen hervor. Die Forschungsmethoden dieser Ergebnisse scheinen jedoch aufgrund der mangelnden theoretischen Grundlage fragwürdig zu sein. Vereinzelt werden gleichzeitig weitere historische Materialien gefunden. Komparatistische Vergleiche zwischen den chinesischen und westlichen Begrifflichkeiten versucht Plaks in den 1980er und 1990er Jahren und nennt die berühmten Ming-zeitlichen Romane, angelehnt an die chinesischen Bezeichnungen, als *qishu wenti* 奇書文體, „Bücher mit meisterhaftem Stil“. Zugleich vergleicht er die Gattung *Novel* und die chinesischen Bezeichnung *xiaoshuo* 小說.²⁹

1.3.2 Forschungsstand

Die Rahmenstruktur des *Traums* wurde bisher kaum erkannt und daher wenig erforscht. Der Grund liegt teilweise darin, dass diese Struktur in der Form eines Kapitelromans enthalten ist, die seit der Entstehung der Gattungen Erzählung (*huaben* 話本, Erzählbücher) und Roman in der Song (960-1279)- und Ming-Zeit sich als Konvention etabliert hatte, und für eine Selbstverständlichkeit gehalten wurde.³⁰ Zudem existieren bei meisten Werken nur der Eingangsrahmen und sie werden als *xiezi* 楔子, Prolog, bezeichnet. Ein Begriff, der die klassische Erzählliteratur mit der Theaterkunst teilt. Die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte beider Kunstformen lief parallel. Aufgrund der mündlichen Vorläufer in der Song-Zeit haben viele dieser Geschichten einen Prolog, der inhaltlich jedoch nicht immer mit der Binnengeschichte verbunden ist. Im Unterschied zu meisten seinen Vorgängern weist der *Traum* eine komplette Rahmenstruktur mit Ein- und Ausgangsrahmen auf, und die Figuren und Handlungen in der Rahmengeschichte sind mit denen der Binnengeschichte eng verbunden. Der amerikanische Sinologe Patrick Hanan war der erste, der in den *Doupeng xianhua* 豆棚閒話, *Plaudereien in der Bohnenlaube*, von Aina Jushi 艾衲居士 (Eremit Aina; 17 Jh.) ein „framework“ sieht, und glaubt, dass diese „frame story“ „the first in the history of the chinese fiction“ ist.³¹ Obwohl einige chinesische Forscher die komplette Rahmenstruktur in der *Bohnenlaube* dank Hanans Ergebnis auch erkannt haben, übertragen sie diese Sichtweise bis

²⁹ Plaks nennt die vier berühmten Ming-Romane „a new genre of Chinese prose fiction“. Er sieht „a strong generic consciousness on the part of their authors“ dieser „literati novels“. Er gibt zu, dass er keine bessere Bezeichnung für diese Romane finden kann, und übernimmt die Übersetzung „the four extraordinary books“ oder „the four masterworks“ vom chinesischen *Sida qishu* 四大奇書 und nennt diese Kapitelromane „Bücher mit meisterhaftem Stil“ 奇書文體. Er bietet jedoch keine Definitionen für „Qishu“ 奇書 und „Wenti“ 文體. „Wenti“ ist im Chinesisch bis heute immer noch ein nicht klar definierter Begriff. Er kann *Gattung* oder *Genre* bedeuten, aber gleichzeitig auch *Stil* oder gar *Rhetorik*. Und für „Qishu“ ist es kaum möglich, Kriterien herauszuarbeiten. Andrew Plaks 浦安迪, *The four Masterworks of the Ming Novel: Ssu ta ch'i-shu*, Princeton, 1987, S. ix-xiii. Derselbe Autor, 1996, a.a.O., S. 19-25.

³⁰ Mit „Erzählung“ sind hier die *Huaben* 話本 oder *Nihuaben* 擬話本, auch „Erzählbücher“ bzw. „imitierte Erzählbücher“ genannt, gemeint, eine Art Erzählung, die sich auf einige zentrale Figuren und einer zentralen Handlungslinie aufbaut.

³¹ Patrick Hanan, *The Chinese Vernacular Story*, Cambridge, Mass., 1981, S. 191-195.

heute nicht auf den *Traum*.³² Stattdessen sehen sie in der Struktur der klassischen Romane eine Reflektion des klassischen Essaystils. Sie stellen eine Symmetrie in der Handlungsstruktur oder Figurenkonstellation bestimmter Erzählungen und Romane fest und nennen sie „Rahmenstruktur“, *kuangjia jiegou* 框架結構. Ihre Diskussion konzentriert sich auf den Aufbau der Handlung, die Figurenkonstellation, die Gestaltung der Schauplätze und das Zeitkonzept der Binnengeschichte. Einige Forscher verbinden diese Komponenten mit ihren Interpretationsansätzen und bilden die Begriffe wie *wangzhuang jiegou* 網狀結構, „Netzstruktur“ oder *liti jiegou* 立體結構, „dreidimensionale Struktur“.³³ In der chinesischen Diskussion über die Struktur des *Traums* herrscht die „Prolog-These“. Der Ausgangsrahmen des Romans wird nicht erkannt. Meiste Gelehrte sind der Überzeugung, dass der Eingangsrahmen des *Traums* dem Prolog eines Opernstückes ähnelt.³⁴

³² Chen Weizhao, „*Honglouloumeng*, Zhiyan Zhai, *Zhongguo wenzhangxue*“ 紅樓夢·脂硯齋·中國文章學, in: *HXK*, 2001/4, S. 217-233. Obwohl Shi Changyu die *Bohnenlaube* für vergleichbar mit *Dekamerone* und *Tausendundeine Nacht* hält, bietet er jedoch keine nähere Analyse der Rahmenstruktur. Shi Changyu 石昌渝, *Zhongguo xiaoshuo yuanli lun* 中國小說源流論, Beijing, 1994, S. 284-288. Dank der Übersetzung von Hanans Werk werden auch chinesische Forscher auf die *Bohnenlaube* aufmerksam. Siehe Zhang Yongwei 張永葳, „*Lun Doupeng xianhua de jiegou, yixiang he kuangjia yishi*“ 論《豆棚閒話》的結構、意向和框架意識, in: *Journal of Southwest Jiaotong University*, 2007/4, S. 42-46. Dieselbe Autorin, „*Wenzhang yu gudian xiaoshuo*“ 文章與古典小說, in: *Research of Chinese Literature*, 2009/4, S. 16-19. Dieselbe Autorin, „*Caizi jiaren xiaoshuo chengshihua de neizai yuanyin*“ 才子佳人小說程式化的內在原因, in: *Yinshan Academic Journal*, 2010/6, S. 49-53. Wang Chaohong 汪超宏, „*Lun Doupeng Xianhua xushu moshi de chuangxin*“ 論《豆棚閒話》敘述模式的創新, in: *Journal of Huazhong University of Science and Technology*, 1991/1, S. 57-61 (71). Wang Xiaochu 王曉初, „*Doupeng Xianhua yu huaben xiaoshuo xushi yishu de gexin*“ 《豆棚閒話》與話本小說敘事藝術的革新, in: *Journal Of Southwest China Normal University*, 1993/4, S. 88-92.

³³ Da seit den 1980er Jahren eine Fülle von Veröffentlichungen darüber erschienen ist, werden hier nur einige als Beispiele genannt. Wang Ping 王平, „*Lun Honglouloumeng de wangluoshi xushi jiegou*“ 論《紅樓夢》的網絡式敘事結構, in: *Dong Yue tribune*, 2000/5, S. 123-127. Song Zijun 宋子俊, „*Renwu, qingjie, jiegou*“ 人物·情節·結構, in: *Journal of Gansu Normal Colleges*, 2002/6, S. 16-19. Qiu Xinjiang 裘新江, „*Sishi qixiang meng Honglou — Honglouloumeng sijixing yixiang jiegou zailun*“ 四時氣象夢紅樓 — 《紅樓夢》四季性意向結構再論, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2007/1, S. 40-46. Cao Libo 曹立波, „*Honglouloumeng litishi wangzhuang jiegou moxing de goujian*“ 《紅樓夢》立體式網狀結構模型的構建, in: *HXK*, 2007/2, S. 267-284. Ma Mingkui 馬明奎, „*Yinyan, shengyan, jiazhu xushi — shilun taixu huangjing zuowei Honglouloumeng hexin yixiang de jiegou gongneng*“ 飲宴·盛筵·家族敘事 — 試論太虛幻境作為《紅樓夢》核心意象的結構功能, in: *Zhejiang Social Sciences*, 2008/1, S. 107-112. Wu Yitian 吳亦恬, „*20 shiji 90 niandai yilai Honglouloumeng xushi jiegou yanjiu shuping*“ 二十世紀九十年代以來《紅樓夢》敘事結構研究述評, *Youth Literator*, 2011/1, S. 28-29. Siehe auch Zheng Tiesheng 鄭鐵生, „*Bange shiji guanyu Honglouloumeng xushi jiegou yanjiu de lixing sikao*“ 半個世紀關於《紅樓夢》敘事結構的理性思考, in: *HXK*, 1999/1, S. 42-54.

³⁴ Moderne Forscher machen Zhiyan Zhai, der den Eingangsrahmen „Prolog“ nannte, zur Orthodoxie und sind sich der Tatsache nicht bewusst, dass Zhiyan Zhai nur die ersten 80 Kapitel kannte und nicht voraussehen konnte, als er den Kommentar zu Kapitel 1 schrieb, wie Gao E die letzten 40 Kapitel schreiben würde. Siehe zum Beispiel Yu Pingbo 俞平伯 (Hrsg.), *Zhiyan Zhai Honglouloumeng jiping* 脂硯齋紅樓夢輯評, Shanghai, 1954, S. 40. Liu Mengxi 劉夢溪, „*Lun Honglouloumeng qianwuhui zai quanshu jiegou shang de yiyi*“ 論《紅樓夢》前五回在全書結構上的意義, in: *HXK*, 1979/1, S. 111-138. Zhu Danwen 朱淡文, „*Xiezi, xuqu, yinxian, zonggang — Honglouloumeng diyihui xilun*“ 楔子·序曲·引線·總綱 — 《紅樓夢》第一回析論, in: *HXK*, 1984/2, S. 137-156. Liu Xiangyu 劉相雨, „*Lun Honglouloumeng de xiezi — jian lun zhongguo gudian changpian xiaoshuo de kaitou moshi*“ 論《紅樓夢》的楔子 — 兼論中國古典長篇小說的開頭模式, in: *HXK*, 1999/1, S. 55-62. Yaohua Shi, „*Beginnings and Departures: The Dream Of The Red Chamber*“, in: *New Zealand Journal Of Asian Studies*, (June, 2005), S. 112-133. Song Changli 宋常立, „*Lun Honglouloumeng xushu fenceng de zuoyong ji dui wanqing xiaoshuo de yingxiang*“ 論《紅樓夢》敘述分層的作用及對晚清小說的影響, in: *HXK*, 2005/5, S. 71-77. Yao Yuguang 姚玉光, „*Honglouloumeng de xiezi: shui zai gen women shuohua?*“ 《紅樓夢》的楔子：誰在跟我們說話？ in: *Mingzuo Xinshang*, 2010/1, S. 37-39.

Zur Analyse der Rahmenstruktur gehören auch die Funktionen der Kapitelüberschriften, der Einführungsgedichte und Schlusscouplets. In der chinesischen Forschung ist die Entwicklung der Kapitelüberschrift in den klassischen Romanen nur vereinzelt untersucht worden. Forscher wie Li Xiaolong, Ji Zhongxun und Zhang Pingren konzentrieren sich auf die stilistische und rhetorische Wirkung und die vorausdeutende Funktion der Kapitelüberschriften.³⁵ Sun Xun interessiert sich an die Relevanz zwischen den in den Kapitelüberschriften erwähnten Figuren und der Charakterisierung und Handlung.³⁶

Die Erzählerfrage ist im Fall des *Traums* ein wenig kompliziert. Dass bis heute eine systematische Theoriebildung in der chinesischen Sprache fehlt, hat zu manchen Verwirrungen beigetragen.³⁷ Für die Erzählerfrage im *Traum* haben die westlichen Sinologen sich kaum interessiert, während sie unter den chinesischen Forschern ein Diskussionsthema ist. Ein Phänomen ist jedoch, dass sogar führende Forscher in China Schwierigkeiten haben, die Unterschiede zwischen einem Markterzähler 說書人 einer Geschichte, der seine Erzählkunst auf dem Vergnügungsmarkt anbietet, einem Autor und dem Erzähler bzw. den Erzählern eines Erzähltextes zu erkennen. Darüber hinaus herrscht unter vielen chinesischen Forschern seit langem ein falscher Konsens, dass es in einem Erzählwerk nur einen Erzähler geben kann, eine Vorstellung, die wahrscheinlich von dem Auftritt des Markterzählers abgeleitet ist. Tatsache ist, dass über die Anzahl der Erzähler im *Traum* kaum als eine Fragestellung diskutiert wird. Manche halten Cao Xueqin, Autor und Herausgeber, für den einzigen Erzähler, während andere den Stein oder den Daoisten der Leere und sogar den Protagonisten Jia Baoyu in die Diskussion bringen. Einige setzen den Erzähler des *Traums* sogar dem Markterzähler gleich.³⁸

³⁵ Li Xiaolong 李小龍, „Zhongguo gudian xiaoshuo huimu de xushi gongneng“ 中國古典小說回目的敘事功能, in: MQXS, 2010/2, S. 4-15. Derselbe Autor, „Honglouloumeng yu bayan huimu diwei de queqi“ 《紅樓夢》與八言回目地位的確立, in: HXK, 2009/6, S. 167-184. Ji Zhongxun 姬忠勛, Zhang Pingren 張平仁, „Honglouloumeng huimu de duibi chengxian“ 《紅樓夢》回目的對比呈現, in: HXK, 2008/4, S. 314-321.

³⁶ Sun Xun, „Honglouloumeng renwu yu huimu guangxi zhi yanjiu“ 《紅樓夢》人物與回目關係之研究, in: *Literary Heritage*, 2009/4, S. 122-130.

³⁷ Seit dem Ende der 1980er Jahre werden eine Reihe von Werke der westlichen Literaturtheorien — hauptsächlich aus der englischen und französischen Sprache — ins Chinesische übersetzt, jedoch ohne eine systematische Orientierung für die chinesischen Leser anbieten zu können. In den 1990er und 2000er Jahren zeichnen sich neben den weiteren Übersetzungen zwei wichtige chinesische Forscher besonders aus, die die westliche Errungenschaft der Literaturwissenschaft in den Analysen chinesischer Klassiker ansetzen. Henry Zhao (Zhao Yiheng) und Luo Gang bieten unter anderen auch Vorschläge in der Begriffsbildung und stellen einige Besonderheiten der chinesischen Literatur heraus. Dennoch gewinnen diese Werke nicht sehr große Beachtung. Tatsache ist, dass ungenügende Beschreibungen und Definitionen über die erzählliterarischen Phänomene stattgefunden haben, jedoch führten sie nicht zu einem Konsens in der Begriffs- und Theoriebildung der Literaturwissenschaft in chinesischer Sprache. Zhao Yiheng 趙毅衡, *Kunao de xushuzhe: Zhongguo xiaoshuo de xushu xingshi yu zhongguo wenhua* 苦惱的敘述者 — 中國小說的敘述形式與中國文化, Beijing, 1994. Derselbe Autor, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford, 1995. Derselbe Autor, *Dang shuo zhe beishuo de shihou: bijiao xushuxue daolun* 當說者被說的時候 — 比較敘述學導論, Beijing, 1998. Luo Gang 羅鋼, *Xushixue daolun* 敘述學導論, Kunming, 1994.

³⁸ Z. B. Ying Bicheng 應必誠, „Honglouloumeng de xushu yishu“ 《紅樓夢》的敘述藝術, in: HXK, 1995/1, S. 235-254. Li Qingxin 李慶信, „Cong shuoshuren xushi dao xushiren xushi de zhuanhua“ 從說書人敘事到敘事人敘事的轉化, in: HXK, 1992/2, S. 3-35. Cai Yijiang 蔡義江, „Shitou de zhineng yu Zhen Jia Baoyu“ 石頭的職能與甄、賈寶

Im Zusammenhang mit den oben genannten Strukturkomponenten und der Erzählerfrage lassen sich einige fiktive Leser wie auch fiktive Autoren und zudem einen fiktiven Herausgeber ausmachen. Die Wirkung der fünf Titel in der Rezeption des Romans sind bisher noch nicht ausreichend untersucht worden. Seit Hu Shi sind die meisten heutigen Forscher in China der Meinung, dass diese fünf Titel eine Entstehungsgeschichte des Romans aufzeichnen.³⁹ Zwei Hauptthesen entwickelten sich. Zum einen wurde vermutet, der Roman sei aus zwei Geschichten zusammengewachsen, aus Cao Xueqins früherem Werk *Zauberspiegel der Erotik* und der *Chronik des Steins* eines anderen Autors; zum zweiten war man der Ansicht, der *Traum der roten Kammer* sei aus Cao Xueqins früherem Werk *Zauberspiegel der Erotik* entstanden.⁴⁰ Mangelnde Belege führen jedoch dazu, dass keine dieser Thesen genügend Überzeugungskraft aufweist und ein Konsens sich nicht abzeichnet. Zu den Forschungsthemen gehört auch die Frage, welche von den zwei Titeln *Traum der roten Kammer* oder *Chronik des Steins* ursprünglicher oder passender für den Roman ist.⁴¹ Festzustellen ist, dass diese fünf Titel von unterschiedlichen „Beteiligten“ stammen, die laut dem Erzähler des Eingangsrahmens bei der Produktion des Romans mitgewirkt haben sollen. Diese fiktiven Leser und der fiktive Herausgeber werden bisher kaum erkannt und ihre Funktionen nicht zum Forschungsthema. Die Forschungsinteresse fokussiert sich neben der Entstehungsgeschichte auch auf die Intertextualität der in den Titel angesprochenen Motive.

玉, in: *HXK*, 1982/3, S. 117-143. Ma Rui Fang 馬瑞芳, „Hongloulou de qingjie xiansuo he xushi shoufa“ 《紅樓夢》的情節線索和敘事手法, *Journal of Literature, History And Philosophy*, 2003/1, S. 94-100. Chen Weizhao, 2006, a.a.O., S. 567-574. Wang Yuanyuan 王媛媛, „Hongloulou de xushuzhe“ 《紅樓夢》的敘述者, in: *Zhishi chuang*, 2010/11, S. 70-71. Sun Xun 孫遜, „Hongloulou renwu yu huimu guanxi zhi yanjiu“ 《紅樓夢》人物與回目關係之研究, in: *Literary Heritage*, 2009/4, S. 122-130. Zur Diskussion über Markterzähler und Erzähler, siehe Chen Pingyuan 陳平原, „Shuoshuren yu xushizhe“ 說書人與敘事者, *Shanghai Literature*, 1996/7, S. 70-79. Wang Xin 王昕, *Huaben xiaoshuo de lishi yu xushi* 話本小說的歷史與敘事, Beijing, 2002, z. B. S. 45, 49, 50, 117 usw. Wang Ping, *Zhongguo gudai xiaoshuo xushi yanjiu* 中國古代小說敘事研究, Shijiazhuang, S. 10-66. Shen Jieling 申潔玲 und Liu Lanping 劉蘭平, „Shuoshuren' xushizhe de gexinghua“ ‘說書人’敘事者的個性化, in: *Social Sciences In Guangdong*, 2003/2, S. 140-147.

³⁹ Ein wichtiger Streitpunkt unter den Forschern ist die Echtheit dieser „Einführung (*fanli*)“. Hu Shi, Chen Yupi und Pan Chonggui sind von der Echtheit überzeugt und glauben, dass sie vom Autor oder Kommentator im Jahr *Jiaxu* (1754) verfasst wurde. Zhao Gang hingegen vertritt die Meinung, dass das *Jiaxuben* an sich ein sehr spätes Textzeug ist. Wu Shichang und Liu Mengxi halten die „Einführung“ für eine Fälschung durch die späteren Verleger und Bücherhändler. Manche Forscher sehen in den fiktiven Lesern und ihren Titeln andere mögliche Autoren. Vgl. Hu Shi, „Kaozheng Hongloulou de xin cailiao“, in: Song Guangbo (Hrsg.), *Hu Shi Hongloulou yanjiu lunshu quanbian*, 1988, a.a.O. Chen Yupi 陳毓羆, „Hongloulou shi zenyang kaitou de?“ 紅樓夢是怎樣開頭的, in: *Wen Shi*, 1963/3. Zhao Gang 趙岡, „Zailun Jiaxuben Shitouji de chengshu niandai“ 再論甲戌本《石頭記》的成書年代, in: *Hongloulou lunji* 紅樓夢論集, Taipei, 1975. Pan Chonggui 潘重規, „Hongloulou de faduan“ 《紅樓夢》的發端, in: *Xinya Shuyuan xueshu niankan*, 13 (1971), S. 81-97. Wu Shichang, „Canben Zhiping Shitouji de diben ji niandai“, in: *Hongloulou Tanyuan Waibian*, 1980, a.a.O., S. 96-145. Liu Mengxi 劉夢溪, *Hongloulou yu bainian zhongguo* 紅樓夢與百年中國, Beijing, 2005, S. 386f. Siehe auch Shen Zhijun, *Hongloulou chengshu yanjiu*, 2004, a.a.O., S. 112-126.

⁴⁰ Die erste These wird *Ershu hecheng* 二書合成, „Zusammenfügung zweier Romane“, genannt, die zweite gilt als *Yigao duogai* 一稿多改, „Ein Text mit vielen Überarbeitungen“. Siehe Shen Zhijun 沈治鈞, *Hongloulou chengshu yanjiu* 紅樓夢成書研究, Beijing, 2004, S. 1-31.

⁴¹ Vgl. Shen Zhijun, 2004, a.a.O., S. 112-126.

Der Titel *Chronik des Steins* und der Anfang des Eingangsrahmens führen direkt zur chinesischen Mythologie zurück. Im Vergleich zum Ming-Roman *Xiyou ji* 西遊記, *Reise in den Westen* (Abk.: *Reise*), in dem die Geburt des Affenkönig aus einem Steine Assoziation mit der Mythologie auslöst, ohne diese direkt zu erwähnen, weist im *Traum* der Erzähler des Eingangsrahmens direkt auf den Nüwa-Mythos hin (1: 2). Die Mythologiestudie von Yuan Ke und die Arbeit über die Intertextualität des Steins von Wang Jing u. a. bieten viele Anhaltspunkte für die Analyse über die Funktionen des Steins im *Traum*.⁴² Das irdische Trugbild des Steins, die Jade, ist in dem archaischen Jadekult tief verwurzelt und hat laut Ye Shuxians Studie einen wichtigen Stellenwert im konfuzianischen Wertesystem. Der enge Zusammenhang der beiden Existenzformen deutet von Anbeginn an auf den Ursprung der Kulturgeschichte hin. Ye stellt durch umfangreiche Belege aus überlieferten Texten und archäologischen Funden den Zusammenhang des Steins und der Jade in der chinesischen Kulturgeschichte dar.⁴³

Das Traummotiv wird schon im Titel *Traum der roten Kammer* und im Programm des angeblichen Autors betont. Sinnvoll ist zunächst die Zahl der Träume im ganzen Roman festzustellen und Träume zu erkennen, die für die Geschichte von großer Bedeutung sind. Andrew Plaks spricht von 14 Träumen. Anthony Yu zählt mehr als 22 Traumszenen. Marion Eggert zählt bis zu 30 Träumen. Han Jinlian, Zhao Jingyu, Wei Ran und Gu Keyong kommen auf die Summe von 32 Träumen im Roman.⁴⁴ Ein Problem dieser Zählung ist hier jedoch, dass der Begriff Traum in der Erzählliteratur kaum definiert wird und die Kriterien der Zählung nicht erklärt

⁴² Jing Wang, *The Story of Stone, Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in Dream of the Red Chamber, Water Margin, and The Journey to the West*, Durham and London, 1992. Yuan Ke 袁珂, *Zhongguo shenhua shi* 中國神話史, Shanghai, 1988. Derselbe Autor, *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian* 中國神話傳說詞典, Shanghai, 1985. Zheng Chenyin 鄭晨寅, „Cong mushi chongbai kan *Honglouloumeng* zhi ‚mushi qi yuan‘ 從木石崇拜看《紅樓夢》之‘木石奇緣’“, in: HXK, 2000/3, S. 98-107.

⁴³ Ye Shuxian, „Yujiao yu Ru Dao sixiang de shenhua genyuan 玉教與儒道思想的神話根源“, in: *Ethnic Arts Quarterly*, 2010/3, S. 83-91. Derselbe Autor, „Zhongguo shengren shenhua yuanxing xinkao — jianlun zuowei guojiao de yuzongjiao“ 中國聖人神話原型新考 — 兼論作為國教的玉宗教, in: *Wuhan University Journal*, 2010/5, S. 277-286. Derselbe Autor, „Nüwa butian he yushi weitian de shenhua guan“ 女媧補天和玉石為天的神話觀, in: *Ethnic Arts Quarterly*, 2011/1, S. 1-10.

⁴⁴ Han Jinlian, „*Honglouloumeng* li de meng 《紅樓夢》裏的夢“, in: *Journal of Hebei Normal University*, 1980/1, S. 65-73. Hier zählt Han bis zu 30 Träume im Roman. In einer späteren Veröffentlichung zählt Han bis zu 32 Träumen. Zhao Jingyu zählt auch bis zu 32 Träume. Zhao Jingyu 趙景瑜, „Shuo ‚meng‘ 說‘夢’“, in: *Jinyang Journal*, 1980/3, S. 99-104. Eine detaillierte Auflistung der 32 Träume bieten Wei Ran 蔚然 und Gu Keyong 顧克勇 in ihrem Aufsatz, „*Honglouloumeng* 32 meng xitong jixi 《紅樓夢》三十二夢系統解析“, in: *Jianghuai Forum*, 2002/4, S. 86-91. Andrew Plaks spricht von 14 Träumen. Anthony Yu zählt mehr als 22 Traumszenen. Siehe Andrew Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton, 1976, S. 222f. Anthony Yu, „The Quest of Brother Amor: Buddhist Intimations in *The Story of the Stone*“, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1989/1, S. 55-92. Marion Eggerts Zählung ergibt 30 Träumen. Marion Eggert, Stuttgart, 1993, a.a.O., S. 218-224. Tong Yao zählt in ihrer Dissertation nur 23 Träume, ohne den Forschungsstand darüber nachgeprüft zu haben, obwohl die obengenannten Artikel lange vor ihrer Dissertation veröffentlicht wurden. Tong Yao, *Ein Vergleich zwischen den Wahlverwandtschaften von Johann Wolfgang von Goethe und dem klassischen chinesischen Roman Der Traum der roten Kammer vom Cao Xueqin und Gao E*, Berlin, 2006, S. 216, 241, 251.

werden.⁴⁵ Wenn man die Kriterien festlegt, kommt man auf ein anderes Ergebnis. Zudem scheint es für die westlichen Forscher wie Marion Eggert und Zhou Jianming interessanter, die Traumauffassung und -darstellung aus der kulturwissenschaftlichen und komparatistischen Perspektive zu beobachten.⁴⁶ Manche chinesische Forscher konzentrieren sich auf die Funktion des Traums als Vorausdeutung der kommenden Handlung, als Mittel der Charakterisierung der träumenden Figuren und vor allem als Weg zum Erwachen für den Protagonisten.⁴⁷ Für einige andere chinesische Gelehrte ist es wichtig, die Funktion des Traums im Roman in einem ideenhistorischen Zusammenhang zu beobachten, insbesondere in Verbindung mit Zhuang Zi 莊子 (um 365 v. Chr.-290 v. Chr.) und mit den Literaten vor dem Autor des *Traums*.⁴⁸

Besonders komplex ist das Spiegelmotiv, das durch den Titel *Zauberspiegel der Erotik* unterstrichen wird. Zunächst lässt sich hier feststellen, dass Fleischlust und reine Liebe ebenfalls als Kriterien der Charakterisierung dienen, was bisher noch nicht zum Diskussionsthema geworden ist. Dies führt zu unterschiedlichen Übersetzungen: „Wind- und Mondspiegel“, „Zauberspiegel der Liebe“, „A Mirror for the Romantic“ oder „Precious Mirror of Love“.⁴⁹ Zu beobachten ist, dass die mystische Funktion des Zauberspiegels nicht in den Vordergrund gestellt wird. Viel mehr soll der Leser ihn als ein Symbol des Erwachens sehen und die Geschichte als eine Allegorie verstehen. Spiegel ist ein begleitender Zeuge und ein ausschlaggebendes Symbol für Reflektion und Selbstreflektion des Protagonisten. An jedem Wendepunkt der geistigen Entwicklung des Protagonisten ist ein Spiegel dabei, der dessen Fortschritt aufzeichnet. Über den gemeinsamen Traum von Jia Baoyu und Zhen Baoyu wurde

⁴⁵ Marion Eggert referiert über die Schwierigkeit einer Definition im Fachbereich der Psychologie. Eggert, Stuttgart, 1993, S. 8-9.

⁴⁶ Marion Eggert, Stuttgart, 1993, a.a.O. Zhou Jianming, Wiesbaden, 2006, a.a.O.

⁴⁷ Han Jinlian, „*Hongloulou*: Menghuan wenzue de dianfeng“ 《紅樓夢》: 夢幻文學的巔峰, in: *Journal of Heilbei Normal University*, 1994/1, S. 17-26. Wang Zhiyao 王志堯 „Menhuan ruzhi yuanqing shen — *Hongloulou* mengjing miaoxie zonglun“ 夢幻如織緣情深 — 《紅樓夢》夢境描寫綜論, in: *Journal of Inner Mongolia University for Nationalities*, 2001/4, S. 52-58. Zhong Mingqi 鐘明奇, „*Hongloulou* mengjing miaoxie de chuantongxing yu dachuangxing“ 《紅樓夢》夢境描寫的傳統性與獨創性, in: *HXK*, 1993/3, S. 25-38.

⁴⁸ Gao Minxi 高旼喜, „*Hongloulou* de ‚honglou‘ he ‚meng‘“ 《紅樓夢》的‘紅樓’和‘夢’, in: *HXK*, 2006/5, S. 53-69. Zhong Mingqi, „*Hongloulou* mengjing miaoxie de chuantongxing yu dachuangxing“ 《紅樓夢》夢境描寫的傳統性與獨創性, in: *HXK*, 1993/3, S. 25-38. Li Genliang 李根亮, „Zongjiao yu *Hongloulou* de menghuan shijie“ 宗教與《紅樓夢》的夢幻世界, in: *Journal of Yangtze University*, 2008/4, S. 29-32. He Wangsheng 何旺生, Wang Haiyang 王海洋, „Wangzhong haohua yuanshi huan — *Hongloulou* mengjing zhi yuanxing jixi“ 萬種豪華原是幻 — 《紅樓夢》夢境之原型解析, in: *HXK*, 2001/1, S. 40-50. Liu Dong 劉冬, „Zai *Hongloulou* yu *Zhuangzi*, Chan zhi guanxi jiqi wenben quanshi zuotanhui shang de fayan“ 在《紅樓夢》與《莊子》、禪之關係及其文本詮釋座談會上的發言, in: *MQXS*, 1999/1, S. 5-12. Wang Ping, „*Hongloulou* yu Fo Dao wenhua“ 《紅樓夢》與佛道文化, in: *Social Science Research* 社會科學研究, 1995/2, S. 101-106.

⁴⁹ Franz Kuhn, *Der Traum der roten Kammer: ein Roman aus der Mandschu-Zeit*, Leipzig, 1971, S. 140. Zu bemerken ist, dass Kuhn den Eingangsrahmen des Romans nicht übersetzt hat, und Fengyue baojian im Kapitel 12 als „Wind- und Mondspiegel“ übertragen hat. Siehe Tsau Hsüä-tjin 曹雪芹, *Der Traum der roten Kammer oder die Geschichte vom Stein*, aus dem Chinesischen von Rainer Schwarz und Martin Woesler, Bochum: Europäischer Universitätsverlag, 2006, S. 9. Aus dem Chinesischen ins Englische von David Hawkes, *The Story of the Stone or The Dream of the Red Chamber*, New York, 1973, S. 51. Aus dem Chinesischen ins Englische von Yang Xianyi und Gladys Yang, *A Dream of red Mansions*, Peking: Foreign Languages Press 1978, S. 6.

zwar bereits diskutiert.⁵⁰ Nicht zu übersehen ist jedoch, dass die Darstellung von Jia Baoyus Traumerlebnis das Motiv eines Spiegel-Traums aufweist. Ein Spiegel-Traum verstärkt die Funktion des Traums als Weg zum Erwachen und weist zugleich auf den Wendepunkt der Entwicklung der beiden Baoyus hin. Ein Vorgänger solches Spiegel-Traum-Motivs ist ein kurzer Roman *Xiyou bu* 西遊補, *Ergänzung zur Reise in den Westen* (Abk.: XYB), von Dong Yue 董說 (1620-1686). Überwiegend amerikanische Sinologen wie C. T. Hsia 夏志清, Zhou Cezong 周策縱 (1916-2007), Robert E. Hegel, Karl S. Y. Kao 高辛勇 und Li Qiancheng 李前程 sehen den hohen Stellenwert dieses Romans für die Entwicklung in der Literaturgeschichte Chinas im Allgemeinen und für den *Traum* insbesondere.⁵¹ Anthony Yu gehört zu den ersten Forschern, die die Bedeutung des Spiegel-Traums im *Traum* erkannt haben.⁵² Chinesische Forscher wie Zhao Hongjuan vergleicht lieber die familiäre Hintergrund der beiden Autoren, Dong Yue und Cao Xueqin, und sieht die autobiographische Tendenzen und Allegorie in der Handlung der zwei Romane.⁵³

Gleichzeitig führt der Zauberspiegel in diesem Titel zu dem Denkanstoß, die Spiegelungseffekte des doppelseitigen Spiegels und auch des *mise en abyme*-Verfahrens in der Figurenkonstellation und -charakterisierung und Handlungsstruktur zu untersuchen. Chinesische Forscher haben bereits vor langer Zeit die Spiegelungs- oder Reflektionseffekte im Bereich der Figurenkonstellation und -charakterisierung bemerkt. Die *mise en abyme*, über die französische und deutschsprachige Gelehrten wie Lucien Dällenbach und Michael Scheffel, Gero von Wilpert und Werner Wolf bereits gründlich geforscht haben, bleibt bis heute jedoch in China weitgehend unbekannt.⁵⁴ Dällenbach erkennt drei Sorten von *mise en abyme*, die auch in einem Text

⁵⁰ Wang Ling 王凌, „Gudai xiaohuo tongmeng qingjie leixing qiantan — Yi Tang chuanqi he *Hongloulou* wei Zhongxin“ 古代小說同夢情節類型淺探 — 以唐傳奇和《紅樓夢》為中心, in: MQXS, 2008/1, S. 41-53. Derselbe Autor, „*Hongloulou* zhong 'tongmeng' qingjie shenmei gongneng chutan“ 《紅樓夢》中“同夢”情節審美功能初探, in: HXK, 2008/2, S. 268-276.

⁵¹ Vgl. C. T. Hsia 夏志清 und T. A. Hsia, „New Perspectives on Two Ming Novels: Hsi Yu Chi and Hsi You Pu“, in: Chow Tse-tung (Hrsg.), *Wen-Lin: Studies in Chinese Humanities*, Madison, 1968, 229-245. Zhou Cenzong, „*Hongloulou* yu *Xiyou Bu*“, in: HYJK, V, Shanghai, 1980, S. 135-142. Karl S. Y. Kao 高辛勇, „A Tower of Myriad Mirrors: Theory and Practice of Narrative in Hsi-yu Pu“, in: Tse-tung Chow (Hrsg.), *Wen-Lin: Studies in Chinese Humanities*, 1989, Madison, S. 205-241. Li Qiancheng 李前程, *Fiction of Enlightenment: Journey to the West, Tower of Myriad Mirrors, and Dream of the Red Chamber*, Honolulu, 1999, S. 91. Madeline Chu, „Journey into Desire: Monkey's Secular Experience in the *Xiyoubu*“, in: *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 117/4, 1997, S. 654-664. Robert E. Hegel betrachtet das Phänomen Traum in seiner Diskussion über diesen kurzen Roman aus einer freudschen Perspektive. Siehe Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China*, New York: 1981, S. 148-163.

⁵² Anthony Yu, „The Quest of Brother Amor: Buddhist Intimations in *The Story of the Stone*“, 1989/1, a.a.O., S. 55-92.

⁵³ Zhao Hongjuan 趙紅娟, „Ye tan *Hongloulou* yu *Xiyou bu*“ 也談《紅樓夢》與《西遊補》, in: MQXS, 2012/2, S. 122-133.

⁵⁴ Lucien Dällenbach, „Reflexivity and Reading“, in: *New Literary History*, 1980 (Spring), S. 435-449. Derselbe Autor, *The Mirror in the Text*, aus dem Französischen ins Englische von Jeremy Whiteley und Emma Hughes, Chicago, 1989. Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens*, Tübingen, 1997, S. 75-76. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner, 2001. Werner Wolf, "Mise en Abyme" In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, 2004.

gemeinsam vorkommen können.⁵⁵ Li Qiancheng findet in seiner *Hongloulou*-Forschung, dass die von Dällenbach beschriebenen Funktionen sich erweitern lassen.⁵⁶ Anregung zu dieser Sichtweise bietet Zhou Ruchang auch in seiner These, dass Kapitel 54 und 55 den Wendepunkt des Romans darstellt, da der Autor ursprünglich 108 Kapitel geplant haben soll und der Aufstieg und der Untergang der Familie symmetrisch geteilt werden sollte.⁵⁷ Plaks sieht den *Traum* als Nachfolge der Romantradition der Ming-Meisterwerke. Er stellt wie viele chinesische Gelehrte fest, dass die Handlungsstruktur des *Traums* den *Pflaumenblüte in der goldenen Vase* (Abk.: *Pflaumenblüte*) sehr ähnele und daher es möglich sei, dass der Autor des *Traums* auch 100 Kapitel geplant habe, wie es bei *Pflaumenblüte* der Fall ist.⁵⁸

Die Spieglungseffekte sind ebenfalls in der Figurenkonstellation zu erkennen. Daiyu und Baochai repräsentieren zwei Typen von Figuren, deren Eigenschaften wie eine Reihe von Abbildern bei den sie umgebenden Figuren zu beobachten sind. Die konträren Eigenschaften dieser Figuren wirken wie ein doppelseitiger Spiegel.⁵⁹ Über Sheyue 麝月 und Fangguan 芳官, die personifizierten Spiegeln um den Protagonisten, wie diese Arbeit analysieren wird, werden bisher nicht ausführlich diskutiert. Vereinzelt chinesische Gelehrte interessieren sich stattdessen für die Charakterisierung der Figuren um Jia Baoyu.⁶⁰ Diese Effekte, die ebenfalls bei den sich durch *mise en abyme* eine Reihe von Vor-, Eben- und Gegenbildern Jia Baoyus feststellen lassen, werden bisher noch nicht erkannt.

Der Titel *Die Zwölf Schönen aus Jinling* stammt von dem fiktiven Herausgeber namens Cao Xueqin. Er deutet zunächst auf eine Reihe von jungen weiblichen Figuren hin und lässt zugleich ihr trauriges Schicksal durch die Verbindung zur Stadt Jinling erahnen. Jinling war die Hauptstadt einiger vergangener Dynastien, die jedoch schnell ein trauriges Ende fanden. Darüber

⁵⁵ Lucien Dällenbach, Chicago, 1989, S. 35-38.

⁵⁶ Li Schrieb:

We can broaden the scope to include scenes that constitute internal duplications and have self-reflexive and metafictional dimensions, those that refer to the composition, reading, and interpretation of the novel itself: the *mise en abyme* structures, like the scenes concerning prophecy, remembrance, recognition, dreams, and repetition.

Li Qiancheng, Honolulu, 1999, S. 136.

⁵⁷ Zhou Ruchang, Zhou Lunling 周倫玲, *Hongloulou yu Zhongguo wenhua* 紅樓夢與中國文化, Beijing, 1989, S. 179-217. Andrew Plaks untersucht die Struktur der Ming-Meisterwerke und vertritt die These, dass diese Romane die Struktur von 100 Kapiteln zeigen. Er vergleicht den *Traum* mit den Ming-Meisterwerken und stellt viele Ähnlichkeiten fest. Für Plaks sind Kapitel 49 und 50 der Höhepunkt des Romans, in denen Baoyu und die Schönen im Garten den Dichterclub vergrößern und zusammen feiern. Andrew Plaks 浦安迪, Beijing, 1996, a.a.O., S. 62-81.

⁵⁸ Andrew Plaks, Beijing, 1996, a.a.O., S. 62-81.

⁵⁹ Taipinn Xianren (19. Jh.; eigentlicher Name: Zhang Xinzhi 張新之) sah in Xiren und Qingwen „Schatten“ von Baochai und Daiyu. Zhiyan Zhai sprach von Daiyus und Baochais „Schatten“. Damit meinte er die Figuren, die ähnliche Eigenschaften und Ansichten wie beiden zeigen. Siehe Cao Xueqin, Gao E, Huhua Zhuren 護花主人, Damou Shanmin 大某山民 und Taiping Xianren 太平閒人, *Hongloulou sanjia ping* 紅樓夢三家評, Shanghai, 1988, S. 4. JXB, 8: 203.

⁶⁰ Song Qi 宋淇, „Yihong yuan de si da yuhan“ 怡紅院的四大丫鬟, in: Derselbe Autor, *Hongloulou shiyao* — *Song Qi Hongxue lunji* 紅樓夢識要 — 宋淇紅學論集, Beijing, 2000, S. 105-185.

hinaus soll der Leser nur durch die Nennung der Kulturstadt Jinling sich vom Hauptschauplatz der Binnengeschichte eine Vorstellung machen können. Dieser Hinweis verlangt natürlich vom Leser eine gewisse Gelehrsamkeit. Mei Xinlin nennt das Phänomen *Jinling qingjie* 金陵情結, „den Jinling-Komplex“ des Autors. Mei trägt viele Quellen in Bezug auf die Geschichte der Stadt und auf die Literatur über die Stadt zusammen. Er glaubt, aus der Perspektive des Autors eine Melancholie feststellen zu können, die mit dem „Jinling-Komplex“ zusammenhängt. Seine Argumentation setzt natürlich voraus, dass er die oben dargelegte Rekonstruktion von Cao Xueqins Lebenslauf durch die Cao-Forscher für eine historische Wahrheit hält.⁶¹

Der Daoist der Leere, Finder der Geschichte, ist der einzige fiktive Leser, der neben seinem Titel seine Meinung über die Geschichte geäußert hat. Nach einer Diskussion mit dem Stein glaubt er, die Geschichte verstanden zu haben. Er gibt ihr den Titel *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs*, nachdem er seinen Namen in „leidenschaftlicher Mönch“ 情僧 geändert hat. Amerikanische Sinologen, Lene Bech, Anthony Yu und Wai-yee Li haben im Daoisten einen fiktiven Leser erkannt.⁶² Bemerkenswert ist ebenfalls die Gleichsetzung des Daoisten mit dem Protagonisten durch Anthony Yu. Er betitelt seinen Artikel mit „Brother Amor“, also „leidenschaftlicher Mönch“, diskutiert jedoch fast ausschließlich die geistige Entwicklung des Protagonisten, ohne Bezug auf den Daoisten der Leere zu nehmen.⁶³ Wu Baiqiao erkennt auch im Daoisten den ersten Leser der Geschichte, sieht in ihm jedoch kaum eine Verbindung zur Binnengeschichte. Zudem identifiziert er den Stein mit dem realen Autor.⁶⁴

Im Programm des angeblichen Autors am Anfang des Romans sehen viele Forscher entweder das Bekenntnis des Autors Cao Xueqin, das ihnen als Argumentation für die Autobiographie-These dient, oder als einen wichtigen Anhaltspunkt im Entstehungsprozess des Romans.⁶⁵ Die Funktion des fiktiven Herausgebers im Roman selbst wurde bisher nur wenig

⁶¹ Mei Xinlin 梅新林, „*Honglouloumeng* de Jinling qingjie“ 《紅樓夢》的‘金陵情結’, in: HXK, 2001/4, S. 83-114.

⁶² Lene Bech sah auch im Daoisten der Leere „the fictive reader“. Siehe Lene Bech, „Fiction that leads to Truth: The Story of the Stone’ as Skillful Means“, in: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (26) 2004, S. 1-21. Anthony Yu nennt ihn „the projected reader“. Siehe *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*, Princeton, 1997, S. 150, 171. Wai-yee Li sieht im Daoisten der Leere „the first reader“ und „the ideal reader“ des Romans. Wai-yee Li, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, Princeton, 1993, S. 177.

⁶³ Anthony Yu, „The Quest of Brother Amor: Buddhist Intimations in *The Story of the Stone*“, 1989/1, a.a.O., S. 55-92.

⁶⁴ Wu Baiqiao 吳柏樵, „Zaitan ‚Shui jie qizhong wei’ — cong Kongkong Daoren shuoqi“ 再談‘誰解其中味’ — 從空空道人說起, in: HXK, 1985/2, S. 31-63.

⁶⁵ Shen Zhijun, 2004, a.a.O., S. 112-126. Feng Qiyong, „Lun Zhiyan Zhai chongping Shitouji Jiaxuben ‚Fanli’“ 論《脂硯齋重評石頭記》甲戌本‘凡例’, in: HXK, 1980/4, S.175-207. Zhou Cezong, „*Honglouloumeng* ‚Fanli’ buyi yu shiyi“ 《紅樓夢》‘凡例’補佚與釋疑, in: HXK, 1981/1, S. 246-258. Deng Suifu 鄧遂夫, „Lun Jiaxuben ‚Fanli’ yu *Honglouloumeng* shuming“ 論甲戌本‘凡例’與《紅樓夢》書名, in: HXK, 1986/3, S. 239-262. Shang Youping 尚友平, „Zheng Jiaxuben ‚Fanli’ de zuozhe shi Zhiyan Zhai“ 證甲戌本‘凡例’的作者是脂硯齋, in: HXK, 1992/2, S. 259-277. Hu Shuli 胡淑莉, Zhang Zhenchang 張振昌, „Lun *Honglouloumeng* Jiaxuben ‚Fanli’“ 論《紅樓夢》甲戌本‘凡例’, in: *Social Science Front*, 1999/6, S. 227-230. Ma Ruifang 馬瑞芳, „Lun Jiaxuben ‚Fanli’ wei Cao Xueqin suo zuo“ 論甲戌本‘凡例’為曹雪芹所作, in: HXK, S. 2003/4, S. 36-50. Chen Xiaolin 陳小林, „Huiyi xintai yu xushi jiangou — *Honglouloumeng* diyi hui xidu“ 回憶心態與敘事建構 — 《紅樓夢》第一回細讀, in: HXK, 2005/2, S. 312-324. Zhu

analysiert. Wie beim fiktiven Autor des Programms der Fall ist, wird der Herausgeber als die gleiche Person wie den realen Autor gesehen und das Programm die Informationsquelle über die Entstehungsgeschichte des Romans.⁶⁶

Dass der Roman als eine Allegorie gelesen werden kann oder soll, oder dass er eine allegorische Interpretation zulässt oder gar fordert, wurde bereits durch Plaks und auch einige chinesische Forscher festgestellt. Plaks sieht den Roman entsprechend der chinesischen Weltanschauung wie das Konzept von *yin* 陰 und *yang* 陽 und den fünf Elementen, und beschreibt die Charakterisierungen und Handlungen zusammenfassend als „complementary bipolarity“ und „multiple periodicity“. Für ihn ist der Roman „designed to be read in an allegorical manner“. Plaks schlussfolgert, dass das Scheitern von Baoyu und Daiyu in ihrer Unfähigkeit liegt, die „total vision“ beherrschen zu können, obwohl sie ihre Jugend im „Garden of Total Vision“ verbracht haben.⁶⁷ Jedoch ist es nicht zu übersehen, dass Plaks die Handlungen mit polarisierenden Handlungen und Wirkungen wie Zusammenkunft und Trennung, Freude und Trauer usw. mit der philosophischen Dualität wie das Wahre und das Falsche oder Traum und Erwachen auf gleiche Ebene stellt. Dore Levy sieht den ganzen Roman als Allegorie. Insbesondere in den Krankheiten, den Träumen, den Gedichten der Figuren sieht die Forscherin das Mittel zum Erwachen. Ihre Analyse konzentriert sich auf die Spannung zwischen Ideal und Realem, Sein und Nicht-Sein.⁶⁸ Lene Bech bezeichnet „the story of the stone“, also damit ist der Binnengeschichte des *Traums* gemeint, als „fiction as a vehicle to truth“.⁶⁹ Li Qiancheng nennt den Roman „the fiction of enlightenment“, was eindeutig auf die Wirkung einer Allegorie betont. Für Li ist das *mise en abyme*-Verfahren ein wirkungsvolles Mittel für Baoyus Erwachen.⁷⁰

Chinesische Forscher, die eine philosophische Interpretation vorlegen, konzentrieren sich meistens auf die intertextuelle Vernetzung mit buddhistischer und daoistischer Philosophie und versuchen, die didaktische Wirkung des Romans durch Baoyus Erfahrung und Weltentsagung zu veranschaulichen. Mei Xinlin ist der Überzeugung, dass Allegorie aus der Mythologie stamme. Er sieht die Allegorie im *Traum* in der Verschachtelung des Nüwa-Mythos mit den durch Träume entstandenen Prophezeiungen und Vorausdeutungen.⁷¹

Shoutong 朱壽桐, „Hongloulou meng chanhui zhuzhi lun“ 《紅樓夢》懺悔主旨論, in: *Journal Of Hainan Normal University*, 2001/2, S. 106-111. Fu Mange 伏漫戈, „Hongloulou meng yanjiu zhi ‚chanhui‘ shuo“ 《紅樓夢》研究之“懺悔”說, in: *Social Sciences Review*, 2012/1, S. 93-96.

⁶⁶ Shen Zhijun, 2004, a.a.O., S. 159-179. Du Chungeng 杜春耕, „Cao Xueqin ‚piyue shiyai, zengshan wuci‘ kao“ 曹雪芹“披閱十載、增刪五次”考, in: *HXK*, 2007/3, S. 113-136. Li Guanting 李閔庭, „Lun ‚piyue zengshan‘ jishi chuanguo“ 論“批閱五次”即是創作, in: *HXK*, 1996/3, S. 299-301.

⁶⁷ Plaks, Andrew, Princeton, 1976, a.a.O., S. 43-53, 84, 210-211. Derselbe Autor, 1996, a.a.O., S. 157-166.

⁶⁸ Dore Jesse Levy, *Ideal and actual in The Story of the Stone*, New York, 1999.

⁶⁹ Lene Bech, „Fiction that leads to Truth: ‘The Story of the Stone’ as Skillful Means“, a.a.O., S. 1-21.

⁷⁰ Li Qiancheng, a.a.O., S. 134,

⁷¹ Mei Xinlin, „Hongloulou meng — zuowei yuyan wenben de jiedu“ 《紅樓夢》— 作為寓言文本的解讀, in: *HXK*, 1999/1, S. 1-18.

1.3.3 Methodische Überlegungen

Für die Themenbereiche dieser Arbeit stellt sich die Frage nach der Vorgehensweise. Insbesondere ist zu bemerken, dass manche Themen nicht zum Untersuchungsbereich der chinesischen *Honglougong*-Forschung gehören, während andere nicht im Interessensfeld der westlichen Sinologen liegen. Fragen wie die Funktion der Kapitelüberschriften, der Einführungsgedichte und Schlusscouplets finden kaum Vorgänger in Hinblick auf Forschungsmethodik und Theoriebildung. Für manche Bereiche muss bei naheliegenden Themen der Literaturwissenschaft anderer Sprachen und ihren Forschungsmethoden und -ergebnissen gesucht werden.

Zur Forschung der Rahmenstruktur finden sich bis heute in der *Honglougong*-Forschung und in der chinesischen Literaturwissenschaft kaum theoriebildende und richtungsweisende Vorgänger. Jedoch lassen sich innerhalb der westlichen Forschungsergebnisse schnell Orientierung und Vorbilder finden. Deutschsprachige Forscher wie u. a. Franz Stanzel, Werner Wolf, Till Dembeck und auch Andreas Jäggi, die zu diesem Thema in der neuen deutschen Literatur arbeiten, bieten eine theoretische und methodische Vorlage für die Beobachtung und die Bestimmung der Rahmenstruktur im *Traum*. Jan Söffners Studie über die Rahmenerzählung im *Decamerone* dient auch als ein Beispiel zur Orientierung. Christine Mielke rekonstruiert die zahlreichen einzelnen Entwicklungsschritte der Rahmenzyklen als Tradierung einer konsistenten Narrationsstruktur. Ihre Studienobjekte reichen von *Tausendundeine Nacht*, *Decamerone*, und *Canterbury Tales* über die Werke von Goethe und Tieck bis zu den endlosen Fernsehserien des Jahres 2000, und ihre Arbeit führt dem Leser ein ganzes Panorama über das Thema vor Augen. Andreas Becks Analyse hingegen konzentriert sich auf die Rahmenzyklen in den Werken von Goethe, Tieck und E. T. A. Hoffmann.⁷² Ehrhard Marz fasst das Wechselspiel zwischen der Rahmen- und der Binnengeschichte in Goethes Werken in drei Aspekten zusammen:

⁷² Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1982, S. 95. Andreas Jäggi, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Bern, 1994. Jan Söffner, *Das Decameron und seine Rahmen des Unlesbaren*, Heidelberg, 2005. Christine Mielke, *Zyklisch-serielle Narration: erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin, 2006. Andreas Beck, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen: Goethe, Tieck, E.T.A. Hoffmann*, Heidelberg, 2008. Werner Wolf, „Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Exemple — Bradbury, *Mensonge*“, in: Walter Grünzweig und Andreas Solbach (Hrsg.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext — Transcending Boundaries: Narratology in Context*, Tübingen, 1999, S. 97-124. Till Dembeck, *Text Rahmen: Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2007, insb. „Rahmen als Grenzen“, S. 25-34. William Nelles, „Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative“, Marie-Laure Ryne, „Stacks, Frames and Boundaries“, in: Brian Richardson (ed.), *Narrative Dynamics, Essays on Time, Plot and Closure and Frames*, Columbus, 2002, S. 339-353, S. 366-386. Dennis L. Seager, *Stories within Stories. Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York, 1991. Gale MacLachlan, Ian Reid, *Framing and Interpretation*, Carlton, Victoria, 1994. Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York, 1974. Wilhelm Voßkamp, „Gattungen“, in: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hrsg.), *Literaturwissenschaft — Ein Grundkurs*, Reinbeck bei Hamburg, 1997⁵, S. 253-268. Katharine S. Gittes, *Framing the Canterbury Tales: Chaucer and the Medieval Frame Narrative Tradition*, New York, 1991, insb. S. 71-108.

1. Handlungsbezogener Aspekt: Wie hat der Dichter Rahmen und Einlagen handlungsmäßig gestaltet? Wie hat er diese gegebenenfalls verknüpft?
2. Thematischer Aspekt: Sind die Erzählungen in irgendeiner Weise thematisch aufeinander bezogen? Besteht ein Zusammenhang zwischen Gesprächsstoff und dem Inhalt der vorgetragenen Geschichten?
3. Personenbezogener Aspekt: Besteht ein Zusammenhang zwischen den im Rahmen und den innerhalb der Erzählungen agierenden Personen? Welche Art ist dieser Zusammenhang?⁷³

Hier lässt sich eine auffällige Parallele zwischen der Rahmenstruktur Goethes und der des *Traums* erkennen. Themen, Figuren und Handlungen der Binnengeschichte werden in der Rahmenerzählung an- und vorausgedeutet und in der Binnengeschichte entfaltet und entwickelt. Zu dieser „Wechselbeziehung“ gehören ebenfalls ein lebendiger Austausch und eine Interaktion zwischen den Erzählern der Rahmen- und Binnengeschichte. Wichtig ist zu bemerken, dass, im Unterschied zu den europäischen und arabischen Erzählzyklen, aus deren einzelnen Geschichten Novellen entstehen können, der *Traum* als Roman aus einer Rahmenerzählung und einer Binnengeschichte besteht. Die einander folgenden Kapitel lassen sich nicht als einzelne Geschichten isolieren.

Arnold Rothes Abhandlung über den literarischen Titel bietet trotz der unterschiedlichen Entwicklungen der europäischen und chinesischen Titel ein hilfreiches Beispiel für die Beobachtung und Analyse der fünf Titel und Kapitelüberschriften.⁷⁴ Obwohl sich im *Traum der roten Kammer* und der *Chronik des Steins* die Haupttitel erkennen lassen, sind die andere drei Titel nicht durch die Kriterien der Untertitel oder Doppeltitel zu identifizieren. Sie ähneln ungefähr dem Nebentitel der europäischen Erzählwerke der vergangenen Jahrhunderte.⁷⁵ Zudem fungieren die Titel vor allem als Rezeptionsanleitung für den Leser, als Kommunikationsvorgang. Denn die fünf Titel des *Traums* sprechen die Themen und Motive des Romans an und bieten dem Leser Anhaltspunkte für sein Verständnis.

Für die Analyse der Stellenwerte und der Funktionen von Kapitelüberschriften, Einführungsgedichten und Schlusscouplets bietet die germanistische Forschung über Kapitelüberschriften und auch über ein ähnliches Phänomen wie das Motto eine theoretische und methodische Orientierung, obwohl in der Germanistik auch nur wenige Ergebnisse zu diesem Thema veröffentlicht wurden. Ernst-Peter Wieckenbergs Abhandlungen legen zwar ausschließlich die Geschichte der Kapitelüberschriften der deutschen Romane dar, können jedoch als Beispiel für die Betrachtungsweise der Thematik im *Traum* dienen.⁷⁶ Zudem lassen sich Affinitäten der Kapitelüberschriften bei deutschen und chinesischen Romanen aufdecken:

⁷³ Ehrhard Marz, *Goethes Rahmenerzählungen (1794-1821): Untersuchungen zur Goetheschen Erzählkunst*, Frankfurt am Main, 1985, S. 34-35.

⁷⁴ Arnold Rothe, *Der literarische Titel, Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main, 1986.

⁷⁵ *Ibid.*, S. 17, 299.

⁷⁶ Ernst-Peter Wieckenberg, *Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock*, Göttingen, 1969.

das durch Leerzeilen entstandene räumliche Merkmal und die Vorausdeutungsfunktion für die kommenden Handlungen. Gleichzeitig ist „jede noch so nüchterne Inhaltsangabe Ausdruck einer bestimmten Haltung; denn wo resümiert wird, da werden Akzente gesetzt und Bewertungen zum Ausdruck gebracht.“⁷⁷ Die Funktionen der Kapitelüberschriften im französischen Roman des 19. Jahrhunderts behandelt Marion Schnitzler.⁷⁸ Affinitäten zu den Kapitelüberschriften der chinesischen Romane lassen sich auch in der von ihr herausgearbeiteten Appell- und Referenzfunktion feststellen.⁷⁹ Jan Erik Antonsen sieht in den Motti die „programmatischen Leitworte“ eines Textes. Außerdem befindet sich das Motto eines Textes, vergleichbar mit der Kapitelüberschrift, ebenfalls in einem „Schwebezustand“ zwischen Titel und Text.⁸⁰ Auch Rothe schlussfolgert: „Grundsätzlich hat das Motto dieselben Funktionen wie der Titel auch.“⁸¹ Wie der Titel eines Buchs haben die Kapitelüberschriften ebenfalls eine Appellfunktion. Ähnlich ihrer Funktion in der europäischen Erzählliteratur, wie Rothe herausgearbeitet hat, bilden die Kapitelüberschriften des *Traums* im Inhaltverzeichnis eine Kurzfassung des gesamten Romans.⁸²

In Verbindung mit der Rahmenstruktur stellt sich die Erzählerfrage. Dabei handelt es sich nicht nur um die Identifizierung der Erzähler des Romans, sondern auch um die Benennung und Beschreibung ihrer Eigenschaften und Funktionen. Dafür bieten viele Abhandlungen der Narratologie theoretische Orientierung. Die Erzähler des *Traums* werden in dieser Arbeit als Nebenerzähler und Haupterzähler identifiziert. Die zwei Nebenerzähler werden „Steinerzähler“ und „Jadeerzähler“ genannt. Der Steinerzähler, der für die Rahmenstruktur und die metanarrative Intervention in der Binnengeschichte zuständig ist, ist nach Wolf Schmid's Kriterien teilweise ein „expliziter Erzähler“, der den imaginären Leser direkt anspricht und ihm gegenüber Selbstpräsentation betreibt und mit Selbstbezeichnung auf sich aufmerksam macht.⁸³ Diese imaginären Leser sind die Adressaten des Steinerzählers, an die er ab und zu seine Worte direkt richtet. Sie erinnern unter Umständen an Umberto Ecos „Modell-Leser“,⁸⁴ unterscheiden sich jedoch darin, dass sie ein Konstrukt des Autors sind, die er im *Traum* ab und zu direkt anspricht und herausfordert und zu einer „richtigen“ Lesart zu lenken versucht. Der Haupterzähler ist ein großenteils auktorialer Erzähler der Binnengeschichte, den Jäggi als

⁷⁷ Ernst-Peter Wieckenberg, Göttingen, 1969, S. 18, 22. Vgl. Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, 1955, S. 139ff.

⁷⁸ Marion Schnitzler, *Die Kapitelüberschrift im französischen Roman des 19. Jahrhunderts : Formen und Funktionen*, Heidelberg, 1983.

⁷⁹ *Ibid.*, S. 215-227, 247-256.

⁸⁰ Jan Erik Antonsen, *Text-Insel, Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Würzburg, 1998, S. 87-99.

⁸¹ Arnold Rothe, Frankfurt am Main, 1986, S. 253.

⁸² *Ibid.*, S. 114f, 334-347.

⁸³ Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin, 2008, S. 72f.

⁸⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München, 1987, S. 69-82. Siehe auch Fortis Jannidis, *Figur und Person, Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin, 2004, S. 28-33.

„Binnenerzähler“ bezeichnet.⁸⁵ Was Frank Zipfel als „empirischen Leser“ bezeichnet, wird in dieser Arbeit „realer Leser“ genannt.⁸⁶

Der Begriff „fiktiver Leser“ in dieser Arbeit bedarf einer eigenen Definition. Er soll hier weder mit Iser's „impliziten Leser“ noch mit dem „fiktiven Adressaten“ wie bei Wolf Schmid gleichgesetzt werden.⁸⁷ Der Autor des *Traums* hat eine Reihe von „Beteiligten“ bei der Produktion und Rezeption des Romans geschaffen. Die fiktiven Leser, die eine Gruppe fiktiver Rezipienten bilden, können Figuren des Romans sein oder sie sind zeitlich und räumlich ungebunden. Zu den „Produktionshelfern“ gehören noch fiktive Autoren und ein fiktiver Herausgeber. Diese Phänomene sind kaum in der Theoriebildung diskutiert worden. Die vorhandenen erzähltheoretischen Werke westlicher Literaturwissenschaft bieten zwar kein direktes theoretisches Modell, jedoch den Denkanstoß für die Identifizierung. Weiterhin folgt diese Arbeit den gängigen Begriffen *histoire* und *discours* des französischen Literaturwissenschaftlers Tzvetan Todorov.⁸⁸ Zum *mise en abyme*-Verfahren bieten die Abhandlungen von Lucien Dällenbach, Gero von Wilpert und Werner Wolf theoretische Orientierung.⁸⁹ Der Zauberspiegel im *Traum* deutet zwar die *mise en abyme*-Effekte an und damit auch eine allegorische Rezeption. Vor allem erreicht die *mise en abyme* in vielfältiger Art und Weise sowohl die Ebene der *histoire* als auch des *discours*. Diese Betrachtungsweise ermöglicht eine tiefgehende Analyse, Beziehungen und Gestaltungen scheinbar irrelevanter Figuren sowie Handlungen zu entdecken und dadurch den Roman in einem größeren, komplexeren Zusammenhang zu sehen und die Hinweise auf Philosophie, Geschichte, literarische Tradition und historische Persönlichkeiten zu erkennen. Beispielsweise erweisen sich die sich anscheinend immer wiederholenden Ereignisse als eine Reihe von Spiegelungen, die sich immer weiter von den „Originalen“ entfernen und sich abschwächen, um am Ende in dessen Gegenteil zu verwandeln. Darüber hinaus ist diese Technik ebenfalls in den Schauplätzen und Zeitkonzepten der Binnengeschichte zu erkennen. Zudem lassen sich durch dieses Verfahren die Figuren der Rahmen- und Binnengeschichte besser analysieren.

Der Begriff *Allegorie* hat eine unterschiedliche Entwicklungsgeschichte in der chinesischen und westlichen Literatur- bzw. Kulturgeschichte. Im Chinesischen kommt das Wort

⁸⁵ Andreas Jäggi, Bern, 1994, S. 202-206.

⁸⁶ Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin, 2001, S. 277.

⁸⁷ Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München, 1976. Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin, 2008, S. 100-115.

⁸⁸ Todorov, Tzvetan, „Die Kategorien der literarischen Erzählung“, Irmela Rehbein (Übers.), in: *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Heinz Blumensath (Hrsg.), Köln, 1972, S. 263-294. Matias Martinez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*. München, 1999, S. 20-26.

⁸⁹ Lucien Dällenbach, „Reflexivity and Reading“, in: *New Literary History*, 1980 (Spring), S. 435-449. Derselbe Autor, *The Mirror in the Text*, Chicago, 1989, S. 35. Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 2001. Werner Wolf, „Mise en Abyme“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon*, Stuttgart, 2004, S. 461-462.

yuyan 寓言 bereits in *Zhuangzi* vor. Obwohl die Übersetzer diesen Begriff im Kontext von *Zhuangzi* entsprechend als „Gleichnisrede“ oder „Metapher“ übersetzt haben, nennt man ihn im literarischen Zusammenhang „Allegorie“ bei der Übertragung in die westliche Sprache.⁹⁰ Gleichzeitig übersetzt man neben dem westlichen Begriff Allegorie auch Fabel oder Parabel ins Chinesische als *yuyan*, was zu unscharfen Definitionen der Begrifflichkeiten und Verwirrung führt.⁹¹ Der Ming-zeitliche Autor Feng Menglong 馮夢龍 (1574-1646) zum Beispiel macht durch den Titel *Yushi mingyan* 喻世明言, *Weise Worte zur Belehrung der Welt*, den Leser auf den didaktischen Wert seiner Geschichte und eine allegorische Lesart aufmerksam. Ein buddhistisches Sutra wird in der Zeit der Südlichen und Nördlichen Dynastien 南北朝 (420-589) als *Baiyujing* 百喻經, *Sutra der einhundert Parabeln*, übersetzt.⁹² Das Wort *yu* 喻 kann auch Metapher, Gleichnis oder den verborgenen Sinn bedeuten, wie es bei *yinyu* 隱寓/喻 der Fall ist. Das *yu* 喻 stimmt insofern in dieser Funktion mit dem *yu* 寓 überein, in dem beide Wörter auf eine verborgene Bedeutung oder Lehrhaftigkeit hinweisen. Da der Begriff *yuyan* im alten China eine sehr ungenaue Definition hatte, werden viele didaktische Geschichten, Parabeln oder Anekdoten als *yuyan* bezeichnet.⁹³ Man spricht von *yuyanti xiaoshuo* 寓言體小說, Erzählung im Stil einer Allegorie.⁹⁴ Zudem fordert diese Gattungsbenennung in einem Buchtitel eine allegorische Rezeption schon vor dem Lesen ein. In der Auslegung der klassischen Erzählliteratur greift man häufig auf die Interpretation der Geschichtsschreibung zurück, in der viele Parabeln oder auch „vollständige und unvollständige Allegorien“ überliefert werden und ein allegorisches Verständnis vom Leser verlangen.⁹⁵ Viele chinesische Redewendungen stammen von diesen Parabeln und Allegorien aus den Geschichtsbüchern. Die Kommentatoren der Ming- und Qing-Zeit übertrugen die Lesart der Historiographie und auch der Philosophie wie bei Zhuang Zis Schriften auf die Betrachtungsweise der Erzählliteratur. Das unscharfe Verständnis der Allegorie führte dazu, dass

⁹⁰ Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Düsseldorf/Köln, 1977, S. 284ff. S. Victor H. Mair (aus dem Chinesischen ins Englische), Stephan Schuhmacher (aus dem Amerikanischen ins Deutsche), *Zhuangzi, Das klassische Buch daoistischer Weisheit*, Frankfurt am Main, 1998, S. 381ff.

⁹¹ Die Fabeln des Sklaven Äsop (6. Jahrhundert v. Chr.) werden zum Beispiel als *Yisuo yuyan* 伊索寓言 übersetzt. Obwohl Äsops Fabeln bereits am Ende der Ming-Dynastie durch den Jesuitenmissionar Nicolas Trigault 金尼閣 (1577-1629) teilweise ins klassische Chinesisch übersetzt wurden, erhielten sie jedoch erst am Ende des 19. Jahrhunderts bei der Übersetzung in die alltägliche Schriftsprache durch Lin Shu 林紓 (1852-1924) die Gattungsbezeichnung *yuyan*. Dieser Begriff wird laut Zhou Zuoren von *Zhuangzi* entliehen. Siehe Zhou Zuoren 周作人, *Zhou Zuoren wenleibian: Xila zhi yuguang* 周作人文類編 · 希臘之餘光, Changsha, 1998, S. 238-248. Siehe auch Chen Puqing 陳浦清, *Zhongguo gudai yuyanshi* 中國古代寓言史, Changsha, 1996, S. 1-7. Auch Andrew Plaks hat dieses Problem bemerkt. Vgl. Plaks, Beijing, 1996, S. 127.

⁹² Zhou Shaoliang 周紹良, *Baiyujing yizhu* 百喻經譯注, Beijing, 2007. Wang Rutong 王孺童, *Baiyujing shiyi* 百喻經釋義, Beijing, 2007. Dieses Sutra hat zwar verschiedene Titel, jedoch alle Titel beinhalten das Wort *yu* 喻. Siehe Wang Rutong, S. 2. Für Li Jiefei und Liang Guizhi bedeutet *yinyu* auch Allegorie. Vgl. Li Jiefei 李潔非, „Hongloumeng: Zuwei yige yinyu“ 紅樓夢: 作為一個隱喻, in: HXK, 1991/4, S. 203-215. Liang Guizhi 梁歸智, „Jingzi de yinyu — Lun Fengyue baojian“ 鏡子的隱喻 — 論《風月寶鑑》, in: *Journal of School of Chinese Language and Culture* (Nanjing Normal University), 2002/3, S. 58-61.

⁹³ Gao Yuhou 皋于厚, *Mingqing xiaoshuo de wenhua shenshi* 明清小說的文化審視, Beijing, 2004, S. 140-162.

⁹⁴ *Ibid.*, S. 143.

⁹⁵ Uwe Spörl, *Basislexikon Literaturwissenschaft*, Paderborn, 2004, S. 105-108.

bis heute viele chinesische *Honglouloumeng*-Forscher zwar eine allegorische Lesart ausüben, sie jedoch nicht so nennen, während die westlichen Forscher ihre Sichtweise direkt aussprechen.⁹⁶ Dennoch unterscheiden sich die westlichen und chinesischen Allegoresen nicht wesentlich voneinander und sie führen zu dem vom Autor angestrebten Verständnis.

Dass das westliche Verständnis der Allegorie auch bei der Analyse des *Traums* anwendbar ist, liegt in der Gemeinsamkeit des literarischen Phänomens selbst. Denn es zeigt das gleiche grundlegende Merkmal, die Zweideutigkeit: „Der Leser wird aufgefordert, sich nicht mit einem einfachen, wörtlichen Verständnis zufrieden zu geben, sondern eine zweite Bedeutung zu suchen“. ⁹⁷ Gerhard Kurz beobachtet, dass allegorische Anspielungen pragmatische Kommunikationsbedingungen zwischen dem Autor und dem Leser voraussetzen. ⁹⁸ Diese Kommunikationsbedingungen lassen sich ebenfalls im *Traum* beobachten. Kurz sieht in dem Ausschluss unerwünschter Leser ein wichtiges Motiv allegorischer Rede.⁹⁹ Ausschlussdrohungen lassen sich beim Steinerzähler in verschiedenen Variationen beobachten. Sie dienen auch dem Zweck, den Leser zum richtigen Verständnis und zur allegorischen Interpretation anzuleiten.

1. 4 Die Textzeugen und die modernen Ausgaben

1.4.1 Die Textzeugen

In der Geschichte der chinesischen Erzählliteratur der Dynastiezeit nimmt der Roman *Traum der roten Kammer* auch aufgrund seiner komplexen und bis heute noch nicht vollständig rekonstruierten und wahrscheinlich auch nicht mehr rekonstruierbaren Überlieferungsgeschichte eine Sonderstellung ein. Überliefert sind Textzeugen unterschiedlicher Länge und Inhalte. Trotz zweieinhalb Jahrhunderte langer *Honglouloumeng*-Forschung waren aufgrund unvollständiger historischer Materialien die Umstände ihrer Überlieferung bis heute nicht zweifelsfrei zu klären. Die meisten Gelehrten unterteilen diese Textzeugen in zwei Gruppen: die *Zhiping*-Texte [*Zhipingben* 脂(評)本] und die *Cheng-Gao*-Ausgaben (*Chenggaoben* 程高本). Mit *Zhipingben* werden die mit Kommentaren zeitgenössischer Interpreten überlieferten Texte bezeichnet, vertreten durch Zhiyan Zhai 脂硯齋 und Jihu Sou 畸笏叟. Diese Textzeugen sind Abschriften von unterschiedlicher Qualität und beinhalten höchstens die ersten 80 Kapitel des Romans. Zudem weichen sie mehr oder minder voneinander ab. Die Entstehung des Romantextes wird in die

⁹⁶ Siehe zum Beispiel Andrew Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton, 1976. Derselbe Autor, „Xiyouji he Honglouloumeng zhong de yuyi“ 《西遊記》和《紅樓夢》中的寓意, in: HYJK, XIII, 1986, S. 311-334. Anthony C. Yu, *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*, Princeton, 1997. Jeannie Jinsheng Yi, *The Dream of the Red Chamber: An Allegory of Love*, Paramus, N. J., 2004.

⁹⁷ Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1994, S. 61.

⁹⁸ *Ibid.*, S. 39.

⁹⁹ *Ibid.*, S. 40.

Frühphrase der Regierungszeit vom Kaiser Qianlong (1736-1795) datiert, d. h. lange vor den Druckversionen in den Jahren 1791 und 1792. Es sind handschriftliche Kopien von vermutlich unterschiedlichen Vorlagen. Gao E soll im Jahr 1791 die letzten 40 Kapitel mit einem Ausgang geschrieben haben. Die Druckausgaben von Cheng Weiyuan und Gao E aus den Jahren 1791 und 1792 ohne Kommentar und mit jeweils 120 Kapiteln waren die ersten Veröffentlichungen dieses Umfangs und somit die ersten Ausgaben mit dem Ausgang des Romans. Sie sind unter der Bezeichnung *Chenggaben* bekannt.¹⁰⁰

Der Grund, dass die Textzeugen voneinander abweichen, liegt hauptsächlich in den historischen Umständen ihrer Entstehung und Verbreitung. Manche Texte können teilweise rekonstruiert werden. Zu bemerken ist jedoch, dass die Begründungen für manche rekonstruierten Texte nicht immer stichhaltig sind. Erstens überzeugt es nicht, wenn die Argumentation für die Rekonstruktion sich an die fiktiven Aussagen orientiert. Einige Forscher betrachten die Aussagen oder Darstellungen im Romantext als historische Tatsachen, zum Beispiel, dass der Herausgeber den Text „zehn Jahre lang revidiert und fünfmal bearbeitet haben soll“ 披閱十載，增刪五次 (1: 7). Sie ignorieren die Grenze zwischen historischer Wirklichkeit und Fiktion und übersehen vielleicht sogar die Ironie und den Humor des Erzählers.¹⁰¹ In der Entstehungsphase waren diese Texte Verwandten und Freunden, wie es zu der Zeit üblich war, zum Lesen in die Hand gegeben worden. Ihren Kommentare und Vorschläge hätten dann in dem Romantext übernommen und integriert werden können, wie es unter den Gelehrten gang und gäbe war.¹⁰² Es gibt genügend Indizien für eine ständige Kommunikation zwischen Autor und Interpreten und die bearbeiteten Versionen gelangen möglicherweise durch Zhiyan Zhai und Jihu Sou wieder im Umlauf, zwei wichtige Kommentatoren, die die Entstehung des Romans begleitet haben sollen. Zweitens wäre

¹⁰⁰ Im Gegensatz zu dieser Art der Gruppierung folgt zum Beispiel der Forscher Mei Jie einer anderen Linie, indem er die verschiedenen Textzeugen nach ihren Titeln *Chronik des Steins* und *Traum der roten Kammer* einordnet. Für ihn führen sie zwar auf dieselbe Quelle zurück, wurden aber unterschiedlich überliefert und verbreitet. Zusätzlich zum Originaltext *Traum der roten Kammer*, so Mei, entstehen viele Textzeugen der *Chronik des Steins* von Zhiyan Zhai. Siehe Mei Jie 梅傑, Ma Li 馬力, *Hongxue ougeng ji* 紅學耦耕集, Beijing, 2000, S. 179-208.

¹⁰¹ Da dies unter den chinesischen Forschern ein sehr verbreitetes Phänomen ist, und diese Arbeit es sich nicht zum Thema macht, werden hier nur einige Beispiele genannt. Lin Guanfu 林冠夫, *Honglouloumeng zongheng tan* 紅樓夢縱橫談, Beijing, 2004, S. 54. Derselbe Autor, „Daolun“ 導論, in: *Honglouloumeng banben lun* 紅樓夢版本論, Beijing, 2007, S. 3-22. Yu Pingbo basiert seine Forschung und viele Aussagen auf diese fiktive Information. Er vergleicht zudem die Handlungen des Romans mit Eintragungen in Geschichtsbüchern. Yu Pingbo, „Honglouloumeng de zhuzuo niandai“ 《紅樓夢》的著作年代 (1953), in: *Yu Pingbo lun Honglouloumeng* 俞平伯論紅樓夢, Shanghai, 1988, S. 600-608. Zhou Ruchang, Beijing, 1998, S. 704-709. Wu Shichang und Wu Linghua, *Hongloulou tanyuan*, Beijing, 2000, S. 289-315. Siehe auch Shen Zhijun, 2004, a.a.O., S. 32-54. Liu Shide 劉士德, *Honglouloumeng banben tanwei* 紅樓夢版本探微, Shanghai, 2004, S. 14. Zhao Gang, Chen Zhongyi, 1991, a.a.O., S. 69-106.

¹⁰² Es war Praxis unter den Gelehrten im antiken China, dass ein Autor Kommentar oder Ergänzung eines Lesers übernahm und in seinen Text integrierte. Kai Vogelsang, „Unscheinbare Worte, ungedruckt: Zur Bedeutung ch'ing-zeitlicher Handschriften für die Sinologie“, in: *Orient Extremus, Zeitschrift für Sprache, Kunst und Kultur der Länder des Fernen Ostens*, 1998/99, S. 151-167. Meyer-Fong berichtet auch, dass die Autoren ihre Manuskripte vor der Veröffentlichung Freunden zur Kontrolle vorlegten, um die Qualität zu garantieren. Tobie Meyer-Fong, „The Printed World: Books, Publishing Culture, and Society in Late Imperial China“, in: *The Journal of Asian Studies*, 66 (2007), S. 787-817.

es möglich, dass die Kommentare durch unachtsame Kopisten unbemerkt in den abgeschriebenen Romantext gelangten und ein Teil des Romantexts wurden.¹⁰³ Drittens, und auch das ist Tradition unter den chinesischen Gelehrten des Altertums, können Büchersammler bei der Abschrift eines Textes unterschiedliche Versionen vergleichen, Stellen nach ihrem Geschmack verbessern oder durch Texte eines anderen Textzeugen ergänzen.¹⁰⁴ Solche Texte könnten auch Vorlage einer späteren Kopie werden.

Die genaue Anzahl der Überlieferungen des Romantextes ist bis heute nicht bekannt. Yi Su zählte im Jahr 1954 schon über 170 Textzeugen, während heutige Gelehrte eine noch größere Anzahl vermuten.¹⁰⁵ Die genauen Umstände vieler Überlieferungen lassen sich bis heute nicht rekonstruieren. Aufgrund dieser komplizierten Situation ist es kaum möglich, eine allgemein gültige Textkritik zu unternehmen oder eine kritische Ausgabe zu publizieren. Die sogenannten *Zhipingben*-Abschriften enthalten nicht nur zeitgenössische Kommentare, sondern auch weitere Kommentare späterer Büchersammler und Interpreten. Nach der Veröffentlichung durch Cheng Weiyuan und Gao E setzt sich die Überlieferungsgeschichte der Version mit 120 Kapiteln fort. Spätere Gelehrte veröffentlichen ebenfalls ihre Lesarten, Einführungen und Kommentare zusammen mit dem *Chenggaoben*. Die Datierung einiger Textzeugen bietet Anhaltspunkte, um die Entstehungszeit ihrer Vorlagen zu bestimmen und damit wenigstens einige Fragen der Entstehung des Romans zu beantworten. Tabelle 1. 4 bietet einen Überblick von den überlieferten Textzeugen. Textzeugen wie *Jiaxuben*, *Gengchenben* und *Chenggaoben* sind zum Teil Untersuchungsgegenstände dieser Arbeit und werden daher in einem späteren Abschnitt dieses Kapitels ausführlich dargestellt.

Die Bezeichnung *Jimaoben* basiert auf einer Zeitangabe nach dem chinesischen Himmelsstamm-Erdzweig-Kalender durch Zhiyan Zhai: „Endversion, fertiggestellt in den Wintermonaten des Jahres Jimao (1759)“ 己卯冬月定本. Die meisten Forscher sind der Ansicht, dass *Jimaoben* und *Gengchenben* in einer sehr engen Verbindung zu einander stehen, da diese beiden Textzeugen sehr viele Ähnlichkeiten vorweisen, auch bei den Fehlern. Außerdem enthalten sie die gleichen Notizen von Zhiyan Zhai: „Zhiyan Zhai hat insgesamt vier Mal gelesen und kommentiert“ 脂硯齋凡四閱評過. Diese gleiche Zeitangabe wird als wichtiger Beleg der engen Verbindung dieser Textzeugen gesehen.¹⁰⁶

¹⁰³ Dass viele Gelehrten der Qing-Zeit Texte und Bücher aus Bequemlichkeit oder aus finanziellen Gründen abschreiben ließen, ist allgemein bekannt. Kai Vogelsang, 1998/99, S. 157.

¹⁰⁴ Lin Guanfu, 2004, a.a.O., S. 54-56.

¹⁰⁵ Yi Su, *Honglouloumeng shulu* 红楼梦书录, Shanghai, 1981 (Erstausgabe im Jahr 1958 durch den gleichen Verlag). Lin Guanfu, 2004, a.a.O., S. 49.

¹⁰⁶ Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 78-143. Huang Zheng 黃擘, „*Jimaoben* shi *Gengchenben* de diben bianzheng — Yu Wei Tan tongzhi taolun“ 己卯本是庚辰本的底本辨證 — 與魏譚同志討論, in: HXK, 1983/3, S. 289-296. Lin Guanfu, a.a.O., S. 65-112.

Bezeichnung	Titel	Überlieferte Kapitel ¹⁰⁷	Kommentare	Zeit der Vorlagen ¹⁰⁸
<i>Jiaxuben</i> 甲戌本	<i>Zhiyan Zhai chongping Shitouji</i> 脂硯齋重評石頭記	16	Ja	1754
<i>Jimaoben</i> 己卯本	<i>Zhiyan Zhai chongping Shitouji</i> 脂硯齋重評石頭記	38	Ja	1759
<i>Gengchenben</i> 庚辰本	<i>Zhiyan Zhai chongping Shitouji</i> 脂硯齋重評石頭記	78	ab Kapitel 12, ja	1760
<i>Zhengben</i> 鄭本	<i>Shitouji</i> 石頭記 <i>Honglouloumeng</i> 紅樓夢 ¹⁰⁹	2	Nein	Vorlage zw. 1754 u. 1760
<i>Wangfuben</i> 王府本	<i>Shitouji</i> 石頭記	80/120	Ja, mit zusätzlichen Kommentaren vom Sammler	ca. 1768
<i>Xixuben</i> 戚序本	<i>Shitouji</i> 石頭記	40/80	Ja	1769
<i>Mengben</i> 夢本	<i>Honglouloumeng</i> 紅樓夢	80	Ja	1784
<i>Shuxuben</i> 舒序本	<i>Honglouloumeng</i> 紅樓夢	40	Nein	1789
<i>Yangben</i> 楊本	<i>Honglouloumeng</i> 紅樓夢	120	wenige Kommentare von Zhiyan Zhai, mehr vom Sammler und anderen Lesern	1791-1829
<i>Liechangben</i> 列藏本	<i>Shitouji</i> 石頭記	78	Ja	????
<i>Chengjiaben</i> 程甲本	<i>Honglouloumeng</i> 紅樓夢	120	Nein	1791
<i>Chengyiben</i> 程乙本	<i>Honglouloumeng</i> 紅樓夢	120	Nein	1792

[Tabelle 1. 4: Textzeuge des Traums der roten Kammer]

Obwohl *Zhengben* 鄭本 selbst eine relativ spätere Kopie scheint, ist er jedoch eine Abschrift von einer sehr früheren Vorlage (zw. 1754 u. 1760), die vor der *Chengjia*-Ausgabe schon unter den Gelehrten kursiert. Die Entstehungszeit des *Zhengben* soll zwischen der des

¹⁰⁷ Die überlieferten Kapitel folgen nicht unbedingt einander. Einige sind unvollständig oder lediglich fragmental. Andere werden vom Sammler aus anderen Versionen ergänzt.

¹⁰⁸ Hier handelt sich um die mögliche Entstehungszeit der Vorlagen dieser Abschriften. Die *Honglouloumeng*-Forscher sprechen von den „ursprünglichen Texten“ 祖本 (*zuben*).

¹⁰⁹ Laut Zheng Qingshan trug diese Textversion ursprünglich den Titel *Shitouji*. Es war der Schreiber, der seiner Abschrift den Titel *Honglouloumeng* beifügte. Siehe Zheng Qingshan 鄭慶山, *Honglouloumeng de banben jiqi jiaokan* 紅樓夢的版本及其校勘, Beijing, 2002, S. 373-404.

Jiaxuben und der des *Gengchenben* datiert werden.¹¹⁰ Dieser Textzeuge gehörte zur Sammlung des Literaten Zheng Zhenduo 鄭振鐸 (1898-1958), daher diese Bezeichnung, und später der Nationalbibliothek in Beijing.

Qixuben oder kurz *Qiben* 戚本 bezeichnet den Textzeugen, der eine „Einführung“ eines Herrn Qi Liaosheng 戚蓼生 (1730-1792) enthält. Qi war Zeitgenosse von Cao Xueqin und Zhiyan Zhai und kannte den Roman bereits sehr früh. Als er im Jahr 1769 in die Hauptstadt reiste, um an der kaiserlichen Beamtenprüfung teilzunehmen, hatte er den Roman gelesen und eine Einführung verfasst. Zhou Ruchang vermutet, dass Qi Liaosheng *Shitouji* auf dem Markt nahe dem Tempel, wo er als Prüfungskandidat günstig wohnte, gekauft hat, da nach dem derzeitigen Stadtplan Märkte häufig in der Nähe von Tempeln liegen. Während Kaiser Guangxus Regierungszeit (1875-1908) erhielt Yu Mingzhen 俞明震 (1860-1918) eine Kopie, die er einem Verleger namens Di Baoxian 狄葆賢 (1873-1939) überließ, der gegen Ende der Qing-Dynastie und Anfang der Republikzeit in Shanghai den Roman in Buchform herausbrachte. Da sein Verlag den Namen *Youzheng shuju* 有正書局 trug, wurde diese Ausgabe *Youzhengben* 有正本 oder *Qizhengben* 戚正本 genannt. Diese Ausgabe war die früheste gedruckte Version mit den Kommentaren von Zhiyan Zhai. 1975 wurden die ersten 40 Kapitel in dieser Ausgabe in Shanghai gefunden. Die Forscher glauben, dass dieser Textzeuge eine Anschrift von *Zhipinben* ist. Eine andere Version dieses Textzeugen mit 80 Kapiteln befindet sich in der Stadtbibliothek in Nanjing.¹¹¹

Wangfuben 王府本 oder *Fuben* 府本 oder *Menggu wangfu ben* 蒙古王府本 erhält die Bezeichnung aufgrund einer Unterschrift „Qiye wangye“ 七爺王爺, anhand derer sich Rückschlüsse auf die Identität des Sammlers ziehen lassen, der mit großer Wahrscheinlichkeit ein mongolischer Prinz 王 war. Dieser Textzeuge, erst gegen Ende 1960 gefunden, erscheint auf den ersten Blick sehr später Herkunft zu sein, da es mit der „Einführung“ von Chen Weiyuan und den letzten 40 Kapiteln den kompletten Roman darstellt. Forschungen belegen jedoch, dass die Einführung und die 40 Kapitel erst später hinzugefügt wurden.¹¹² Die ersten 80 Kapitel sind die

¹¹⁰ Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 305-401. Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 373-404. Yang Chuanrong 楊傳容, „Zheng Zhenduo cang canben *Hongloumeng* de yuanyuan“ 鄭振鐸藏殘本紅樓夢的淵源, in: HXK, 1998/2, S. 174-183.

¹¹¹ Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 263-305. Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 151-160. Xu Jungchao 徐雋超, „Qi Liaosheng huanmin shilü bukao 戚蓼生宦閩仕履補考“, in: HXK, 2011/5, S. 72-86. Lin Guanfu, 2004, a.a.O., S. 68-69. Deng Qingyou 鄧慶佑, „Qi Liaosheng yanjiu (shang)“ 戚蓼生研究(上), in: HXK, 2003/1, S. 77-102. Derselbe Autor, „Qi Liaosheng yanjiu (zhong)“ 戚蓼生研究(中), in: HXK, 2003/2, S. 246-259. Liu Shide 劉世德, „Guanyu Qi Liaosheng de shengnian“ 關於戚蓼生的生年, HXK, 2006/6 S. 27-31. Zhou Ruchang, 1998, a.a.O., S. 768-778, 794-818. Wei Shaochang 魏少昌, *Honglou banben xiaokao* 紅樓夢版本小考, Beijing, 1982, S. 11-24.

¹¹² Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 221-262. Derselbe Autor, 2004, a.a.O., S. 68-69. Derselbe Autor, „Lun *Wangfuben*“ 論王府本, in: HXK, 1981/1, S. 177-206. Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 151-160. Zhou Ruchang, Beijing, 1998, S. 818-839.

Abschrift einer älteren Vorlage und der Text überliefert über die Kommentare von Zhiyan Zhai und Jihu Sou hinaus die Interpretationen eines Unbekannten, vermutlich des Sammlers.

Qixuben und *Wangfuben* fußen auf der gleichen Vorlage und werden deshalb häufig zusammen genannt. Eben diese Vorlage wurde von einem Gelehrten mit dem Pseudonym Lisongxuan 立松軒 abgeschrieben. Er übermittelte neben den Kommentaren von Zhiyan Zhai auch viele seiner eigenen Interpretationen. Forscher bezeichnen sie als „Songpi“ 松批, um sie von „Zhipi“ 脂批, den Kommentaren von Zhiyan Zhai, zu unterscheiden. Wie Zhiyan Zhai und Jihu Sou hinterließ auch dieser Kommentator und Sammler seinen richtigen Namen nicht. Im Unterschied zu Zhiyan Zhai war er, wie sich aus seinen Kommentaren herauslesen lässt, ein Anhänger des Konfuzianismus und Beamter. Außerdem stammte er wie der Protagonist des Romans auch aus einer mächtigen, angesehenen und reichen Familie, die jedoch zu seiner Zeit bereits an Macht verloren hatte und verarmt war. Der Lebenslauf von Lisongxuan lässt sich bisher nicht rekonstruieren. Heutige Forscher wie Zheng Qingshan vermuten, dass er Zeitgenosse von Cao Xueqin, Zhiyan Zhai und Jihu Sou gewesen sein muss. Denn der Text, mit dem er arbeitete, stammte aus der Zeit vor dem Jahr *Wuzi* 戊子 (1768), als der Roman noch nicht sehr verbreitet war. Außerdem soll er sogar einen Text mit 100 Kapiteln gelesen haben. Laut Jihu Sou starb Zhiyan Zhai im Jahr 1864. Daher können die vielen zusätzlichen Kommentare in dieser Version nur von Lisongxuan stammen. Er strich zudem aus unbekanntem Gründen die Unterschrift Zhiyan Zhais, hielt aber an seiner eigenen fest. An einer Stelle fügte er seiner Unterschrift auch die Zeitangabe *Wuzi* bei. Damit ist die Entstehungszeit von *Qixuben* und *Wangfuben* relativ genau zu bestimmen.¹¹³

Mengben wird mit einer „Einführung“ des Sammlers mit dem Beinamen Mengjue zhuren 夢覺主人 und unter dem Titel *Traum der roten Kammer* überliefert und ist daher als *Mengben*, *Jueben* 覺本 oder *Mengjueben* 夢覺本 bekannt. Diese Ausgabe wird auch als *Jiachenben* 甲辰本 bezeichnet, da der Text eine Zeitangabe *Jiachen* (1784) beinhaltet. Und weil sie im Jahr 1953 in der Provinz Shanxi 山西 entdeckt wurde, wird sie auch unter dem Namen *Jinben* 晉本 geführt.¹¹⁴ Diese Version enthält — im Vergleich zu den meisten anderen — die gesamten ersten 80 Kapitel des Romans, zeigt jedoch an manchen Stellen Verkürzungen und Änderungen. Manche Beschreibungen sind vereinfacht, die Kommentare sehr verkürzt und viele Kommentare im *Jiachenben* werden fälschlicherweise mit dem Romantext vermischt. Außer den Kommentaren von Zhiyan Zhai gibt es in diesem Text zusätzliche Kommentare, deren Urheber sich nicht mehr feststellen lässt. Darüber hinaus weist er große Übereinstimmungen mit dem *Chenggaoben* auf,

¹¹³ Zheng Qingshan, *Lisongxuanben Shitouji kaobian* 立松軒本石頭記考辨, Beijing, 1992, S. 59-67, 148-152. Lin Guanfu, Beijing, 2007, S. 263-305. Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 151-160. Lin Guanfu, „Lun *Shitouji Wangfuben* yu *Qixuben*“ 論《石頭記》王府本與戚序本, in: *Literature & Art Studies*, 1979/2, S. 110-125.

was bedeuten kann, dass er als Vorlage für das *Chenggaoben* gedient haben könnte. Heute befindet er sich in der Nationalbibliothek in Beijing.¹¹⁵

Mit *Shuxuben* bezeichnet wird die Abschrift aufgrund einer Einführung durch ihren Sammler Shu Yuanwei 舒元煒 (1728-1772). Wichtig ist, dass diese Einführung ein eindeutiges Datum der Abschrift nennt, nämlich im 54. Regierungsjahr des Kaisers Qianlong, d. h. 1789. Da hier auch das Jahr „Jiyou“ 己酉 angegeben wird, wird dieser Text auch *Jiyouben* 己酉本 genannt. In seiner Einführung erwähnt Shu jedoch bereits die Existenz des Romans mit 120 Kapiteln und zeigt Zuversicht, dass der Text bald komplett sein werde. Später war diese Version Teil der Sammlung des Literaturforschers Wu Xiaoling 吳曉鈴 (1914-1995) und wurde anschließend Eigentum der Nationalbibliothek in Beijing.¹¹⁶

Yangben ist ein Textzeuge mit 120 Kapiteln. Seine komplizierte Überlieferungsgeschichte lässt sich nicht lückenlos rekonstruieren. Er wurde im Jahr 1959 entdeckt. Viele Indizien weisen darauf hin, dass es sich trotz einiger Abweichungen um eine Abschrift von *Chengjiaben* handelt. Seine Entstehungszeit liegt zwischen die Veröffentlichung des *Chengjiaben* und dem neunten Regierungsjahr (1829) des Kaisers Daoguang 道光 (1782-1850, Regierungszeit: 1820-1850). Da sein letzter Sammler ein Gelehrter namens Yang Jizhen 楊繼振 (19. Jh.) war und sich Spuren von ihm und vielen anderen Lesern im Text feststellen lassen, wurde dieser Text nach ihm genannt. Er war jedoch bereits lange im Umlauf. Als Yang ihn erhielt, war er bereits abgegriffen und beschädigt. Es ist vermutlich Yang, der den Text nach einigen unterschiedlichen Vorlagen, darunter auch das bereits veröffentlichte *Chengjiaben*, zu einer „Einheit“ fügte. Dennoch zählt diese Version zu den Überlieferungen mit den Kommentaren von Zhiyan Zhai, da insbesondere die Anfangskapitel den *Jimaoben* und *Gengchenben* ähneln.¹¹⁷

Bisher lässt sich die Vorlage des *Liecangben* nicht mit Eindeutigkeit bestimmen. Er weist viele Ähnlichkeit mit dem *Gengchenben* vor. Auch *Jimaoben*, *Yangben* und *Shuxuben* könnten als Vorlagen gedient haben. Der Name weist auf die Verbreitungsgeschichte hin. Im Jahr 1832 hatte Pavel Kurliandtsev, Mitglied einer russischen Missionarsdelegation, nach einem zweijährigen Chinaaufenthalt diesen Textzeugen nach Russland mitgenommen. Da er sich

¹¹⁴ Jin 晉 ist die Abkürzung der Provinz Shanxi. Diese Abkürzung kommt vom antiken Staat Jin, der in der Zeit der Frühlings- und Herbstanalen 春秋時期 (770-476 v. Chr.) im Gebiet Shanxi lag.

¹¹⁵ Zhou Ruchang vertritt der Meinung, dass *Mengben* große Ähnlichkeit mit dem *Jiaxuben* vorweist, während Zheng Qingshan viele Unterschiede sieht. Er findet im Gegensatz zu Zhou mehr Ähnlichkeiten zu *Jimaoben* und *Gengchenben*. Zhou Ruchang, 1998, a.a.O., S. 839-849. Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 405-448. Siehe auch Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 171-218. Derselbe Autor, 2004, a.a.O., S. 74-76. Derselbe Autor, „Lun *Mengjueben*“ 論夢覺本, in: HXK, 1999/4, S. 1-38.

¹¹⁶ Xu Jungchao, „Shu Yuanwei huanji bukao“ 舒元煒宦跡補考, HXK, 2011/2, S. 34-41. Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 307-360. Derselbe Autor, 2004, a.a.O., S. 70-71. Derselbe Autor, „Lun *Shuxuben*“ 論舒序本, in: HXK, 1986/4, S. 179-225. Xia Wei 夏薇, „Guanyu *Hongloumeng* Shu Yuanwei xuben diben goucheng de xin faxian“ 關於《紅樓夢》舒元煒序本底本構成的新發現, HXK, 2008/3, S. 27-44.

¹¹⁷ Lin Guanfu, 2004, a.a.O., S. 115-167. Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 240-259.

während der Sowjet-Zeit in damaligem Leningrad befand, wird er als *Lieningele cangben* 列寧格勒藏本, kurz *Liecangben*, oder auch einfach *Ecangben* 俄藏本 (Textzeugnis in Russland) bezeichnet.¹¹⁸

Nach der Veröffentlichung von *Chenggaoben* erregte der Roman große Aufmerksamkeit und die Tradition der Interpretation durch Gelehrte setzte sich fort. Erwähnenswert sind Kommentatoren wie Huhua Zhuren 護花主人 (1805-1877; eigentlicher Name: Wang Xilian 王希廉), Damou Shanmin 大某山民 (1805-1864; eigentlicher Name: Yao Xie 姚燮) und Taiping Xianren 太平閒人 (19. Jh.; eigentlicher Name: Zhang Xinzhi 張新之), die ihre Interpretation im Jahr 1884 in einer Version mit 120 Kapiteln veröffentlichten. Dieser Text wird später als *Sanjia pingben* 三家評本, Kommentare dreier Gelehrter, bezeichnet. Er liefert vielfältige Informationen über die Rezeption von *Chenggaoben* und dient bis heute als auch Untersuchungsgegenstand für Literaturwissenschaftler und Ideenhistoriker.¹¹⁹ Forscher Feng Qiyong sammelte die Kommentare von acht Qing-zeitlichen Gelehrten und brachte ihre Interpretationen heraus und gab das Buch den Titel *Bajia pingben* 八家評本, Kommentare von acht Gelehrten.¹²⁰

1.4.2 *Jiaxuben* und *Gengchenben*

Das *Jiaxuben* ist eigentlich eine handschriftliche Kopie des Originaltextes und wurde im Jahr 1927 Hu Shi überlassen. Zufällig habe er eine unvollständige Abschrift kaufen können, in dem nur noch Kapitel 1 bis 8, 13 bis 16 und 25 bis 28, also insgesamt 16 Kapitel vorhanden waren. In diesem Textzeugen steht ein Satz von Zhiyan Zhai, der Rückschlüsse auf den Zeitpunkt des Kommentars zulässt: „Als Zhiyan Zhai im Jahr des *Jiaxu* (d. h. 1754) (den Roman) kopierte und nochmals kommentierte, hat er den Titel *Chronik des Steins* beibehalten“ 至脂硯齋甲戌抄閱再評，仍用《石頭記》(JXB, 1: 87). Darum nannte Hu diesen Textzeugen *Jiaxuben*.¹²¹ Dennoch lässt sich nach genauer Untersuchung feststellen, dass dieser Textzeuge nicht aus dem Jahr *Jiaxu* stammen kann, sondern zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein muss, da es noch spätere Kommentareintragungen aus den Jahren *Dinghai* (丁亥, 1767) und *Jiawu* (甲午, 1774) beinhaltet.¹²² Yu Pingbo betonte, als Hu Shi ihn 1931 um einen Epilog bat, dass *Jiaxuben*

¹¹⁸ Zheng Qingshan, 2002, a.a.O., S. 260-327. Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 361-392. Derselbe Autor, a.a.O., 2004, S. 77-78. Ouyang Jian 歐陽健, „*Liecangben Shitouji bianzheng — Gudai xiaoshuo banben manhua bulun*“ 列藏本《石頭記》辨證 —《古代小說版本漫話》補論, in: MQXS, 1993/4, S. 94-107.

¹¹⁹ Siehe Wei Tongxian 魏同賢, „Qianyan“ 前言, in: Cao Xueqin, Gao E, Huhua Zhuren 護花主人, Damou Shanmin 大某山民 und Taiping Xianren 太平閒人, *Hongloumeng Sanjia Ping* 紅樓夢三家評, Shanghai, 1988, S. 1-12.

¹²⁰ Feng Qiyong (Hrsg.), *Bajiaping Hongloumeng* 八家評紅樓夢, Beijing, 1986. Derselbe Herausgeber, *Chongjiao bajia pingpi Hongloumeng* 重校八家評批紅樓夢, Nanchang, 2000. Die acht Gelehrten sind Erzhi Daoren 二知道人 (eigentlicher Name: Cai Jiawan 蔡家琬, 1762-nach 1836), Zhu Lian 諸聯 (1765-?), Tu Ying 涂瀛 (19. Jh.), Jie'an Jushi 解龔居士 (19. Jh.), Wang Xilian 王希廉 (ca. 1805- ca.1877), Zhang Xinzhi 張新之 (19. Jh.), Yao Xie 姚燮 (1805-1864) und Hong Xishou 洪錫綬 (19. Jh.).

¹²¹ Hu Shi, „Yu Qian Xuantong shu“ 與錢玄同書, und „Kaozheng Hongloumeng de xin cailiao“, in: Song Guangbo (Hrsg.), *Hushi Hongxue yanjiu ziliao quanbian* 胡適紅學研究資料全編, 2005, a.a.O., S. 205, 221.

¹²² Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), a.a.O., S. 227. Chen Weizhao, Shanghai, 2006, S. 206.

nur eine Kopie und kein Originaltext sei und er die Qualität nicht sehr hoch einschätze. Zu dieser Schlussfolgerung kommen auch einige spätere Forscher. Außerdem deute, so Yu, diese Bemerkung Zhiyan Zhais nur auf die Zeit der Ko-Existenz vieler Titel des Romans und die Bearbeitungsphase durch den Autor hin, habe jedoch wenig mit dem Roman- und Kommentartext selbst und deren Entstehungszeit zu tun.¹²³ Später meinte Yu, dass diese Zeitangabe nur die Entstehungszeit der Kommentare preisgebe, nicht aber die der Fertigstellung dieser Version des Romantexts. Zhiyan Zhais Kommentare im *Jiaxuben* stellten vielleicht erst die zweite Abschrift und Interpretation dar, während der Romantext selbst mit großer Wahrscheinlichkeit bereits die sechste Fassung erreicht hätte. Außerdem biete das *Jiaxuben* in den vorhandenen Kapiteln viel mehr Kommentare als die *Gengchenben* oder *Youzhengben*.¹²⁴ Dennoch wird Hu Shis Bezeichnung von den meisten Forschern akzeptiert und ist bis heute trotz der Einwände von Gelehrten wie Wu Shichang (1908-1986) allgemein üblich. In seinen „Kaozheng *Hongloumeng* de xin cailiao“ ist Hu davon überzeugt, dass *Jiaxuben* die älteste Version des Romans ist. Diese Meinung wird von vielen heutigen Forschern geteilt.¹²⁵ Bereits kurz nach der Entdeckung des *Jiaxuben* versuchte Hu die Entstehungsgeschichte des Romans zu rekonstruieren und vermutete, dass der Autor um das Jahr 1754 wahrscheinlich erst diese 16 Kapitel ausgearbeitet hatte und der Roman selbst nicht unbedingt chronologisch geschrieben wurde. Es scheine ihm, der Autor habe den Roman möglicherweise in einigen Schreibphasen vervollständigt.¹²⁶

Was sich erst später im Vergleich mit den anderen, vor allem mit den später entdeckten Überlieferungen als Einzigartigkeit von *Jiaxuben* herausstellte, ist die Zeitangabe des Jahres *Jiaxu* durch Zhiyan Zhai, die sich in keinem anderen Textzeugen wiederholt. Hinzu kommt das Phänomen, dass diese 16 Kapitel alle mit Kommentaren überliefert sind, während beim später entdeckten *Gengchenben* die Kommentare von Kapitel 1 bis Kapitel 11 fehlen. Darüber hinaus wird die berühmte „Einführung“ 凡例 (*fanli*), das wichtigste Merkmal des *Jiaxuben*, als ein Paratext überliefert, der auch nur hier vorhanden ist. Er ist weder in den späteren Entdeckungen, noch heute, da den Forschern einschließlich des neuen, sogenannten *Biancangben* 卞藏本

¹²³ Yu Pingbo, „Zhiyan Zhai ping Shitouji canben ba“ 脂硯齋評《石頭記》殘本跋, in: *Yu Pingbo quanji* 俞平伯全集, Band 5, Shijiazhuang, 1997, S. 307. Derselbe Autor, „Yingyin Zhiyan Zhai Chongping Shitouji shiliu hui houji“ 影印脂硯齋重評《石頭記》十六回後記, in: *Yu Pingbo quanji* 俞平伯全集, Band 6, Shijiazhuang, 1997, S. 243. Siehe auch Lin Guanfu, 2004, a.a.O., S. 61-62. Derselbe Autor, 2007, a.a.O., S. 32.

¹²⁴ Yu Pingbo, *Yu Pingbo Quanji* 俞平伯全集, Band 6, a.a.O., S. 245. *Youzhengben* war die früheste gedruckte Version mit den Kommentaren von Zhiyan Zhai. Jedoch glaubt Hu Shi, dass dieser Textzeuge später datiert werden sollte, da es bereits die in *Gengchenben* fehlenden Kapitel 64 und 67 enthält. Erst im Jahre 1955 wurde das *Gengchenben* durch den Renmin wenxue chubanshe in Druckform herausgebracht. Siehe auch Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), a.a.O., S. 269, 270.

¹²⁵ Feng Qiyong, „Bianyan“ 弁言, in: *Zhiyan Zhai Chongping Shitouji Jiaxuben* 脂硯齋重評石頭記甲戌本, Beijing, 2004. Siehe auch, derselbe Autor, „Lun *Jiaxuben*“ 論甲戌本, in: HXK, 2004/4, S. 12-34. Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 25-61.

¹²⁶ Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), a.a.O., S. 221, 224.

bereits 12 verschiedene *Zhipingben* zur Verfügung stehen, nirgend sonst überliefert.¹²⁷ Aufgrund dieser „Einführung“ beginnt der Roman im Unterschied zu allen anderen Überlieferungen mit dem Satz: „Werte Leser“ 列位看官 (JXB, 1: 83), statt mit „Dies ist das erste Kapitel, mit ihm beginnt das Buch“ 此開卷第一回也 (1: 1).

Für viele Forscher liefert die „Einführung“ manche Informationen zur Entstehung des Romans, zum federführenden Cao Xueqin.¹²⁸ Die Debatte über die mögliche Entstehungsgeschichte dieser „Einführung“ und deren Autorschaft, in der es zwar bis heute noch zu keinem Konsens gekommen ist, dient jedoch auch dem Zweck, die Entstehungsgeschichte des Romans zu rekonstruieren und die Beziehung zwischen Autor und Kommentatoren zu klären. Hu Shi glaubte, dass Cao Xueqin der Autor dieser „Einführung“ sei. Diese Schlussfolgerung unterstützt seine „Autobiographie-These“.¹²⁹ Heutige Gelehrte Liu Zaifu und Lin Gang, angeregt von Rousseaus (1712-1778) *Confessions* (1765-1770) sehen in dieser „Einführung“ und in der Figur Jia Baoyu Indizien, den Roman als das „Bekenntnis“ 懺悔 des Autors Cao Xueqin zu sehen, was an die „Autobiographie-These“ grenzen.¹³⁰ Die meisten modernen *Honglouloumeng*-Forscher bezweifeln, dass diese „Einführung“ direkt von Cao Xueqin stammt, während andere sie für eine Beifügung von Zhiyan Zhai oder Qihu Sou halten. Aufgrund mangelnder historischer Beweismaterialien kann keiner der Forscher bisher seine These völlig überzeugend belegen.¹³¹

¹²⁷ Die Beziehungen zwischen diesen 12 verschiedenen Überlieferungen mit Zhiyan Zhais Kommentaren und ihre Beziehung zu den *Cheng-Gao*-Ausgaben 程高本 sind leider bis heute immer noch nicht zufriedenstellend geklärt. Nähere Diskussion siehe Deng Suifu, JXB, Beijing, 2008, S.13-14. Das *Biancangben* ist ein im Jahr 2006 in Shanghai entdecktes Manuskript. Auf einer Auktion wurde es von einem Sammler namens Bian Yiwen 卞亦文 ersteigert. Dieser Textzeuge enthält nur die zehn ersten Kapitel des Romans und die Kapitelüberschriften von Kapitel 33 bis 80. Es zählt zu den *Zhipingben*.

¹²⁸ Bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts haben Forscher wie Hu Shi und Yu Pingbo ihre Thesen auf diesem Kenntnisstand aufgebaut. Siehe Hu Shi, „*Honglouloumeng kaozheng*“ 紅樓夢考證. Derselbe Autor, „*Kaozheng Honglouloumeng de xin cailiao*“, in: Song Guangbo (Hrsg.), a.a.O., S. 136-177 und S. 252. Yu Pingbo, „*Zhiyan Zhai ping Shitouji canben ba*“, in: Band 5, a.a.O., S. 307-308. Derselbe Autor, „*Yingyin Zhiyan Zhai Chongping Shitouji shiliu hui houji*“, in: Band 6, a.a.O., S. 241-278. Hu Shi nahm das *Jiaxuben* 1949 während der krisenreichen Zeit Chinas mit in die Vereinigten Staaten. 1961 erschien eine Ausgabe in Taiwan und 1962 eine in Shanghai. Nach Hus Tod blieb das Manuskript in der Bibliothek der Cornell University, bis es im Jahr 2005 vom Shanghai Museum gekauft wurde. Bis zum Erscheinen kleiner Ausgaben war ein Studium dieses Manuskripts nur wenigen Forschern möglich, denen Zugang zu den Quellen gewährt wurde. Selbst während der sechziger und siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts waren vielen Forscher und dem normalen Publikum weder die Originale noch die meisten Druckversionen zugänglich, was selbst der berühmte *Honglouloumeng*-Forscher Feng Qiyong zugibt. Einen Forschungsboom zu diesem Thema erlebt die *Honglouloumeng*-Forschung erst seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts. S. Feng Qiyong, „*Lun Honglouloumeng de Zhiben, Chengben ji qita*“ 論《紅樓夢》的脂本、程本及其他, in: HXK, Beijing, 1994/2, S. 3-33.

¹²⁹ Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), a.a.O., S. 157.

¹³⁰ Liu Zaifu 劉再復, Lin Gang 林崗, *Zui yu wenxue: Guangyu wenxue chanhui yishi yu linghun weidu de kaocha* 罪與文學：關於文學懺悔意識與靈魂維度的考察, Hongkong, 2002, S. 188-205.

¹³¹ Siehe Hu Shi, „*Kaozheng Honglouloumeng de xin cailiao*“, in: Song Guangbo (Hrsg.), *Hu Shi Honglouloumeng yanjiu lunshu quanbian*, 1988, a.a.O., S. 221-252. Chen Yupi, in: a.a.O., 1963/3. Zhao Gang, Taipei, 1975. Feng Guangli 馮廣隸, „*Jiaxuben Honglouloumeng de fanli shi shui xie de*“ 甲戌本《紅樓夢》的凡例是誰寫的? in: *Nankai Journal*, 1976/4, S. 60-66. Feng Qiyong, in: HXK, 1980/4, S. 175-207. Zhou Cezong, in: HXK, 1981/1, S. 246-258. Zhou Cezong, „*Honglouloumeng fanli buyi yu shiyi*“, in: HXK, 1981/1, S. 246-258. Zhao Gang, Chen Zhongyi, a.a.O., S. 110. Zhao Qiping 趙齊平, „*Guanyu Honglouloumeng de chengshu guocheng*“ 關於《紅樓夢》的成書過程, in: Liu Mengxi, *Hongxue sanshinian lunwen xuan* 紅學三十年論文選編, 1983, Band 1, a.a.O., S.

Manche zweifeln sogar an der Echtheit dieses Textes.¹³² Einige Forscher bedienen sich einer problematischen Methode bei der Untersuchung der verschiedenen Text- und Kommentarversionen. Sie nehmen den Bericht eines Erzählers, der im ersten Kapitel erklärt, der Herausgeber Cao Xueqin habe den Text zehn Jahre lang bearbeitet und den Roman fünf Mal revidiert und in Kapitel unterteilt (1: 7) als historische Wahrheit und sehen darin den Beweis für die Datierung des Textes. Dabei vermischen sie Fiktion und historische Begebenheit, die bis heute ungeklärt bleibt. Wesentlich ist jedoch die Tatsache, dass der fünfte Punkt dieser „Einführung“ sich als „Kommentar vor dem Kapitel in schwarzer Tusche“ 回前墨 im *Gengchenben* einfindet und sogar als Teil des Romantextes im Kapitel 1 der *Chenggaoben* übernommen ist.

Der *Gengchenben* wurde im Jahr 1932 durch einen Verwandten des berühmten *Hongloulou*-Forschers Yu Pingbo in Peking entdeckt. Da in diesem Textzeugen einige Notizen von Zhiyan Zhai den Zeitpunkt seiner Kommentare offenlegt, — „Zhiyan Zhai hat insgesamt vier Mal gelesen und kommentiert“ 脂硯齋凡四閱評過 und „Endversion im Herbst des Jahres *Chengchen* (d. h. 1760)“ 庚辰秋月定本 —, nannte Hu Shi diesen Text nach dem Muster des *Jiaxuben Gengchenben*. Zudem kam er beim Studium vom *Gengchenben* zu der Schlussfolgerung, dass der Protagonist Jia Baoyu, der Kommentator Zhiyan Zhai und der federführende Cao Xueqin ein- und dieselbe Person seien.¹³³ Wie beim *Jiaxuben* sind sich die Forscher auch beim *Gengchenben* einig, dass es sich nicht um ein Originalmanuskript handelt, sondern um eine Abschrift. Für Hu Shi stellt *Gengchenben* die letzte Version des Romans vor

456-499 Derselbe Autor, *Hongloulou meng yu bainian Zhongguo*, 2005, a.a.O., S. 386f. Deng Suifu, „Lun Jiaxuben 'fanli' yu *Hongloulou meng* shuming“ 論甲戌本‘凡例’與《紅樓夢》書名, in: HXK, 1986/3, S. 239-262. Li Mengsheng 李夢生, „Lun *Jiaxuben* 'fanli' de zuozhe ji xiezuoniandai“ 論甲戌本‘凡例’的作者及寫作年代, in: HYJK, X, S. 373-393. Mei Jie, „Lun *Hongloulou meng* de banben xitong“ 論紅樓夢的版本系統, in: Mei Jie, Ma Li, *Hongxue ougeng ji*, 1988, a.a.O., S. 135-162. Pan Chonggui, *Hongloulou meng xin bian* 紅樓夢新辨, Taipei, 1990, S. 152. Lu Xingji 盧興基, „*Hongloulou meng Jiaxuben* 'fanli' xizheng“ 《紅樓夢》甲戌本‘凡例’析證, in: HYJK, VII, S. 283-300. Shang Youping, „Zheng *Jiaxuben* 'fanli' de zuozhe shi Zhiyan Zhai“, in: HXK, 1992/2, S. 259-277. Wang Guanshi, „*Jiaxuben Hongloulou meng* de 'fanli'“ 甲戌本《紅樓夢》的‘凡例’, in: *Hongloulou meng yanjiu* 紅樓夢研究, Taipei, 1992, S. 101-108. Hu Shuli und Zhang Zhenchang, „Lun *Hongloulou meng Jiaxuben* 'fanli'“ 論《紅樓夢》甲戌本‘凡例’, in: *Social Science Front*, 1999/6, S. 227-230. Xu Naiwei 徐乃為, *Jiaxuben Shitouji bianwu* 甲戌本石頭記辨誤, Beijing, 2003, S. 37-46. Ma Ruifang, „Lun *Jiaxuben* 'fanli' wei Cao Xueqin suo zuo“, in: Derselbe Autorin, *Cong Liaozhai Zhiyi dao Hongloulou meng* 從聊齋志異到紅樓夢, Jinan, 2004, 221-238. Zhang Zhi 張志, „Lun *Hongloulou meng* timing“ 論《紅樓夢》題名, in: HXK, 2004/2, S. 276-290. Lin Guanfu, 2004, a.a.O., S. 61-62. Derselbe Autor, 2007, a.a.O., S. 25-61. Vgl. auch Shen Zhijun, *Hongloulou meng chengshu yanjiu*, 2004, a.a.O., S. 112-126.

¹³² Hu Shi, Chen Yupi und Pan Chonggui sind von der Echtheit der Version überzeugt und glauben, dass sie vom Autor oder Kommentator in Jahr *Jiaxu* verfasst wurde. Zhao Gang hingegen ist der Meinung, dass es sich beim *Jiaxuben* um ein sehr viel späteres Manuskript handelt. Wu Shichang und Liu Mengxi halten es für eine Fälschung späterer Verleger und Buchhändler. Siehe Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), 2005, a.a.O., S. 221-254. Chen Yupi, „*Hongloulou meng* shi zenyang kaitou de“ in: a.a.O. Zhao Gang, „Zai lun *Jiaxuben Shitouji* de chengshu niandai“ 再論甲戌本石頭記的成書年代, in: *Hongloulou meng lunji* 紅樓夢論集, Taipei, 1975. Pan Chonggui, „*Hongloulou meng* de faduan“ 紅樓夢的發端, in: *Hongloulou meng yanjiu Zhuankan* 紅樓夢研究專刊, 1971/9. Liu Mengxi (Hrsg.) *Hongxue sanshi nian lunwen xuanbian*, Band 3, Tianjin, 1984, S. 464-472. Wu Shichang und Wu Linghua, 2000, a.a.O., S. 388-428. Siehe auch Feng Qiyong, in: HXK, Beijing, 1980/4, S. 175-207. Deng Suifu, in: HXK, 1986/3, 239-262. Shen Zhijun, 2004, a.a.O., S. 112-126.

¹³³ Siehe Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), 2005, a.a.O., S. 271ff.

dem Tod Cao Xueqins dar, und Yu Pingbo betont besonders den Sprachstil dieser Version und betrachtet ihn als den Beleg dafür, dass dieser Textzeuge die letzte Fassung ist.¹³⁴ Feng Qiyong schließt sich 60 Jahre später Hus Meinung an.¹³⁵ Für ihn wie auch für viele andere Forscher ist der *Gengchenben* eine Abschrift oder eine weitere Bearbeitung von *Jimaoben*, der mit 38 Kapiteln überliefert ist und dessen Überlieferungsgeschichte bis heute nicht eindeutig geklärt werden konnte.¹³⁶ Wu Shichang aber hat sich grundsätzlich gegen eine Benennung des Textzeugen nach dem vermeintlichen Entstehungsjahr ausgesprochen, da die Jahresangaben nicht die eigentliche Entstehungszeit widerspiegeln, die bisher nicht eindeutig ermittelt ist. Mit möglicherweise falschen Informationen solle man den Leser nicht zusätzlich verwirren. Für ihn gehören seinen Forschungsergebnissen nach die Texte des *Gengchenben* ursprünglich nicht zusammen, da deutliche Indizien belegen, dass sie aus vier unterschiedlichen Quellen stammen. Er nennt daher an Stelle von *Jiaxuben* „Fragmente des Textzeugen mit Kommentaren von Zhiyan Zhai“ 脂殘本 (*Zhicanben*) und „Textzeuge aus Peking mit Kommentaren von Zhiyan Zhai“ 脂京本 (*Zhijingben*) an Stelle von *Gengchenben*.¹³⁷

Im Unterschied zu *Jiaxuben* gibt es im *Gengchenben* keine „Einführung“. In den ersten elf Kapiteln tauchen auch keine Kommentare auf. Zudem fehlt hier im ersten Kapitel der Dialog zwischen dem Stein und den beiden Unsterblichen, dem Buddhisten Mangmang Dashi und dem Daomeister Miaomiao Zhenren 渺渺真人. Darüber hinaus findet die Verwandlung des Steins zur Jade durch Mangmang Dashi nicht statt. Diese Informationen sind jedoch für die Gestaltung des Protagonisten Jia Baoyu von großer Bedeutung. Ohne sie wird die außergewöhnliche Abstammung des Protagonisten und die Herkunft seiner Jade nicht klar, die wesentlich zu seiner Charakterisierung beitragen und darüber hinaus dem Leser zu einem besseren Verständnis verhelfen. Daher werden die meisten heutigen Ausgaben, die auf *Gengchenben* basieren — wie auch die in dieser Arbeit untersuchte Ausgabe des Renmin wenzue chubanshe — durch diese Passage aus *Jiaxuben* ergänzt. Außerdem variieren einige Kapitelüberschriften und Beschreibungen, wodurch Handlung und Charakterisierung eine andere „Bewertung“ verliehen werden, die wiederum den Leser anders beeinflussen. Darüber hinaus fehlt der abschließende Satz der wichtigen Metaerzählung in Kapitel 6, der das Erzählbewusstsein des Autors

¹³⁴ Siehe Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), 2005, a.a.O., S. 270. Yu Pingbo, Shanghai, 2005, S. 6-12, 13-36, 37-60, 61-79, 109-134, 203-207. Derselbe Autor, „Zuozhe 1760 nian de gaibi“ 作者一七六零年的改筆, in: *Yu Pingbo lun Honglouloumeng* 俞平伯論紅樓夢, Shanghai, 1988, S. 79-81. Siehe auch Chen Weizhao, 2006, a.a.O., S. 381.

¹³⁵ Feng Qiyong, „Chong lun *Gengchengben*“ 重論庚辰本, in: Derselbe Autor, *Shitouji Zhiben yanjiu* 石頭記脂本研究, Beijing, 1992.

¹³⁶ Lin Guanfu, 2004, a.a.O., S. 63-65. Derselbe Autor, 2007, a.a.O., S. 63-112. Xu Huimin 胥惠民, „*Shitouji Yimaoben, Gengchenben yanjiu zongshu*“ 《石頭記》己卯本、庚辰本研究綜述, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2006/5, S. 15-23. Luo Shuhua 羅書華, „*Honglou san Zhiben de faxian yu yanjiu*“ 紅樓三脂本的發現與研究, *Journal of Social Science of Hunan Normal University*, 2008/1, S. 126-129. Feng Qiyong, „Dui *Gengchengben, Jimaoben Guanxi de zai renshi*“ 對庚辰本、己卯本關係的再認識, in: *HXX*, 2010/2, S. 206-211.

¹³⁷ Wu Shichang, 1980, a.a.O., S. 146-200.

auszeichnet und im Kapitel 3 dieser Arbeit analysiert wird. Dieser Satz trägt zwar nicht direkt zur Handlung und Charakterisierung der Figuren der Hauptgeschichte bei, ist jedoch ein unverzichtbarer Bestandteil der Erzählstruktur und der Erzählerformation. Zudem werden die Kapitel 17 und 18 im *Gengchenben* noch nicht getrennt.

Im Vergleich zum *Jiaxuben* fehlt im *Gengchenben* zwar die gesamte „Einführung“, deren fünfter Punkt aber lässt sich mit kleinen Unterschieden größtenteils in der ersten Passage von Kapitel 1 wiederfinden: „Dies ist das erste Kapitel, mit ihm beginnt das Buch 此開卷第一回也…… Immer wenn in diesem Kapitel Wörter wie ‚Träume‘ und ‚Illusionen‘ gebraucht werden, ist es die Intention des Autors, das Augenmerk des Lesers besonders darauf zu richten. Damit ist zugleich auch das ausdrückliche Hauptanliegen des Buches angesprochen“ 此回中凡用“夢”用“幻”等字，是提醒閱者眼目，亦是此書立意本旨 (1: 1-2). Diese Passage lässt sich mit geringen Abweichungen in vielen anderen *Zhipingben* und später auch in den *Chenggaoben* wieder finden. Mit Hilfe eines Vergleichs der beiden Textzeugen und ihrer Kommentare lässt sich die Entstehungsgeschichte des Romans einigermaßen rekonstruieren, obwohl die Untersuchung in einigen Punkten mehr Fragen aufwirft als sie Klarheit zu schaffen vermag. Letzte Gewissheiten lassen auch fast 260 Jahre nach der Entstehung des Romans immer noch auf sich warten. Die deutlich größere Anzahl von Kommentaren im *Gengchenben* bietet viele Informationen sowohl über Cao Xueqin, über die Kommentatoren als auch über den Entstehungsprozess des Romans.

Obwohl moderne Forscher und Redakteure diese Passage unterschiedlich darstellen — mal als eingezogenen Absatz, mal in kleinen Schriftzeichen oder als „Kommentar vor dem Kapitel in schwarzer Tusche“ 回前墨, — ist ihr gemeinsamer Standpunkt eindeutig: Diese Passage ist aufgrund ihres Inhaltes und ihrer langen Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte ein fester Bestandteil des Romans. Für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung, die sich diese Arbeit zur Aufgabe gemacht hat, ist diese Passage aus *Gengchenben* von großer Bedeutung. Denn sie bildet neben den anderen Metaebenen der Erzählung eine weitere metanarrative Ebene und vervielfacht somit sowohl die Erzählebenen als auch die Erzählerrollen des Romans. Aufschlussreich sind gerade die Unterschiede der Passage zum fünften Punkt der „Einführung“ des *Jiaxuben*. Darüber hinaus ist die Passage im *Gengchenben* rhetorisch viel besser gestaltet und inhaltlich wie auch formal in sich geschlossener mit einer klaren Strukturierung. Thematischen Motive, die hier angesprochen werden, werden später im Romantext systematisch aufgegriffen, konkretisiert und weiterentwickelt. Darüber hinaus bildet diese Passage eine außergewöhnliche Rahmenstruktur, die wiederholt im Roman auftaucht. Eine solche Strukturierung bietet dem Leser zuverlässige Anhaltspunkte und lässt ihn den Roman trotz der Fülle von Figuren und Handlungen besser erfassen. Zudem erweist sich diese komplette

Rahmenstruktur als ein herausragendes Charakteristikum im Vergleich zu den anderen klassischen Romanen.

Die *Zhipingben* konfrontieren die Forscher mit dem Phänomen einer „Autor-Kommentator-Symbiose“. Manche Kommentare oder Notizen verdeutlichen einen Austausch oder gar eine Zusammenarbeit zwischen dem Autor und den Kommentatoren. Zu dieser Autor-Kommentator-Gemeinde gehören außer Cao Xueqin und Zhiyan Zhai auch Jihu Sou und einige andere vermutliche Verwandten oder Freunde des Autors.¹³⁸ Die Diskussion des Phänomens und die Untersuchungen der verschiedenen Textzeugen und Ausgaben dauern bis heute an und haben eine Fülle von Forschungsergebnissen hervorgebracht.

1.4.3 Konvention des Kommentars

Die Konvention des Kommentars im alten China unterscheidet sich von der europäischen Tradition vor allem dadurch, dass die Kommentatoren ihre Kritik direkt auf dem Buch schreiben. Darüber hinaus verfassen die chinesischen Gelehrten gerne eine Lesart 讀法 (*duda*) oder eine Einleitung 序/敘 (*xu*) für ein Buch oder einen Text eines Freundes. Längere Kommentaren für bestimmte Textstelle werden gerne über den betroffenen Textblock geschrieben, während die kurze Anmerkungen gleich zwischen die Zeilen in kleinen Schriften platziert werden. Diese Kommentare werden häufig in roter oder schwarzer Tusche geschrieben. Bei meisten Textzeugen der *Zhipingben* hat der Kopist sowohl den Romantext selbst als auch die Kommentare in diesen zwei Farben geschrieben. Folgende Bilder sollen diese Konvention veranschaulichen.

Kommentatoren wie Zhiyan Zhai und Jihu Sou in den ersten 80 Kapiteln folgen grundsätzlich die Tradition ihrer Vorgänger wie Jin Shengtan, Mao Zonggang, Li Zhi der Ming-Zeit. Vor einigen Kapiteln hinterlässt der Kommentatoren einen einführenden oder interpretierenden Text, in schwarzer oder roter Tusche. Diese Texte werden daher als „Kommentar vor dem Kapitel in schwarzer Tusche“ 回前墨 bzw. als „Kommentar vor dem Kapitel in roter Tusche“ 回前朱 bezeichnet (Bild 1. 1 und 1. 2). Ein Kommentar kann ebenfalls am Ende eines Kapitels platziert werden. Solche Kommentare werden dann jeweils als „Kommentar am Kapitelende in roter Tusche“ 回後朱 bzw. „Kommentar am Kapitelende in schwarzer Tusche“ 回後墨 genannt (Bild 1. 3 und 1. 4). Kurze Interpretationen werden auch häufig über den Textblock an entsprechenden Stellen geschrieben. Sie werden „Kommentare in schwarzer Tusche über den Text“ 墨眉 bzw. „Kommentare in roter Tusche über den Text“ 朱眉 genannt (Bild 1. 5 und 1. 7).

¹³⁸ In einigen Kommentartexten spiegeln sich Dialoge zwischen Autor und Interpreten wie auch unter den Kommentatoren, die eine gemeinsame Vergangenheit und die ähnlichen Erfahrungen von ihnen vermuten lassen. In Kapitel 2, 13, 21 und 27 lassen sich diese Dialoge zum Beispiel eindeutig feststellen. Siehe z. B. JXB, 2: 105, 8: 195, 200, 201 und 204, etc; 13: 216; GCB, 21: 425 und 427; 27: 539 und 543.

Kommentare, die neben einem Satz platziert werden, bezeichnet man als „Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Zeilen“ 墨旁 (wortwörtlich: neben der Zeile) bzw. „Kommentar in roter Tusche zwischen den Zeilen“ 朱旁 (Bild 1. 5 und 1. 7). Kommentaren, die zwischen einem Gedicht und dem folgenden Absatz geschrieben sind, werden „Kommentar in roter Tusche zwischen den Absätzen“ 朱夾 bzw. „Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Absätzen“ 墨夾 genannt (Bild 1. 6 und 1. 8). Anhand dieser Bilder lassen sich die Positionen der Kapitelüberschrift 回目 (Bild 1. 2), des Einführungsgedichts 回前詩 (Bild 1. 1) und das Schlusscouplets 尾聯 (Bild 1. 4) wie auch die Kommentare ebenfalls eindeutig erkennen.

Im Gegensatz zu den vorausgegangenen Romanen, deren Kommentare und Kritiken nach ihrer Entstehung erschienen, wurden die ersten Textzeugen bereits mit Kommentaren und Interpretationen von Zhiyan Zhai, Jihu Sou und einigen anderen überliefert, d. h. von Zeitgenossen und engen Vertrauten des Autors Cao Xueqin. Die Lebensläufe dieser Kommentatoren, ihre konkrete Beteiligung an der Entstehung des Romans, die Kommunikation zwischen den Kommentatoren und dem Autor sind bis heute nicht lückenlos herausgearbeitet. Im Vergleich zu den sowieso eher spärlichen historischen Materialien über die historische Persönlichkeit Cao Xueqin gibt es noch weniger Informationen über diese Kommentatoren. Die Kommentartexte verraten eine enge persönliche Beziehung zwischen dem Autor und den Kommentatoren, was ihren Einfluss auf den Roman verdeutlichen oder gar gelegentliche „Zusammenarbeit“ vermuten lassen. Daher ist die Geschichte der *Honglougong*-Forschung ebenso lang wie die Entstehungs-, Verbreitungs- und Rezeptionsgeschichte des Romans selbst. Die Erforschung über die Identitäten dieser Kommentatoren dient der Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte des Romans. Sie wird ein wichtiger Bestandteil der *Cao*-Forschung, d. h. Forschung über Cao Xueqin und seine zeitgenössischen Kommentatoren, die einen Teil der *Honglougong*-Forschung bildet.

Kommentar vor Kapitel 2
in schwarzer Tusche
甲戌本第二回回前墨

Kapitelüberschrift des
Kapitels 2 in Jiaxuben
甲戌本第二回回目

第二回

賈夫人仙逝揚州 冷子興演說榮國府
此回亦非正文本旨只在冷子興一人即俗
謂冷中出熱無中生有也其演說榮府一篇
者蓋因族大人多若從作者筆下一一叙出
盡一二回不能得明則成何文字故借用冷
字一人略出其大半使閱者心中已有一榮
府隱隱在心然後用黛玉寶釵等兩三次皴
染則耀然于心中眼中矣此即畫家三染法
也
未寫榮府正人先寫外戚是由遠及近由小
至大也若使先叙出榮府然後一一叙及外

[Bild 1. 1: Kapitelüberschrift 回目 und Kommentar vorm Kapitel in schwarzer Tusche 回前墨]

Einführungsgedicht vor
Kapitel 13 in *Gengchenben*
庚辰本第十三回回前詩

Kommentar vorm Kapitel 13 in
roter Tusche in *Gengchenben*
庚辰本第十三回回前朱

此回可卿夢阿鳳蓋作者大有深意存焉可惜生不逢時奈何
然必寫出自可卿之意也則又有他意寓焉
榮寧世家未有不尊家訓者雖賈珍當奢豈明送父
我故寫此等不覺然後姿意方見筆之週到

詩曰
一步行來錯 回頭已百年
古今風月鑑 多少泣黃泉

[Bild 1. 2: Einführungsgedicht 回前詩 und Kommentar vor dem Kapitel in roter Tusche 回前朱¹³⁹]

¹³⁹ Laut des Forschers Deng Suifu wurde diese Seite an falsche Stelle gebunden. Er bestimmt sie als die Einführung zu Kapitel 13 in rote Tusche. Deng Suifu, 2006, a.a.O., S. 258, 267.

儒家道雖然淡薄到也豐之富，完了此事誰知這年冬底林儒海的書信寄
來却為身染重疾寫書特來接林黛玉回去賈母聽了未免又加憂悶只得忙
忙的打點黛玉起身宝玉大不自在爭奈父女之情也不好攔勸于是賈母定
要賈璉送他去仍叫帶回來一應土儀盤纏不消煩說自然要妥貼作速擇了
日期賈璉與林黛玉解別了同人帶領僕從登舟往揚州去了要知端的且聽
下回分解

此回忽遣黛玉者正為下回可見之文也若不遣言只言可見阿鳳等人
却置黛玉于榮府成何文哉因必遣言才好放筆寫秦方不脫發况
黛玉乃書中正人秦為陪客豈因陪而失正耶後大觀園方是寶玉
寶釵黛玉等正際文字前皆係陪觀之文也

Kommentar am Ende des Kapitels
6 in schwarzer Tusche in *Jiaxuben*
甲戌本第六回回後墨

Schlusscouplet in Kapitel
6 in *Jiaxuben*
甲戌本第六回尾聯

話了二人說着又至周瑞家坐了片時劉姥姥
便要留下一塊銀與周瑞家的兒女買果子喫
周瑞家的如何放在眼裏執意不肯劉姥姥感
謝不盡仍從後門去了正是

得意濃時易接濟
受恩深處勝親朋

一進榮府一曲折頓挫筆如遊龍且將豪
筆舉止令觀者已得大槩想作者應是心花
欲開之候
借劉嫗入阿鳳正文送宮花寫金玉初聚為
引作者真筆似遊龍變幻難測非細究至再
三再四不記數那能領會也嘆嘆

石頭記

卷六

其

看見

[Bild 1. 4: Kommentar am Kapitelende in schwarzer Tusche 回後墨 und Schlusscouplet 尾聯]

Kommentar in roter Tusche über
den Text in Kapitel 1 in *Jiaxuben*
甲戌本第一回朱眉

滿紙荒唐言 一把辛酸淚 誰解其中味 此是第一首標
 都云作者痴 至脂硯齋甲戌抄閱再評仍用石頭記出則既
 明且看石上是何故事按那石上所記之文
 者最是紅塵中一隅有處曰姑蘇有城曰閶門
 外有十里街內有胡蘆巷內有古
 廟因地方窄狹人皆呼作胡蘆廟傍住着
 家鄉宦姓甄名費字士隱嫡妻封氏性情賢淑
 深明禮義家中雖無甚富貴然本地推為望族
 深明禮義家中雖無甚富貴然本地推為望族
 為望族了只因這甄士隱稟性恬淡不以功名
 為念每日只以觀花修竹酌酒吟詩為樂到是
 能解者方有半醜之說與成此書去年
 原夕書未成肯為淚盡而逝余嘗哭
 真。後之甄宅亦借此音後不註
 若云香芹披閱增刪然後開卷至此這為
 楔子又係誰撰是作者之筆校釋之
 甚後文如此處者不
 少這正是作者用
 西家烟雲模糊處
 者萬不可被作者瞞
 獎了者方是巨眼

Kommentar in roter Tusche zwischen
den Zeilen in Kapitel 1 in *Jiaxuben*
甲戌本第一回朱旁

[Bild 1. 5: Kommentar in roter Tusche über den Text 朱眉 und
Kommentar in roter Tusche zwischen den Zeilen 朱旁]

Kommentar in roter Tusche zwischen
den Zeilen in Kapitel 1 in *Jiaxuben*
甲戌本第一回朱旁

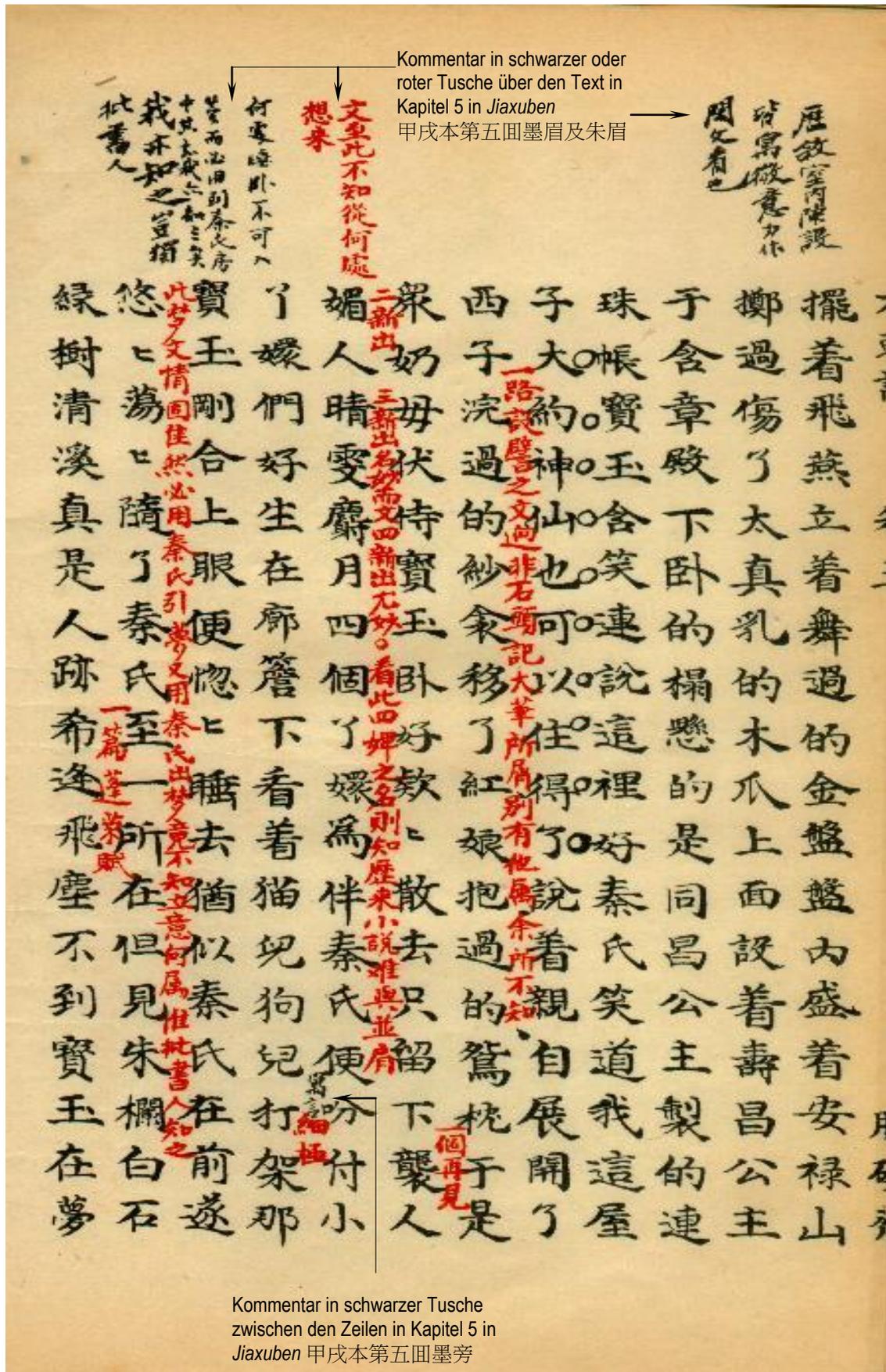
不更言
必是個巨眼英豪風塵中之知己也一時小童
進來兩村打聽得前面留飯不可久待遂從夾
道中自便出門去了士隱待客既散雨村自便
也不去再邀一日早又中秋佳節士隱家宴已
畢及又另具一席于書房却自己步月至廟中
來邀雨村原來兩村自那日見了甄家之婢會
回頭顧他兩次自為是個知己便時刻放在心
上今又正值中秋不免對月有懷因而口占五
言一律云
未卜三生願
頻添一段愁
悶來時歛額
行去幾回頭
自顧風前影
誰堪月下儔

這是第一首詩後文香奩閣情皆不落空余謂雪芹撰此書中亦為傳詩之意

這是在紅樓夢中寫士隱家宴已畢及又另具一席于書房却自己步月至廟中來邀雨村原來兩村自那日見了甄家之婢會回頭顧他兩次自為是個知己便時刻放在心上今又正值中秋不免對月有懷因而口占五言一律云

Kommentar in roter
Tusche zwischen den
Absätzen in Kapitel 1
in *Jiaxuben*
甲戌本第一回朱夾

[Bild 1. 6: Kommentar in roter Tusche zwischen den Zeilen 朱旁
und Kommentar in roter Tusche zwischen den Absätzen 朱夾]



Kommentar in schwarzer oder roter Tusche über den Text in Kapitel 5 in Jiaxuben 甲戌本第五回墨眉及朱眉

何處睡外不可入
 寶玉而必到秦氏房
 中或或或或或或
 我亦知之豈獨
 批書人

歷敘室內陳設
 皆寓微意力作
 閱之者已

想來
 文更此不知從何處

Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Zeilen in Kapitel 5 in Jiaxuben 甲戌本第五回墨旁

[Bild 1. 7: Kommentare in schwarzer oder roter Tuschen über den Text 墨眉及朱眉 und Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Zeilen 墨旁]

能支持一頭失倒合上眼還只夢魂顛倒滿口亂說胡話驚怖異常百般諸醫
 療治諸如肉桂附子鱉甲麥冬玉竹等藥吃了有几十斤下去也不見個動靜
 說得有趣條又臘盡春回這病更又沉重代儒也着了忙各處請醫療治皆不見效
 日後來吃獨參湯代儒何有這力量只得往榮府來尋王夫人命鳳姐秤二兩
 給他王夫人之鳳姐回說前兒新近都替老太；配了藥那整的太；又說留
 着送楊提督的太；配藥偏生昨兒我已送了去了王夫人道就是做們這邊
 沒了你打發個人往恁婆；那邊問；或是你珍大哥；那府里再尋此來湊
 着給人家吃好了救人一命也是你的好處夾寫王夫人鳳姐聽了也不遣人去尋
 只得將些渣末泥髮髮頭湊了幾錢命人送去只說太；送來的再也沒了然後回
 王夫人只說都尋了未共湊了有兩送去然便有二兩獨參湯賈瑞固亦不能微好又豈能望好但鳳姐之毒何如是瑞之自失也

↑Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Absätzen
 in Kapitel 12 in Genachenben 庚辰本第十二回墨夾

[Bild 1. 8: Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Absätzen 墨夾]

1.4.4 Chenggaoben

Im Vergleich zur Überlieferungsgeschichte der *Zhipingben* scheint die der *Chengjia-* und *Chengyi-*Ausgaben, auch zusammen als *Chenggaoben* bekannt, nicht mehr so kompliziert zu sein. Dennoch ist die Entstehung der Druckversion des Romans nicht so eindeutig, wie man es vielleicht aufgrund der Druckform des Buches vermuten möchte. Zudem existieren laut Notizen von Zhou Chun 周春 (1729-1815), Zeitgenosse von Gao E und Cheng Weiyuan, bereits vor den beiden Ausgaben in Druckform der Jahre 1791 und 1792, spätestens im Jahr 1790, Abschriften von Texten mit sowohl 80 als auch 120 Kapiteln.¹⁴⁰ Allerdings blieb dies der einzige Hinweis auf die bereits vor den zwei *Chenggaoben* existierenden 120 Kapitel. Die Überlieferung des Textes mit 120 Kapiteln vor der Druckversion des Romans ist heute aufgrund mangelnder historischer Quellen nicht mehr nachweisbar. Dennoch war der Roman eindeutig in zwei Versionen, also einer mit 80 und einer mit 120 Kapiteln, bereits vor dem Erscheinen der *Chenggaoben* in Umlauf und hatte schon große Popularität erlangt. Schenkt man dem Vorwort 序 Cheng Weiyuans in der *Chengjiaben* Glauben, so bestätigt der Herausgeber selber zumindest die Existenz der Überschriften der 120 Kapitel. Laut Chengs Aussage existiert zwar eine Inhaltsangabe des Romans, jedoch waren nur 80 Kapitel überliefert. Er selbst habe die letzten 40 Kapitel aus unterschiedlichen Quellen gesammelt, um eine Bearbeitung und Ergänzung von Gao E als Druckversion herauszubringen.¹⁴¹ Hu Shi und später auch Feng Qiyong sind wie auch andere Forscher überzeugt, dass es sich bei dieser Version mit 80 Kapiteln, die kurz vor der Druckversion in Umlauf war, um die Version des *Zhipingben* handelte und als Grundlage der *Chenggaoben* diente.¹⁴²

Bei der Veröffentlichung nannten Cheng und Gao ihre beiden Ausgaben *Xin juan quanbu xiuxiangben Honglouloumeng* 新鐫全部繡像本紅樓夢 (*Neue vollständige illustrierte Ausgabe des Traums der roten Kammer*). Diese Ausgaben boten auch zum ersten Mal 24 Bilder der wichtigen Figuren an. Die *Chengjiaben* wurde am 3. Tag des 12. Monats im Jahr *xinhai* 辛亥 (1791) und die *Chengyiben* am 13. Tag des 2. Monats im Jahr des *renzi* 壬子 (1792) herausgebracht. Der Grund für eine derartig schnelle Wiederauflage soll an Chengs Unzufriedenheit mit der ersten Auflage gelegen haben. In der *Chengyiben* waren einige sprachlichen Fehler „korrigiert“ und der Text stilistisch „verbessert“ worden, was viele heutige Forscher für ein großes Manko halten.¹⁴³ Wieder war es Hu Shi, der diese Druckversionen als *Chengjiaben* und *Chengyiben* bezeichnete.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Zhou Chun 周春, *Yue Honglouloumeng suibi* 閱紅樓夢隨筆, in: HZH, S. 565.

¹⁴¹ Cheng Weiyuan 程偉元, „*Honglouloumeng Xu* 《紅樓夢》序“, in: HZH, S. 45.

¹⁴² Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), 2005, a.a.O., S. 268-279. Feng Qiyong, in: HXK, 1994/2, S. 3-33. Lin Guanfu, 2007, a.a.O., S. 11.

¹⁴³ Shen Zhijun, 2004, a.a.O., S. 571-572.

¹⁴⁴ Hu Shi, in: Song Guangbo (Hrsg.), 2005, a.a.O., S. 167, 270-271.

Bald nach der Publikation stellten einige Gelehrte Fragen über die Herkunft der Version und nach dem wahren Autor der letzten 40 Kapitel. Diese Fragen sind bis heute nicht zur Zufriedenheit beantwortet worden. Die Diskussion dauert an. Schon ein Zeitgenosse der beiden Herausgeber, Aisin Gioro loijui, bezweifelt anhand seiner Recherchen, dass die letzten 40 Kapitel von Cao Xueqin stammen. Seiner Meinung nach können die letzten 40 Kapitel was Handlung und Charakterisierung, aber auch was Sprache und Stilistik anbetrifft, nicht vom Autor der ersten 80 Kapitel geschrieben worden sein, sondern sollen von Gao E ergänzt oder sogar gefälscht worden sein. Und der Text sei literarisch misslungen.¹⁴⁵ Diese Aussage dient noch heute modernen Forschern als wichtigen Untersuchungsgegenstand. Die meisten Forscher, sowohl Zeitgenossen der Herausgeber als auch moderne Wissenschaftler, schenken der Aussage in Cheng Weiyuans „Vorwort“ keinen Glauben, wo behauptet wird, er habe diese 40 Kapitel zufällig bei einigen Straßenhändlern entdeckt und gekauft. Spätere Notizen 筆記 aus dem 19. Jahrhundert sprechen von der Existenz einer alten Version von Cao Xueqin, die häufig als „alte authentische Text“ 舊時真本 bezeichnet werden.¹⁴⁶

Die moderne Forschung umfasst zwei Bereiche. Einerseits gilt es, in den Vorankündigungen des Romantextes selbst, in den Kommentartexten und den historischen Materialien nach Spuren der letzten 30 Kapitel Caos zu forschen, während andererseits Autor und Text der letzten 40 Kapitel Forschungsgegenstand sind. Doch die beiden Bereiche lassen sich sowohl, was das Quellenmaterial als auch was die Thematik angeht, nicht so scharf trennen und greifen häufig ineinander über. Forscher wie Yu Pingbo und Zhou Ruchang sind der Überzeugung, dass die letzten 30 Kapitel, die bereits von Cao Xueqin fertig geschrieben worden waren, verloren gegangen sind. Ihre Belege finden sie in den Kommentartexten, in denen die Kommentatoren mehrmals über die Handlung der letzten 30 Kapitel, über den Ausgang berichten und ihre Kommentare darauf beziehen und dadurch Leser der späteren Generation ein anderes Gesamtbild des Romans lieferten.¹⁴⁷ Für Yu und Zhou bekräftigen die Unstimmigkeiten in den 40 Kapiteln von Gao E ihren Glauben an die mögliche Existenz der 30 Kapitel des federführenden Cao Xueqin. Bereits im Jahr 1923, bevor das *Jiaxuben* und *Gengchenben* entdeckt wurden und

¹⁴⁵ Aisin Gioro loijui, „Zaочuang xianbi“, in: Fuca Mingi und Aisin Gioro loijui, 1984, a.a.O., S. 164, 172.

¹⁴⁶ Futang Yishi 甫塘逸士 (eigentlicher Name: Jiang Ruizao 蔣瑞藻, 1891—1929), *Xu yuewei caotang biji* 續閱微草堂筆記, in: HZH, S. 837. Zhou Ruichang, 1953, a.a.O., S. 556-559. Yu Pingbo, *Hongloumeng bian* 紅樓夢辯, Beijing, 2006 (erste Ausgabe 1923), S. 194-200. Derselbe Autor, *Hongloumeng yanjiu* 紅樓夢研究, Shanghai, 2005 (erste Ausgabe 1952), S. 144-149. Wu Shichang und Wu Linghua, 2000, a.a.O., S. 235-237.

¹⁴⁷ Zhiyan Zhai spricht zum Beispiel im „Kommentar vor dem Kapitel in schwarzer Tusche“ 回前墨 über die Handlung des Kapitels 21 und kündigt an, dass der Leser, wenn er erst die letzten 30 Kapitel gelesen hat, rückwirkend dieses Kapitel wirklich oder besser verstehen kann. Siehe GCB, 21: 420. Yu Pingbo, 2006, a.a.O., S. 175-193. Derselbe Autor, Shanghai, 2005, a.a.O., S. 157-175. Zhou Ruchang, *Cao Xueqin yu Hongloumeng* 曹雪芹與紅樓夢, Beijing, 1977, S. 146-150. Derselbe Autor, Beijing, 1995 (erste Ausgabe 1953), S. 120-125, 128-129. Zhao Gang, Chen Zhongyi, 1991, a.a.O., S. 201-228. Dieselben Autoren, *Hongloumeng yanjiu xinbian* 紅樓夢研究新編, Taipei, 1975, S.119-207.

den Forschern nur die *Chenggaoben* als Quellen zur Verfügung standen, hielt Yu Pingbo Gao Es 40 Kapitel erzähltechnisch und sprachlich für sehr mangelhaft.¹⁴⁸ Darüber hinaus trat bei einer späteren näheren Untersuchung der *Zhipingben* und der *Chenggaoben* zutage, wie viele Vorausdeutungen in Caos 80 Kapiteln Gao E nicht berücksichtigt hatte.¹⁴⁹

Heute sind sich die meisten Forscher und Leser darüber einig, dass die letzten 40 Kapitel bei weitem nicht so gut gestaltet sind wie die ersten 80 Kapitel. Andere Forscher versuchen, im Hinblick auf die Umstände der Literaturproduktion und die drucktechnischen Möglichkeiten Ende des 18. Jahrhunderts, die Rolle von Gao E als zweiter Autor bei der Vervollständigung des Romans zu widerlegen.¹⁵⁰ Denn es sei kaum möglich, alle 40 Kapitel innerhalb von zehn Monaten fertig zu stellen, wie es Cheng Weiyuans „Vorwort“ in den *Chenggaoben* andeutet.¹⁵¹ Aber auch dieser Schluss ist sehr problematisch, da diesen Forschern als einziger Beleg die Aussage des fiktiven Herausgebers Cao Xueqin in Kapitel 1 über die Dauer der Bearbeitung des Romans gilt, die an sich auch nur Fiktion ist. In ihren Augen ist es unmöglich, 40 Kapitel innerhalb dieser kurzen Zeit zu schreiben. Denn der Autor Cao Xueqin für die ersten 80 Kapitel 10 Jahre gebraucht habe.¹⁵² Widersprüchlich ist natürlich Chengs Aussage in seinem „Vorwort“, dass er die letzten vierzig Kapitel zufällig von Straßenhändlern gekauft haben will.

Gaos Text kann den Ansprüchen weder des Lesers noch des Forschers genügen, der die ersten 80 Kapitel gelesen hat.¹⁵³ Erstens folgen Handlung und Charakterisierung nicht dem „Schreibplan“ des Autors Cao Xueqin, der bereits in den ersten Kapiteln ganz klar den Ausgang des Romans andeutet: Mit dem *Lied vom Guten und vom Ende* 好了歌 und Zhen Shiyins Interpretation (1: 17-19), mit dem Schicksal der Schönen, das bereits in Kapitel fünf im *Register*

¹⁴⁸ Yu Pingbo, *Honglouloumeng bian* 紅樓夢辯, Beijing, 1973 (erste Veröffentlichung 1923), S. 3-62. Derselbe Autor, Shanghai, 2005, a.a.O., S. 1-60.

¹⁴⁹ Feng Qiyong, in: HXK, 1994/2, S. 3-33. Yu Pingbo, 1973, a.a.O., S. 39-62. Derselbe Autor, Shanghai, 2005, a.a.O., S. 37-60. Wu Shichang und Wu Linghua, 2000, a.a.O., S. 388-428. Zhao Gang, Chen Zhongyi, 1991, a.a.O., S. 208-235. Zheng Qingshang, 2002, a.a.O., S. 449-463. 464-630.

¹⁵⁰ Yu Pingbo, „Ji Wu cang canben“ 記吳藏殘本, in: *Yu Pingbo quanji*, Band 6, 1997, a.a.O., S. 139-150. Derselbe Autor, „*Honglouloumeng bashihui jiaoben xuyan*“ 《紅樓夢》八十回校本序言, „*Luetan xinfaxian de Honglouloumeng chaoben*“ 略談新發現的《紅樓夢》抄本, in: Derselbe Autor, Shanghai, 1988, a.a.O., S. 871-906 und S. 911-913. Wang Peizhang 王佩璋, „*Honglouloumeng hou sishihui de zuozhe wenti*“ 《紅樓夢》后四十回的作者問題 (erste Erscheinung im Jahr 1957), in: Liu Mengxi (Hrsg.) Band 3, 1984, a.a.O., S. 464-472. Hu Wenwei 胡文偉, „*Cong Honglouloumeng housishi hui de laili kan housishi hui de zuozhe*“ 從《紅樓夢》后四十回的來歷看後四十回的作者, in: *Journal of Eastern Liaoning University*, 2009/4, S. 55-59. Li Guangcui 李光翠, „*Honglouloumeng hou sishihui yanjiu zongshu*“ 《紅樓夢》後四十回研究綜述, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2006/1, S. 22-31. Chen Jizheng 陳繼征, „*Honglouloumeng hou sishihui fei Gao E xuyuo*“ 《紅樓夢》後四十回非高鶚續作, in: *Journal of Xi'an Jiaotong University*, 1997/12, S. 71-75.

¹⁵¹ HZH, S. 45-46.

¹⁵² Zhou Ruchang, Beijing, 1977, a.a.O., S. 146-150. Zhou Cezong, „*Honglou San Wen*《紅樓》三問“, In: Guoji *Honglouloumeng yantaohui bianwei* 國際《紅樓夢》研討會編委 (Hrsg.), *Honglouloumeng daguan* 紅樓夢大觀, Hongkong, 1987, S. 1-15. Wu Shichang und Wu Linghua, 2000, a.a.O., S. 368-387.

¹⁵³ Die Schriftstellerin Zhang Ailing 張愛玲 (auch Chang Eileen, 1920-1995) fand, dass die Handlung und Charakterisierung nach dem 80. Kapitel literarisch kaum genießbar seien. Sie versuchte ebenfalls, Unstimmigkeiten durch Vergleiche zwischen den überlieferten 80 Kapiteln und den *Chenggaoben* auf die Spur zu kommen. Siehe *Honglouloumeng yan* 紅樓夢斃, Shanghai, 1996, S. 1-37.

der zwölf Schönen aus Jinling 金陵十二釵冊 und in den *Liedern des Traums der roten Kammer* 紅樓夢曲 vorausgesagt wird (5: 75-79 und 81-86), und dergleichen mehr. An diesem „Schreibplan“ lässt sich die Gesellschafts- und Kulturkritik wie auch die humanistische und aufklärerische Einstellung Cao Xueqins eindeutig ablesen. Gao E aber hat einige Handlungsstränge nicht weiter verfolgt und somit Brüche in Handlung und Figurenkonstellation verursacht. So gehen bei Gao die Geschichten einiger Figuren offensichtlich ganz anders aus, als Cao es ursprünglich vorgesehen hatte. Diese Argumentation kann sich auf die Kommentartexte der *Zhipingben* stützen. Nicht nur die Existenz der letzten 30 Kapitel von Cao führt manche Forscher dazu, an Gaos Autorschaft der 40 Kapitel zu zweifeln, auch die Entwicklung des Textes ohne Rücksicht auf die Intention Caos scheint diese Zweifel zu unterstützen.¹⁵⁴ Besonders kritisieren moderne Forscher an Gaos Text, dass er die kultur- und gesellschaftskritische Einstellung Caos am Ende nicht reflektiert.

In der Volksrepublik wird die Diskussion über den Ausgang des Romans entsprechend der ideologischen Leitlinien der 1950er Jahre darüber hinaus politisiert und für gewisse politische Zwecke aufgegriffen. Manche Untersuchungsergebnisse zum Thema „Fortsetzung des Romans“ 續書 dienten als Argument für eine Kampagne, in der alte *Honglouloumeng*-Forscher wie Yu Pingbo zur Zielscheibe politischer Angriffe wurden.¹⁵⁵ Zweitens bemängeln Forscher wie Wu Shichang und Feng Qiyong, dass Gao mit dem Leben einer adeligen Familie nicht vertraut ist und dieser Mangel seine Beschreibungen und Gestaltungen beeinträchtigt hat. Darüber hinaus stammt er aus Nordchina, kennt die Gebräuche Südchinas nicht und irrt sich in vielen Details. Cao Xueqin dagegen hatte seine Kindheit dort verbracht und das dortige Leben in seinem Text widerspiegeln lassen. Auch charakterisiert in den ersten 80 Kapiteln der südchinesische Dialekt bestimmten Figuren aus Südchina. Gao dagegen zeigt davon keine Kenntnis und verändert bei seiner Redaktionsarbeit an einigen Stellen in den ersten 80 Kapiteln sogar südchinesischen Dialekt fälschlich in den nordchinesischen. Andere sprachliche Ungereimtheiten unterstützen diese These.¹⁵⁶ In der Tat erscheinen die Figuren, ihr Verhalten, ihre Beziehungen untereinander, ihre Emotionen und die Familienfeste unter dem Pinsel Gaos steif und plakativ. Drittens

¹⁵⁴ Zhou Ruchang, 1953, a.a.O., S. 558-559. Wu Shichang und Wu Linghua, 2000, a.a.O., S.234-288.

¹⁵⁵ Yu Pingbo, Wang Peizhang, „*Honglouloumeng jianshuo*“ 《紅樓夢》簡說, in: *Dagong bao* 大公報, 19. Dez. 1953. Zhou Ruchang, 1953, a.a.O., S. 894, 926. He Qifang 何其芳, „Lun *Honglouloumeng*“ 論《紅樓夢》, in: Derselbe Autor, *Lun Honglouloumeng* 論《紅樓夢》, Beijing, 1963, S. 61-170. Li Xifan 李希凡, Lan Ling 藍翎, „*Honglouloumeng de hou 40 hui weishenme neng cunzai xialai*“ 《紅樓夢》的后四十會爲什麼能存在下來, in: Dieselben Autoren, *Honglouloumeng pinglun ji* 紅樓夢評論集, Beijing, 1973³. S. 279-297.

¹⁵⁶ Wu Shichang und Wu Linghua, 2000, a.a.O., S. 377-387. Feng Qiyong, in: HXK, 1994/2, S. 3-33. Liu Junjie 劉鈞杰, „*Honglouloumeng qian 80 hui yu hou 40 hui yanyu chayi kaocha*“ 《紅樓夢》前八十回與後四十回言語差異考察, in: *Studies in Language and Linguistics*, 1986/1, S. 172-181. Liu Lichuan 劉麗川, Zhang Weidong 張衛東, „*Honglouloumeng hou 40 hui de jingqiang jingwei'er*“ 《紅樓夢》后四十回的京腔京味兒, in: *Shenzhen University Journal*, 1986/3, S. 48-57. Li Yangchun 李陽春, „*Honglouloumeng qian 80 hui yu hou 40 hui yuyan chayi shili*“ 《紅樓夢》前八十回與后四十回語言差異十例, in: *Journal of Hunan Normal University*, 1982/2, S. 90-91.

demonstriert Gao ein weit geringeres erzählerisches Talent und eine weniger kreative Beherrschung von Sprache und Rhetorik als Cao Xueqin.¹⁵⁷

Unter den heutigen Forscher war in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts eine hitzige Debatte über die Entstehungszeit der *Zhipingben* und der *Chenggaoben* entfacht. Hauptstreitpunkt war, ob die Entstehungszeit der *Chenggaoben* möglicherweise doch früher lag als die der *Zhipingben*. Ouyang Jian, der bis dahin noch als Außenseiter der *Honglouloumeng*-Forschung galt, bejaht diese Frage und ist der Überzeugung, dass die „angeblichen“ Kommentare von Zhiyan Zhai und anderen Zeitgenossen Cao Xueqins Fälschungen sind. „Hauptberufliche“ *Honglouloumeng*-Forscher andererseits verteidigen die Erkenntnisse ihrer langjährigen Forschung. Beide Seiten werfen sich gegenseitig Mangel an eingehenden Studien der überlieferten Romantexte und anderer Materialien vor oder fehlende Beherrschung der wissenschaftlichen Methoden. Dabei ist deutlich zu beobachten, dass beide Seiten, die um den renommierten Forscher des Romans, Feng Qiyong, konzentrierte große *Hongxue*-Gemeinde einerseits und eine kleine Gruppe von Forschern um Ouyang Jian andererseits, Textbeispiele aus dem Roman als historischen Beleg anführen, ohne sich über die Fiktionalität der Erzählliteratur im klaren zu sein.¹⁵⁸ Ein Versäumnis, das auch heutigen Literaturwissenschaftlern in China unterläuft. Interessanterweise kritisierte Cao Xueqin durch seine Nebenerzähler die Zeitgenossen gerade wegen ihrer Beurteilung fiktiver Stoffe anhand historiographischer Kriterien.

Trotz ihrer Fehler und Unzulänglichkeiten haben die *Chenggaoben* einen entscheidenden Beitrag zur Verbreitung und Rezeption des Romans geliefert. Erstens bekam der Leser erst mit der Druckform des Werkes einen vollendeten Roman mit einem Ausgang in die Hand. Zweitens wurde der Romantext durch die Druckform „festgelegt“. Diese Versionen dienen den späteren Ausgaben als Vorlage. Ohne einen „festen“ Text würden die im Umlauf befindlichen Textzeugen durch eine Vielzahl unkontrollierbarer Initiativen und Innovationen von Kopisten, Kritikern und Sammler immer weiter vom Original abweichen. Drittens war eine Druckform des Romans für viele Leser erschwinglicher als ein handschriftliches Exemplar, das Ende des 18. Jahrhunderts

¹⁵⁷ Wu Shichang und Wu Linghua, 2000, a.a.O., S. 388-428. Zheng Tiesheng 鄭鐵生, „Tan *Honglouloumeng* qian 80 hui yu hou 40 hui de maodun xianxiang“ 談《紅樓夢》前八十回與后四十回的矛盾現象, in: *Journal of Xianyang Normal University*, 2010/9, S. 87-93. Hu Wenwei, „Ping *Honglouloumeng* hou 40 hui de Bao Dai xingxiang“ 評《紅樓夢》後四十回的寶黛形象, in: *Journal of Eastern Liaoning University*, 2007/9 S. 97-100. Matsumura Akira 村松瑛, „Ping *Honglouloumeng* hou 40 hui“ 評《紅樓夢》後四十回, in: HXK, 1994/3, S. 303-314.

¹⁵⁸ In dieser Debatte veröffentlichten beide Seiten eine Reihe von Büchern und Artikeln zur Echtheit der überlieferten Texte mit und ohne Kommentare, zur Glaubwürdigkeit der Notizen 筆記 der Zeitgenossen von Autoren und Herausgebern sowie zur Bewertung und Interpretation dieser Informationen. Auflistungen der Veröffentlichungen zu dieser Debatte, die bis Ende der 1990er Jahre andauerte, werden durch einige Nacharbeitungen dokumentiert. Siehe Ouyang Jian 歐陽健 (Hrsg.), *Hongxue bainian fengyun lu* 紅學百年風云錄, Hangzhou, 1999. Duan Jiangli 段江麗, „*Honglouloumeng* banben ji xiangguan wenti yanjiu shuping“ 《紅樓夢》版本及相關問題研究述評, *Journal of Henan Institute of Education*, 2005/3, S. 1-11.

ein Dutzend *Dan* 石 Reis oder mehrere Zehner Silberbarren kostete.¹⁵⁹ Viertens trug eine Druckform zur Erweiterung des Lesepublikums und somit auch der Beschäftigung mit dem Roman bei. Die schnelle Verbreitung der Druckform löste eine lang anhaltende Welle der Faszination mit dem Roman aus. Auch entstanden in deren Sog eine Reihe von Fortsetzungsromanen mit den unterschiedlichsten weiterentwickelten Handlungen und Charakterisierungen bis hin zur Neufassung mit den ursprünglichen Romanfiguren und einem Ausgang nach dem Geschmack des breiten Publikums unter einem neuen Titel. Fünftens setzte sich die Tradition der Kommentierung und Interpretation fort. Auf der Basis der *Chenggaoben*, insbesondere der *Chengjiaben*, brachten nachkommende Generationen von Kritikern und Interpreten wie Wang Xilian, Yao Xie, Zhang Xinzhi und viele andere kommentierte Versionen heraus, die innerhalb kurzer Zeit mehrfach wieder aufgelegt wurden.¹⁶⁰ Diese trugen weiter zur Verbreitung und kritischen Untersuchung des Romans bei, auch wenn die Gefahr der Irreführung nicht ausgeschlossen werden konnte. Diese Kommentatoren folgten dem Beispiel von Zhiyan Zhai und Jihu Sou und sie werden als *pingdian pai* 評點派, „Schule der punktuellen Kritik“, bezeichnet. Somit setzten sie die Tradition der *Honglouloumeng*-Studien fort, die sich Ende 19. und Anfang des 20. Jahrhundert zu einem eigenständigen und interdisziplinären Forschungsgebiet entwickelte. Obwohl der Roman von späteren Kaisern immer wieder zensiert wurde, haben die *Chenggaoben* anscheinend am besten überlebt.¹⁶¹ Sechstens löste die verbreitete Druckform einen andauernden Boom von Adaptionen in anderen Kunstformen aus: wie z. B. in der Opern, Musik, Malerei, Bildhauerkunst, Dicht- und Erzählkunst, im Sprechtheater, in der Medienkunst, der Gartenarchitektur, in Kunsthandwerken, in der Kochkunst, usw. die nun zusammenfassend als *Honglou*-Kultur 紅樓文化 bezeichnet werden.

Auch im Rahmen einer narratologischen Analyse sind die *Chenggaoben* von großer Bedeutung. Sie stellen Leserschaft und Forschung einen abgerundeten Roman mit einem Ausgang vor, dessen gesamte narrative Struktur evident ist. Trotz aller Kritik an Gao E, es ist ihm gelungen, auf der narrativen wie auf der metanarrativen Ebene einen großenteils dem Anfang kohärenten Ausgang zu gestalten. Eine Metaerzählung bildet um die Hauptgeschichte, die von anderen Erzählern vorgetragen wird, einen Rahmen. Gao knüpft im letzten Kapitel an die Metaerzählung des Romananfangs an und beschreibt die Verbreitung der *Chronik des Steines*

¹⁵⁹ In der Qing-Dynastie wog ein *Dan* Reis ca. 77 Kilogramm. Siehe Wu Hui 吳慧, *Zhongguo lidai liangshi muchan yanjiu* 中國歷代糧食畝產研究, Beijing, 1985. Shen Zhijun, „Tan *Honglouloumeng* Jiaxuben“ 談紅樓夢甲戌本, in: HXK, 1991/2, S. 1-20.

¹⁶⁰ Die Ausgabe mit den Kommentaren dieser drei Interpreten wurde allein zwischen 1884 und 1908 sechs Mal wieder aufgelegt. Siehe Yi Su, Shanghai, S.60-64.

¹⁶¹ Während der Regierungszeit des Kaisers Guangxu wurde der Roman, der von einem Verlag unter dem Titel *Jinyu yuan* 金玉緣 herausgebracht wurde, um der Zensur zu entgehen, nochmals zensiert. Siehe Wei Tongxian, „Einführung“ 前言, in: *Honglouloumeng Sanjia Ping* 紅樓夢三家評, Shanghai, 1988, S. 3-6. Zhao Weiguo 趙維國, „*Honglouloumeng* jinhui shimo kaoshu“ 《紅樓夢》禁毀始末考述, in: HXK, 2001/3, S. 203-221.

durch den Daoisten der Leere und den Herausgeber Cao Xueqin. Somit kommen die Suche des Daoisten nach einer Verbreitungsmöglichkeit des Romans und Caos Redaktionsarbeit, Themen des Eingangsrahmens, im von Gao gestalteten Ausgangsrahmen zu ihrer Vollendung. Der Rahmen hat sich geschlossen. Selten in der chinesischen Literatur liefert ein Roman seine eigene Verbreitungs- und Rezeptionsgeschichte mit. Cao Xueqins außergewöhnliches Literaturverständnis wurde von Gao E ersichtlich verstanden und erfolgreich fortgeführt. Gao Es Beitrag zur Vollendung der Metaerzählung wird bisher noch kaum von den Forschern gewürdigt.

1.4.5 Der Protagonist und die Konstellationen seiner Gestalt

Die komplexe Überlieferung des Romans mittels unterschiedlicher Textversionen bringt es mit sich, dass die Elemente der Gestalt des Protagonisten und seine Abstammung unterschiedlich konstruiert sind. Vergleicht man das *Jiaxuben* mit den *Chenggaoben* und dem *Gengchenben*, dann liefert das *Jiaxuben* trotz seines geringen Umfangs einen einzigartigen Text. Die Frage nach den Erzählern des Romans wird einige Klarheit über die mystische Abstammung und den mythologischen Hintergrund des Protagonisten und seine Verbindung zum Stein, zur Jade und zum Diener der heiligen Jade 神瑛侍者 schaffen. Dass der Roman außer einem Haupterzähler zwei weitere Nebenerzähler zu Diensten hat, erweist sich als eine herausragende Eigenschaft dieses Meisterwerks. Und die Bestimmung der beiden Nebenerzähler hängt eng mit der Konstellation zusammen, in deren Mittelpunkt der Protagonist steht.

Erstens liegt die Bedeutung des *Jiaxuben* in diesem Zusammenhang in der Verwandlung des Steins in die Jade: Der von Nüwa 女媧 nach der Himmelsreparatur zurückgelassene Stein erlangt durch das mystische Feuer der Göttin die geistige Kraft, die als Seelenmacht 通靈 bezeichnet wird (1: 3). Auf den sehnlichsten Wunsch des Steins hin, die Welt des roten Staubs zu besuchen und das Leben in Reichtum, Ruhm und Liebe zu genießen, verwandelt der Mangmang Dashi den großen Stein mit enormer Magie in eine schöne Jade und versieht diese mit einem Orakelspruch, der ihren zukünftigen Herrn, Jia Baoyu, schützen soll. Der Buddhist bringt die Jade in die Welt. So endet die Erzählung über die Verwandlung des Steins zur Jade. Zweitens, die Geburt des Dieners der heiligen Jade in Gestalt des Protagonisten Jia Baoyu: Um die Jade in die Welt zu bringen, sollte der Buddhist sie zuerst bei der Fee der Warnung vor Illusionen, Göttin des Wahnreichtums der Leere registrieren. Im Wahnreich wohnt der Diener der heiligen Jade, der aus Sehnsucht nach dem weltlichen Leben 凡心偶熾 zufällig gerade in die Welt gehen will (1: 8). In seiner Erzählung im zweiten Kapitel verrät Leng Zixing 冷子興 seinem Freund Jia Yucun, dass man bei der Geburt des Protagonisten eine schöne Jade in seinem Mund gefunden hat. Soweit die Informationen über Abstammung und Hintergrund des Protagonisten.

In dieser Version kann der Leser die zwei Verwandlungslinien ohne große Schwierigkeit verfolgen: Aus dem Stein wird eine schöne Jade und aus dem Diener der heiligen Jade wird Jia Baoyu. Nachdem Jia Baoyu in Kapitel 119 die Welt des roten Staubs verlassen hat, melden der Buddhist und sein Kumpan, der Daoist Miaomaio, auch „Daomeister der Unermesslichkeit“ genannt, die Jade im Wahnreich der Leere wieder ab und bringen sie in ihrer ursprünglichen Form als Stein zurück an ihren Platz im Großen kahlen Berg, während der Diener, obwohl im Romantext nicht explizit beschrieben, ins Wahnreich zurückkehrt.

Die Umstände um den Protagonisten sind in den *Zhipingben* nicht einheitlich überliefert. Nur im *Jiaxuben* wird die Verwandlung vom Stein zur Jade wie oben beschrieben. In allen anderen überlieferten Textzeugen fehlt diese Beschreibung. *Honglouloumeng*-Forscher sprechen von den fehlenden 429 Zeichen, an deren ursprüngliche Existenz sie glauben. Über den Grund des Verlustes können sie heute nur spekulieren. Eine gängige Erklärung ist, dass diese Passage, die möglicherweise auf einer Seite geschrieben stand, durch die vielen Kopisten und Buchbinder verloren gegangen ist und sowohl der Autor selbst als auch die Kommentatoren es nicht bemerkten. Da in dieser Passage die Herkunft Jia Baoyus eindeutig und kohärent beschrieben wird und das *Jiaxuben* die einzige Überlieferung dieser Passage ist, sind viele Forscher davon überzeugt, dass es sich bei dieser Überlieferung unter den bisher gefundenen Textzeugen um die früheste Version des Romantextes handelt.¹⁶²

Eine andere Entwicklung nimmt der Stein in der späteren *Chengjiaben*, für die wahrscheinlich die anderen *Zhipingben* als Vorlagen dienten: Der von Nüwa übrig gelassene Stein erlangt durch das mystische Feuer nicht nur die Seelenmacht, sondern auch die Kraft, sich zu verwandeln. Als der Buddhist und der Daoist 一僧一道 am Fuß des Felsen des unsinnigen Geredes 無稽崖 (*Wuji ya*) ankommen, hat sich der Stein bereits in eine schöne Jade verwandelt. Ehe der Buddhist die Jade fand, hatte sie bereits das Reich der Fee der Warnung vor Illusionen besucht und sie hat ihn zum Diener der heiligen Jade im Palast des purpurnen Jademakels 赤瑕宮 ernannt. Als der Buddhist und der Daoist den Stein in der Form der Jade sahen, war er bereits von seiner Reise zum Wahnreich wieder an seinen ursprünglichen Platz zurückgekehrt. Der Buddhist graviert einen Orakelspruch auf ihr ein und bringt sie aus eigener Initiative in die Welt des roten Staubs. Die beiden Unsterblichen bringen die Jade erneut zur Fee der Warnung vor Illusionen, um sie zu registrieren und mit anderen „liebenden Seelen“ 情鬼 zusammen in die Welt zu schicken 下凡. Als der Protagonist Jia Baoyu geboren wird, findet man eine schöne Jade in seinem Mund.

¹⁶² GCB, 1: 103, Bemerkung 2. Cao Xueqin 曹雪芹, Gao E 高鶚, Zhongguo Yishu yanjiuyuan, *Honglouloumeng yanjiusuo* (Hrsg.) 中國藝術研究院《紅樓夢》研究所校注, *Traum der roten Kammer 紅樓夢* (Abk. *Traum*), Beijing, 2004¹², S. 20, Bemerkung 2.

In dieser Version des Textes lassen sich Verwandlungen und Beziehungen zwischen den verschiedenen Existenzebenen von Stein, Jade, dem Diener der heiligen Jade und dem Protagonisten Jia Baoyu nicht eindeutig definieren. Nur in Kapitel 8 wird die Verbindung zwischen Stein und Jade erklärt (CJB, 8: 153). In dieser Version ist die lehrende und aufklärende Funktion des Buddhisten verschleiert. Der Ausgang, in dem der Mangmang Dashi als Meister des Protagonisten die Jade in Form des Steins wieder aus der Welt des roten Staubs zu seinem Ursprung zurückbringt, ist mit dieser seiner Funktion nicht unbedingt kohärent. Dieses undeutliche Verhältnis vierer Existenzformen trug möglicherweise dazu bei, dass Gao E einige Metatexte aus den ursprünglichen *Zhipingben* herausgelassen hat. Diese Verstümmelung führt dazu, dass die Auftritte eines Nebenerzählers sehr begrenzt werden. In der *Chengjiaben* fällt zum Beispiel der innere Monolog des Steins in Kapitel 17/18, der zum Metatexten zählt, wahrscheinlich aus diesem Grund aus. Darüber hinaus verschleiert die Unschärfe der Beziehungen die Abstammungskonstellation des Protagonisten, was den Leser unter Umständen irritieren könnte. Daher lässt sich vermuten, dass das *Jiaxuben* während der Verbreitungsgeschichte des Romans bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert nicht im Umlauf oder zumindest nicht populär war, als Gao E den Roman für die Druckform bearbeitete. Vorausgesetzt man schenkt Cheng Weiyuans „Vorwort“ Glauben, er habe jahrzehntelang verschiedene Textversionen zusammengetragen.

1.4.6 Die Leseausgabe und die modernen Ausgaben

In den letzten zwanzig Jahren werden immer mehr Textzeugen mit großem Aufwand revidiert und herausgebracht. Dennoch gibt es bis heute immer noch keine kritische Ausgabe des gesamten Romans, da es aufgrund der komplexen Situation unterschiedlicher Textzeugen nicht möglich ist, diese Textzeugen inhaltlich und epochal mit wissenschaftlicher Genauigkeit zu determinieren und eine textkritische Arbeit durchzuführen. Seit Anfang 1980er Jahren bringt der Renmin wenzue chubanshe 人民文學出版社 eine Leseausgabe, hier *Renwenban* 人文版 genannt, heraus und revidiert und publiziert sie immer wieder.

Wie der Redakteur dieser Ausgabe im Vorwort angekündigt hat, dient *Gengchenben* als die Hauptvorlage. Das in diesem Textzeuge fehlende Programm des Autors im Kapitel 1 und die komplett fehlenden Kapitel 64 und 67 werden durch *Chengjiaben* ergänzt. Andere oben genannten Textzeugen dienen als einschlägige Materialien für die textkritische Überarbeitung. Vom *Chengjiaben* werden die letzten 40 Kapitel übernommen. *Chengyiben* und andere späteren Ausgaben wie *Tenghuaxie ben* 藤花榭本, eine auf *chengjiaben* basierende Ausgabe aus dem Jahr 1820, *Benyacang banben* 本衙藏版本, deren Veröffentlichung nicht später als 1811 war,

und verschiedene Ausgaben mit Kommentaren von Wang Xilian werden als Nachprüfungsquelle für die Redaktionsarbeit verwendet.¹⁶³

Diese Ausgabe dient für diese Arbeit als Hauptuntersuchungsgegenstand. Es ist auch notwendig, andere Textzeugen, insbesondere *Jiaxuben*, *Gengchenben* und *Chengjiaben* wie auch die Kommentare von Zhiyan Zhai oder Jihu Sou mit dem Romantext zusammen zu untersuchen. Dafür dienen die durch Deng Suifu überarbeiteten Ausgaben der *Jiaxuben* und *Gengchenben* als Ergänzungsmaterial: *Zhiyan Zhai chongping Shitouji jiaxu jiaoben* 脂硯齋重評石頭記甲戌校本 (2008; Abk.: JXB) und *Zhiyan Zhai chongping Shitouji gengchen jiaoben* 脂硯齋重評石頭記庚辰校本 (2006; Abk.: GCB). Dazu kommt auch *Zhiben huijiao Shitouji* 脂本彙校石頭記 von Zheng Qingshan (2003).

Die viele voneinander abschrieben Textzeugen und die Leserausgabe sind eindeutig kein ursprünglicher Text vom Autor Cao Xueqin. Die mit großer Wahrscheinlichkeit bereits während der Entstehungszeit im Umlauf gekommenen verschiedenen Textversionen und die lange Überlieferung- und Verbreitungsgeschichte führen zur Kontamination des Textes. Die Leseausgabe von Renmin wenzue chubanshe wird sorgfältig durch Vergleich und Ergänzung vieler Textzeugen zusammengestellt und bietet den Leser und Forscher in vieler Hinsicht eine kohärente Geschichte. Zu bemerken ist die Tatsache, dass die moderne Redakteure dieser Leseausgabe Rechtschreib- oder Grammatikfehler wie auch Ungenauigkeiten in Handlung und Charakterisierung anhand anderen Textzeugen nach ihrem Verständnis „korrigiert“ haben.¹⁶⁴ Zudem wurden die ursprünglichen Texte, die ohne moderne Absatztrennung und Interpunktion überliefert sind, nach heutigem Gebrauch und Standard für den modernen Leser interpunktiert und in Absätze unterteilt. Dieser Angriff ist an sich bereits eine Interpretation, die den Leser bei der Rezeption beeinflusst. Denn die Bedeutung eines Satzes könnte sich aufgrund einer anderen Interpunktion durchaus variieren.

In dieser Arbeit werden *Chronik des Steins* und *Traum der roten Kammer* gleichmaßen als Titel des Romans behandelt, ohne auf die Unterschiede der überlieferten Textzeugen zu betonen. Damit wird der Text mit 120 Kapitel gemeint. *Chronik des Steins* wird eventuell im Zusammenhang vom Stein, von der Jade oder manchmal auch vom Protagonisten verwendet.

¹⁶³ Siehe „Jiaozhu fanlie“ 校注凡例 in: *Traum*, 2004¹², a.a.O., S. 1-3.

¹⁶⁴ Es fehlen in diesem Manuskript Kapitel 64 und 67. Kapitel 17 und 18 wurden noch nicht getrennt. Für den Forscher Deng Suifu, der kürzlich die *Jiaxuben* und *Gengchenben* erneut bearbeitet und herausgebracht hat, zählt das *Gengchenben* statt 78 nur 77 Kapitel. Er weist seine Leser und Kollegen darauf hin, dass das *Gengchenben* eigentlich nur 77 Kapitel umfasst, da auch Kapitel 80 fehlt. Obwohl im überlieferten Text „Kapitel 80“ geschrieben steht, fehlen Überschrift und der gesamte Text des Kapitels. Siehe Deng Suifu, *Zhiyan Zhai Chongping Shitouji Gengchen jiaoben* 脂硯齋重評石頭記庚辰校本, Beijing, 2006, S. 1465-1467. Die fehlenden zwei Kapitel im *Gengchenben* werden in der Version von Renmin wenzue chubanshe durch die Ausgaben Cheng Weiyuans ergänzt. Siehe „Einleitung“ 前言 und „Editionsmethode“ 校註凡例, in: *Traum*, Beijing, 2004¹².

2. Romanstruktur des *Traums der roten Kammer*

2.1 Rahmenstruktur in der westlichen und chinesischen Erzählliteratur

Das Phänomen der Rahmenstruktur erscheint sowohl in der europäischen als auch in der chinesischen Erzähltradition. Unterschiede bestehen bei der literaturwissenschaftlichen Herangehensweise an dieses Phänomen und, wie oben erwähnt, im Verständnis bzw. in der Definition des Begriffes. Literaturwissenschaftler sehen in *Tausendundeine Nacht* aus dem Orient, in Giovanni Boccaccios (1313-1375) *Dekameron* (1353), Geoffrey Chaucers (1343-1400) *Canterbury Tales* (14. Jh.), Marguerite de Navarras (1492-1549) *Heptaméron* (1558), Miguel de Cervantes' (1547-1616) *Novelas ejemplares* (1613) und Washington Irvings (1783-1859) *The Sketch Book* (1819-1820) die besten Beispiele für eine Rahmenerzählung bzw. die Rahmenstruktur eines Werkes. In der deutschen Literaturgeschichte erscheint diese Struktur bereits bei Goethe (1749-1832) in seinen *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* aus dem Jahr 1795. Goethe selbst verglich seine Erzähltechnik in den *Unterhaltungen* mit der der Erzählerin in *Tausendundeine Nacht*.¹⁶⁵ Für Schiller (1759-1805) hatte Goethe „eine zusammenhängende Suite von Erzählungen im Geschmack des *Dekameron* des Boccac“ herausgearbeitet.¹⁶⁶ Im 19. Jahrhundert nahm die Rahmenerzählung im deutschsprachigen Raum an Beliebtheit zu. So zählen Clemens Brentanos (1778-1842) *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1817), Gottfried Kellers (1819-1890) *Züricher Novellen* (1876-77), Conrad Ferdinand Meyers (1825-1898) *Der Heilige* (1879) und *Die Hochzeit des Mönchs* (1883/84), Theodor Storms (1817-1888) *Der Schimmelreiter* (1888) und E. T. A. Hoffmanns (1776-1822) *Nußknacker und Mausekönig* (1819) und *Das Fräulein von Scuderi* (1820), usw. zu den berühmtesten Rahmenerzählungen.¹⁶⁷

Ehe sich der Begriff „Rahmenerzählung“ etabliert hatte, war dieses literarische Phänomen im 19. Jahrhundert bereits als „Rahmen“ beschrieben worden.¹⁶⁸ In der deutschen Rahmenerzählforschung haben die Forscher sich unter anderen aufgrund der Entwicklungsgeschichte dieses literarischen Genres und der Diskussion über seine Benennung auf die Bezeichnung „Rahmenerzählung“ geeinigt. Anfang des 20. Jahrhundert fand der Begriff „Rahmenerzählung“ Eingang in ein Literaturlexikon unter dem Stichwort „Novelle“ und die

¹⁶⁵ Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Karl Richter (Hrsg.), Band 8.1, München, 1990, S. 42.

¹⁶⁶ Friedrich Schiller, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Julius Petersen und Hermann Schneider (Hrsg.) Band, 27, Weimar, 1958, S. 80.

¹⁶⁷ Andreas Jäggi listet eine Reihe deutscher Rahmenerzählungen des 19. Jahrhunderts auf und nennt sie „Kanon der Rahmenerzählungen“. Siehe Andreas Jäggi, a.a.O., S. 53-54.

¹⁶⁸ Zum Beispiel verwendete Conrad Ferdinand Meyer in seinem Briefwechsel mit verschiedenen Freunden den Begriff „Rahmen“, um seine Erzähltechnik in *Die Hochzeit des Mönchs* zu beschreiben. Siehe Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*, Hans Zeller und Alfred Zäch (Hrsg.), Band 12, Bern, 1961, S. 246 ff.

Erforschung der Rahmenerzählung nahm ihren Anfang.¹⁶⁹ Weitere Forschung förderte die Unterschiede zwischen einer zyklischen und einer nicht-zyklischen Rahmenerzählung zu Tage. Die meisten Rahmenerzählungen der europäischen Tradition, insbesondere die Werke der Frühphase wie *Dekameron* und *Canterbury Tales*, *Heptaméron* und *Novelas ejemplares*, zählen zu den zyklischen Rahmenerzählungen.¹⁷⁰ Spätere Werke weisen eine andere Form der Rahmenerzählung vor, die als „gerahmte Einzelerzählung“ bezeichnet wird.¹⁷¹ Eine Großform der Rahmenerzählung wird „Rahmenroman“ genannt.¹⁷² Die Debatten und Diskussionen der letzten Jahrhunderte kamen zunächst zur Feststellung der wichtigsten Eigenschaften der Rahmenerzählung:

Die Rahmenerzählung ist eine Sonderform des mehrschichtigen Erzählens. In ihrer einfachen Form zeigt sie sich als ein epischer Text mit einer charakteristischen, die Struktur der Erzählung dominierenden Zweischichtigkeit. Diese ist derart, dass die erste Textebene (der Rahmen) die zweite (die Binnenerzählung) umgibt oder ihr auch nur vorangestellt ist und eine mündliche Erzählsituation konstituiert, in der ein oder mehrere nicht mit dem Rahmenerzähler identische Erzähler einem oder mehreren Zuhörern ein oder mehrere vergangene Geschehen frei erzählen.¹⁷³

Im englischsprachigen Raum wird die Rahmenerzählung häufig „framed narrative“, „framed story“ oder „Chinese box“ genannt. Auch hier stützt man sich auf die erwähnten europäischen Klassiker. Zudem wird bemerkt, dass eine nicht vom „primary narrator“ erzählte Geschichte („tale“) „a moral message for the listener“ bezweckt.¹⁷⁴

In den meisten frühen Rahmenerzählungen der europäischen Tradition wie z. B. in den zyklischen Rahmenerzählungen *Dekameron* und *Canterbury Tales* werden die Binnenerzählungen nur durch einen Prolog oder eine Einleitung eingeführt. In beiden Werken formt sich im Eingangsrahmen eine Erzählgesellschaft, deren Mitglieder nacheinander Geschichten erzählen. Jedes Mitglied wird in der Regel per Prolog oder Einleitung vorgestellt. Chaucers *Canterbury Tales* präsentieren neben dem Hauptprolog noch einen Prolog vor jeder Geschichte, während beim *Dekameron* die Geschichten jeweils mit einer Einleitung nach Wochentagen zusammengestellt sind. Diese Prologe und Einleitungen werden jedoch von einem anderen Erzähler vorgetragen als dem der jeweiligen Geschichte.

¹⁶⁹ Schon Anfang 20. Jahrhundert wurde diese Genrebezeichnung von Literaturlexikon aufgenommen. Siehe Anders Krüger, *Deutsches Literaturlexikon*, München, 1914.

¹⁷⁰ Moritz Goldstein, *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen. Von Goethe bis Hoffmann*, Berlin, 1906, S. 13f. Jäggi definiert die zyklische Rahmenerzählung wie folgt: „Technisch gesehen besteht die zyklische Rahmenerzählung in einer Addition von Formen der gerahmten Einzelerzählung.“ Siehe Jäggi, a.a.O., S. 90.

¹⁷¹ Hans Bracher, *Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm*, Leipzig, 1924, S. 13. Franze K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 1982, S. 95. Andreas Jäggi, 1994, S.19.

¹⁷² Andreas Jäggi, a.a.O., S. 63.

¹⁷³ *Ibid.*, S. 62.

¹⁷⁴ David Herman, Manfred Jan, Marie-Laure Ryne, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York, 2005, S. 186.

Auch in den chinesischen Erzählungen und Romanen der Song- und Ming-Zeit führt häufig eine Art Prolog den Leser in die Binnengeschichte ein. Der Entstehungshintergrund solcher einführender Prologe liegt jedoch in der Theaterkunst.¹⁷⁵ Die bereits ausgereifte Form der Theaterstücke schrieb einen Prolog für eine oder mehrere Nebenrollen vor, in dem die Zuschauer direkt angesprochen werden und sie dadurch thematisch auf das kommende Schauspiel vorbereitet und sie in die Geschichte einführt. Unter diesem Einfluss wurden mit wenigen Ausnahmen die meisten Werke der Erzählliteratur nur durch einen Prolog eingeführt, ohne sich zu einer Art Rahmenerzählung im Sinne der europäischen Literaturgeschichte oder einer geschlossenen Rahmenstruktur zu entwickeln. Manche dieser Werke sind erst nach langjähriger Sammelarbeit und künstlerischer Überarbeitung fertig gestellt worden und zeigen die Spuren der Mündlichkeit des Theaters und Erzählens in ihren Prologen.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Dorothee Schaab-Hanke, *Die Entwicklung des höfischen Theaters in China zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert*, Hamburg: Hamburger Sinologische Gesellschaft, 2001. Zhou Yibai 周貽白, *Zhongguo xijushi changbian* 中國戲劇史長編, Shanghai, 2007, S. 154-172. Song Ruoyun 宋若雲, „Songyuan huaben yu zaju de wenti gongxing tanyin“ 宋元話本與雜劇的文體共性探因, in: *Seeking Truth*, 1999/5, S. 80-85. Shen Xinlin, „Tongti er yigou: Zhongguo gudai xiaoshuo xiqu tizhi zhi bijiao yanjiu“ 同體而異構：中國古代小說戲曲體制之比較研究, in: *Hundred Schools In Arts*, 2002/3, S. 32-39. Hu Shiyong 胡士瑩, *Huaben xiaoshuo gailun* 話本小說概論, Beijing, 1980, S. 91-99.

¹⁷⁶ Die Forschung der Entstehungsgeschichte der *Drei Reiche* 三國演義 wird stellvertretend durch folgende Ergebnisse präsentiert: Shen Bojun 沈伯俊, „Bashi niandai yilai Sanguo yanjiu zongshu“ 八十年代以來《三國》研究綜述, in: Dalian Mingqing xiaoshuo yanjiu zhongxin (Hrsg.) 大連明清小說研究中心編, *Baihai xinhang: Disanjie Dalian Mingqing xiaoshuo guoji huiyi lunwenji* 稗海新航：第三屆大連明清小說國際會議論文集, Shenyang, 1996, S. 74 ff. Derselbe Autor, „Shiji keti: Sanguo Yanyi de chengshu niandai“ 世紀課題：《三國演義》的成書年代, in: Derselbe Autor, *Sanguo Yanyi xintan* 《三國演義》新探, Chengdu, 2002. Du Guichen 杜貴晨, „Sanguozhi tongshu yanyi chengshu ji jinben gaiding niandai xiaokao“ 《三國志通俗演義》成書及今本改定年代小考, in: *Forum on Chinese Culture*, 1999/2, S. 43-47. Derselbe Autor, „Sanguo Yanyi chengshu niandai xinkao“ 《三國演義》成書年代新考, in: *Journal Of Shandong Normal University*, 2006/2, S. 30-35. Neue Forschungsergebnisse über die Entstehungsgeschichte der *Reise in den Westen* siehe die Veröffentlichung von Cai Teiyong. Cai Tieying 蔡鉄鷹, *Xiyouji chengshu yanjiu* 西遊記成書研究, Beijing, 2001. Derselbe Autor, „Guanyu Xizouji dingxing de xiangguan tuiding“ 關於《西遊記》定型的相關推定, in: MQXS, 2004/2, S. 147-160. Derselbe Autor, *Xiyouji de dansheng* 西遊記的誕生, Beijing, 2007. Liu Yinbo 劉蔭柏, *Xiyouji yanjiu ziliao* 西遊記研究資料, Shanghai, 1990. Yan Dunyi 嚴敦易, *Shuihuzhuan de yanbian* 水滸傳的演變, Beijing, 1957. Ma Tiji 馬蹄疾, *Shuihu ziliao huibian* 水滸資料彙編, Beijing, 1980. Ma Yau-woon 馬幼垣, *Shuihu lunheng: liuxing Zhongguo dalu de Shuihu chuanshuo* 水滸論衡 — 流行中國大陸的水滸傳說, Taipei, 1992. Shi Changyu, „Cong pudao ganbang dao zimu pao: Shuihuzhuan chengshu yanjiu zhiyi“ 從樸刀杆棒到子母炮 — 《水滸傳》成書研究之一, in: *Literary Heritage*, 1999/2, S. 64-77. Derselbe Autor, „Linchong yu Gaoqiu: Shuihuzhuan chengshu yanjiu“ 林冲與高俅 — 《水滸傳》成書研究, *Literary Review*, 2003/4, S. 57-64. Mei Jie, „Jinpingmei chengshu de shangxian“ 《金瓶梅》成書的上限, in: *Jinpingmei yanjiu*, Band I, Nanjing, 1990. Derselbe Autor, „Jinpingmei chengshu yu Wanli de xin cailiao“ 金瓶梅成書于萬曆的新材料, in: Dalian Mingqing xiaoshuo yanjiu zhongxin (Hrsg.), *Baihai xinhang*, 1996, a.a.O., S. 188-196. Du Weimo 杜維沫, „Jinpingmei de liangzhong chengshu guocheng“ 《金瓶梅》的兩種成書過程, in: *Gudian wenxue zhishi* 2003/02, S. 61-66. Wang Ping, „Jinpingmei de zaoqi chuanbo jiqi chengshu shijian yu zuozhe wenti“ 《金瓶梅》的早期傳播及其成書時間與作者問題, in: *Dong Yue Tribune*, 2004/3, S. 78-83. Eine Reihe von Forschungsmaterialien herausgegeben von Zhu Yixuan 朱一玄 belegen diese Beobachtung: *Shuihuzhuan ziliao huibian* 水滸傳資料彙編, Beijing, 1981. *Sanguo Yanyi ziliao huibian* 三國演義資料彙編, Beijing, 1983. *Xiyouji ziliao huibian* 西遊記資料彙編, Wuhan, 1983. *Jinpingmei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編, Tianjin, 1985. Auch Shi Changyu diskutiert umfassend darüber in *Zhongguo xiaoshuo yuanliu lun* 中國小說源流論, Beijing, 1994, S. 290-370. Li Zhonghua 李中華, *Mingqing wenxue shi* 明清文學史, Wuhan, 2009. Andrew Plaks (ed.), *Chinese Narrative. Critical and Theoretical Essays*, a.a.O. Derselbe Autor, *The Four Masterworks of the Ming Novel*, a.a.O.. Derselbe Autor, *Chinese Narrative*, a.a.O., 1996, S. 55-97. Hsia, C. T., *The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction*. New York, 1968.

Vor dem *Traum* war bereits Anfang der Qing-Dynastie eine Sammlung von Erzählungen *Plaudereien in der Bohnenlaube* weit verbreitet. Sie erschienen unter dem Pseudonym Aina Jushi und war mit großer Wahrscheinlichkeit kurz nach dem Dynastiewechsel (1644) entstanden. Die wahre Identität des Autors aber lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Lediglich der angebliche Entstehungsort ist anhand des im Text auftauchenden Zhejiang 浙江-Dialekts lokalisierbar. Die Sammlung beinhaltet 12 Erzählungen, die durch einen Eingangs- und einen Ausgangsrahmen *komplett* umgeben sind. Die Rahmenerzählung im ersten und letzten Kapitel beschreibt die Umstände, unter denen die Geschichten erzählt werden, und das Ende der Plaudereien. Ähnlich wie Boccaccio, Marguerite de Navarras und Chaucer schafft sich Aina Jushi bis auf die vorletzte Erzählung eine geschlossene Erzähler-Zuhörer-Gemeinschaft. Die Entstehungsgeschichte der Bohnenlaube-Erzählungen ähnelt der von Boccaccios *Dekameron* am meisten: Eine Gruppe von Menschen auf der Flucht verkürzt sich die Zeit mit Erzählen. In Ainas kleiner Gemeinde entsteht eine lebendige und ungezwungene Kommunikationsdynamik zwischen Erzählern und Zuhörern, die sich im Hochsommer unter dem Schatten der Bohnenlaube zusammengefunden haben. Die Erzähler müssen häufig zum Erzählen ermuntert werden. Die Zuhörer in der *Bohnenlaube* spielen wie der Sultan bei Scheherazades Erzählungen auch eine fordernde Rolle und haben so direkt an der Geschichte teil.¹⁷⁷

Ein Prolog, der den jeweiligen Erzähler einführt, geht jeder Binnenerzählung voraus und wird vom Rahmenerzähler, dem Gastgeber der Bohnenlaube, der auch seinen Kommentar am Ende jeder Geschichte liefert, vorgetragen. So entsteht eine Dreischichtigkeit: Eine Rahmenerzählung umfasst alle Binnenerzählungen, während „Nebenrahmenerzählungen“ jeweils die einzelnen Binnenerzählungen einschließen. Zu den „Nebenrahmenerzählungen“ gehören einige zusätzlichen Prologe zur Beschreibung der Gesellschaft in der Bohnenlaube. Dialoge zwischen Zuhörern und Erzähler wie auch unter den Zuhörern kreieren eine lebendige Atmosphäre und den Eindruck von Authentizität. Die Binnenprologe und Kommentare wiederum bilden eine metanarrative Ebene um jede einzelne Geschichte. In der *Bohnenlaube* ist jedes Mitglied der Gesellschaft ein potenzieller Erzähler und die meisten nehmen ihre Erzählgelegenheit wahr. Darüber hinaus handelt es sich bei Aina im Unterschied zu Boccaccio und Chaucer um keine feste Gemeinde mit einer begrenzten Anzahl von Erzählern, sondern um eine offene Gruppe, in der die späteren Ankömmlinge ebenfalls ihre Erzählchance erhalten. Der am Ende

¹⁷⁷ Bisher bekommt diese Sammlung nur wenig Beachtung. Eine komparatistische Arbeit zwischen der *Bohnenlaube* und ihren Pendanten in der Weltliteratur ist auch noch nicht vorhanden. Vgl. Shi Changyu, a.a.O., 1989, S. 284-288. Siehe auch Hu Shiyong, *Huaben xiaoshuo gailun*, a.a.O., 1980. Xiao Xinqiao 蕭欣橋, Liu Fuyuan 劉福元, *Huaben xiaoshuo shi* 話本小說史, Hangzhou, 2003. Tan Zhengbi 譚正璧, *Sanyan Laingpai ziliao* 三言兩拍資料, Shanghai, 1980. Patrick Hanan, *The Chinese Vernacular Story*, a.a.O., 1981, 191-207.

des Sommers eintreffende Fremde bewirkt jedoch die Auflösung dieser Gemeinde und setzt dem Erzählen ein Ende.

Die *Bohnenlaube* mit ihrer Rahmenstruktur bleibt lange unbeachtet und findet keine Nachahmer. Es ist zwar nicht belegbar, dass Cao Xueqin die *Bohnenlaube* definitiv kannte.¹⁷⁸ Doch sein Roman lässt sich, was die Rahmenstruktur anbetrifft, mit ihr sehr wohl vergleichen. Im Vergleich zu Cao Xueqin widmet der Autor der *Bohnenlaube* die Rahmenerzählung nur sehr kurze Passagen. Der Autor der *Bohnenlaube* scheint nicht viel Aufmerksamkeit an die Form seiner Sammlung zu richten. Zudem vermittelt Aina Jushi dem Leser bereits zu Anfang des ersten Kapitels das Gefühl, das Buch sei nur eine Niederschrift von Geschichten, die er und einige seiner Gäste einander in seiner Bohnenlaube erzählten, einfach um sich die Hitze des langen Sommers in Südchina ein wenig erträglicher zu machen. Die fehlende inhaltliche Verbindung zwischen den einzelnen Binnengeschichten wird im Dialog zwischen Erzähler und Zuhörern wie auch unter den Zuhörern überbrückt und bestätigt zum Teil den angeblich lediglich unterhaltsamen und literarisch nicht sehr ambitionierten Zweck. Die Rahmenerzählung der *Bohnenlaube*, wie des *Dekamerons*, liefert zwar den Entstehungshintergrund dieser Sammlung, jedoch fehlt ihr die inhaltliche Verbindung zu den Binnenerzählungen was Themen, Charakterisierung und Handlungen anbetrifft. Die *Bohnenlaube* soll nicht den Eindruck vermitteln, dass es sich um einen öffentlichen Ort der Meinungsäußerung und des -austauschs handelt. Am Ende des Buches unterstreicht der Autor erneut den unterhaltsamen Wert der Geschichte und erklärt ausdrücklich, dass er deswegen nicht von der Zensur verfolgt werden möchte. Damit und mit dem Ausgang des Sommers begründet er die Auflösung der Bohnenlaube-Erzählgesellschaft und fügt hinzu: Die Bohnenlaube stürzt ein.

Die direkte Aussage verleiht den Eindruck, dass der Autor bzw. der Erzähler des Ein- und Ausgangsrahmen der *Bohnenlaube* die zum Teil kultur- und traditionskritischen Inhalte der

¹⁷⁸ Informationen über Caos Xueqins Großvater Cao Yin als ein sehr gebildeter Mann und über seine Leidenschaft für Bücher und Büchersammlung führen zu der Annahme, dass Cao Xueqin möglicherweise die *Bohnenlaube* kannte. Denn sein Großvater hatte eine sehr umfangreiche Privatbibliothek und war selbst Dichter. Er genoss das Vertrauen des Kaisers Kangxi und wurde sogar beauftragt, die bis dahin umfangreichste Anthologie von Tang-Gedichten 全唐詩 herauszubringen. Als die Familie unterging, war Cao Xueqin laut den Cao-Forschern ca. 13 oder 14 Jahre alt, ein Alter, in dem er schon in der Lage war, Erzählungen wie die *Bohnenlaube* zu lesen. Siehe Gugong bowuyuan Mingqing danganbu 故宮博物院明清檔案部 (Hrsg.), „Caoyin zouzhe“ 曹寅奏摺, in: *Guanyu Jiangning zhizao Caojia dangan shiliao* 關於江寧織造曹家檔案史料, Beijing, 1975, S. 34, 37, 40 und 43. Li Guangbai, *Cao Xueqin pingzhuan*, a.a.O., 2002, insbesondere S. 21-28. Wu Xinlei 吳新雷, Huang Jinde 黃進德, *Cao Xueqin Jiangnan jiaoshi kao* 曹雪芹江南家世考, Fuzhou, 1983, S. 28-54. Wu Xinlei, *Cao Xueqin* 曹雪芹, Nanjing, 1983, insbesondere S. 5-9. Jonathan Spence, *Ts'ao Yin and the Kang-hsi Emperor: Bondservant and Master*, New Haven, 1988, S. 157 ff. Andrew Plaks, „Xiyouji he Honglougong zhong de yuyi“, in: HYJK, XIII, 1986, S. 311-334. Darüber hinaus hatte Cao Yin auch eine private Theatertruppe und schrieb selbst oder adaptierte Theaterstücke in seiner Freizeit. Daher ist es gut vorstellbar, dass der junge Cao Xueqin auch mit den Stücken wie *Das Westzimmer* 西廂記 (*Xixiangji*) oder *Der Päonien-Pavillon* 牡丹亭 (*Mudan Ting*) und viele anderen schon seit seiner Kindheit vertraut war.

Erzählungen hiermit zu relativieren versucht, was zu seiner Zeit legitim war.¹⁷⁹ Anders ist es beim *Traum*. Im Unterschied zu *Aina*, packt Cao Xueqin das Übel bei der Wurzel. Er greift die starr ideologisierte Lesart der Erzählliteratur an und lässt seinen Erzähler den Leser für unqualifiziert erklären, die diese Ansichten teilen oder befolgen. Und wenn der Stein und später der Herausgeber versuchen, den Roman als „Unterhaltungslektüre“ einzuordnen, lassen seine philosophischen Themen, die Gestaltung literarischer Prototypen wie auch die einzigartige Geschichte selbst diese Aussagen leicht als Ironie erkennen.

2.2 Rahmenstruktur des *Traums der roten Kammer*

Misst man den *Traum* an den oben herausgestellten Eigenschaften einer Rahmenerzählung europäischer Tradition, lässt sich eine überwiegende Übereinstimmung feststellen. Zunächst ist im Fall des *Traums* zu beobachten, dass der Roman eine Rahmenstruktur vorweist, die nicht zyklisch, sondern episodisch ist. Der Roman wird dadurch strukturiert, dass eine Binnengeschichte durch einen Eingangs- und einen Ausgangsrahmen vollständig eingefasst wird. Darüber hinaus entspricht der Struktur des Romans eher die Bezeichnung „Rahmenroman“, auch wenn eine derartige Struktur dem Verständnis der deutschen Literaturwissenschaft nach ein seltenes Phänomen ist.

Rahmenromane definieren sich nicht allein damit, dass ihr Binnenteil viel ausgedehnter ist als die Binnenerzählung einer Rahmenerzählung, sondern auch dadurch, daß für sie die charakteristische Zweischichtigkeit der Rahmentchnik strukturbestimmend bleibt.¹⁸⁰

Es ist nicht zu übersehen, dass die Eingangs- und Ausgangsrahmen einer Binnengeschichte oder einer Reihe von Binnenerzählungen eine metanarrative Ebene bilden. Diese Metaebene wird in den meisten Fällen von einer oder mehreren Erzählstimmen vorgetragen, die nicht mit der Stimme des Binnenerzählers identisch sind. In den *Canterbury Tales* wie auch in der *Bohnenlaube* führen die Rahmenerzähler zwischen den Binnenerzählungen zusätzlich noch die nächsten Binnenerzähler ein. Der Erzähler des Ein- und Ausgangsrahmens im *Traum* lässt sich wahrscheinlich aufgrund seiner Multifunktionen mit einiger Schwierigkeit ausmachen. Denn er erfüllt auch zusätzliche Funktionen in der Binnengeschichte.

Im Gegensatz zur *Bohnenlaube* begrenzt sich die Zahl der Erzähler des *Traums* hauptsächlich auf drei, die sich auf verschiedenen Erzählebenen bewegen, mal konkurrierend

¹⁷⁹ Aina Jushi hat genügend Grund vorsichtig zu sein. Denn gerade am Anfang der Qing-Dynastie war die Zensur unter dem Regime vom Kaiser Shuizhi 順治 (1638-1661; Regierungszeit: 1644-1661) und Koangxi (1654-1722; Regierungszeit: 1661-1722) sehr brutal und streng. Siehe Guo Chengkang 郭康成, Lin Tiejun 林鐵軍, *Qingchao wenziyu* 清朝文字獄, Beijing, 1990, S. 10-16, 83-137. Zhang Shucui 張書才, Du Jinghua, *Qingdai wenziyu an* 清代文字獄案, Beijing, 1991, S.1-25. Zhang Bing 張兵, Zhang Yuzhou 張毓洲, „Qingdai wenziyu de zhengti zhuangkuang yu Qingren de zaishu“ 清代文字獄的整體狀況與清人的載述, in: *Journal of Northwest Normal University*, 2008/6, 62-70. Sun Li 孫立, *Qingdai wenziyu* 清代文字獄, Beijing, 1980, S. 6-13. Ding Yuanji 丁原基, *Qingdai Kangyongqian sandai jinshu yuanyin zhi yanjiu* 清代康雍乾三朝禁書原因之研究, Taipei, 1983.

¹⁸⁰ Andreas Jäggi, a.a.O., S. 64.

und mal einander unterstützend. Ähnlich wie in der *Bohnenlaube* verfügen einige Kapitel des *Traums* durch Einführungsgedichte und Schlusscouplets auch über „Nebenrahmenerzählungen“. Vergleichbar dem Verhältnis der Binnenprologe zu den Einführungsprologen oder -einleitungen der Rahmenerzählungen bei Chaucer und anderen europäischen Autoren bilden auch die „Nebenrahmenerzählungen“ in der *Bohnenlaube* und teilweise auch im *Traum* strukturell eine *mise en abyme*, also in diesem Fall eine ineinander verwobene Spiegelungsreihe, bei der sich die Struktur des gesamten Romans in der Struktur der einzelnen Kapitel immer wieder spiegelt.

Ob der *Traum* eine Rahmenstruktur vorweist oder nicht, hängt zunächst von der Vollständigkeit der Texte ab. Es darf nicht vergessen werden, dass zeitgenössische Kommentatoren wie z. B. Zhiyan Zhai oder Jihu Sou, denen wahrscheinlich nur die ersten 80 Kapitel des Romans und vielleicht noch den unvollständigen Schreibplan des Autors zur Verfügung standen, den Ausgang des Romans von Gao E nicht kannten und infolgedessen den Eingangsrahmen berechtigterweise einen „Prolog“ 楔子 nannten.¹⁸¹ Die heutige Version mit 120 Kapiteln jedoch zeigt eindeutig einen vollständigen metaerzählerischen Rahmen. Anhand der heutigen Version ist die Rahmenstruktur nicht zu übersehen. Die Identifizierung der Erzähler verschiedener Erzählebenen, womit Kapitel 3 dieser Arbeit sich beschäftigen wird, fordert zunächst die Erkennung der Rahmen- und Binnenstruktur des Romans.



[Diagramm 2. 1: Rahmenstruktur des Romans *Traum der roten Kammer*¹⁸²]

Hier ist die Rahmenstruktur eindeutig zu sehen, die durch die erste Hälfte von Kapitel 1 und die zweite Hälfte von Kapitel 120 gebildet wird. In der *Renwenban* lässt sich diese Metaerzählung teilweise formal erkennen. Die modernen Redakteure ließen im ersten Kapitel einen großen Freiraum zwischen Rahmen- und Binnengeschichte. Im letzten Kapitel jedoch verfahren sie nicht so, was mit großer Wahrscheinlichkeit der Tatsache zuzuschreiben ist, dass diese modernen Redakteure die Rahmenstruktur des Romans nicht erkannt haben. Plaks hat die Rahmenstruktur des *Traums* zwar erkannt, ihr aber kaum Bedeutung beimisst:

¹⁸¹ Yu Pingbo, *Zhiyan Zhai Honglouloumeng jiping*, a.a.O., 1954, S. 40. Siehe auch Zhu Yixuan (Hrsg.), HZH, S. 85.

¹⁸² Das Wort „an“ 按 hier hat den Ursprung in der Historiographie und Konvention der Kommentar. Da der Romantext teilweise Kompilation in der Überlieferung aufweist, könnte es hier sich möglicherweise um einen Kommentartext handeln, der fälschlicherweise durch den unachtsamen Kopisten als Romantext abgeschrieben hat.

[...] As a result, critical discussions of the novel form often focus on either an externally imposed structural device: the frame tale, the quest cycle, etc., or look for a unity that is ultimately thematic in nature. Failing that, the critic may have final recourse to the notion of the recurring image (Proust, Melville), or reduction to a key myth or religious parable (Dostoyevski, Conrad, Poe) to account for the aesthetic unity expected to be present in great narrative art.

[...] or *Hung-lou meng*, in which the frame-tale is worked back into the fabric of the novel through the recurring "story of the stone" (and the figure of Chia Yü-ts'un 賈雨村), it cannot truly be said that such frames comprise an essential element in the actual body of narration. The frame is generally just that — a decorative border and not a structurally significant enclosure.¹⁸³

Die folgende Analyse der Rahmenstruktur des *Traums* wird darlegen, dass, im Gegensatz zu Plaks Behauptung, die Rahmenstruktur ein organischer Teil des Romans und sein Zusammenhalt ist, nicht bloß „a decorative border“. Die Untersuchung dieser Struktur führt zur Identifizierung der Erzähler und einige fiktiven Leser und zur Darstellung ihrer Funktionen und Wirkungen. Die Komplexität dieser Rahmenstruktur besteht darin, dass sich wichtige Themen, Figuren und Handlungsstränge der Metaerzählung in der Binnenerzählung ineinander verweben. In ihrer Gestaltung lassen sich viele Spiegelungseffekten entdecken. Die Themen, die in der Metaerzählung angesprochen werden, entfalten sich in der Binnenerzählung. Figuren wie die zwei Unsterblichen, die in der Metaerzählung unter anderen als „Auslöser“ oder „Initiatoren“ der Hauptgeschichte fungieren, erscheinen in der Hauptgeschichte mit erweiterten und ihren göttlichen Eigenschaften entsprechenden Aufgaben und Funktionen. Darüber hinaus deutet die Handlung auf der Metanarrative konzeptionell die der Hauptgeschichte voraus.

In Bezug auf die Romanstruktur, in der sich wie beim *Traum* Rahmen- und Binnenerzählung ineinander spiegeln, sprechen manche westlichen Literaturwissenschaftler von *mise en abyme*.¹⁸⁴ Ein Sonderfall der Metalepse. Der Begriff *narrative Metalepse* („*métalepse narrative*“) wurde von Gérard Genette in „Discours du récit“ (*Figures III*, 1972, Dt. *Erzählung*) eingeführt.¹⁸⁵ Für Genette ist eine narrative Metalepse das Überschreiten der Grenze zwischen einer fiktionsinternen Binnenwelt und einer ebenfalls fiktiven Rahmenwelt des Erzählers. Doch im Fall des *Traums* ist die Spiegelungstechnik noch komplexer und raffinierter.

Vergleicht man die Rahmenstruktur des *Traums* mit der *Bohnenlaube* und ihren europäischen Pendants, so lässt sich feststellen, dass im *Traum* die Grenze zwischen Rahmen-

¹⁸³ Andrew Plaks (ed.) *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, a.a.O., 1977, S. 310, 311.

¹⁸⁴ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 1955. Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 296. Michael Scheffel, *Formen selbstreflexiven Erzählens*, a.a.O., S. 75-76. Derselbe Autor, „Wer spricht? Überlegungen zur ‚Stimme‘ in der fiktionalen und faktualen Erzählung“, in: Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel, *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin, 2006, S. 83-99.

¹⁸⁵ Gérard Genette versteht auch diesen Begriff in einem ähnlichen Sinn. Genette sieht die Metalepse auf zwei Ebenen. Einerseits zeichnet die Metalepse sich dadurch aus, dass der Erzähler sich in die Handlung der gerade von ihm erzählten Geschichte einmischt. Eine paradoxe Situation, da der Erzähler damit die von ihm selbst geschaffene Vortäuschung von Faktualität aufgibt und offenbart, dass seine Erzählung nur fiktiv ist. Andererseits zählt für Genette auch die Umkehrung solchen Einmischens in der fiktiven Welt zur Metalepse, d. h. das Austreten einer Figur der Binnenerzählung in die (ebenso fiktive) „Wirklichkeit“ der Rahmenerzählung. Siehe Genette, *Die Erzählung*, A. Knop (Übers.), Jochen Vogt (Hrsg.), München, 1994, S. 163, 167-174.

und Binnengeschichten offen und durchlässig ist. Nicht nur spiegeln sich die Strukturen der Rahmen- und Binnenerzählung ineinander. Wie Marz bei Goethe beobachtet hat, lassen auch die angesprochenen Themen, Figuren und Handlungen des Eingangsrahmens, ihre vielfältigen Spiegelbilder mal direkt mal anspielend in der Binnengeschichte erkennen und formen in vielen Details Neben- und Mikrorahmen.¹⁸⁶ Daraus bildet sich ein „Spiegelkabinett“, in dem manche Spiegelungseffekte aufgrund ihrer Komplexität und ihrer Mehrfachspiegelungen nicht mehr leicht und klar zu definieren sind. Manche Bilder verschwinden auch hinter den Spiegelungen.

2.2.1 Themen in der Rahmen- und Binnenerzählung

Themen des Eingangsrahmens

Die Themen im Eingangsrahmen sind dreigeteilt: Erstens geht es hier um den Nüwa-Mythos bzw. die Himmelsreparatur. Es ist dem Autor, der fast am Ende der Entwicklung der traditionellen chinesischen Literatur stand, wahrscheinlich kaum möglich, den ohnehin spärlich überlieferten Nüwa-Mythos noch durch weitere Handlungsstränge zu entfalten. Denn die einfache Handlung in diesem Mythos gehört, obwohl sie in relativ wenigen Textquellen überliefert ist, zum Bildungsgut eines chinesischen Gelehrten und zum Allgemeinwissen vieler Leser.¹⁸⁷ Eine direkt aus diesem Mythos entwickelte Geschichte hätte vermutlich zumindest für den zeitgenössischen Leser unglaublich gewirkt und seine Toleranz und Akzeptanz für Fiktion überstiegen.¹⁸⁸ Der Autor beschränkt sich vermutlich aus diesem Grund auf ein neues, fiktives Element und gibt Größe und Menge von Nüwas Steinen an, damit er erstens aus der großen Menge der Baumaterialien einen Stein übrig lassen kann, und zweitens anhand seiner Größe eine ausreichende Fläche für einen eingravierten Roman gewinnen kann. Die Beschreibung der Größe der Steine mit präzisen Angaben zu Länge, Höhe und Tiefe erinnert an die Vorgehensweise der Historiographie und täuscht damit eine gewisse Glaubwürdigkeit vor. Gleichzeitig deuten diese Zahlen direkt auf die wichtigen Zahlen der chinesischen Weltanschauung hin. Dieser übrig gebliebene Stein wird Ausgangspunkt des Romans.

Zweitens bietet der Eingangsrahmen dem Leser auch eine Art „Einführung“. Nachdem die Handlungslinie des in eine Jade verwandelten Steins abgebrochen ist, entwickelt sich eine interpretative „Einführung“ in Form einer Diskussion zwischen dem Stein und einem gewissen Daoisten der Leere. Diese Diskussion lenkt den Leser und seine Interpretation auf den vom Autor gewünschten Weg. Drittens präsentiert der Steinerzähler am Ende des Eingangsrahmens eine zusammenfassende Rezeptions- und Verbreitungsgeschichte des Romans als weitere Verständnishilfe für den Leser. Es handelt sich hier um eine weitere versteckte Metaerzählung, in

¹⁸⁶ Ehrhard Marz, *Goethes Rahmenerzählungen (1794-1821)*, a.a.O., 1985, S. 34-35.

der einige gelehrten Leser und ein angeblicher Herausgeber ihre Interpretationen des Romans in Form von weiteren Titeln und einem Gedicht vorführen.

Die Tatsache, dass der Roman *Chronik des Steins* auf dem Stein eingraviert ist, — der Steinerzähler der Rahmenerzählung nennt ihn konsequent nur mit diesem Titel, — und von einem Daoisten der Leere entdeckt wird, vermittelt dem Leser bereits am Anfang des Romans den Eindruck, dass er es mit großer Wahrscheinlichkeit hier mit einem Roman allegorischer Natur zu tun hat. Dass der Stein aus einer der ältesten Mythen stammen soll, unterstreicht diesen Eindruck. Die Überzeugungskraft liegt darin, dass dieser Stein mit der eingravierten Geschichte möglicherweise direkt aus den Händen Nüwas stammt. Der Grund, warum der Autor in den folgenden Kapiteln unbedingt einen weiteren Mythos erfinden muss, also eine Geschichte zwischen dem Diener der heiligen Jade und der Blume der Purpurperle im Wahnreichs der Leere, liegt wahrscheinlich auch an den spärlich überlieferten Informationen über den Mythos von Nüwas Himmelsreparatur.¹⁸⁷ Um einen Roman nach seinen Vorstellungen ausarbeiten zu können, sah sich der Autor wohl gezwungen, einen weiteren Mythos zu gestalten, der als mythischer Hintergrund für die Binnengeschichte, insbesondere aber auch als Herkunftsort seiner wichtigsten weiblichen Figuren dienen kann und dabei glaubwürdig bleibt.

Die Verbindung zu diesem Mythos wird im Eingangsrahmen durch die göttlichen Eigenschaften der beiden Unsterblichen geknüpft. Sie sind in der Lage, durch verschiedene Existenzdimensionen zu wandeln. Dieser Mythos verschafft dem Autor die nötige literarische Freiheit, Figuren und Schauplätze zu gestalten. Die Suche nach intertextuellen Quellen oder einer anderen möglichen Herkunft dieses Mythos bleibt ergebnislos. Aufgrund der Konkretheit der Fiktion scheint es, dass sie sich aus unterschiedlichen religiösen Quellen, säkularen Vorstellungen und nicht zuletzt aus der Phantasie des Autors nährt. Der erfundene Mythos bietet

¹⁸⁷ Die überlieferten Texte sind kurz. Verschiedene Texte bieten unterschiedliche Informationen über die Göttin Nüwa und liefern keine zusammenhängende Geschichte im heutigen Sinn und kein Gesamtbild der Göttin. Siehe Kapitel „Tangwen“ 湯問, in: Yang Bojun 楊伯峻 (Kommentar), *Liezi jishi* 列子集釋·湯問, Beijing, 1979, S. 150. „Shungu Pian“ 順鼓篇, in: Huang Hui 黃暉 (Kommentar), *Lunheng jiaoshi* 論衡校釋, Band 2, Beijing, 1990, S. 691. Liu An 劉安, Kommentar von Gao You 高誘注, *Huainanzi* 淮南子·覽冥訓, Shanghai, 1989, S. 65. Siehe auch Yuan Ke, *Zhongguo shenhua ziliao cuibian* 中國神話資料萃編, Chengdu, 1985, S. 13-14. Derselbe Autor, *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian*, a.a.O., 1985, S. 43.

¹⁸⁸ Ein Vergleich mit der Entstehung des Affenkönigs in *Reise in den Westen* belegt diese Vermutung. Der Affenkönig stammt aus einem Steine fern auf einer Insel vor der Küste. Die Beschreibung seiner „Geburt“ wurde absichtlich sehr kurz gehalten. Siehe Wu Cheng'en 吳承恩, *Reise in den Westen* 西遊記, Beijing, 2005, S. 3.

¹⁸⁹ Viele chinesischen Forscher sind der Meinung, dass die Figur der Fee der Warnung vor Illusionen von verschiedenen Vorstellungen über die Unsterblichen aus der vergangenen Jahrtausend zusammengefügt wird. Siehe Zhao Zhen 趙真, „Cong Jiutian Xuannü dao Jinghuan Xianzi“ 從九天玄女到警幻仙子, in: *HXK*, 2001/1, S. 333-337. Li Jingmei 李景梅, „Gudai xiaoshuo zhong de ‚Jiutian Xuannü‘ kaolun“ 古代小說中的‘九天玄女’考論, in: *MQXS*, 2006/2, S. 59-72. Über die Entstehung des Modells von Jinghuan Xiangü, nämlich Jiutian Xuannü, siehe Sun Jue 孫穀 (Ming Dynastie), *Gu weishu* 古微書, Band 34, in: Shanghai guji chubanshe 上海古籍出版社編 (Hrsg.), *Weishu jicheng* 緯書集成, Shanghai, 1994, S. 372-373. Yuan Ke, a.a.O., 1998, S. 101. Derselbe Autor, *Zhongguo gudai shenhua* 中國古代神話, Beijing, 1981, S. 144. Derselbe Autor, a.a.O., 1985, S. 74-75. Im Volksglauben in Taiwan wird Jiutian Xuannü mit Nüwa gleichgesetzt. Ruan Changrui 阮昌瑞, *Zhaungyan de Shijie* 莊嚴的世界, Taibei, 1982, S. 43.

mit dem Nüwa-Mythos und mit dem irdischen Garten der großen Schau auf verschiedenen Ebenen Raum für die Schauplätze des Romans: Vom der Mythischen bis zur realen Welt.

Die Personen- und Ortsnamen der Rahmenerzählung, insbesondere im Eingangsrahmen, geben dem Leser semantische und intertextuelle Anhaltspunkte zum Verständnis des Zentralthemas, der Frage nach dem Sein (*you* 有) oder Nicht-Sein (*wu* 無), dem Wahren (*zhen* 真) oder Falschen (*jia* 假). Die Verbindung zwischen Nüwa-Mythos und dem Mythos des Wahnreichts der Leere wird durch die Ortsangaben zur Abstammung des Steins und durch den Schauplatz des Mythos des Wahnreichts sowohl semantisch wie auch scheinbar geographisch deutlich. Der große kahle Berg (Homophon: Berg des großen Unsinn) und der Felsen des unsinnigen Geredes, deren Existenz einerseits durch die Namensgebung betont, auf deren Nicht-Existenz paradoxerweise aber semantisch hingedeutet wird, finden in der Hauptgeschichte im Taixu huangjing 太虛幻境, Wahnreich der Leere, ihre Parallele und/oder Spiegelung. Das Wort *huan* 幻 kann ja auch Illusion, Fantasie oder Traumvorstellung bedeuten. Offenkundig unterstreicht die Bezeichnung dieses Himmels als *taixu* 太虛, „große Leere“ oder gar „Urleere“, und „Illusion“ paradoxerweise seine Nicht-Existenz. Im Gegensatz zum schriftlich überlieferten Nüwa-Mythos muss sich ein erfundener Mythos durch detaillierte Darstellungen rechtfertigen. So erscheint dieser Himmel Jia Baoyu und Zhen Shiyin in Träumen (1, 5 u. 116). Diese paradoxen Namensgebungen unterstützen und bestätigen sich gegenseitig. Die Existenz eines Spiegelbildes des Wahnreichts in Form des Gartens der großen Schau bestätigt sich dagegen durch die Darstellung ihrer Entstehung und später durch die Handlung der Binnengeschichte. Was eine Spiegelung von Leere — da das Wahnreich nicht oder nur im Traum existiert — bedeuten soll, muss der Leser selbst herausfinden.

Weitere bemerkenswerte Parallelen zwischen Rahmen- und Binnengeschichten liegen in den absichtlich ungenauen Zeit- und Ortsangaben. Wie die Ortsnamen der Rahmenerzählung in die „Leere“ führen, lässt sich auch der Hauptschauplatz der Binnengeschichte nicht exakt ermitteln. Diese „Ungewissheit“ zieht sich konsequent durch den ganzen Roman. Die bewusst in dunkel gehaltenen Zeit- und Ortsangaben in der Rahmenerzählung umrahmt die scheinbar genauen Angaben in der Binnengeschichte. Das unterstreicht einerseits die vom Autor angedeutete allegorische Lesart, andererseits wird dem Leser vorgeführt, dass eine Interpretation nach historiographischen Kriterien gänzlich scheitern würde, ja lächerlich wäre.

Auffällig ist der Name des Gartens. Der Begriff von *guan* 觀, Schau, ist ein zentraler Begriff des Buddhismus und verweist mit aller Deutlichkeit auf den Buddhismus und seine Lehre, durch die man sich und die Welt anschauen und der Weg zur Weisheit erlangt werden kann. Buddhismus ist bereits seit der Tang (618-907)- und Song-Zeit wichtiger Bestandteil der

Gedankenwelt der Intellektuellen und findet seinen Ausdruck in ihre Gedichten und Prosatexten. Su Shi 蘇軾 (1037-1101), um ein Beispiel zu nennen, ist ein herausragender Rezipient des Zen-Buddhismus. Viele seine Schriften, insbesondere Gedichten, bringen seine Verständnisse zum Ausdruck. In *Liuguantang zan* 六觀堂贊 interpretierte Su Shi das berühmten *Ji*-Gedicht 偈 aus dem *Diamant-Sūtra* 心經: Dass das irdische Leben eigentlich nur Träume, Illusionen, bunte Blase, Fata Morgana, Raureif und Blitz sind und ein Mensch selbst in seinem Wachzustand auch von Traum und Illusion umgeben ist. Diese Erkenntnis nennt der Dichter *liuguan*.¹⁹⁰ Auch in diesem Sinn wird der Garten im *Traum* genannt, wo der Protagonist zur Ansicht und am Ende zum Erwachen gelangt. Eben dieser Garten, ein Spiegel der Leere des Wahnreichs, ist der Ort, an dem der Protagonist den Weg zur Erleuchtung findet. Wie lebendig und detailliert Baoyus Leben im Garten auch dargestellt wird, es liegt ihm schon im Voraus die eigene Negierung inne. Mit all dem wird unterstrichen, wie fließend die Grenze ist zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Wahrem und Falschem, eine wesentliche Botschaft des Romans.

Die Rahmenstruktur: Schauplätze, Figuren und Erzählebene

Die Verbindung zwischen den drei Schauplätzen des Romans wird nicht nur durch die Traumreisen des Protagonisten hergestellt, auch das Handeln der beiden Unsterblichen unterstreichen sie. Sie überschreiten die Grenze des Eingangsrahmens und dringen in die Binnengeschichte hinein. Sie bringen die Jade, Trugbild des Steins, ins Reich des erfundenen Mythos. Herrscherin im Wahnreich, die Fee der Warnung vor Illusionen, lässt die Jade dann in die reale Welt schicken. Die beiden Unsterblichen dienen als „Botschafter“ zwischen dem Nüwa-Mythos, dem Reich der Fee und der realen Welt der Hauptgeschichte, zwischen Rahmen- und Binnenerzählung, zwischen der mythischen und der realistischen Ebene der Geschichte. Die Namen Mangmang Dashi und Miaomiao Zhenren, bestätigen diese Andeutung: Die beiden Unsterblichen präsentieren sich physisch und namentlich. Jedoch deuten ihre Namen paradoxerweise gleichzeitig auf ihre nicht-substantielle Existenz hin, oder besser gesagt auf ihre Eigenschaft, jederzeit überall oder nirgends sein zu können, was sie auch durch ihr mysteriöses Auftreten an den Wendepunkten der Binnengeschichte unter Beweis stellen. Die Schauplätze der Rahmenerzählung und der Binnengeschichte wie auch die bedeutenden Figuren bilden eine Reihe von Rahmenstrukturen.

Strukturell umrahmt der Nüwa-Mythos in der Rahmenerzählung den neu erfundenen Mythos in der Binnenerzählung. Obwohl die Darstellung des Wahnreichs, der Fee und der anderen Mitbewohner des Himmelreichs deutliche Parallelen zur volkstümlichen und daoistischen Paradiesvorstellung aufweist, ist sie hier keineswegs nur eine Weiterführung der Überlieferung

¹⁹⁰ Su Shi 蘇軾, *Su Dongpo quanji* 蘇東坡全集, Beijing, 1986, Band II, S. 305.

des Besuchs eines Sterblichen im Himmelreich voller unsterblicher Schönen, wie es in vielen kurzen Erzählungen seit der Han-Zeit (206 v. Chr.- 220) dargestellt wurde.¹⁹¹



[Diagramm 2. 2: Rahmenstruktur: Erzählebene, Schauplätze und Figuren]

Thematisch handelt sich hier um einen kompletten Rahmen. Der Nüwa-Mythos an sich wird im Ausgangsrahmen nur namentlich erwähnt, da der Stein bereits das Erwachen gefunden hat und von der Identität des von der Göttin zurückgelassenen Stein gelöst. Doch wenn man die Funktion des Nüwa-Mythos näher betrachtet, ist leicht zu erkennen, dass eine seiner wichtigen Funktionen darin besteht, den Stein durch alle Ebenen der Geschichte zu schicken. Als mythischer Ausgangspunkt taucht der Stein gleich zu Beginn des Eingangsrahmens auf. Nachdem er als Jade in der Binnengeschichte in Erscheinung trat, taucht er erneut als Repräsentant des Nüwa-Mythos zu Anfang des Ausgangsrahmens auf. Der Stein und seine Rolle als „Träger“, Vertreter und Verteidiger des Romans finden sich in beiden Teilen der Rahmenerzählung. Diese Funktionen des Steins heben den Roman auf eine erhabene und zugleich eine allegorische Ebene, wo jegliche Zweifel ausgeschlossen sind.

Nachdem er seine Seelenmacht durch das göttliche Feuer erhalten hat und von der Göttin unbeachtet zurückgelassen wird, sieht der Stein der Grund seines Schicksals in seiner Unzulänglichkeit. Traurig fragt er nach dem Sinn seiner Existenz, ohne je eine Antwort zu finden, bis er den beiden Unsterblichen begegnet, seinen Meistern, die ihn zur Antwort führen werden. Sie tauchen aus dem Nichts auf, setzen sich neben den Stein und unterhalten sich. Zu Anfang

¹⁹¹ Li Jianguo 李劍國, *Tangqian zhiguai xiaoshuo shi* 唐前志怪小說史, Tianjin, 2006. Shi Changyu, *Zhongguo xiaoshuo yuanliu lun*, a.a.O., 1994, S. 61-63.

sprechen sie über die Unsterblichen, über metaphysische Geschehnisse und Metamorphosen 神仙玄幻之事, die den Stein nicht interessieren. Ihr Gespräch über Ruhm, Glanz, Reichtum und hohe gesellschaftliche Stellung 荣华富贵 in der Welt des roten Staubs jedoch weckt sofort seine Sehnsucht nach der glitzernden Gesellschaft der Reichen und Würdenträger und einer Heimat voller Liebe und Zärtlichkeit 富貴場中，溫柔鄉里 (1: 3). Die Sehnsucht, die in ihm geweckt ist, soll ihn auf den Weg locken, der zur Antwort auf seine Sinnfrage führt. Nachdem die beiden Unsterblichen vergeblich versucht haben, ihn durch ihre Warnung vor Enttäuschungen von seinem Verlangen abzubringen, nehmen sie ihn mit in die Welt des roten Staubs, wo er durch seine eigenen Erfahrungen zur Erleuchtung gelangen soll. Die durch den Nüwa-Mythos umrahmten Träume des Protagonisten werden für ihn zum Weg zum Erwachen, während andere Figuren sich nicht von ihren irdischen Träumen befreien können.

Ihre Gesprächsthemen hier im Eingangsrahmen — Ruhm, Glanz, Reichtum und Liebe — entfalten sich in der Binnengeschichte des Romans. Anhand verschiedener ineinander verwobener Handlungsstränge und komplexer Charaktere werden sie realistisch ausgestaltet. Der Protagonist, Inkarnation des Dieners der heiligen Jade, und seine Jade, die Truggestalt des Steins, werden zu Zeugen des Kampfes um Ruhm, Glanz und Reichtum und des Aufstiegs und Untergangs der Jia-Familien. Und der Protagonist selbst erkennt nach dem Verlust seiner Liebe und dem Untergang seiner Familie die Sinnlosigkeit seiner Begierde, was die beiden Unsterblichen ihm prophezeit haben: Am Ende ist dies alles nur ein Traum und alles endet in der Leere 到頭一夢，萬境歸空 (1: 3). Die Vorausdeutung des Romanausgangs wird im Text sowohl in der Rahmenerzählung, insbesondere aber auch in der Hauptgeschichte mehrmals auf unterschiedlichen Ebenen wiederholt, bis sie sich am Ende der Hauptgeschichte bewahrheitet hat.

Eine bedeutende Charakteristik des Romans liegt außerdem darin, dass eine „Einführung“ in die Binnengeschichte selbst in die Rahmenerzählung integriert wurde. Diese Einführung nimmt die Form einer Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten der Leere an. Als Verteidiger des Romans ist der Stein gelungen, den Daoisten durch seine Literaturästhetik und Kritik an die Populärliteratur zu überzeugen und für sich zu gewinnen. Mit seiner Kritik an die Mainstream-Literatur, die lediglich den gemeinen Geschmack der Masse bedient, macht er den Leser darauf aufmerksam, dass „diese meine Geschichte“ 我這一段故事 (1: 3) nicht von dieser Art Literatur, sondern ein Gegenprogramm ist. Diese Kritik, obwohl bereits im Eingangsrahmen ausführlich diskutiert, drängt sich auch in die Binnengeschichte hinein und findet kurz nach Beginn der Hauptgeschichte im Gespräch zwischen den beiden Unsterblichen in Zhen Shiyins Traum (1: 8-10) und später bei der Matriarchin der Jia-Familien Wiederhall (54: 737-739). Dem Autor ist also, wie er durchblicken lässt, Literatur als Kunstform grundlegend wichtig. Diese

Einstellung lässt er, nachdem bereits der Daoist überzeugt wurde, erneut durch zwei Unsterbliche bestätigen. Auf ihre Weisheit und ihre überirdischen magischen Kräfte begründen ihre besondere Glaubwürdigkeit und Autorität, die hier die kritische Aussage bekräftigen. Die Ausführlichkeit der Diskussion des Themas im Eingangsrahmen benötigt keine weitere Unterstreichung in der Binnengeschichte und im Ausgangsrahmen, denn der Roman spricht für sich.

Ein anderer Kritikpunkt, den der Stein stellvertretend für den Autor aufgreift, ist die häufige Beurteilung der Erzählliteratur anhand von Kriterien der Historiographie. Da die Erzählliteratur seit jeher einen sehr niedrigen Stellenwert weit unterhalb der Historiographie eingenommen und sich auch im Zeitalter des Autors noch keine systematischen Kriterien der Literaturkritik entwickelt hatten, bedeutete eine positive Bewertung aus der Perspektive der Historiographie hohe Anerkennung seitens der Gelehrtenwelt.¹⁹² Die Tradition, nach der sowohl der Autor von Erzählliteratur als auch der Kommentator in einer positiven Bewertung anhand historiographischer Kriterien ein hohes Lob sahen, wurde durch die Kritiker der Ming-Romane wie Li Zhi, Jin Shengtian, Zhang Zhubo, Mao Lun 毛綸 (17. Jh.) und Mao Zonggang weiter bestärkt. Große Verdienste erwarben sich diese Kritiker auch gerade damit, dass sie mittels der Anwendung derartiger Kriterien die Akzeptanz von Erzählliteratur unterstützten und die Anerkennung ihrer Kommentare gewinnen. Doch der Autor Cao Xueqin war dies nicht genug. Der Stein kritisiert diese Tradition und fordert die Freiheit der Fiktionalität und die Eigenständigkeit der Kunstform der Erzählliteratur (1: 4-6). Diese Forderung nach künstlerischer Freiheit, Freiheit sowohl von den ideologischen Konventionen der neokonfuzianischen Tradition als auch von den vorgeschriebenen Stilmitteln, spiegelt sich in den Überlegungen und Äußerungen des Protagonisten wider (78: 1104, 1107-1108).

Die Wirkungsstärke des Romans wird dem Leser durch den Sinneswandel des Daoisten vor Augen geführt. Eine Prolepse deutet sein Erwachen voraus. Fortan macht er es sich zur Aufgabe, einen Herausgeber für den Roman zu finden. Die Meinungsverschiedenheit zwischen dem Stein und dem Daoisten mit der orthodoxen neokonfuzianischen Einstellung wird in der Binnengeschichte mehrfach durch die Differenzen zwischen den Protagonisten und anderen konventionellen Konfuzianern wie Jia Zheng dargestellt und auch im Ausgangsrahmen wieder aufgenommen. Dort präsentiert Jia Yucun erneut die Sicht eines Historiographen und beurteilt den Roman nach den entsprechenden Kriterien (120: 1604). Während die Suche des Daoisten in der Rahmenerzählung stattfindet, erreicht Baoyus Suche kurz vorm Ende der Binnengeschichte ihr Ziel. Die Suche des Daoisten formt einen Rahmen um die Suche des Protagonisten.

¹⁹² Nicht wenige heutige Forscher in China folgen immer noch solche Kriterien. Sie bezeichnen den Roman als positive Bewertung, in dem sie die Erzähltechnik des Romans mit dem Stil des berühmten Geschichtsbuches *Frühlings- und Herbstannalen* vergleichen. Siehe Shi Changyu, „Chunqiu bifa yu *Hongloumeng* de xushi fanlue“ 春秋筆法與《紅樓夢》的敘事方略, HXK, 2004/1, S. 142-158.

Die Rahmenstruktur: Die Rezeptionsgeschichte des Romans

Nachdem die Wirkung des Romans auf dem Daoisten der Leere dargestellt wird, und kurz ehe die Binnengeschichte einsetzt, wird dem Leser eine zusammengefasste Rezeptionsgeschichte des Romans präsentiert. Verschiedene Gelehrte werden als Interpreten namentlich angeführt und eine Reihe ihrer Titel werden als kurz zusammengefasste Interpretationen aufgelistet. Wie die Schwerpunkte in den bereits bekannten Titel, nämlich Stein, Traum und Leidenschaft, unterstreichen diese Titel weitere zentrale Themen des Romans: Spiegel, Liebe und die zwölf Schönen aus Jinling. Der Leser soll anhand dieser angesprochenen Themen die Figuren und Handlungen der Binnengeschichte erfassen.

Gleichzeitig wird dem Leser durch diese Titel praktisch eine Verbreitungsgeschichte des Romans geboten, die ihm erstens den Roman als mehr als nur ein unterhaltsames Vergnügen vorführt und zweitens eine Interpretationshilfe nach der Vorstellung des Romanautors an die Hand gibt. Der Leser soll dem Vorbild dieser Gelehrten folgen und bei der Interpretation des Romans der Herausforderung des Autors gerecht werden. Der Leser der *Jiaxuben* hat mit dem Text zudem die Kommentare von Zhiyan Zhai und anderen zeitgenössischen Interpreten als gute Beispiele vor Augen, die er folgen soll. Konkreter als die anderen Vorbilder wird ein Herausgeber namens Cao Xueqin vorgestellt, der außer einem als Romantitel zusammengefassten Kommentar auch ein Schlussgedicht mitliefert, das den Roman wie auch den Autor kommentiert und den Leser auffordert, das Gleiche zu tun. Der Hinweis auf einen intensiven Arbeitsprozess und langwierige Redaktionsarbeit hält den Leser indirekt an, sich ebenso tiefgehend mit dem Roman auseinanderzusetzen.

Die Verbreitungsgeschichte des Romans lässt den Leser darüber hinaus wissen, dass viele Menschen den Roman bereits gelesen und kommentiert haben. Zwar werden diese fiktiven Leser mit Namen genannt und für einen Gelehrten wird sogar der Geburtsort angegeben, doch fehlen jegliche weiteren Hinweise auf ihre Lebensdaten und Lebensumstände. Wie die Orts- und Zeitangabe der Rahmenerzählung sollen diese Namen die wahre Existenz dieser Gelehrten belegen, die innerhalb einer bestimmten Zeitspanne gelebt haben müssen, andererseits aber werden sie paradoxerweise mit der fehlenden Zeitangabe und weiteren Daten negiert und die Geschichte ins Allegorische verwiesen.

Über diese Andeutung hinaus wird der Leser auch direkt herausgefordert: „Alle nennen den Autor einen Narren, wer schmeckt den Sinn heraus?“ 都云作者癡，誰解其中味 (1: 7)? Das Gedicht des Herausgebers im Eingangsrahmen findet in der Binnengeschichte seine Parallele in den Gedichten oder Couplets der angeblich späteren Generationen (*houren* 後人), deren Vertreter ohne jegliche Zeit- und Namensangabe lediglich als Interpreten der „späteren

Generation“ bezeichnet werden. Die eingefügten Gedichte liefern eine Interpretation von Figuren oder Handlungen des jeweiligen Kapitels. Auch der Ausgangsrahmen endet mit einem Gedicht der späteren Generation. All diese Gedichte, sowohl die des Herausgebers als auch die der unbekannteren späteren Dichter bilden wiederum eine Metaebene für sich, auf der die Gedichte und Couplets sich förmlich und inhaltlich einander reflektieren. Ein *mise en abyme*-Effekt. Der Ausgangsrahmen, in dem die Suche des Daoisten nach einem Herausgeber und nach dem Erwachen bei Cao Xueqin Erfolg findet, wirkt wie ein Epilog. Durch den Herausgeber findet der Daoist die richtige Interpretation des Romans. Hier in der Interpretation des Daoisten erfährt der Leser, wie er am Beispiel des Daoisten den Roman verstehen soll. Das letzte Gedicht eines Dichters der späteren Generation, mit dem der Ausgangsrahmen abschließt, schließt an das Gedicht des Herausgebers im Eingangsrahmen an und betont ein letztes Mal den allegorischen Sinn des Romans.

2.2.2 Figuren in der Rahmen- und Binnenerzählung

Die Komplexität der Romanstruktur des *Traums* liegt auch in ihrer Figurenkonstellation. Manche wichtige Figuren treten im Eingangsrahmen bereits auf, ihre Charakterisierungen werden sich erst in der Hauptgeschichte entfalten und ihre Funktionen lassen sich erst dann in vollem Maße erkennen. Diese Figuren treten nicht schon am Ende des Eingangsrahmens ab, sondern sie überschreiten die Grenze zwischen den Erzählebenen und mischen auch in der Handlung der Hauptgeschichte mit, in der sie ihre Funktion erfüllen und gleichzeitig ihre Charakterisierung erweitern.

Der Ursprung solcher „Grenzgänger“ liegt mit großer Wahrscheinlichkeit im Einfluss der Theaterkunst aus der Yuan (1279-1368)- und Ming-Zeit. Die Nebenfiguren, die im Prolog eines Theaterstücks die Zuschauer in die Geschichte einführen, spielen ihre Rolle auch in der Geschichte selbst weiter. Diese Figuren haben häufig zwei Funktionen. Erstens: sie bauen im Prolog eine Kommunikation mit dem Publikum auf und machen es auf die folgende Geschichte neugierig; zweitens: sie verkörpern ihre Rolle auch in der Geschichte selbst. Sie kommunizieren demnach auf zwei Ebenen: Auf der Metaebene mit dem Publikum und auf der Binnenebene im Stück selbst. Auf der Metaebene sprechen sie teilweise wie die Erzähler der Metaerzählung eines Romans und liefern dem Publikum die nötigen Hintergrundinformationen, die wahrscheinlich anders nicht gezeigt werden können, während sie auf der Binnenebene des Stücks überwiegend ihre eigenen Rollen spielen.¹⁹³ Im Vergleich zur Tradition der Theaterkunst, unterteilt der Autor

¹⁹³ Guo Hancheng 郭漢城 (Hrsg.), *Zhongguo xiqu jingdian* 中國戲曲經典, Jinan, 2005, Band 4, S. 349. Zhou Yibai, Shanghai, 2007, S. 423-448. Liao Ben 廖奔, *Zhongguo xiqu shi* 中國戲曲史, Shanghai, 2004, S. 54-56. Me Shuyi 么書儀, Wang Yongkuan 王永寬, Gao Mingluan 高鳴鸞 (Hrsg.), *Zhongguo wenxue tongdian: Xuju tongdian* 中國文學通典: 戲曲通典, Beijing, 1999, S. 288.

des *Traums* in die Erzählerfunktion in zwei Elemente. Der Steinerzähler in Eingangsrahmen „organisiert“ die Einführung des Romans und spricht den Leser direkt an. Der Steinerzähler taucht zwar in der Binnenerzählung kurz wieder auf, reflektiert über bestimmte Handlungen oder bietet dem Leser unverzichtbare Hintergrundkenntnisse an, über die der Haupterzähler der Binnengeschichte nicht verfügt, überlässt aber die Darstellung dieser Figuren komplett dem Haupterzähler.

Mangmang Dashi und Miaomiao Zhenren

Die wichtigsten „Grenzgänger“ hier sind Mangmang Dashi (auch Buddhist Mangmang), Mahasattva der Unendlichkeit und Miaomiao Zhenren, Daomeister der Unermesslichkeit. Diese Namen tragen sie jedoch nur in der Rahmenerzählung. In der Binnengeschichte sind sie der grindköpfige Buddhist (*Laitou heshang* 癩頭和尚) und der hinkende Daoist (*Bozu daoren* 跛足道人), und werden auch Buddhist und Daoist 一僧一道 genannt (1: 8-10). Wie bereits erwähnt, sprechen die Personennamen im *Traum* häufig das zentrale Thema des Romans an. Die Namen dieser beiden Unsterblichen Mangmang (Unendlichkeit) und Miaomiao (Unermesslichkeit) deuten klar auf ihre von Raum und Zeit unabhängige Existenz hin und damit auf ihre Göttlichkeit und enge Verbindung zum Ursprung der Welt. Die Existenzform jenseits von Zeit und Raum kennzeichnet ihre Erleuchtung und Weisheit, auch jenseits der Begrenzung durch unterschiedliche Religionen. Die höchsten Statusbezeichnungen *dashi* 大士 und *zhenren* 真人 (der wahre Mensch) der jeweiligen Religionen unterstreichen ihre Erleuchtung und Weisheit und begründen somit die Autorität ihres Handelns.¹⁹⁴ Mit diesen höchsten Statusbezeichnungen der beiden einflussreichsten Religionen Chinas, Buddhismus und Daoismus, verdeutlicht der Autor dem Leser, dass es sich hier um zwei Figuren handelt, die höchste geistige Macht besitzen. Andererseits stehen die beiden wichtigsten Religionen durch diese Figuren mit der chinesischen Mythologie der Weltentstehung durch den Stein in Zusammenhang und unterstreichen ihre Gemeinsamkeit auf der höchsten geistigen Ebene. Die Unterschiede in Glauben und Praxis der jeweiligen Religionen sind dadurch aufgehoben. Der gemeinsame Auftritt und die enge freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden führen den Leser dazu, den Buddhisten und den Daoisten als eine Einheit zu sehen. Ihre Begegnung mit Nüwas Stein und ihr Besuch bei der Fee der Warnung vor Illusionen bestätigen die religionsübergreifenden Eigenschaften dieser Figuren. Die Namen Mangmang und Miaomiao suggerieren darüber hinaus auch die Unfassbarkeit ihrer Erleuchtung und Weisheit, was einen gelehrten Leser herausfordern soll, den

¹⁹⁴ Der Begriff *zhenren* 真人, wortwörtlich „wahrer Mensch“, wurde bereits bei Zhuangzi in „Der große Ahn und Meister“ 大宗師 klar definiert. Zhuang Zhou 莊周, Chen Guying 陳鼓應 (Kommentar), *Zhuangzi jinzhuzhu jinyi* 莊子今注今譯 (Abk.: *Zhuangzi*), Beijing, 1983, S. 186. Später wurde *zhenren* als Bezeichnung erleuchteter Daomeister in der daoistischen Religion eingeführt.

Roman von Anfang an als „Lehrbuch fürs Leben“, also als eine Allegorie zu lesen und zu interpretieren.

Es zeigt sich, dass die Figuren des Mangmang Dashi und des Miaomiao Zhenren im Eingangsrahmen und in der Binnengeschichte in fast gegensätzlicher Weise charakterisiert werden. Mit Überschreitung der Grenze zwischen Rahmenerzählung und Binnengeschichte ändert sich ihre Gestaltung. Sie treten in einem anderen Erscheinungsbild auf, in dem man sie nicht unbedingt sofort wiedererkennt. Auch das ist eine der Herausforderungen des Autors an den Leser, der bereit und scharfsinnig genug sein muss, um den Tiefsinn der „Verwandlung“ dieser beiden Unsterblichen zu erkennen und zu verstehen. Vielen buddhistischen Erzählungen liegt derartige Verwandlung zugrunde. Eine Geschichte zum Beispiel erzählt, wie Bodhisattva Avalokiteshvara, im Chinesischen *Guanshiyin Pusa* 觀世音菩薩, sich in ein schönes Mädchen verwandelt und mit Heiratsversprechen die jungen Männer zu Studium buddhistischer Schriften anspornt.¹⁹⁵

Im Eingangsrahmen ist die Erscheinung der beiden Unsterblichen „von überirdischer Gestalt und außergewöhnlicher Ausstrahlung“ 骨骼不凡·風神迥異(1: 3). Sie werden zwar nicht als schöne und starke Jünglinge beschrieben, wie die Verwandlungsgestalten des Zeus, sondern als Weisheit ausstrahlende Figuren mit himmlischem Auftritt. Ihr Auftreten als alte Männer dient nur dazu, ihre Weisheit zu unterstreichen. Aufgrund ihrer Göttlichkeit sind sie nicht von Altersschwäche und Krankheit betroffen, was in der oben zitierten Beschreibung eindeutig betont wird. Der Stein mit Seelenmacht erkennt ihre Erleuchtung und Weisheit und nennt sie Meister. Die beiden tauchen in ihrem irdischen Dasein in der Binnengeschichte jedoch als grindköpfiger Buddhist und hinkender Daoist auf, die nicht nur schmutzig und hässlich sind, sondern auch krank, behindert und unzivilisiert. Wie bei Bodhisattva Avalokiteshvara ist ihr versteckter Glanz der Weisheit für die Sterblichen nicht direkt zu erkennen und ihr Verhalten ist mit Absicht auch nach dem irdischen Codex nicht vom Feinsten. Hier greift der Autor auch auf Zhuang Zi 莊子 Wertesystem zurück, in dem der Philosoph in Menschen mit Behinderungen, also *jiren* 畸人, moralische Vollkommenheit und außergewöhnliche Begabung sieht.¹⁹⁶ Nur Menschen, die diese Vollkommenheit erkennen und verstehen können, besitzen das Potential, Erleuchtung zu erreichen.

Die beiden Unsterblichen gehören zu einem wichtigen Teil der Figurenkonstellation des Romans. Sie stammen zwar aus der mythischen Welt des Eingangsrahmens, drängen sich jedoch in die Hauptgeschichte hinein und führen ihre irdische Mission aus, einige Menschen zum Erwachen zu bringen 度脫幾個 (1: 9). Die Aktionen, die die beiden Unsterblichen auslösen,

¹⁹⁵ Ren Jiyu 任繼愈, *Fojiao da cidian* 佛教大詞典, Nanjing, 2002, S. 187.

¹⁹⁶ *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 213.

entfalten sich in der Hauptgeschichte. Der Protagonist wird zum Erwachen geführt und am Ende ihrer Mission ist auch der Stein als ein Erleuchteter an seinen ursprünglichen Platz zurückgebracht worden. Andere, denen sie zur Erleuchtung verhelfen, sind beispielweise Zhen Shiyin und Jia Baoyus Freund Liu Xianglian 柳湘蓮.

Das Verhalten und das Verhältnis verschiedener Romanfiguren zu den beiden Unsterblichen zu unterschiedlichen Zeitpunkten werden Teil der Charakterisierung dieser Figuren und deuten somit auch ihr zukünftiges Schicksal voraus. Der Leser kann anhand dieses Verhaltens beobachten, welche Figur am Ende die geistige Höhe des Erwachens erlangen kann. Den Protagonisten Jia Baoyu in seinem irdischen Leben zu schützen und vor allem ihn zur Erleuchtung zu führen, gehört zum Hauptanliegen des Mangmang Dashi. Die Begegnungen zwischen dem Protagonisten und seinem Meister zeichnen seinen Weg zum Erwachen. Die erste Begegnung erlebt Jia Baoyu unbewusst, als er und Fengjie aufgrund schwarzer Magie im Koma liegen. Die beiden Unsterblichen kommen aus dem Nichts in das Anwesen des Jia-Klans und animieren die Jade, auch *Tongling Baoyu* 通靈寶玉, wertvolle Jade mit Seelenmacht, genannt, zu ihrer schützenden Funktion (25). Die zweite Begegnung geschieht auch in Jia Baoyus geistiger Abwesenheit, als er aufgrund des mysteriösen Verschwindens seiner Jade bereits auf dem Sterbebett liegt. Der grindköpfige Buddhist kommt wieder ins Haus und bringt zu seiner Rettung die Jade zurück (115). Bald führt der Buddhist Baoyus Seele zum zweiten Besuche ins Wahnreich, erscheint aber auch in der realen Welt und erfüllt so seine Funktion als Baoyus geistiger Lehrer, bis er am Ende der Hauptgeschichte sein Ziel erreicht hat. Bei seinem Auftritt in der realen Welt ist er schmutzig und unhöflich, ohne jegliche Anzeichen von Weisheit und Erleuchtung, vor allem in den Augen von Jia Zheng, Baoyus Vater, und anderer Familienmitglieder. Jia Baoyu hingegen erkennt ihn schnell als seinen Meister. Direkt nach seiner kaiserlichen Beamtenprüfung folgt Baoyu dem Buddhisten, wie einst Zhen Shiyin dem hinkenden Daoisten, und verlässt die Welt des roten Staubes (119).

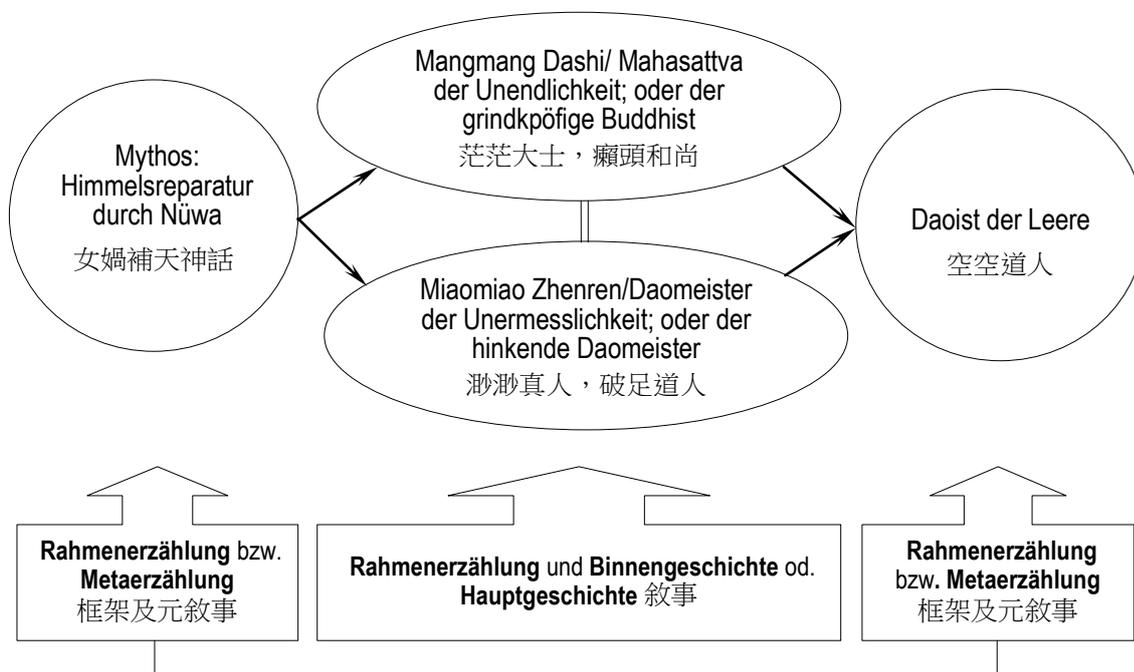
Die Auftritte des Daoisten Miaomiao finden meist an der Peripherie der Welt der Jia-Familien statt und er kümmert sich hauptsächlich um die Nebenfiguren. Er trennt sich von seinem Weggefährten, dem Buddhisten, nachdem die beiden Zhen Shiyin vor seiner Haustür mit seiner Tochter Yinglian im Arm getroffen haben (1: 11). Wie der Mangmang Dashi prophezeit hat, verliert Zhen Shiyin bald seine Tochter und sein Vermögen. Von schweren Schicksalsschlägen und körperlicher Schwäche gezeichnet, lernt Zhen Shiyin den hinkenden Daoisten kennen und erlangt durch ihn das Erwachen. Während der Buddhist noch bis zum Kapitel 25 auf sich warten lässt, erscheint der Daoist schon in Kapitel 12 wieder vor dem totkranken Jia Rui 賈瑞 und leiht ihm den Zauberspiegel der Erotik, der ihm durch das Schauen in die Rückseite des Spiegels

Heilung bringen wird (12: 166-167). Nach dem gemeinsamen Auftritt und der Rettungsaktion im Anwesen der Jia-Familie in Kapitel 25 trennen sich beider Wege wieder. Als Liu Xianglian, einer der besten Freunde Baoyus, aus seinem Traum über seine kürzlich aufgrund eines Missverständnisses verlorenen Liebe aufwacht, trifft er den Daoisten und wird durch ein paar erhellende Sätze des Daoisten zum Erwachen gebracht. Er lässt die Welt des roten Staubes hinter sich und zieht mit dem Daoisten weiter.

Der Daoist der Leere und der Protagonist

Im Vergleich zu den zwei Unsterblichen, die auf verschiedenen Erzählebenen und in allen drei Schauplätzen erscheinen, bleibt der Daoist der Leere auf der Suche nach dem Erwachen und nach einem Herausgeber des Romans 119 Kapitel lang außerhalb der Binnenerzählung.

Beim Treffen zwischen den beiden Unsterblichen in göttlicher Gestalt und dem Stein entwickelt sich aus dem Gespräch eine Handlung, als der Mangmang Dashi den Stein in eine schöne Jade verwandelt. Dieser Handlungsstrang endet jedoch prompt mit ihrer Abreise in die Welt des roten Staubs; danach erst erscheint der Daoist der Leere. Diese Figur erfüllt viele Funktionen, die im Zusammenhang mit Nüwa und den beiden Unsterblichen stehen.



[Diagramm 2. 3: Nüwa, Mangmang Dashi und Miaomiao Zhenren, Daoist der Leere in der Rahmenerzählung]

Zunächst stellt sich klar dar, dass der Daoist der Leere mit den beiden gerade von der Erzähloberfläche verschwundenen Unsterblichen in Verbindung steht und sein Name auf die Bedeutung des gesamten Romans Bezug nimmt. Einige Hinweise auf die beiden Unsterblichen hat der Autor bereits in Kapitel 12 und 17/18 gegeben. In Kapitel 12 beschreibt er den Daoisten

als „hinkenden Daoist“, während im Gedankenzeit des Steins beim Familienbesuch Yuanchuns die beiden direkt als „der grindköpfige Buddhist und der hinkende Daoist“ 癡僧跛道 bezeichnet werden, ehe sie in Kapitel 25 mit zwei Gedichten detailliert dargestellt werden (12: 166, 167; 17/18: 237; 25. 345).

Demgegenüber wird der Daoist der Leere vom Steinerzähler der Rahmenerzählung konsequent nicht bei seinem neuen, selbstgewählten Namen „Leidenschaftlicher Mönch“ genannt. Das Wort „Daoist“ bezeichnet zwar seine Glaubensrichtung, wird jedoch durch Kongkong (die Leere 空空), ein zentrales buddhistisches Dogma, auch mit der anderen Weltanschauung in Verbindung gebracht. Einerseits deutet dieser Name auf die aktuelle Geistesverfassung des Daoisten hin, der scheinbar noch keinen bestimmten Weg zur Erleuchtung gefunden hat und zwischen den beiden größten Religionen Chinas hin und her schwankt. Dies rechtfertigt seine 120-kapitellange Suche außerhalb des eigentlichen Geschehens. Andererseits sind in ihm zwei Glaubensrichtungen vereint. Die Weisheit der zwei Unsterblichen hebt die Grenze zwischen die Religionen auf, die die Menschen gezogen haben. Ihr gemeinsamer Auftritt, ihre Freundschaft und ihre gleiche Mission in der irdischen Welt unterstreichen ihre Geistesverwandtschaft, die sich nun in den Namen und in der Figur des Daoisten vereint. Eine teilweise widersprüchliche Situation: Der Leser soll verstehen, welche Bedeutung sich hinter diesem Namen verbergen kann oder was der Autor möglicherweise noch mit der Figur vorhat, während die Figur selbst geistig noch nicht so weit entwickelt ist, den Sinn ihres eigenen Namens zu begreifen. Es ist diese geistige Unfähigkeit, die den Daoisten der Leere dazu führt, seinen Namen zu ändern. Diese „Vereinigung“ der Religionen führt wiederum zum Nüwa-Mythos zurück, der keine bestimmte Religion für sich in Anspruch nimmt. Obwohl die beiden Unsterblichen nicht im Ausgangsrahmen wieder auftreten, da ihre Mission bereits gegen Ende der Binnengeschichte erfüllt ist, taucht der Daoist der Leere als Repräsentant beider hier wieder auf. Diese Erscheinung und seine Wiederbegegnung mit dem Stein bringen die letzte Spiegelung des Nüwa-Mythos.

Durch die Diskussion bringt der Stein den Daoisten zum richtigen Verständnis der Geschichte. Der Daoist identifiziert sich fortan mit dem Protagonisten der Binnengeschichte und nennt sich „Leidenschaftlicher Mönch“ (1: 7). Seine Reaktion auf die Geschichte und sein neuer Name deuten darauf hin, dass er noch nicht erleuchtet ist und sich immer noch mit weltlichen Angelegenheiten befasst, z. B. schreibt er die Geschichte ab, gibt ihr einen neuen Titel und verspricht dem Stein, sie in der Welt zu verbreiten. Die Namensänderung deutet zugleich darauf hin, dass die Suche des Daoisten nach dem Erwachen eng mit seiner Aufgabe verbunden ist, einen Herausgeber für das Buch zu finden. Er nimmt die Aufgabe an, ohne zu ahnen, was ihre Erfüllung für ihn selbst am Ende bedeuten wird. Er ist die einzige Figur der Rahmenerzählung,

die die Schwelle zur Binnengeschichte nicht überschreitet. Er taucht erst im Ausgangsrahmen wieder auf, als seine Suche ein erfolgreiches Ende findet. Seine Suche bildet eine Parallele zur Suche des Protagonisten. Die Suche des Daoisten umrahmt das Leben Baoyus in Reichtum und Liebe und sein Erwachen.

Sein neuer Name „Leidenschaftlicher Mönch“ bezeugt nicht nur sein Verständnis der Binnengeschichte, die er auf dem Stein gelesen hat, er verweist auch mit Begriffen wie Gefühle und Mönch direkt auf die Charakterisierung und das Schicksal des Protagonisten, auf dessen Weg zur Erkenntnis und somit den auf Ausgang des Romans. Trotz seiner Abwesenheit in der Binnengeschichte findet ein unauffälliger Austausch mit der Hauptgeschichte statt, indem die Charakterzüge und das Handeln des Daoisten die Entwicklung des Protagonisten vorausdeuten, obwohl der Daoist selbst an dieser Stelle den Ausgang des Romans noch nicht kennt.

Parallelen zwischen dem Daoisten und dem Protagonisten zeigen sich auf verschiedene Weise, obwohl sie nur auf ihrer jeweilige Erzählebene bleiben und die Grenze zwischen Rahmen- und Binnenerzählung nie übertreten. Der Erfolg und damit das Erwachen des Daoisten sind von der Vollständigkeit der Binnengeschichte abhängig, die er bei seinem zweiten Besuch mit ihrem neu hinzu gekommenen Ausgang auf dem Stein gelesen hat. Während der Protagonist bereits ein Kapitel früher der Welt entsagt hat, schreibt der Daoist deren Geschichte nochmals ab, findet erst danach den Herausgeber Cao Xueqin. Auch hier umrahmt das Erwachen des Daoisten im Ausgangsrahmen das des Protagonisten in der Binnengeschichte.

Das Wort „Leidenschaft“ im neuen Namen des Daoisten beschreibt eigentlich eher das Leben des Protagonisten in der Welt des roten Staubes, während die Bezeichnung „Mönch“ Baoyus Abschied von dieser Welt und sein Erwachen voraussagt. Das Leben in den Jia-Familie, insbesondere im Garten der großen Schau, verbringt Jia Baoyu mit unterschiedlichen Gefühlen. Von den Frauen der älteren Generationen bekommt er Schutz und Liebe, während er den männlichen Familienmitgliedern gegenüber, die ihn zu einer Laufbahn als kaiserlicher Beamter zwingen wollen, nur Furcht und Verachtung empfindet. Seine Gefühle der Zuneigung und Freundschaft gelten den Mädchen im Garten, seiner Halbschwester, seinen Kusinen und anderen jungen weiblichen Verwandten, auch den Zofen und Dienstmädchen. Er schwänzt die Schule und verbringt so viel Zeit wie möglich mit ihnen. Die Fee nennt dieses Verhalten *yiyin* 意淫, Gedankenausschweifung (5: 87).

Baoyu verbringt nach seiner ersten Traumreise im Wahnreich der Leere zunächst eine schöne Zeit mit seine Halbschwestern und Kusinen im Garten der großen Schau, bis er seine Liebe Daiyu an gebrochenem Herz und Tuberkulose stirbt. Die durch Täuschung und List zustande kommende Ehe mit Baochai und der Kontrakt mit dem grindkopfigen Buddhisten führen

ihn am Ende auf dem Weg zum Erwachen. Er folgt seinem Meister und entsagt der Welt. Sein Vater, Jia Zheng, beobachtet auf der Heimreise wie Jia Baoyu als Mönch mit den zwei Unsterblichen aus dieser Welt verschwindet.

Doch erst am Ausgang der Geschichte stellt der Leser fest, dass der Daoist im Eingangsrahmen nicht die komplette Geschichte gelesen hat. Sein neuer Name „Leidenschaftlicher Mönch“ bezieht sich nur auf dem Teil der Geschichte, die er bei der ersten Begegnung mit Nüwas Stein gelesen hat. Dieser Name deutet an diese Stelle das Leben des Protagonisten bis zum Wendepunkt seines Wegs voraus, obwohl der Steinerzähler niemals diesen Namen benutzt. Er nennt ihn stets Daoist der Leere. Denn am Ende wird sich zeigen, dass selbst Jia Baoyu, der als qingchi 情癡, Narr der Leidenschaft, bezeichnet wird, erkennt, dass Gefühle auch vergänglich sind. Und der neue Name des Daoisten ist nichts mehr als die Offenbarung einer Abweichung vom richtigen Weg eines Suchenden. Als der Daoist im Ausgangsrahmen wieder erscheint, hat dieser Name seine Aufgabe bereits erfüllt, und der Steinerzähler nennt ihn mit seinem ursprünglichen Namen.

Der Stein, der aufgrund seiner Seelenmacht sprechen kann, tritt in der Rahmenerzählung als eine Figur auf. Wie der Daoist erscheint er nur auf der Metaebene des Romans und auch wenn er im letzten Teil nicht mehr spricht, wird er angesprochen. Die Jade, Truggestalt des Steins, ist in der Hauptgeschichte nur Dingsymbol und bleibt daher durch die Binnengeschichte hindurch stumm. Ein stummer Zeuge der Entwicklung des Protagonisten. Also umrahmt die wahre Form des Steins die Geschichte seiner Truggestalt.

Die Fee und die zwölf Schönen

Die Leitfigur des Wahnreichs, die Fee der Warnung vor Illusionen, stellt eine göttliche Instanz dar, der vom Autor, im Vergleich zu Nüwa, weitere Funktionen verliehen wurde und die ausführlicher charakterisiert werden konnte. Im Kern sind die Aufgaben der Fee aber identisch mit denen Nüwas. Die Fee erfüllt die Funktion einer Retterin und Aufklärerin. Hinzu kommt, dass die Namen einer Reihe anderer weiblicher Unsterblicher im Wahnreich als Interpretationshilfe dienen sollen, wie es bereits bei dem neuen Titel des Romans am Ende des Eingangsrahmens der Fall war. Diese Namen verweisen auf Liebe und Gefühle, deuten dadurch auf die zwölf Schönen hin und sprechen das zentrale Thema Liebe an. Ausschlaggebend ist, dass anhand der Figur einer weiblichen Gottheit eine Welt mit weiblichen Unsterblichen konstruiert wird, in der die männlichen Unsterblichen nur eine dienende Stellung einnehmen, wie die Wächter in Baoyus zweitem Traum. Auch Baoyus frühe Existenzform im Wahnreich war Shizhe 侍者, also Diener. Diese Identität wird Teil seines Charakters in der irdischen Welt. Es bereitet ihm immer das größte Vergnügen, wenn er bei Näharbeiten und der Herstellung von Schminke und anderer

Kosmetika helfen darf. Der Haupterzähler fasst diese Tätigkeit und seine Freude in einem kurzen Bericht zusammen, der jedoch sich über eine lange erzählte Zeit spannt: „Er ist damit völlig zufrieden, Tag ein und Tag aus die Zofen und Dienstmädchen bei der Arbeit zu helfen. Müßig vergehen Tage und Monate“ 每每甘心為主丫鬟充役，竟也得十分消閒歲月 (36: 474). Gleichzeitig deutet diese Bezeichnung auf Baoyus Erwachen hin. Denn *Shizhe*, also Diener, bezeichnet im Buddhismus die Stellung von Mönchen, die eine bestimmte Stufe erreicht haben und die dem Abt in vielen Bereichen assistieren.¹⁹⁷

Eine weitere Aufgabe der Fee besteht darin, das *Register der zwölf Schönen aus Jinling* 金陵十二釵冊 zu verwalten. Ihr Erleuchtungsversuch beim Protagonisten erinnert an die Geschichte des Bodhisattva Avalokiteshvara in den buddhistischen Sutren, die ebenfalls mit außergewöhnlichen Methoden Menschen zum buddhistischen Glauben bekehrt hat. Die Fee, ähnlich wie Bodhisattva Avalokiteshvara, zeigt Baoyu das *Register* in seinem Traum, dazu eine Interpretation durch Tanz und Gesang, und vermählt ihn mit ihrer Schwester Keqing, in der Hoffnung, dass er nach dem unvergleichlichen Genuss himmlischer Ekstase die Sinnlosigkeit seiner irdischen Begierden erkennt und aufgibt. Vergeblich. Als er mit Keqing einen Ausflug bis an den Rand des Himmelreiches macht, wird er von den Dämonen fast an der Furt der Verwirrung (*Mijin* 迷津) in einen tiefen dunklen Fluss (*Heixi* 黑溪) gezerrt. Die Fee kommt noch rechtzeitig und rettet ihn. Dies ist ihr letzter Versuch, ihm die Folgen seiner Begierden klar zu machen (K. 5), und ist jedoch zum Scheitern verdammt, da Jia Baoyu in dieser Phase seiner Entwicklung noch nicht in der Lage ist, die Lehre zu verstehen. Er lebt in einer wohlhabenden und liebevollen Umgebung und hat in der irdischen Welt noch keine Erfahrungen mit Enttäuschung und Verlust erworben. Erst nachdem Baoyu die Korruptheit und Gefühlskälte der Welt kennen gelernt und den Verlust der Liebe und den Untergang der Familie durchlebt hat, gelingt es dem grindköpfigen Buddhisten ihn aufzuklären. Die Fee und die beiden Unsterblichen sind nur gemeinsam imstande, diese Aufgabe zu meistern.

Anders als die beiden Unsterblichen, die in veränderten Gestalten in der Binnengeschichte gehen, gehen die Funktionen der Nüwa bzw. ihrer Repräsentantin, der Fee, in der irdischen Welt auf die einigen alten, zerbrechlichen oder auch armen Frauen über. So wird Jia Baoyu von der Familienmatriarchin nicht nur vor der Außenwelt, sondern auch vor den männlichen Mitgliedern geschützt, vor allem vor seinem Vater Jia Zheng, der ihn immer wieder zum Studium zwingt. Die Herzoginmutter, Baoyus Großmutter, ist im Leben des Protagonisten, seiner Halbschwester und Kusinen im Garten lange Zeit die oberste schützende Instanz, die

¹⁹⁷ Diese Stellung geht auf die Anfangsphase des Buddhismus zurück, in der Buddha 10 Jünger hatte und einige, wie *Ānanda*, ihm viele Jahre lang gefolgt sind und gedient haben. Siehe Ren Jiyu, *Fojiao da cidian*, 2002, a.a.O., S. 779.

ihnen ein Dasein mit schöngeistigen Beschäftigungen ermöglicht, bis sie gegen Baoyus Willen heimlich Xue Baochai zu seiner Braut bestimmt. Schließlich ist sie auch Teil der staatskonfuzianischen Ordnung, und es ist für sie nur allzu vernünftig, sich für Baochai und für den Erhalt von Sozialstatus und Reichtum der Jia-Familien zu entscheiden, statt für Daiyu, die Baoyu liebt: Die Beschützerin wird zur Gehilfin des Systems. Um ihre Entscheidung und um die Hochzeit durchzusetzen, planen die mächtigen Frauen eine Täuschung. Nach einer Reihe von Lügen und Intrigen wird Baoyu, der sich aufgrund des mysteriösen Verschwindens seiner Jade in einem sehr verwirrten Zustand befindet, ins Hochzeitsgemach geführt, wo er feststellen muss, dass Baochai seine Braut ist statt Daiyu, die man ihm „versprochen“ hat. Tage später erfährt er, dass Daiyu genau zur Zeit seiner Hochzeitszeremonie an ihrer Krankheit und vor allem an gebrochenem Herzen gestorben ist (96-98). Eine Katastrophe folgt der anderen. Yuanchun stirbt im Kaiserhof, und bald werden beide Jia-Häuser einer Hausdurchsuchung unterzogen und verlieren ihren Adelsstand. Kurz darauf stirbt die Großmutter.

Als die Großmutter ihre schützende Funktion aufgibt, um am Ende ein Machtwort zu sprechen, das das traurige Schicksal der drei jungen Menschen besiegelt, übernimmt eine andere alte Frau die Funktion der Retterin. Liu Laolao 劉姥姥, Großmutter Liu, eine alte Bäuerin, hatte bereits in Kapitel 6 ihren ersten Auftritt und besuchte in den ersten 80 Kapiteln zweimal das Rongguo-Anwesen, während die Familie auf dem Gipfel ihrer Macht und ihres Reichtums stand. Nun kommt sie rechtzeitig wieder, als die jungen Männer nach dem Untergang der Familien Fengjies Tochter Qiaojie als niedere Konkubine an einen ausländischen Prinz verkaufen wollen. Liu Laolao hilft dem Mädchen in letzter Sekunde zur Flucht. Sie nimmt Qiaojie zu sich in ihr Dorf mit und erreicht somit zumindest die Rettung einer der zwölf Schönen (118-119).

Von der Göttin Nüwa zur Fee der Warnung vor Illusionen bis hin zu Yuanchun, Jiamu und Liu Laolao nimmt die jeweilige Macht ab. Jiamus kurzlebige Macht- und Schutzfunktion und der wenig erfolgreiche Rettungsversuch von Liu Laoao unterstreichen die Korruption und die Repression der irdischen Welt und die inkonsequente Schutzfunktion der älteren weiblichen Generation. Und so sind auch weitere Versuche einiger weiblicher Figuren, die Familie aus der finanziellen Schieflage zu retten, aufgrund dieser Repression gegen Frauen zum Scheitern verurteilt. Im Gegensatz zu Nüwas erfolgreicher Himmelsreparatur bringen Rettungs- und Reparaturversuche weiblicher Figuren in einem falschen Paradies weder Schutz noch Glück.

Kurz vor ihrem Tod erfüllt Jiamu ihre Funktion als Retterin zum letzten Mal, als sie selbstlos ihr privates Vermögen unter ihren Kindern und Enkelkindern verteilt, die nach der Hausdurchsuchung und Plünderung nahezu mittellos geworden sind. Zuvor war ihr Talent als Hausverwalterin in einer Plauderei nur angedeutet worden, nun zeigt sich dieses Talent praktisch

durch ihre klar kalkulierte, gerechte und funktionsorientierte Aufteilung des Vermögens. Mit letzter Kraft versucht sie, den Schaden in ihrer Welt zu reparieren, den ihre männlichen Nachkommen angerichtet haben (35: 465; 107).

Ähnliche Anstrengungen lassen sich auch in der jüngeren Generation erkennen, bei Fengjie und Qin Keqing, Schwiegertöchter der dritten und vierten Generation der Häuser Rong und Ning. Beide führen in ihren jeweiligen großen Familien den Haushalt und meistern ihre Aufgaben mit organisatorischem Talent und ökonomischem Weitblick. Ihr scharfer Verstand hilft ihnen, die wirtschaftlichen Missstände der Familien zu erkennen, den Schaden zu mindern und den unaufhaltsamen Untergang der Familien zu verzögern. Kurz vor ihrem Tod erscheint Qin Keqing in Fengjies Traum und gibt Ratschläge, wie sie die Familie durch eine Krise retten soll (13: 169-170). Selbst nach ihrem Tod hat sie das Familienumfeld nicht verlassen, taucht vor Fengjie als Geist wieder auf und erinnert sie an ihre leider nicht befolgten Ratschläge (101: 1378-1379).

Weitere Figuren, die ähnliche Charakterzüge aufweisen, sind Baochai, Jia Tanchun und Ping'er 平兒. Letztere ist Fengjies Zofe und Jia Lians Nebenfrau. Während Fengjie aufgrund einer Fehlgeburt und der darauf folgenden Schwäche arbeitsunfähig ist, übernehmen Baochai, Tanchun und Li Wan, Witwe von Baoyus älterem Bruder, die alltägliche Haushaltsführung. Um sich auf dem Laufenden zu halten, schickt Fengjie ihnen Ping'er, die aufgrund ihrer Erfahrung als Fengjies Assistentin einen Überblick über den Haushalt hat. Tanchun und Baochai nutzen die Gelegenheit gut. Sie analysieren die Missstände, die sie beobachtet haben, und starten ein Reformprogramm, indem sie neben der Ausgabenbegrenzung für Haushalt und Instandhaltung den Garten an die Dienerinnen verpachten und ihnen zur Belohnung einen Teil der Ernte zugestehen. Fengjie und Ping'er unterstützen die Reformen. Ping'er meistert dieses komplizierte Beziehungsspiel mit erstaunlichem diplomatischen Talent (56: 763-771). Diese weiblichen Figuren sind mit defizitären Familienfinanzen konfrontiert. Die Mitglieder der älteren Generation folgen nur festgelegten Regeln und leben weiter gemäß dem kostspieligen Lebensstandard der Vorfahren, trotz sinkender Einnahmen und steigender Ausgaben, ohne Impuls zur Reform. Männliche Familienmitglieder wie Jia She, Jia Zhen und Jia Lian sind über die Maßen verschwenderisch, während Jia Zheng sich nicht für den Haushalt interessiert. Ihre ausschweifende Lebensart und Korruption bringen die Familien bald an den Rand des Ruins. Der Rettungsversuch der jungen weiblichen Figuren durch Reformen ist aufgrund ihrer gesellschaftlichen Position und geringen Reichweite von vorne herein illusorisch.

Das Motiv der Himmelsreparatur spiegelt sich zwar in einigen Figuren wider, doch ist weder der zu reparierende Gegenstand derselbe, noch haben die jungen Frauen die überirdische Kraft einer Nüwa. Sie leben nicht in einem Himmelreich, sondern in einem von Männern

dominierten korrupten System, in dem sie sich unterordnen und ihrem Schicksal fügen müssen. Ihr zeitweiliges Paradies, nämlich der Garten der großen Schau, in dem sie einen Teil ihrer Jugend mit Dichtung und Kunst verbringen durften, kann in einer korrupten Welt nicht lange bestehen. Die Entstehung des Gartens dank des Familienbesuchs der kaiserlichen Konkubine Yuanchun als Teil des Systems deutet bereits an, dass dieser „paradiesische“ Garten selbst Teil des korrupten Systems ist und seine landschaftliche Schönheit nur flüchtiger Schein. Das System, basierend auf der konfuzianischen Ideologie, in dem die Mädchen und jungen Frauen erzogen werden und ihre Aufgaben entsprechend der vorgeschriebenen Sozialethik erfüllen sollen, ist kein Himmel. Es ist ein System, in dem für ihre Persönlichkeit, ihre künstlerischen Talente und ihr Glück kein Platz vorgesehen ist und in dem sie instrumentalisiert werden. Im Vergleich zu Baoyu und Daiyu fehlt es diesen jungen Frauen an kritischen Perspektiven vis-à-vis den Zwängen des Systems. Ihre Reformbemühungen lassen sie zwar ihren männlichen Verwandten gegenüber glänzen, helfen jedoch paradoxerweise, das korrupte System, das sie unterdrückt, aufrechtzuerhalten.¹⁹⁸

Das traurige Los dieser tüchtigen Mädchen und jungen Frauen wird in Baoyus Traum bereits in Kapitel fünf im *Register der zwölf Schönen aus Jinling* vorausgesagt. So sind sie Gefangene im doppelten Sinn, entsprechend der himmlischen Prädestination und der Voraussetzungen eines feindlichen irdischen Systems, das sie aufgrund ihres Geschlechts in ihre Rollen sperrt. Ihre besondere Tragik liegt darin, dass sie einen falschen „Himmel“ zu reparieren versuchen. Dieses Paradox verleiht ihrem baldigen Unglück Tragik und Absurdität zugleich.

Der Daoist der Leere und der Herausgeber

Die häufig vernachlässigte Gestalt ist der Herausgeber Cao Xueqin. Zu beachten ist jedoch, dass auch er — wie der Daoist — ausschließlich in der Rahmenerzählung erscheint. Im Eingangsrahmen übernimmt der Daoist den Auftrag, nach einem Herausgeber zu suchen. Der Bericht über die Redaktionsarbeit, die neue Betitelung und das Gedicht des Herausgebers im Eingangsrahmen werden sich erst im Ausgangsrahmen als Prolepse herausstellen. Die Breite und Intensität seiner Arbeit wie auch sein bedeutungsvolles Gedicht heben den Herausgeber Cao Xueqin von den anderen fiktiven Lesern vor ihm ab. Der Umfang der Informationen signalisiert, dass die Handlung um ihn noch nicht abgeschlossen ist. Erst im Ausgangsrahmen treffen sich der Daoist und Cao Xueqin, die sich die ganze Zeit außerhalb der Binnengeschichte aufgehalten haben.

¹⁹⁸ Ge Liangyan vertritt die Meinung, dass diese Gruppe der Schönen die gegensätzlichen Charaktere als Nüwa verkörpern. Vgl. Ge Liangyan, „The Stone in *Hongloumeng* — Intertext of Ming-Qing Fiction Criticism“, in: *The Journal Asian Studies*, 2002/1, S. 57-82.

Im Vergleich zur ausführlichen Diskussion zwischen dem Daoisten und dem Stein fällt der Austausch zwischen ihm und dem Herausgeber Cao Xueqin vorm Ende des Romans eher knapp aus. Wie sich herausstellt war die Suche des Daoisten nach dem Herausgeber mit seiner Suche nach Erleuchtung identisch. Der Daoist hat in Cao nicht nur einen Herausgeber, sondern auch einen Lehrmeister gefunden. Die Funktion des Herausgebers kommt erst kurz vorm Ende des Romans zum Tragen. Der Leser erinnert sich an seine Herausforderung: wer schmeckt den Sinn heraus? Wohl nur derjenige, der sich am Ende des Romans als der wache Leser erwiesen hat. Der Auftritt des Herausgebers und der Bericht über seine Redaktionsarbeit umrahmen das Ergebnis der Redaktionsarbeit selbst, nämlich die Binnengeschichte. Das Gedicht am Ende des Romans schließt sich an das Gedicht des Herausgebers im ersten Kapitel an und liefert den letzten Hinweis für den Leser: Die „Rezeptionshilfe“ des Romans ist gleichzeitig mit dem Roman selbst beendet. Wie der Daoist zum Erwachen gekommen ist, soll nun der Roman den Leser erleuchten.

Die Nebenrahmenerzählungen: ein paar Beispiele

Eine Nebenrahmenerzählung lässt sich auch in der Figurenkonstellation der Hauptgeschichte feststellen. Der Untergang Zhen Shiyins und seiner Familie zusammen mit dem Aufstieg Jia Yucuns führt zur Geschichte des Protagonisten in der Binnengeschichte und zu Aufstieg und Untergang seiner Familie. Zhen unterstützt am Anfang der Binnengeschichte finanziell den armen Gelehrten Jia Yucun bei der Beamtenprüfung. Die Figur Zhen Shiyin aber verschwindet bereits am Ende des ersten Kapitels, also kurz nach dem Beginn der Binnengeschichte. Noch vor dem ersten Auftritt des Protagonisten hat Jia Yucun bereits Aufstieg und Untergang eines Beamten erlebt (2: 22-23). Durch die gesamte Hauptgeschichte hindurch wird sein Weg durch den Beamtenschwengel und seine Skrupellosigkeit auf unterschiedliche Weise gezeichnet. Zwar begegnet er auch Zhen Shiyin einige Male (2; 103), doch er ist zu tief in der Welt des roten Staubs versunken, um seinen alten Gönner wiederzuerkennen oder sich mit ihm auszutauschen. Erst am Ende der Hauptgeschichte, als Jia Baoyu die Welt bereits verlassen hat, trifft Jia Yucun Zhen Shiyin und erkennt ihn wieder. Der nun amtlose Jia Yuncun tauscht sich wieder wie zu Anfang mit Zhen aus, und diesmal über das Schicksal Jia Baoyus. Eine Metaebene in der Binnengeschichte. Die Figur Zhen Shiyin umrahmt die Entwicklungsgeschichte des Protagonisten und des Jia Yucun, der teilweise Zeuge der Geschichte Jia Baoyus gewesen ist.

Gewisse Parallelen weist auch das Schicksal von Yinglian (wahre Lotusblüte 甄英蓮; Homophon: wirklich bemitleidenswert 真應憐), Zhen Shiyins entführter Tochter, auf. Der Protagonist kennt sie als Xiangling, nicht aber ihre wahre Identität und Vergangenheit, da sie selbst sich an nichts erinnern kann. Sie ist auch der Grund, warum Zhen Shiyin trotz seiner

frühen Erleuchtung so lange in der irdischen Welt weilt. Kurz vor Ende des Romans, nachdem Jia Yucun seinen alten Gönner wiedertreffen hat, hat Zhen die Seele seiner Tochter zurück ins Wahre begleitet. Xianglings Schicksal, wie der Auf- und Untergang Jia Yucuns, umrahmen die Geschichte Jia Baoyus. Sie und Jia Baoyu zeigen auffallende Gegensätzlichkeit in ihrem Schicksal und Parallel in ihrer Charakterisierung. Während Jia Baoyu auf Hinweis des grindköpfigen Buddhisten hin nach seiner wahren Identität sucht und sie am Ende findet, erfährt Xiangling ihre wahre Identität nie. Stattdessen wird sie ständig von außen umdefiniert. Zunächst ist sie das entführte Mädchen, das ihr Ziehvater an Xue Pan verkauft. Dann wird sie Zofe von Xue Yima, Xue Pans und Baochais Mutter. Baochai gibt ihr den Namen Xiangling. Später wird sie Xue Pans Konkubine und dann seine Hauptfrau, bis sie bei der Geburt ihres Sohnes stirbt. Zuvor hatte die Hauptfrau Xue Pans Xianglings Namen noch einmal geändert, um ihre Macht über die Nebenfrau zu demonstrieren. Die Tatsache, dass ihr Name im Lauf des Romans mindestens zwei Mal autoritär verändert wird, zeichnet schon ihr trauriges Schicksal vor.

Die Verbindung zwischen Xiangling und Baoyu wird vom Autor durch ein Adjektiv angedeutet, das nur den Beiden vorbehalten ist. Sie werden als „töricht“ 呆 beschrieben. Baoyu wird ständig als töricht dargestellt. Xianglings Torheit lässt sich in ihrer Beharrlichkeit sehen. Der Autor widmet neben anderen kleinen Hinweisen auf dieser Torheit zwei Kapitelhälften. In der einen lernt Xiangling Tag und Nacht, sogar im Schlaf fleißig das Dichten bei Lin Daiyu und wird bald in den Dichterklub des Gartens aufgenommen. Baochai aber ist gegen diese Lernleidenschaft und bezeichnet sie als „immer schon so töricht“ 本來呆頭呆腦 (48). Im anderen Fall setzt der Autor in der Kapitelüberschrift das Adjektiv „töricht“ direkt vor ihren Namen: Dankbar wechselt die törichte Xiangling ihren granatenapfelroten Rock 呆香菱情解石榴裙 (62). Dankbar ist Xiangling in diesem Fall für Baoyus Verständnis und Hilfe. Im Gegensatz zu Baoyu findet Xiangling mit ihrer Situation ab und sucht nicht nach ihrer wahren Identität. Jedoch diese Torheit wird im Licht von Li Zhis „Lehre vom kindlichen Herzen“ 童心說 als positive Qualität definiert und bezeichnet die Unverdorbenheit und Intuition der jungen Bewohner des Gartens. Baoyus Torheit ist vielseitiger, aber spiegelt sich auch in seiner Entschlossenheit wider, insbesondere in seiner Ablehnung des Studiums für Beamtenprüfung und in der Liebe zu Daiyu. Xianglings Schicksal und Unwissenheit über ihre eigene Identität umrahmen den Weg Baoyus.

2.2.3 Handlungen in der Rahmen- und Binnenerzählung

Anschluss an die Mythologie

Dass in der Rahmenerzählung die Handlungen der Binnengeschichte vorausgedeutet werden, ist an sich — unabhängig von Sprache, Epoche und kulturellem Hintergrund — eine häufig angewandte Erzähltechnik. Auch zur Entstehungszeit des *Traums* ist es in der

chinesischen Erzähltradition nicht mehr neu, einen Roman oder eine Rahmenerzählung mit einem Mythos zu beginnen. Bereits die Ming-Autoren schließen in ihren Romanen einige Jahrhunderte früher an die Mythologie an. *Die Räuber von Liangshan-Moor* 水滸傳 (Abk.: SHZ) beschreibt eine historische Begebenheit, den Aufstand von Liangshan-Moor der Song-Zeit, vor dem Hintergrund der daoistischen Vorstellung der Unterwelt. Der erfundene Mythos der Befreiung von 108 Geistern aus ihrem Untergrundgefängnis wird als Begründung des Aufstands von 108 Helden von Liangshan-Moor herangezogen (SHZ, K. 1-2). Dadurch verleiht der Autor Shi Nai'an 施耐庵 (ca. 1298-1370) der Handlung des Romans eine mythische Grundlage und regt den Leser zu einer allegorischen Lesart an, auch wenn weder Thematik noch Figuren oder Handlungen des Mythos wieder zu erkennen sind, da die 108 Geister in der Rahmenerzählung kaum herausgearbeitet wurden.¹⁹⁹

Der Autor der *Reise in den Westen*, Wu Cheng'en 吳承恩 (1504-1582), bedient sich der *Yijing* 易經, *Buch der Wandlung*, um den Protagonisten, den schönen Affenkönig 美猴王 Sun Wukong, glaubwürdig zu charakterisieren (*Reise*, 1: 2). Obgleich es sich bei Xuanzang 玄奘 (602-664) um eine historische Persönlichkeit handelt, unterstreicht dieser mythische Hintergrund die mit phantastischen Elementen ausgestaltete Fiktionalität. Jedoch dient die Abstammung des Affenkönigs für die Hauptgeschichte, also die Reise in den Westen, nicht als Begründung der späteren Handlung. Wu beschreibt den Weg Sun Wukongs vom Rebellen zum Mönch und schließlich zu einer von Buddha ernannten „Siegesgottheit“ 鬥戰勝佛 ohne direkte Rückkoppelung an seine mythische Herkunft.²⁰⁰ Seine mythische Kraft ermöglicht ihm in der Anfangsphase zwar, im Himmel gehörig Unruhe zu stiften, der Leser kann die Rebellion des Affenkönigs aber im allgemeinen auf die kämpferischen Eigenschaften eines Affen zurückführen oder das Ganze als Darstellung des Kampfes um Vorherrschaft zwischen Buddhismus und Daoismus verstehen.

Luo Guanzhong 羅貫中 (ca.1330-ca.1400), Autor des historischen Romans *Drei Reiche* 三國演義 (Abk.: SGYY) folgt einer alten Vorstellung, dass außergewöhnliche Menschen von den Unsterblichen zu überirdischen Fähigkeiten erzogen werden können und in der Geschichte eine große Rolle spielen werden. Die Geschichte über Zhang Jiao 張角 am Anfang des Romans dient als eine Einführung zur Hauptgeschichte und bestätigt diese Weisheit (SGYY, 1: 2). Der Xiucai 秀才, also der Student, der die Bezirksexamina bestanden hat, versagt in der höheren Prüfung. Zhang, hier vergleichbar mit dem Stein des *Traums*, trifft einen Unsterblichen und erhält ein

¹⁹⁹ Shi Nai'an 施耐庵, *Shuihu zhuan* 水滸傳 (*Die Räuber von Liangshan-Moor*), Beijing, 2002.

²⁰⁰ Wu Cheng'en 吳承恩, *Xiyou ji* 西遊記 (*Reise in den Westen*), Beijing, 2005¹².

„himmlisches Buch“, durch das er magische Heilkräfte erlangt.²⁰¹ Darüber hinaus regt der Autor durch Abstrahierung der Historie den Leser zur allegorischen Interpretation an (SGYY, 1: 1).

Im Unterschied zu seinen Vorgänger sieht der Autor des *Traums* in der Mythologie die Quelle der Themen, Charakterisierung und Handlung seiner Geschichte. Im *Traum* bedient sich der Autor sehr bewusst der vorhandenen literarischen Tradition und flicht sie auf verschiedenen Ebenen in seinen Roman ein. Der zitierte Mythos auf der Metaebene dient der Vorausdeutung der kommenden Geschehnisse. Die Vorgeschichte des Mythos der Himmelsreparatur, also die Voraussetzung für den Einsatz von Nüwa, erzählt von der Zerstörung eines Teils des Himmels. Ein Krieg zwischen zwei männlichen Götterfiguren Gonggong 共工 und Zhuanxu 顓頊 führt dazu, dass ein Berg einstürzt, der am Rande der Welt als Himmelssäule dient.²⁰² Dieses Motiv von Zerstörung und Reparatur wird zu einem der wichtigsten Themen des *Traums*.

Die Voraussetzung für das Verständnis des gelehrten Lesers liegt darin, dass er aus verschiedenen Quellen die gesamte Geschichte der Himmelsreparatur, also von der Zerstörung bis zur Reparatur, kennt. Denn die Ursache der Zerstörung ist im Eingangsrahmen des Romans ausgespart. Die mythischen Figuren Gonggong und Zhuanxu, die in ihrem Kampf um den Kaiserthron die Himmelssäule umstürzen, werfen ihre Schatten direkt auf die männlichen Figuren des Romans wie Jia She, Jia Zhen und Jia Lian und ihr Handeln, das zum Untergang der mächtigen Jia-Familien führt. Die unterschiedlichen Figuren des Mythos bieten der Binnengeschichte ein Modell für die Rollenverteilung: Die meisten männlichen Figuren konzentrieren sich auf den Machtkampf, dessen Folgen Zerstörung und Untergang bedeuten, während einige der wichtigen weiblichen Charaktere die Aufgabe der Reparatur und Rettung übernehmen (z. B. 55-56; 105-107).

Der Daoist der Leere bemängelt, dass im Roman keine Rede sei von tüchtigen Ministern und treuen Beamten, die mit Weisheit regieren und das Volk zu guten Sitten erziehen 並無大忠大賢理朝廷治風俗的善政 (1: 5). Hier spiegelt sich im Eingangsrahmen bereits der Nüwa-Mythos: Es fehlt an Männern, die das Land und sein Volk mit weiser Politik regieren. Zwei Arten männlicher Figuren werden charakterisiert. Jia Baoyu, Herr der Jade, Truggestalt des unnützen „Überbleibsel“ der Himmelreparatur, ist zwar kein Vorbild einer weisen Politik, bietet jedoch ein charakteristisches Gegenprogramm zu den anderen männlichen Figuren, wie zum Beispiel zu Jia Yucun. Einige Seiten später, am Anfang der Binnengeschichte, begegnet der Leser bereits dieser Art männlicher Figur. Jia Yucun ist zwar noch ohne Amt, aber die Voraussetzungen für eine Beamtenkarriere hat er eindeutig erfüllt, sowohl was die intellektuellen Erfordernisse als auch was die Korruptheit und den Opportunismus anbetrifft. Schon in Kapitel 2 heißt es, dass er sein

²⁰¹ Luo Guanzhong 羅貫中, *Sanguo yanyi* 三國演義 (*Drei Reiche*), Beijing, 2002.

²⁰² Liu An 劉安, *Huainanzi* 淮南子·天文訓, Shanghai, 1989, S. 27.

Amt im Machtkampf schnell verloren hat. Doch bald erhält er eine zweite Chance dadurch, dass er mittels der Beziehungen seiner Schülerin Lin Daiyu, bzw. ihres Vaters und der Jia-Familien ein neues Amt bekommt und bald Gast und Freund der männlichen Mitglieder der Familie wird (3). Dank ihrer weiteren Unterstützung gelingt Jia Yucun ein kometenhafter Aufstieg (92: 1282-1283). Um noch weiter zu kommen, schmeichelt er sich bei den mächtigen Familien ein, um sie, am Ende zu verraten und dadurch ihren Untergang zu beschleunigen (107: 1449-1450).

Das Programm der Binnengeschichte

Der Protagonist Jia Baoyu, der bedeutendste Nachkomme der Jia-Familien, zeigt kein Interesse an der konfuzianischen Orthodoxie. Er gehört nicht zu denen, die der Daoist der Leere als treue Loyalisten und tugendhafte Männer 大忠大賢 bezeichnet (1: 5). Seine Entwicklung und seine Taten sind ein Gegenprogramm gegen den allgemein praktizierten Konfuzianismus, der in seinen Augen den konfuzianischen Idealen nicht entspricht und daher abzulehnen ist. Der Ursprung seiner Haltung liegt in den verschiedenen Komponenten seiner Figur, vor allem in seiner Abstammung als Nüwas Stein. Diese Komponenten führen dazu, dass er sich die konfuzianische Wertvorstellung nicht unterordnen will. Die Schule wird für ihn ein Forum für gleichgeschlechtliche Liebe (9). Die Verlogenheit des als Staats- und Gesellschaftsideologie praktizierten Konfuzianismus und das Beamtentum sind fortwährend Zielscheibe seiner Kritik und seines Spottes. Deshalb erfüllt er weder seine Pflicht als Nachkomme einer adeligen Familie, noch sieht er es als seine Aufgabe an, den hohen gesellschaftlichen Stand seiner Familie zu verteidigen.

Die ersten drei Verse des buddhistischen Gedichts (*ji* 偈) am Ende der *Chronik des Steins* fassen die Abenteurer des Steins und seine Verbindung zum Menschen Jia Baoyu zusammen. Das Gedicht, das der Daoist der Leere gefunden hat, als er zum ersten Mal die Geschichte auf dem Stein las, verrät den Charakter Baoyus: „Den blauen Himmel zu reparieren, bin ich die unpassende Material“ 無材可去補蒼天 (1: 4). Spätestens ab hier wird klar, dass der Stein mit Jia Baoyu identifiziert wird. Jia Baoyus Erfahrung von Trennung und Wiedersehen, Trauer und Freude und von der Treulosigkeit der Welt werden als Geschichte des Steins vorgestellt (1: 4). Ebenfalls ab hier ist der Begriff „Himmel“ doppelt besetzt. Einerseits steht er für den „Urhimmel“, den Nüwa repariert hat, also für den Ursprung der Welt. Andererseits deckt sich der Begriff mit dem Himmel aus der Perspektive der konfuzianischen Staats- und Sozialordnung. So gilt der „Himmelsohn“ mit dem Mandat des Himmels selbst als „Himmel“ für das Volk, da er Autorität über ihr Schicksal innehat.

Der Stein selbst erklärt sein Schicksal als Resultat eines Materialfehlers. Der Materialfehler des Steins und Baoyus „Charakterschwächen“ werden einander gegenübergestellt.

Die Homophone „Material“ 材 und „Talent“ 才 sind etymologisch gleiche Abstammung. Der Stein ist keine geeignete (oder: gute) „Material“ (*wucai* 無材) für die Himmelsreparatur und Baoyu mangelt an „Talent“ (*wucai* 無才) in Studium für die Beamtenprüfung. Ein Unterschied besteht darin, dass der Stein seinen Materialfehler selbst erkennt und benennt, während der Mangel an Talent des Protagonisten ein Urteil aus konfuzianischer Perspektive ist. Baoyus Mangel an Talent äußert sich in seiner Verweigerung, die in seinen Augen verklärten konfuzianischen Texte zu lernen und den Bagu wen 八股文, den achtgliedrigen Aufsatz, in schablonenhaftem Stil zu schreiben. Sein Schicksal wird im Eingangsrahmen sowohl durch die Gestaltung des Steins als auch durch die Kritik des Daoisten der Leere vorausgesagt, was in der Binnengeschichte bewahrheitet werden soll. Literarische und künstlerische Talente aber beweist Baoyu in seinen Gedichten.

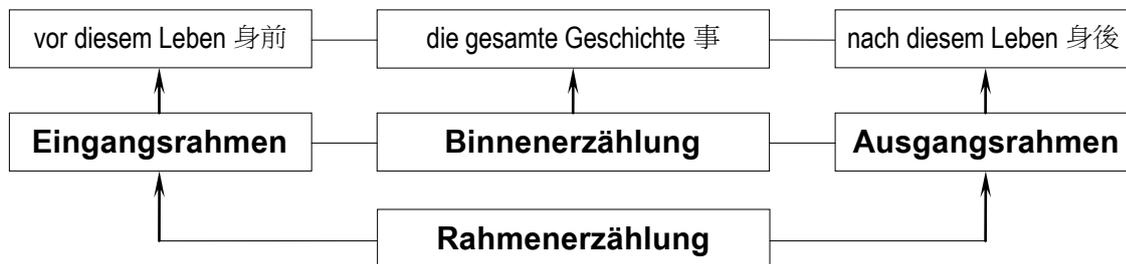
Der zweite Vers des Gedichtes leitet direkt zur Hauptgeschichte über: „Und lange Jahre bin ich vergebens in der Welt des roten Staubs verweilt“ 枉入紅塵若許年 (1: 4). Hier verrät das Wort „vergebens“ (*wang* 枉) eindeutig eine konfuzianische Betrachtungsweise. Wie das zweideutige „*wucai*“, muss auch hier das *wang* 枉 genau analysiert werden. Dass ein Leben in der Welt des roten Staubs am Ende in die Leere führt, davor haben die beiden Unsterblichen bereits bei der Begegnung mit dem Stein gewarnt: „Am Ende ist doch alles nur ein Traum und alle Kenntnisse führen zur Leere“ 到頭一夢，萬境歸空 (1: 3). Nachdem der Stein und der Protagonist im ersten Vers bereits größtenteils gleichgesetzt werden, bezieht dieses Urteil vor allem Jia Baoyus Leben, also seine Erfolglosigkeit als konfuzianischer Schüler und als Nachkomme einer adligen Familie mit ein. Erst im Ausgangsrahmen am Ende des Romans, nachdem der Protagonist die Welt des roten Staubs verlassen hat und als Diener der heiligen Jade ins Wahnreich zurückgekehrt ist, bestätigt der Daoist der Leere, dass der Stein, hier wieder stellvertretend für Jia Baoyu, „durch Leiden zur Erleuchtung und zu absoluter Erkenntnis gelangt ist“ 磨出光明，修成圓覺 (120: 1604). Die Zielrichtung, „die Welt des roten Staubs“, weist hier direkt in die Binnengeschichte. Damit wird der Mythos nun in den Hintergrund gedrängt. Die Existenzform des Steins in der Rahmengeschichte bildet eine Klammer um die Jade der Binnengeschichte. So wird zu Anfang des Ausgangsrahmens noch einmal auf die Abstammung des Steins hingewiesen:

Als der Daoist der Leere eines Tages wieder am Blaukammgipfel vorbeikam, sah er, dass der bei der Himmelsreparatur übrig gelassene Stein immer noch da lag und die Schriftzeichen noch gut zu erkennen waren, so wie einst,

這一日空空道人又從青埂峰前經過，見那補天未用之石仍在那裡，上面字跡依然如舊 (120: 1604).

Der dritte Vers umfasst die Rahmenerzählung und die Binnengeschichte: „Dies ist die Geschichte vor und nach diesem Leben“ 此系身前身後事 (1: 4). Gemeint ist hier die ganze

Geschichte des Steins, da der Protagonist die Eigenschaft des Steins in sich und die Jade meisten bei sich trägt. Die Geschichte über den Stein im Ein- und Ausgangsrahmen teilt sich in zwei Phasen vor und nach der Geschichte des Protagonisten.



[Diagramm 2. 4: Rahmenstruktur des 3. Verses im buddhistischen Gedicht]

„Vor diesem Leben“ 身前, meint also im Zustand als Stein, der von Nüwa zurückgelassen wurde, während „nach diesem Leben“ 身後, den jetzigen Zustand bezeichnet, in dem der Stein vom Daoisten gefunden wird, nun mit einer Geschichte eingraviert. Und „die Geschichte“ 事 bezieht sich statt auf die Ereignisse der Himmelsreparatur viel mehr auf die Erlebnisse des Protagonisten, die im vorherigen Vers zusammengefasst wird: „Jahrelang bin ich vergebens in der Welt des roten Staubs verweilt“. Und genau diese „Geschichte“ bildet die Binnenerzählung. Der Vers stellt Rahmen- und Binnenerzählungen klar dar. Die Rahmenerzählung und Binnengeschichte schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern bleiben ein organisches Ganzes. Gerade die Akzentuierung der Rahmenerzählung bestätigt die bewusste Strukturierung des Autors und die Existenz dieser Metaebene des Romans.

Der letzte Vers des Gedichts wendet sich an den Leser, der dank göttlicher Fügung an diesem außergewöhnlichen Ort vorbeikommt, mit der Frage: „Wer verarbeitet sie zu Literatur und verbreitet sie in der Welt“ 倩誰記去作奇傳 (1: 4)? Dieser Appell bestimmt Rolle und Aufgabe des Daoisten der Leere einerseits, betont aber gleichzeitig die Fiktionalität des Romans. Damit wird von vorne herein die mögliche Missinterpretation vermieden, dass es sich hier um eine wahre historische Begebenheit handelt. Denn in der folgenden Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten beteuert der Stein die Authentizität und den realistischen Gehalt seiner Geschichte. Ein häufig verwendetes rhetorisches Mittel. Die Betonung der Fiktionalität ist jedoch wichtig und notwendig, da der Autor ausschließen will, dass der Roman als historischer Text oder als autobiographische Schrift verstanden wird. Denn er hat vor dieser Rahmenerzählung eine weitere Metaebene geliefert, in der ein angeblicher Autor auf sein Motiv für das Schreiben des Romans und dessen Hauptthema zu sprechen kommt. Die Frage nach dem „Wer“ 誰, ist dadurch gelöst, als der Daoist der Leere die Aufgabe übernimmt, „diese Geschichte in der Welt zu verbreiten“ 作奇傳. Das wird ihn die nächsten 119 Kapiteln beschäftigen.

In Kapitel 120, am Ende der Binnenerzählung, findet der dritte Vers des Eingangsrahmens seinen Widerhall in dem Couplet: „Ein außergewöhnliches Buch überliefert die außergewöhnlichste Geschichte. Zwei Erscheinungen sind im Grunde das gleiche Wesen“ 天外書傳天外事，兩番人作一番人 (120: 1603). Das Wort *ren* 人 hier bedeutet jedoch nicht nur die menschliche Daseinsform dieser Figuren, sondern auch ihre überirdische Existenzform. In der Binnengeschichte existieren demnach zwei Welten: Eine überirdische Welt, die in Baoyus Traum erscheint, die Welt des Wahnreiches und eine irdische Welt, in der Baoyu und die zwölf Schönen mit anderen zusammenleben. Die überirdische Welt aber scheint gelegentlich auch in der irdischen Welt durch. Das Couplet ebenso wie das oben zitierte Gedicht befasst sich mit der Herkunft des Buches, seiner Figuren und der außergewöhnlichen Geschichte 天外事, die von dem mythischen Ursprung des Steins, des Dieners der heiligen Jade und der zwölf Schönen aus Jinling berichtet. Dass sie Geschichte wortwörtlich aus dem Himmel 天外 stammen soll, unterstreicht nochmals die Fiktionalität des Romans. Dieses Buch (*shu* 書) kann auch als Plural verstanden werden, also als die Bände des *Registers der zwölf Schönen aus Jinling*. Diese Bände sind „himmlische Bücher“, in denen das Schicksal der zwölf Schönen, das sich in der Binnengeschichte erfüllt, niedergelegt ist. Die Betonung des Ursprungs des Buches hier stellt die Rückkopplung zu dessen Fund im Eingangsrahmen her. Somit markiert dieses Couplet den Anfang des Ausgangsrahmens, in dem es wieder um das Buch und seine Verbreitung geht.

Konkreter und eindeutiger wird der zweite Vers des Couplets. Die „zwei Erscheinungen“ 兩番人 sind eigentlich „das gleiche Wesen“ 一番人. Dieser Vers spielt auf die Figuren an, die sich aktiv oder auch passiv auf den drei Ebenen der Schauplätze bewegen können. Sie lassen sich in zwei Gruppen unterteilen. Zur einen gehören die zwölf Schönen, deren irdisches Schicksal Baoyu bereits im Register gelesen hat. Zu der anderen gehören die beiden Unsterblichen, der Stein und der Daoist der Leere. In der Welt des Steins bleibt dieser vor seiner Verwandlung zumindest physisch passiv. In der Welt des Wahnreichs wird der Diener der heiligen Jade in seiner Rettungsaktion für die Blume der Purpurperle tätig und beide werden mit ihrer Entscheidung aktiv, in die Welt des roten Staubs zu gehen. Ihre Geschichte und ihre Entscheidung stimulieren die anderen Unsterblichen im Wahnreich, als die zwölf Schönen mit ihnen in die Welt herabzusteigen. Die Schönen können sich hier nur den Regeln der irdischen Gesellschaft unterordnen, was ihre Kreativität einschränkt und ihre Talente hemmt, und sie müssen sich ihrem im *Register der zwölf Schönen aus Jinling* prädestiniertem Schicksal beugen. Jia Baoyu hingegen, in seiner Doppelidentität als Stein und Diener, findet am Ende seines irdischen Aufenthalts unter Aufsicht und Schutz der zwei Unsterblichen seinen eigenen Weg zum Erwachen.

Diese Figuren haben zwar im Wahnreich und in der irdischen Welt unterschiedliche Identitäten, sind aber doch eins. Ihr Dasein vor dem Verlassen des Wahnreiches und nach ihrer Rückkehr, umrahmen ihre Erscheinungen als die Schönen und ihre Geschichte im Garten. Auch weitere Figuren aus der himmlischen Sphäre gehen in der Binnengeschichte in anderer Identitäten über und zeigen jeweils einen Teil ihrer ursprünglichen, göttlichen Funktionen, wie es bei Nüwa und ihren auf verschiedene Figuren der Binnenerzählung verteilten Eigenschaften der Fall ist. Diese sind zwar nicht mit Nüwa identisch, repräsentieren aber je einen Teil von ihr. Am Ende der Binnengeschichte erinnert der Haupterzähler mit diesem Couplet ebenfalls an die Rahmenstruktur des Romans, die sich im unmittelbar folgenden Ausgangsrahmen mündet.

Traum und Illusion

Eine der oben erwähnten Nebenrahmenstrukturen bezieht sich auf Themen wie Traum und Illusion. Zhen Shiyin ist die erste Figur, die auf das „Programm des Autors“, das dem Eingangsrahmen vorsteht, zurückverweist, in der es heißt:

Immer wenn Wörter wie „Traum“ oder „Illusion“ gebraucht werden, dann geschieht das, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen. Und das ist gleichzeitig erklärte Absicht und Grundanliegen des Buches.

此回中凡用“夢”用“幻”等字，是提醒閱者眼目，亦是此書立意本旨 (1: 2).²⁰³

Zhen Shiyins Sommertraum handelt vom erfundenen Mythos, in dem der himmlische Hintergrund und die Vorgeschichte von Jia Baoyu und Lin Daiyu im Wahnreich dargestellt werden. Obwohl Zhen Shiyin selbst zu diesem Zeitpunkt den Sinn seines Traums noch nicht versteht, ahnt der Leser bereits die Bedeutsamkeit dieses Traums. Offenkundig beginnt die Binnengeschichte mit einem Traum, und ein angedeuteter Traum im Ausgangsrahmen beendet die Geschichte. Jedoch handelt sich am Ende des Romans um einen anderen Träumer und die Darstellung des Traums wird ausgespart.

Jia Yucun ist dieser mutmaßliche Träumer. Kurz vorm Ende der Binnengeschichte trifft Jia Yucun Zhen Shiyin wieder, der ihn über den Ausgang der Geschichte der Jia-Familien aufklärt. Als Zhen Shiyin ihn verlässt, ist er in einer Strohhütte nahe der „Furt des Erwachens aus der Verwirrung“ 覺迷渡 eingeschlafen, bis der Daoist der Leere ihn aufweckt. Dass er sich die Bedeutung seiner eigenen Erlebnisse mit den Jia-Familien von Zhen Shiyin erklären lassen muss und dass er ironischerweise an der Furt namens „Erwachen“ eingeschlafen ist, unterstreicht seine Geistesverfassung, die vom Erwachen noch weit entfernt ist. Jia Yucun ist ein Träumer geblieben. Beschreibungen wie „dämmernd“ 恍惚, 恍恍惚惚, 惚惚 oder 忽忽 (z. B. 5: 71, 79; 13: 169, Fengjies Traum von Qin Keqing; 25: 333, Xiaohongs 小紅 Traum von Jia Yun 賈芸; 56: 775, Jia Baoyus Traum von Zhen Baoyu; und 116: Baoyus zweiter Besuch vom Wahnreich), oder

²⁰³ Modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz und Martin Woesler, Bochum, 2006, S. 2.

„benebelt“ 朦朧 (z. B. 1: 8, Zhen Shiyins Traum von den zwei Unsterblichen und der Jade;) leiten an vielen Stellen den Traum einer Figur ein. Und auch „Yucun fällt in einen Dämmerzustand“ 雨村心中恍恍惚惚… (120: 1603). Das legt die Vermutung nahe, dass auch Jia Yucun hier einen Traum hat, welchen verrät der Autor jedoch nicht direkt. Der Kern der Hauptgeschichte, nämlich die Geschichte Jia Baoyus, wäre demnach von zwei Träumen umrahmt.

Das Leben und Leiden des Protagonisten in der Welt des roten Staubs wird von zwei seiner Träume vom Wahnreich umrahmt. Schon sehr früh im Roman ist Kapitel 5 fast ausschließlich Jia Baoyus Traum vom Wahnreich der Leere gewidmet, dem wichtigsten Traum des Romans. In diesem, einem der längsten Kapitel des Romans wird sein Erlebnis im Wahnreich detailliert geschildert. Diese Schilderung mag für den zeitgenössischen wie auch den modernen Leser als nicht sehr einfallsreich oder kreativ erscheinen, da sie an eine gut zusammengefügte und bearbeitete daoistische Paradiesvorstellung erinnert. Doch geht es hier nicht hauptsächlich um die Darstellung des Himmels wie in vielen Geschichten der Vergangenheit, sondern es handelt sich in erster Linie um die Registergedichte, in denen das Schicksal der zwölf Schönen aus Jinling vorausgesagt wird und die wie ein Schreibplan des Autors wirken. Das Scheitern der Fee, Baoyu durch die aus weltlicher Perspektive unerreichbare paradiesische Schönheit des Himmels von seinen irdischen Begierden abzubringen, unterstreicht den Anfangspunkt der geistigen Entwicklung des Protagonisten. Erst nach vielen irdischen Erfahrungen und Enttäuschungen bringt Mangmang Daishi Baoyu in Kapitel 116 dazu, wieder vom Wahnreich zu träumen. Im Gegensatz zu seinem ersten Traum in Kapitel 5 findet er nun den Weg zum Erwachen. Die beiden Träume bilden innerhalb der Binnengeschichte erneut einen Nebenrahmen um die geistige Entwicklung des Protagonisten.

Eine weitere Rahmenstruktur innerhalb der Binnengeschichte erscheint in den Handlungssträngen um Zhen Shiyin und Jia Baoyu. Die mythische Abstammung der beiden Figuren Jia Baoyu und Lin Daiyu und ihre Vorgeschichte im Wahnreich betonen das Außergewöhnliche ihrer Liebesgeschichte. Die Vorgeschichte wird zwar erst in Zhen Shiyins Traum durch den Dialog der zwei Unsterblichen erzählt, der eindeutig zur Binnengeschichte gehört, sie lässt sich jedoch als erzählerischer Einschub bezeichnen, in dem Hintergrundinformationen gegeben werden. Der Handlungsfluss bricht eine Zeitlang ab, und der Leser wird in eine Traumszene entführt. Die bis hierher geraffte Erzählung wird jedoch durch den detaillierten Traum temporär unterbrochen, der auf einer anderen geistigen Ebene eine Schlüsselszene darstellt. Einerseits wird die Vorgeschichte der Beziehung zwischen dem Diener der heiligen Jade und der Blume der Purpurperle erzählt, obwohl der Leser an diesen Punkt die Blume noch nicht als Vorform Lin Daiyus einordnen kann, deren Auftritt erst später stattfindet.

Zum anderen untermauert dieser Traum die Beschreibung Zhen Shiyins als eines aufgeklärten, zurückgezogen lebenden Gelehrten, der „sich weder für gesellschaftlichen Aufstieg noch Ruhm interessiert und sich täglich an Bambus und Blumen, Dichtung und Wein erfreut und charakterlich einem Unsterblichen ähnelt“ 不以功名為念，每日以觀花修竹、酌酒吟詩為樂，倒是神仙一流人品 (1: 7). Dass er auch über Seelenkraft verfügt, obwohl er im Moment seine eigene baldige Erleuchtung noch nicht erkennt, zeigt sich in diesem Traum, in dem er sich mit zwei Unsterblichen unterhält und Teile eines überirdischen Geheimnisses in Erfahrung bringt. Der Traum ist, wie der angebliche Autor am Ende seines Programms andeutet, nicht nur das zentrale Thema des Romans, Träume spielen eine bedeutende Rolle als Wahrheitsträger. Die Seelenkraft Zhen Shiyins, die es ihm ermöglicht mit den Unsterblichen zu kommunizieren, stellt ihn mit dem Protagonisten auf eine Ebene. So nimmt Zhen Shiyins Geschichte und seine Erleuchtung die von Jia Baoyu voraus. Sie begegnen sich nie. Zhen Shiyins erster und sein letzter Auftritt in der Binnengeschichte bilden den Rahmen um die Erleuchtungsgeschichte des Protagonisten.

Zhen Shiyin ist Jia Baoyus geistiger Wegbereiter. Ihre charakteristischen Eigenschaften, ihre Entwicklung, ihr Verlust eines geliebten Menschen und der Untergang ihrer Familien und ihr Erwachen weisen Parallelen auf. Beide zeigen kein Interesse an einer Beamtenkarriere. Sie empfinden Freude am ästhetischen Leben. Zwar unterstützt Zhen Shiyin den Hochstapler Jia Yucun finanziell bei der kaiserlichen Beamtenprüfung. Jia Baoyu hingegen lässt keinen Zweifel an seiner Antipathie gegen korrupte Beamte im Allgemeinen und gegen Jia Yucun im Besonderen (32: 432-433). Auch stellt Jia Baoyu mit seinen engen Kontakten zum weiblichen Geschlecht die konfuzianische Sozialordnung in Frage. Nur Zhen Shiyin und Jia Baoyu verfügen über eine außergewöhnliche Seelenmacht. Nur sie sind in der Lage im Traum mit den zwei Unsterblichen zu kommunizieren und ihnen in der Welt der roten Staubs zu begegnen und sie als geistige Lehrer zu erkennen. In seinem Traum gelangt Zhen Shiyin lediglich bis zum Eingangstor des Wahnreiches, am Ende der Binnengeschichte erreicht er jedoch das Zentrum des Himmels, als er Xianglings Geist zurück ins Wahnreich begleitet (1: 8; 120: 1603). Für Jia Baoyu sind die zwei Träume vom Wahnreich wichtige Wegweiser zum Erwachen. Doch ähnlich wie Zhen Shiyin, der die Bedeutung seines Sommertraums nicht versteht, konnte auch Baoyus erste Traumreise ins Wahnreich ihren Zweck nicht erfüllen. Zhen Shiyin erlangt Erwachen durch Miaomiao Zhenren bereits am Ende des ersten Kapitels, während Baoyus Geschichte sich gerade entfaltet.

Zhen Shiyins und Jia Baoyus Wege zum Erwachen sind mit der Laufbahn Jia Yucuns im Beamtenschungel umwoben. Am Ende der Binnengeschichte übernimmt Zhen Shiyin die Rolle eines Aufklärers. Jedoch ist er nicht gelungen, Jia Yucun aufzuklären, wie die Fee in Baoyus erstem Traum erfolglos war. Jia Yucun, der im zweiten Kapitel seinem Freund Leng Zixing die

„Gesetzmäßigkeit“ der Geschichte und der Menschentypen in Verbindung mit dem Kosmos erklärt und seine wache analytische Fähigkeit zeigt, wird nun Zuhörer. Die Austausche zwischen Zhen Shiyin und Jia Yucun umrahmen die Geschichte Jia Baoyus. Jia Yucuns Aufstieg und Untergang als Beamter bilden ebenfalls einen kleinen Rahmen um das Erwachen Zhen Shiyins und Jia Baoyus. Zhen Shiyin lässt sich nur auf einen Austausch mit Jia Yucun ein, wenn dieser kein Amt bekleidet und einigermaßen nüchtern über das mondäne Leben diskutieren kann. Zhens Erklärung reflektiert Jia Yucuns allgemeine Erklärung in Kapitel 2 und beide umrahmen die gesamte Geschichte Baoyus.

In der Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten der Leere geht es um die gängigen Liebesgeschichten der Zeit. Der Stein ist der Meinung, dass diese amourösen Geschichten zwischen jungen Gelehrten und schönen Mädchen voller Klischees, unrealistisch und unauthentisch sind und ihren Autoren stets die gleichen Schablonen benutzen. Eine umso außergewöhnlichere Liebesgeschichte erwartet man nun in diesem Roman. Zhen Shiyins Traum deutet bereits voraus, dass sich die Liebe zwischen den Inkarnationen der Blume der Purpurperle und des Dieners der heiligen Jade entfalten wird. Daiyus Name weist bereits auf ihre Bestimmung hin, da er in seiner Homophonie als „auf die Jade warten“ (*daiyu* 待玉), also auf Baoyu warten, interpretiert werden kann. Diese passive Haltung spiegelt ihre Situation im Wahnreich wieder, wo sie als Blume auf das Tauwasser des Dieners warten muss. Im Garten der großen Schau besuchen sie und Baoyu sich zwar gegenseitig, sie versteht es jedoch nicht wie Baochai, die weiblichen Familienoberhäupter für sich zu gewinnen. Nur Baoyus Liebe ist ihr wichtig. Was gegen diese Liebe spricht, ist ihr Status als Waisenkind und ihr Mangel an politischem oder wirtschaftlichem Rückhalt in einer großen Adoptivfamilie. Ihre Liebe, ihre Zweifel und ihre traurige Situation verschmelzen dank ihres großen Talents für Poesie in der Schönheit ihrer Gedichte, die mit ihren Tränen ihre einzige Ausdrucksmöglichkeit sind. Dem berühmtesten Gedicht des Romans *Klagelied der Blumenbeisetzung* 葬花吟, das ihrer tiefsten Trauer, ihren Sorgen und Zweifeln Ausdruck verleiht, „darf“ nur Baoyu zuhören (27-28: 370-373). In der irdischen Welt kann Baoyus Liebe sie nicht retten. Daiyu stirbt, als ihre Tränen versiegen. Am Ende der Binnengeschichte klärt Zhen Shiyin Jia Yucun auch über das Ende der irdischen Liebesgeschichte auf. Sich auf seinen Traum am Anfang der Binnengeschichte zurück besinnend, zieht er den Schluss: Wenn die unsterbliche Blume bereits in den Himmel zurückgekehrt ist, besteht kein Grund mehr, dass die Jade mit Seelenmacht nicht in ihrer Urgestalt zu ihrem Ursprung zurückkehrt 仙草歸真，焉有通靈不復原之理呢 (120: 1602)? Hier umrahmt der erfundene Mythos die realistische irdische Liebesgeschichte innerhalb der Binnengeschichte.

2.3 Kapitelüberschriften, Einführungsgedichte und Schlusscouplets

Die Entstehungsphase der chinesischen Erzählliteratur sehen meiste Forscher in der Tang (618-907)- und insbesondere Song-Zeit (960-1279). Doch vor der Tang-Zeit und auch bis in der Tang-Dynastie hinein schrieben viele Autoren kleine Geschichte in klassischer Schriftsprache nieder. Da Erzählliteratur sich gegen die hochgehaltene, in klassischer Schriftsprache verfasste Historiographie kaum behaupten konnte, sind viele solchen Geschichte nicht überliefert. Die klassische Sprache andererseits hindert ihre Verbreitung. Denn sie setzte eine klassische Bildung voraus, die meiste Menschen der Zeit nicht genossen hatten. Zudem spielt die Entwicklung der Papierherstellung und der Drucktechnik auch eine wichtige Rolle.

Moderne Gelehrte teilen die überlieferten Texte der Erzählliteratur in *Wenyan xiaoshuo* 文言小說, Erzählwerke in klassischer Schriftsprach, und *Baihua xiaoshuo* 白話小說, Erzählwerke in alltäglicher Schriftsprache. Jedoch lassen sich viele Texte nach dieser Kriterien nicht so „sauber“ trennen. Denn viele Autoren der sogenannten *Baihua xiaoshuo* haben eine gute klassische Bildung und bedienen sich gerne in ihren Texten der klassischen Sprache und Diglossie ist eigentlich ein häufigstes Phänomen. Dadurch werten die Autoren ihre Texte und zugleich den Stellenwert der Erzählliteratur auf. Da die meisten Erzählungen und Romane in alltäglicher Schriftsprache in episodischer Form organisiert werden, verfassen die Autoren die Kapitelüberschriften (*Huimu* 回目) gerne in Couplets. Es kommt darüber hinaus häufig in den fortlaufenden Text ebenfalls Gedichten unterschiedlicher Metrik vor, als Charakterisierung einer Figur oder Kommentar einer Szene oder einer Handlung. In vielen Erzählungen, insbesondere in den Romanen der Ming- und Qing-Zeit leiten die Autoren gerne durch ein Einführungsgedicht (*Huiqianshi* 回前詩) in die Geschichte oder in einen Kapitel ein. Ebenfalls beliebt ist die Vorgehensweise, einen Kapitel oder den ganzen Roman mit einem Schlusscouplet (*Weilian* 尾聯) oder -gedicht zu beenden. Solche Einleitungen oder Kommentaren in Versform bilden häufig eine Metaebene um den Kapitel bzw. die Geschichte selbst und damit eine metanarrative Rahmenstruktur. Diese Konvention bedient der Autor des *Traums* auch. Während eine Kapitelüberschrift mit dem Titel des Romans vergleichbar ist, spiegelt das Einführungsgedicht und das Schlusscouplet, die um das Kapitel selbst einen Rahmen bilden, die Rahmenstruktur des Romans wieder und bieten gleichzeitig dem Leser eine begleitete Rezeptionseinleitung.

2.3.1 Kapitelüberschriften

Die Kapitelüberschrift ist ein Thema, dem bis heute leider noch nicht genügend Beachtung geschenkt wurde, weder von chinesischen Literaturwissenschaftlern noch von westlichen Narratologen. Sie allein bilden zwar keine Rahmenstruktur, können jedoch mit dem Einführungsgedichte und Schlusscouplets zusammen einen Rahmen um die jeweiligen Kapitel

formen. Folgt man der Definition Genettes, gehört das Inhaltsverzeichnis zum Paratext eines Werkes, genauer gesagt, zum „Peritext“, der offensichtlich nicht zur rein materiellen Beschaffenheit eines Buches, aber zu dessen unverzichtbaren Ingredienzen zählt, die ein Leser neben dem eigentlichen Text zu lesen beabsichtigt.²⁰⁴ Wie die Kapitelüberschriften der westlichen Literatur sind die chinesischen die Überschriften auch Informationsträger, die in zwei Modelle von „besprechende“ oder „erzählende“ Eigenschaften differenziert werden können.²⁰⁵ Die Überschriften des *Traums* lassen sich der chinesischen Sprache bedingt jedoch nicht wie ihre europäischen Pendanten durch Tempus definieren. Es lässt sich durchaus ähnliche und vergleichbare Eigenschaften feststellen: Appellfunktion, poetische Funktion, Ausdrucksfunktion und Referenzfunktion.²⁰⁶ Eine Besonderheit dieser Überschriften zeigt sich in ihren „eingebauten“ Kommentaren über die betroffenen Handlungen oder Figuren jeweiligen Kapiteln. Diese Kapitelüberschriften erfüllen die Funktionen obengenannten allgemeinen Funktionen einerseits und gleichzeitig die Funktionen der Rezeptionskontrolle des Autors und Rezeptionshilfe für den Leser andererseits.

Ähnlich wie das Motto eines Textes befindet sich die Kapitelüberschrift ebenfalls in einem „Schwebezustand“ zwischen Titel und Text.²⁰⁷ Die Tatsache, dass bei meisten Büchern die Kapitelüberschriften mit größeren Zeichen zentriert oder mit großen Lücken zum Text selbst hervorgehoben sind, verdeutlicht ihre Sonderposition und ihren besonderen Stellenwert (Siehe Bild 2. 1). Solches Layout bedeutet, dass die Kapitelüberschriften einerseits weder zum Buchtitel noch zum Text gehören, während sie andererseits aufgrund der Komplexität und des Umfangs des Romans und der Notwendigkeit einer Strukturierung unverzichtbar sind. Ihre Sonderstellung fordert die Aufmerksamkeit des Lesers und ihr Inhalt lenkt seine Rezeption.

Im Eingangsrahmen wird ein Herausgeber namens Cao Xueqin als Verfasser des Inhaltsverzeichnisses vorgestellt (1: 7). Hiermit ist es klar, dass es eigentlich der Herausgeber Cao Xueqin war, der diese Kapitelüberschriften verfasst hat. Fakt ist aber, dass die Kapitelüberschriften in einem Inhaltsverzeichnis erstmalig in Reihenfolge dem Leser erscheinen, bevor er mit der Geschichte anfängt. Hier unterscheiden sich die Layouts der alten und modernen Ausgaben des *Traums*. Dem modernen Leser zeigt sich das komplette Inhaltsverzeichnis meist am Anfang des Buches, egal wie viele Bände der Roman umfasst. Dies ist auch bei den modernen Auflagen des *Traums* der Fall. Die zusammengestellten Kapitelüberschriften zeigen dem Leser die Einordnung der Handlung und die Seitenzahlen der Kapitel. Zusammenge-

²⁰⁴ Gérard Genette, *Paratexte, Das Buch vom Beiwerk des Buches*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/ New York, 1992 (frz. Ausgabe *Paratextes*, Paris, 1987), S. 12.

²⁰⁵ Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, 2001⁷ (erste Erscheinung, 1979), S. 39-45, 58-66.

²⁰⁶ Marion Schnitzler, Heidelberg, 1983, S. 312-359.

²⁰⁷ Jan Erik Antonsen, *Text-Insel, Studien zum Motto in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*, 1998, a.a.O., S. 47.

bilden die Überschriften einen eigenständigen Kontext, woran sich der Leser bereits eine eigene Vorstellung von der Geschichte machen kann. Die Aufstellung sämtlicher Kapitelüberschriften bildet in einem Inhaltsverzeichnis zunächst einen Paratext über den gesamten Roman und später kurz vor jedem einzelnen Kapitel einen eigenen Metatext über das jeweilige Kapitel selbst. Sie trennt physisch den Titel (Buchumschlag und Titelseite) vom Romantext und verbindet sich gleichzeitig inhaltlich mit ihm.

Im Unterschied zur westlichen Buchbindetechnik, die sich erst seit dem 19. Jahrhundert auch in China durchgesetzt hat, wird ein traditioneller chinesischer Roman bedingt durch die Druck- und Bindetechnik im damaligen China nicht in einem Band, sondern in einigen dünnen Heften gebunden. Daher hat ein früher Leser des Romans eine andere Rezeptionssituation. Das originale *Gengchenben* des *Traums* umfasst beispielsweise je zehn Kapitel pro Heft und ist in einer Technik gebunden, die sich seit der Song-Zeit bis zum Einzug der westlichen Bindetechnik nicht revolutionär verändert hat.²⁰⁸ Vor dem ersten Kapitel eines jedes Heftes des *Gengchenben* gibt es ein Inhaltsverzeichnis der jeweils zehn Kapitel auf einer extra Seite (Bild 2. 2). Vor jeder Kapitelüberschrift steht den Satz „Zhiyan Zhai kommentiert erneut die *Chronik des Steins*, Heft XY“ 脂硯齋重評石頭記卷之… (Bild 2. 1). Die jeweilige Position der Kapitelüberschrift zwischen dem wiederholt gedruckten Romantitel und dem Text unterstreicht die Beziehung der drei Textelemente (Bild 2.1).

Im *Traum* kommt manchmal auch ein Kommentartext vom zeitgenössischen Kommentator zwischen der Überschrift und des Einführungsdicht. Im Unterschied zu ihrer informativen Funktion im Zusammenhang mit anderen Überschriften im Inhaltsverzeichnis, erhält jede Kapitelüberschrift am Kapitelanfang eine andere Funktion. Sie bestätigt die Unterteilung der Geschichte in verschiedene Kapitel, markiert die Grenze zwischen Romantitel und Text und signalisiert das strukturelle Merkmal eines jeden Kapitels innerhalb des Romans. Zudem grenzt eine Überschrift die zwei einander folgenden Kapitel voneinander ab, ist ein Bindeglied zwischen Romantitel und Text und bietet dem Leser neben ihrer einführenden Funktion die Gelegenheit, innezuhalten und anhand der Überschrift den Stellenwert des Kapitels im Roman einzuordnen.

Meiste Kapitelüberschriften führen den Leser direkt in den Text des jeweiligen Kapitels. Hier mag Leser sich aufgefordert fühlen, seine anhand des Inhaltsverzeichnisses gebildete Vorstellung nun mit dem Text zu vergleichen. So wird seine Neugierde angeregt, und er wird weiter lesen.

²⁰⁸ Siehe Zhang Shudong, Pang Duoyi, Zheng Rusi 張樹棟, 龐多益, 鄭如斯等 u.a., *Zhonghua yinshua tongshi* 中華印刷通史, Taipei, 1998, S. 427-436, 631-633.

Kapitel 1

脂硯齋重評石頭記卷之

第一回

甄士隱夢幻識通靈

賈雨村風塵懷閨秀

Kapitelüberschrift des Kapitels 1 im Gengchenben
庚辰本第一回回目

此開卷第一回也作者自云因曾歷過一番夢幻之後故將真事隱去而借通靈之說撰此石頭記一書也故曰甄士隱云但書中所記何事何人自又云今風塵碌碌一事無成忽念及當日所有之女子一一細考較去覺其行止見識皆出於我之上何我堂：鬚眉誠不若此裙釵哉寔愧則有餘悔又無益之大無如何之日也當此則自欲將已往所賴天恩祖德錦衣紈袴之時飲甘饜肥之日皆父兄教育之恩負師友規誨之德以至今日一技無成半生潦倒之罪編述一集以告天下人我之罪固不免然閨閣中本自歷有人萬不可



[Bild 2. 1: Layout der Kapitelüberschrift vom Kapitel 1 im Gengchenben]

石

← Titel: *Chronik des Steins* 石頭記

頭記

↓ Kapitel 11 bis Kapitel 20

脂硯齋凡四閱評過	第十一回至二十四	慶壽辰寧府排家宴	王熙鳳毒設相思局	秦可卿死封龍禁尉	林儒海捐館揚州城	王鳳姐弄權鉄檻寺	賈元春才選鳳藻宮	大觀園試才題對額	王熙鳳正言彈妬意
		見熙鳳賈瑞起淫心	賈天祥正照風月鑑	王熙鳳協理寧國府	賈寶玉路謁北靜王	秦鯨卿得趣饅頭庵	秦鯨卿天逝黃泉路	榮國府歸省慶元宵	林黛玉俏語謔嬌音

↑
 Zhiyan Zhai hat insgesamt vier Mal gelesen und kommentiert
 脂硯齋凡四閱評過

[Bild 2. 2: Inhaltverzeichnis von Kapitel 11 bis Kapitel 20 im *Gengchenben*]

Kapitelüberschrift wirkt vor den einzelnen Kapiteln wie eine kurze Einführung in die Geschichte, ein Appell an den Leser, mit dem Lesen fortzufahren.²⁰⁹ Dieser „Zwischenraum“ trennt die zwei aufeinander folgenden Kapitel vielleicht inhaltlich aber ebenfalls physisch mit großem Leerraum und in modernen Ausgaben durch Seitenwechsel voneinander, verbindet sie jedoch gleichzeitig durch die Erzählformel miteinander. Mit dem Schlusscouplet, der Kapitelüberschrift und dem Einführungsgedicht des folgenden Kapitels bietet dieser Zwischenraum dem Leser die Gelegenheit, über das Erzählte zu reflektieren und sich auf das kommende Kapitel einzustellen.

Die Kapitelüberschriften bieten Informationen über die noch nicht erzählten Ereignisse und die Kommentaren des Autors und deuten den Stellenwert dieser Ereignisse in der gesamten Geschichte im Voraus. Nur kann der Leser manchmal noch nicht genau beurteilen, welche Haltung der Autor in Wahrheit den Figuren oder Handlungen gegenüber annimmt und ob er seine Bewertung etwa ironisch oder gar sarkastisch meint. Das lässt sich erst mit dem Lesen des Kapitels und aus dem Zusammenhang der ganzen Geschichte herausfinden. Ein wacher Leser würde den herausfordernden Vers „Wer schmeckt den Sinn heraus?“ häufig im Gedächtnis haben und der Herausforderung stellen.

Die Überschrift von Kapitel 4 sagt beispielweise Folgendes voraus: „Ein Unglücksmädchen trifft ausgerechnet einen Unglücksjüngling; Der Mönch aus dem Flaschenkürbistempel missbraucht sein Amt zur Vertuschung eines Falles“ 薄命女偏遇薄命郎，葫蘆僧亂判葫蘆案。 Hier liegt die Sympathie des Autors eindeutig bei Yinglian und Feng Yuan 馮淵 (Homophon: 逢冤 ungerecht erleiden). Die Darstellung ihres Schicksals bestätigt seine Haltung in der Überschrift. Sein Spott gilt ohne Zweifel Jia Yucun. Dieser entscheidet den Fall der entführten Yinglian, Tochter seines alten Gönners Zhen Shiyin, mit Hilfe des Gerichtsdieners korrupterweise zu Gunsten der reichen Xue-Familie, um seiner neuen Gönnerfamilie Jia zu imponieren. Denn die beiden mächtigen Xue und Jia-Familien sind enge Verwandte. Das Wort *luan* 亂 bedeutet hier „verantwortungslos“. Die Handlung des Kapitels zeigt das wahre Motiv für Jia Yucuns Verantwortungslosigkeit und damit seinen korrupten Charakter. Die Ironie dieses Couplets entlarvt auch die beiden Figuren, nämlich Jia Yucun, der selbst in einer frühen Notlage im Flaschenkürbistempel Unterschlupf fand, und den Gerichtsdieners, der früher Novize im Flaschenkürbistempel war. Dies erreicht der Autor durch die ähnlich lautenden Wörter *hulu* 葫蘆, Flaschenkürbis, und *hutu* 糊塗, Verwirrung, um den Grund für Jia Yucuns Urteil anzudeuten, ehe er den Leser in die eigentlichen Geschehnisse einführt. Bald steht jedoch fest, dass Jia Yucuns Urteil auf Täuschung und Verwirrung der Beteiligten durch die Vorführung angeblicher Magie

²⁰⁹ Arnold Roth stellt die mediale, insbesondere die Appellfunktion des Titels und der Kapitelüberschrift fest. Siehe Arnold Roth, *Der literarische Titel, Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main, 1986, S. 105-146.

beruht und seine Korruptheit offenbart. Und das zweite *hulu* 葫蘆, also im Sinne von *hutu* 糊塗, weist mit Sarkasmus direkt auf die Vertuschung hin (4: 55; JXB, 4: 138).²¹⁰

Die zweiteilige Kapitelüberschrift trennt zwei Ereignisse eines Kapitels und stellt sie gleichzeitig in ein gewisses Verhältnis zueinander. Sie lenkt somit die Aufmerksamkeit des Lesers auf diese beiden Handlungen, obwohl oft mehrere Handlungsstränge in einem Kapitel ablaufen. Einige Handlungen und Informationen werden mit großer Wahrscheinlichkeit in der Kapitelüberschrift mit Absicht verschwiegen, woraus Ellipsen entstehen, die ein später eintretendes Ereignis in seiner Wirkung verstärken sollen. In der oben diskutierten Überschrift des Kapitels 4 lässt der Autor ironischerweise den Haupttäter des Falls Xue Pan unerwähnt, um sich genügend Freiraum für eine intensivere Charakterisierung in diesem Kapitel und auch für spätere Handlungen zu schaffen und überlässt dem Leser, ihn zu beurteilen.

Doch scheint es manchmal eine Diskrepanz zwischen der Überschrift und der Handlung eines Kapitels zu bestehen. Bei manchen Kapiteln verkünden die Überschriften etwas voraus, was in den betroffenen Kapiteln nur am Rande passiert oder gar zum folgenden Kapitel verschoben wird.²¹¹ Oder eine Handlung wird in der Überschrift ausgespart, um sie in späteren Kapiteln hervorzuheben. Ein Beispiel lässt sich in der Überschrift von Kapitels 83 finden: „Das Unwohlsein der kaiserlichen Konkubine Yuanchun erfordert einen Besuch im Palast; Die Streiterei in den Boudoirs bringt Baochai Trübsinn“ 省宮闈賈元妃染恙，闈閨闈薛寶釵吞聲. Hier werden die Besuche bei der erkrankten kaiserlichen Konkubine Yuanchun im Palast und die Streitigkeiten in der Xue-Familie vorausgesagt, obwohl die erste Hälfte des Kapitels der Krankheit Daiyus und der Visite des Arztes bei Baoyu und Daiyu gewidmet ist. Daiyus Alptraum und darauf folgendes Unwohlsein war bereits in der vorherigen Kapitelüberschrift angesprochen worden und später hatte sich herausgestellt, dass Baoyu in der gleichen Nacht den gleichen Alptraum hatte. Dieser gemeinsame Alptraum ist ein klarer Beweis ihrer Liebe, deutet aber gleichzeitig auf die Aussichtslosigkeit dieser Liebe hin. Zugleich liefert er den Grund für Daiyus schlechten gesundheitlichen Zustand und bietet darüber hinaus eine Kontrastfläche zum von der älteren Generation betriebenen Heiratsarrangement für Baoyu und Baochai. Der Autor will die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur auf Daiyu lenken, sondern Daiyus Tragödie sich erst unter der Oberfläche anderer Geschehnisse in Stille entfalten lassen, um sich in Kapitel 89 wieder Daiyus Krankheit zuzuwenden. Die Vorhersage der Krankheit Yuanchuns und der Streitigkeiten

²¹⁰ Zhi Yanzhai erkennt bereits dieses Homophon in seinem Kommentar im *Jiaxuben*. JXB, 1: 87.

²¹¹ Dieses Phänomen kommt auch in der europäischen Literatur vor. Marion Schnitzler beobachtet in den französischen Romanen des 19. Jahrhunderts, dass „nicht jede Überschrift sich durch eine spezifische Zugehörigkeit zu dem ihr folgenden Kapitel auszeichnet“. Siehe Marion Schnitzler, Heidelberg, 1983, S. 251. Allgemein vorstellbar ist zwar, dass diese Verschiebung durch die Verarbeitung durch Gao E entstanden könnte. Jedoch machen die komplizierte Textzeugen und ihre unklare Überlieferungsgeschichte des *Traums* eine präzise Textkritik unmöglich. Daher ist diese Vermutung nicht nachzuprüfen.

in der Xue-Familie, die von der frisch eingehirateten Frau Xue Pans angestachelt werden, bilden hier nur die Hälfte des Kapitels. Sie werden nicht so ausführlich beschrieben wie die erste Hälfte, sind dennoch folgenschwere Ereignisse, die spätere Handlungen und Wendungen bestimmen.

Bei manchen Überschriften werden auch wichtige Handlungen ausgespart. In Kapitel 115 lautet die Überschrift: „Schleierhafter Hintergrund: Xichun festigt ihr langjähriges Vorhaben; Scheinbare Gleichheit: Baoyu gibt einen erhofften Freund auf“ 惑偏私惜春矢素志，證同類寶玉失相知. Die Überschrift konzentriert sich auf den starken Willen Xichuns, Nonne zu werden, und auf das für Jia Baoyu enttäuschende Treffen mit Zhen Baoyu, ohne das wichtige Ereignis zu erwähnen, dass der grindköpfige Buddhist Baoyus verlorene Jade zurückbringt. Nur eine sehr kurze Passage ist Xichun gewidmet. Das Schweigen über die Rückkehr der Jade lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers umso mehr auf das kommende Kapitel 116, in dem Baoyu vom grindköpfigen Buddhisten zum zweiten Besuch ins Wahnreich geführt wird. Die Rückkehr der Jade dient nun als Wendepunkt, der es dem Buddhisten ermöglicht, Baoyu aufzuklären und ihn zu seinem Ursprung zurückzubringen.

Die Kapitelüberschrift hat gewissermaßen auch den Effekt einer Prolepse. Einerseits ist zu erwarten, dass die Haupthandlungen des Kapitels in den Überschriften zusammengefasst werden; andererseits kann eine Überschrift auch Informationen über spätere Kapitel verraten, Figuren können im Voraus charakterisiert werden und die Handlung kommentiert. Am häufigsten verrät eine Überschrift die Geschehnisse im selben Kapitel. Nachdem die wichtigen Figuren bereits ihren Auftritt hatten und die wichtigsten Handlungslinien bereits in Gang gesetzt sind, werden die Überschriften noch deutlicher und ihre Funktionen vielfältiger. Namen, Ereignisse oder Schauplätze, die mit bereits vergangenen Kapiteln und zukünftigen Handlungen in Zusammenhang stehen, werden direkt genannt, wie in der Überschrift von Kapitel 15: „Im Kloster der eisernen Schwelle missbraucht Wang Xifeng ihre Macht; In der Dampfnudeleinsiedelei findet Qin Jingqing sein Vergnügen“ 王熙鳳弄權鐵檻寺，秦鯨卿得趣饅頭庵. Hier erklärt die Überschrift, wo die beiden Ereignisse stattfinden werden und wer die Hauptakteure sind. Gleichzeitig wird durch das Wort „Machtmissbrauch“ 弄權 bereits eine Charakterisierung der Figur Wang Xifeng geboten und die Meinung des Autors mitgeteilt, während in der Beschreibung über Qin Zhong 秦鐘 ironische Andeutung verbirgt.²¹² Denn man sucht nicht in einem Kloster nach Vergnügen.

Darüber hinaus verweisen manche Kapitelüberschriften auch auf Ereignisse in späteren Kapiteln oder bieten schon im Vorab Informationen an. Diese auf einer Metaebene

²¹² Hinter diesem Name verbirgt sich zunächst ein Homophon, Qing Zhong 情種, also „Samen der Liebe“. Zhi Yanzhai erkennt bereits dieses Homophon in seinem Kommentar im *Jiaxuben*. Siehe JXB, 7: 185. Wenn man die Zeichen Qin Zhong umdreht, was in der chinesischen Namenkunde eine gängige Vorgehensweise ist, heißt der Homophon Zhong Qing 鍾情, also „sich (in jemanden) verlieben“. Eine der Unsterblichen im Wahnreich heißt Zhongqing dashi 鍾情大士. Ist Qin Zhong ihre Inkarnation?

funktionierenden Überschriften, ob sie Handlungen zusammenfassen oder Künftiges voraussagen, beweisen, dass die Figuren von ihrem Inhalt und der Einstellung des Autors nicht wissen. So deutete die Überschrift von Kapitels 14 beispielweise an, dass Jia Baoyu Prinz Beijing 北靜王, Frieden im Norden, begegnen wird. Jedoch findet die eigentliche Begegnung erst in Kapitel 15 statt, das unter einer anderen Überschrift steht. Noch eindeutiger ist die Überschrift von Kapitel 8: „Bei Betrachtung der Jade mit Seelenmacht erregt Jinying die Aufmerksamkeit“ 比通靈金鶯微露意. Hier wird den Namen von Baochais Kammerzofe bereits bekannt (8: 117), der in dieser Form jedoch im Text nicht direkt vorkommt. Nur der Kosenamen der Zofe Ying'er 鶯兒 ist verbreitet. Später in Kapitel 35, dessen Überschrift ihren kompletten Namen Huang Jinying 黃金鶯 erstmals nennt, muss Baoyu im Text des Kapitels diesen Namen erfragen (35: 471). Damit wird die metanarrative Eigenschaft der Kapitelüberschriften nochmals unterstrichen. Die Figuren der Geschichte kennen die Informationen der Überschriften nicht: Sie agieren nur innerhalb ihrer erzählten Raum-Zeit.

Nebenhandlungen werden ebenfalls durch Pro- und Analepse in der Überschrift offenbart. Die Überschrift von Kapitel 24 lautet „Der betrunkene ‚Himmelswächter‘ schätzt das Geld gering und achtet den edlen Tat; Ein törichtes Mädchen verliert sein Taschentuch und erweckt Liebesehnsucht“ 醉金剛輕財尚義俠，癡女兒遺帕惹相思. Die Handlung des verlorenen Taschentuchs wird vorhergesagt, doch ist in diesem Kapitel vom verlorenen Taschentuch bis auf die kurze Beschreibung von Xiaohongs Traum kaum die Rede. Vielmehr wird hier das erste Treffen des zukünftigen Liebespaars Jia Yun und Xiaohong arrangiert. Noch kann der Leser nicht feststellen, ob Xiaohongs Behauptung, das Taschentuch sei verloren, wahr ist. Denn es kann sich auch um eine Ausrede handeln, sich in Abwesenheit der hochrangigen Zofen Baoyu zu nähern. Die Episode wird erst zwei Kapitel später in Kapitel 26 ausführlich in Rückblende erzählt, unter einer Überschrift, in der es um die Figuren Xiaohong und Jia Yun geht, deren Beziehung aufgrund des Taschentuches zustande gekommen ist. Das Taschentuch selbst wird nicht erwähnt. Das Thema Taschentuch taucht erst in Kapitel 27 auf — die Überschrift dieses Kapitels aber weist nicht wieder auf das Taschentuch hin. Im Text selbst handelt es sich hauptsächlich um die Charakterisierung Daiyus und Baochais. Baochais Verhalten bei Belauschung von Xiaohongs geheimer Liebe zu Jia Yun in diesem Kapitel dient in erster Linie Baochais Charakterisierung. Erst jetzt fügt sich die Geschichte um das Taschentuch als Liebessignal zwischen Xiaohong und Jia Yun konkret zusammen. Zwischen den Kapiteln über die Liebe von diesen zwei Randfiguren liegt Kapitel 25, in dem eine der zentralen Begegnungen zwischen dem sterbenden Protagonisten Jia Baoyu und den beiden Unsterblichen stattfindet.

In manchen Überschriften werden die Handlungen nur angedeutet. Die Überschrift des Kapitels 7 lautet: „Bei Verteilung der Schmuckblumen erfährt man das Spiel von Jia Lian und Xifeng; Beim Bankett im Ningguo-Anwesen begegnet Baoyu Qin Zhong“ 送宮花賈璉戲熙鳳，宴寧府寶玉會秦鐘. Das zweite Ereignis ist für den Leser einfach vorzustellen, während das Wort „Spiel“ 戲 sich kaum genau ausmalen lässt. Es lässt sich erst im Ablauf des Kapitels feststellen, dass es sich um die Geschlechtsverkehr zwischen Jia Lian und seiner Frau Xifeng während der Zeit des Mittagsschlafs handelt. Der Autor wollte hier bestimmt nicht aus moralischen Gründen durch Euphemismen solche Handlung verschleiern. Denn bereits im vorherigen Kapitel beschreibt er die gleiche Handlung von Baoyu und Xiren direkt in der Kapitelüberschrift. Im Gegensatz zu Jia Lian und Fengjie ist Xiren noch nicht als Baoyus Nebenfrau bestimmt. Dieses „Spiel“ begründet jedoch die immer wieder vorkommenden Seitensprünge von Jia Lian und Fengjies Eifersucht, die in späteren Kapiteln zu schweren Konsequenzen führen. Der offen angekündigte Akt von Baoyu und Xiren wird allerdings Xirens Motiv und Handeln untermauern, in dem sie im Lauf der Geschichte ihre Konkurrentinnen hinterlistig aus dem Weg räumt.

Durch die Kapitelüberschriften wird nicht nur den Verlauf der Geschichte strukturiert. Sie lenkt gleichzeitig die Rezeption des Lesers durch die wertenden und kommentierenden Wörter. Sie interpretieren die Figuren und Handlungen und signalisieren dem Leser schon im Voraus die richtige Lesart. Der Leser hingegen muss wachsam bleiben, um die Ereignisse, die in den Überschriften ausgespart sind, nicht zu verpassen. Viele von ihnen verdienen besonderer Aufmerksamkeit. Zum anderen sollten die in der Überschrift offenbarten Kommentare des Autors anhand des Textes überprüft und beurteilt werden. Aus den Spannungen zwischen Titel, Kapitelüberschriften und Romantext lässt sich ein Urteil auch über den Autor bilden.

Das Talent des Autors manifestiert sich in der Form der Kapitelüberschrift als Couplet aus acht Wörtern bzw. Silben, die den ganzen Roman durchgehalten war, ein großes Verdienst für die traditionelle chinesische Erzählliteratur. Denn zur Entstehungszeit des *Traums* bestanden die meisten Kapitelüberschriften aus Couplets von jeweils sieben Wörtern, was die Metrik eines Gedichtes nachahmt. In den Ming-Romanen ist die Form der Kapitelüberschriften nicht einheitlich. Daher kann die poetische Funktion der Überschriften nicht so gut entfalten wie es nun beim *Traum* der Fall ist.²¹³ Diese achtsilbige Couplets geben dem Autor grammatikalisch und stilistisch die Möglichkeit, den Inhalt des Kapitels präziser zusammenzufassen, und dem Couplet einen neuen Rhythmus.²¹⁴

²¹³ Vergleichbar sind zum Beispiel die Kapitelüberschriften in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) oder Goerge Sands *Lélia* (1833 bzw. 1839). Siehe „die poetische Funktion“, in: Marion Schnitzler, Heidelberg, 1983, S. 228-235.

²¹⁴ Li Xiaolong, „Zhongguo gudian xiaoshuo huimu de xushi gongneng“ 中國古典小說回目的敘事功能, in: *Theoretical Studies in Literature and Art*, 2011/3, S. 36-42.

2.3.2 Einführungsgedichte und Schlusscouplets

Wie der Titel oder die Kapitelüberschriften liefern die Einführungsgedichte und Schlusscouplets ebenfalls als inhaltliche Identifikationsmerkmale zu den jeweiligen Kapiteln und erfüllen daher auch die Appellfunktion.²¹⁵ Manche leisten auch die poetische Funktion, die Ausdrucksfunktion und Referenzfunktion. Sie bilden gemeinsam eine metanarrative Ebene über die Handlungen im jeweiligen Kapitel. Sie werden jedoch in verschiedenen Textzeugen unterschiedlich überliefert. In den *Chengjiaben* und *Chengyiben* sind sie gänzlich gestrichen. Im Unterschied zu den vollständigen Kapitelüberschriften sind nicht alle Kapitel mit Einführungsgedichten und Schlusscouplets überliefert. Ähnlich wie bei den Kapitelüberschriften jedoch nehmen die Einführungsgedichte und Schlusscouplets jede für sich ihre besondere Stellung ein. Ihre Entwicklung wurzelt in der gemeinsamen Geschichte von Erzählliteratur und Theaterkunst der Song- und Yuan-Zeit. Die Umrahmung eines Kapitels durch ein Einführungsgedicht und ein Schlusscouplet findet sich sowohl in den überlieferten Theaterskripten als auch in den *Huaben*-Erzählungen. Dieselben Fachbezeichnungen für das Einführungsgedicht in beiden Kunstformen dieser Zeit belegen eine enge Verwandtschaft. Notwendigkeit des Einführungsgedichts liegt in der Anziehung von Aufmerksamkeit des Publikums in der Frühentwicklungsphase der Erzählliteratur und in der Einleitung oder Zusammenfassung der nun folgenden Geschichte. Beim Theater werden Gedicht und Schlusscouplet von einer Figur vorgetragen, die nicht unbedingt zur Personenkonstellation des eigentlichen Stücks gehört, während beide Texte im anderen Fall vom Markterzähler selbst vorgebracht werden.²¹⁶

Diese Form hat sich auch in der traditionellen Peking-Oper bis heute erhalten. Wenn eine Figur — im diesem Fall gehört sie zur Geschichte — die Bühne betritt, beginnt sie häufig mit einem Gedicht, das entweder Informationen über das Stück preisgibt oder eine vom Stück abzuleitende Lebensweisheit propagiert. Erst danach stellt sich die Figur dem Publikum vor. Läuft die Handlung noch oder geht eben zu Ende, beginnt eine Figur, die ebenfalls zur Geschichte gehört, ein Gedicht mit dem Wort „wahrhaftig ist das“ 正是, um eine gerade zu Ende gekommene

²¹⁵ Gérard Genette, *Paratexte, Das Buch vom Beiwerk des Buches*, 1992, a.a.O., S. 93.

²¹⁶ Wie die Werke der Erzählkunst werden auch Theaterskripte beispielsweise für das Marionettentheater 傀儡戲 und das Schattenspiel 影戲 auch als „*Huaben* (Erzählbücher)“ 話本 genannt. In beiden Kunstformen nannte man das Vortragen eines Einführungsgedichtes „*Kaike* 開科“ oder „*Kaihe*“ 開呵, was den Anfang des Schauspiels signalisiert. Die Erzähllogik und -struktur einer Geschichte werden in beiden Kunstformen als „*Guanmu*“ 關目 bezeichnet. Siehe Hu Shiyong, *Huaben xiaoshuo gailun*, 1980, a.a.O., S. 63, 93, 135-136. Zhou Yibai, *Zhongguo xijushi changbian*, 2007, a.a.O., S. 235, 241. 240 ff., 316. Vgl. Ye Changhai 葉長海, *Zhongguo xijuxue shigao* 中國戲劇學史稿, Beijing, 2005, S.235, 316, 476ff. Shi Changyu, *Zhongguo xiaoshuo yuanliu lun*, 1994, a.a.O., S. 244-250. Siehe auch Naide Weng 耐得翁, *Ducheng jisheng*, in: Meng Yuanlao u. a. 孟元老等, *Dongjing menghua lu, Ducheng jisheng, Xihu Laoren fansheng lu, Wulin jishi* 東京夢華錄、都城紀勝、西湖老人繁勝錄、武林紀事, Beijing, 1982, S. 11.

Handlung oder eine Figur zu kommentieren. Dass sich sowohl das Theater als auch die Erzählliteratur dieser Form bedienen, lässt sich am *Jiaxuben* des *Traums* beobachten. Die Kopisten dieses nur mit 16 Kapiteln überlieferten Textzeugen haben einige Kapitelüberschriften wahrscheinlich als „Titel“ 題目 oder „offizielle Überschrift“ 正名 eines Theaterstücks missverstanden und daher die Kapitelüberschriften falsch platziert. Sie stehen hinter den Zeichen „es wird ein Gedicht/Couplet darüber verfasst“ 詩曰/題曰, was im Romantext als Hinweis auf das jeweils folgende Einführungsgedicht dient.

Bei Kapiteln mit einem Schlusscouplet ist zu beobachten, dass sie nicht mit dem Versprechen „Näheres (hört Ihr) im nächsten Kapitel“ [且聽] 下同分解 beendet werden, das die Fortsetzung des gleichen Ereignis suggeriert. Im Gegensatz zu der Erzählformel signalisiert ein Schlusscouplet das Ende eines Erzählanschnitts und bietet eine Zusammenfassung des Kapitels oder einen Kommentar über bestimmte Handlung oder Figuren. Das Couplet kann auch eine kommende Handlung oder die Charakterentwicklung einer Figur vorausdeuten, jedoch sie werden wahrscheinlich nicht direkt in dem nächsten Kapitel passieren.

Im Vergleich zu den Theaterstücken, die durch Gedichte oder Couplets eingeführt und beendet werden, entwickeln sich Einführungsgedichte und Schlusscouplets nie zu einem formellen, festen Bestandteil des Erzählwerks. Daher erwartet der zeitgenössische Leser sie auch nicht unbedingt. Im *Traum* ist beispielweise zu beobachten, dass nur wenige Kapitel mit diesen Gedichten und Couplets ausgestattet sind, die einen „Mikrorahmen“ um den Text des Kapitels bilden. Diese Mikrorahmen lassen um das Kapitel eine Metaebene entstehen ähnlich der Rahmenstruktur des gesamten Romans. Die Form des Gedicht und Couplet baut eine Spannung zur an der Alltagssprache angelehnten Erzählsprache auf und es entsteht eine Diglossie. Eine derartige Mischung aus Dichtkunst und volksnaher Erzählsprache diente in der Entstehungsphase der Erzählkunst dem Markterzähler unter anderem strategisch dazu, seine Fiktion auf das Niveau der Dichtkunst zu heben, so seine Glaubwürdigkeit zu steigern und gebildete Zuschauer anzuziehen. Diese Strategie benötigt ein Roman zwar nicht mehr so dringend, doch helfen diese Verse ihm in den Anfangskapiteln, das Vertrauen des Lesers zu festigen. Im Vergleich zu den Ming-zeitlichen *Reise in den Westen* oder *Die Pflaumenblüte in der goldenen Vase*, Romane, die ebenfalls mit vielen Gedichten versehen sind, hat der Autor des *Traums* seine Verse zweckbewusster und inhaltgerechter eingesetzt.²¹⁷

²¹⁷ Die *Reise* hat natürlich eine andere Entstehungsgeschichte und wurzelt in der Volkserzählung und den Beiträgen der Markterzähler. Viele Geschichten über die Reise des Tang-zeitlichen Mönchs Xuan Zang 玄奘 nach Indien, um die buddhistischen Sutren nach China zu bringen, waren in der Song-Zeit bereits von den Markterzählern und später in der Yuan-Zeit durch das Theater popularisiert worden.

Die ausdrucksstarken Einführungsgedichte erfüllen unterschiedliche Funktionen.²¹⁸ Sie werden häufig durch die *verba dicendi* „ein Gedicht/Couplet sagt“ 詩曰/題曰 eingeführt. Ein Einführungsgedicht spricht zwar das Thema des Kapitels an, bleibt jedoch häufig auf der Ebene einer allgemeinen Lebensphilosophie. Der Autor ist sich der Auffassungsvermögen seines Lesers gewiss und spricht ihn daher auf einer lebensphilosophischer oder allegorischer Interpretationsebene an, um im Voraus schon eine Rezeptionseinleitung zu platzieren, ohne die konkrete Handlung zu verraten. Manche Fragen, die das Einführungsgedicht stellt, stellen den Leser vor der Aufgabe, Antworten im folgenden Kapitel zu suchen. Auf diese Art und Weise wird der Leser direkt nach einer aussagekräftigen Kapitelüberschrift zusätzlich durch das Einführungsgedicht beeindruckt und gelenkt, ehe er sich dem Text zuwendet und für sich entscheidet, welche Themen, Handlungen oder Figuren für ihn wichtig sind. Das Einführungsgedicht im Kapitel 2 dient hier als Beispiel:

Der Sieger beim Schachspiel lässt sich nicht voraussagen,
 Das Räucherstäbchen verduftet, ausgetrunken der Tee, doch gezaudert wird noch immer.
 Aufstieg oder Niedergang, das Orakel lässt sich nun nur erfragen,
 Beim Unbeteiligten mit kühlen Augen.

一局輸贏料不真，香銷茶盡尚逡巡；
 預知目下興亡兆，須問旁觀冷眼人。(2: 34; GCB, 2: 107)

Im *Gengchenben* folgt dieses Gedicht dem *verbum dicendi* „ein Gedicht sagt“ 詩云 nach der Kapitelüberschrift und vor dem Text des Kapitels. Am Ende des vorherigen Kapitels wird bereits angedeutet, dass Jia Yucun die kaiserliche Beamtenprüfung bestanden haben musste, denn er wird von der Zofe der Zhen-Familie in Beamtengewand wiedererkannt. Die anschließende Kapitelüberschrift lautet „Madame Jia entschlief in der Stadt Yangzhou, Leng Zixing schildert das Rongguo-Anwesen“ 賈夫人仙逝揚州城，冷子興演說榮國府. Obwohl diese Überschrift eine eindeutige Zusammenfassung der kommenden Handlung liefert, bietet sie der Vorstellungskraft keine konkreten Anhaltspunkte außer den beiden Verben und dem Namen der Kulturstadt Yangzhou. Auch das Einführungsgedicht gibt keine konkretere Erklärung, sondern eine sich sowohl auf das Kapitel als auch auf den ganzen Roman beziehende allegorisch-philosophische Lebensweisheit. Das Leben, bzw. das Leben in dieser Geschichte, wird mit einem Schachspiel verglichen, bei dem die Beteiligten selbst ihr Schicksal nicht erraten können. Nur einem aufmerksamen Außenstehenden ist es möglich, die Zeichen von Aufstieg und Untergang wahrzunehmen und zu deuten. Es wird demnach eine Geschichte mit allen Höhen und Tiefen versprochen, aus der eine Lehre zu ziehen ist. Die Beschreibung von „kühlen Augen“ entspricht den Namen Leng (kühl). Ironischerweise gerät Leng Zixing, die hier als „Unbeteiligten mit kühlen

²¹⁸ In einigen Textzeugen werden Einführungsgedichte am Anfang der Kapiteln 2 und 4 bis 8 wie auch 13, 17/18 überliefert. Siehe ZHS, S. 13, 35, 44, 57, 68, 79, 162.

Augen“ die vier mächtigen Familien beobachtet und Jia Yucun beschreibt, später auch in unvorhersehbaren Schwierigkeiten (7: 108-109). Erst durch die Hilfe der Jia-Familie wurde sein Problem gelöst. Das lyrische Ich deutet durch das „verduftete Räucherstäbchen“ und den „ausgetrunkenen Tee“ an, dass die Erzählzeit der Geschichte bereits zu Ende ist, es den Ausgang kennt und immer noch darüber nachdenkt. — Diese Haltung entspricht der des Autors in seinem Programm am Anfang des Buches. — Als Fazit wird gezogen, dass nur ein Unbeteiligter glaubwürdig über Gehalt und Sinn der Geschichte Auskunft geben kann. Hier wird der Leser angesprochen und aufgefordert.

Was weder in der Kapitelüberschrift noch im Gedicht erfasst wird, ist der Aufstieg Jia Yucuns und das Nachspiel seiner Liebesehnsucht, die im vorigen Kapitel geschildert wurde. Er nimmt die Zofe des Hauses Zhen zur Nebenfrau, sucht vergeblich seinen Gönner Zhen Shiyin, der bereits der Welt entsagt hat, begegnet ihm unerwartet und erkennt ihn jedoch nicht wieder (2: 25). Die Ironie Jia Yucuns Beziehung zu seinem alten Gönner besteht auch darin, dass dieser seinen alten Nachbarn Zhen Shiyin bei einigen Zusammentreffen nicht wiedererkennen kann. Denn der Leser wird später herausstellen, dass Jia Yucun nicht in der Lage ist, Zhen Shiyin zu erkennen, immer wenn er tief in der Welt des roten Staubes gesunken ist und nach Aufstieg und Reichtum strebt (2: 25; 103: 1408-1410). Zhen Shiyins Daseinsform wiederum kontrastiert sich stark mit Jia Yucuns Streben und Gier und demonstriert die Sinnlosigkeit seines Lebens. Die Frage nach Aufstieg und Niedergang und dem Gewinner des Schachspiels wird erst 118 Kapitel später bei der letzten Begegnung der alten Nachbarn diskutiert, nachdem Jia Yucun selbst nach Jahrzehnte langem Beamtenleben endgültig sein Amt verloren hat und den Machtkampf einigermaßen nüchtern betrachten kann.

In Kapitel 2 werden Jia Yucun Gegenwart und Vergangenheit des Hauses Rong von einem Unbeteiligten namens Leng Zixing geschildert. Der zu dieser Zeit noch unbeteiligte Jia Yucun analysiert daraufhin die unterschiedlichen Charaktere der historischen Persönlichkeiten, um seine These zu stützen, dass die in der Schilderung Lengs angesprochene jüngere Generation der Jia-Familie auch derartige besondere Eigenschaften besitzt. Damit werden die bedeutenden Figuren der Geschichte mit ihren Haupteigenschaften eingeführt und noch ehe sich die Handlung der Binnengeschichte entfalten kann, bestätigt sich gleichzeitig das Versprechen des Steins, „diese meine Geschichte“ sei anders als alles zuvor Beschriebene. Gerade die Zielgruppe des Romans, die gelehrten Leser, wird durch das Einführungsgedicht und die Andeutung einer philosophischen Interpretation neugierig gemacht.

Ein Schlusscouplet erfüllt mehrere Funktionen und hat dadurch seine Existenzberechtigung. Trotz der Bemühung des Autors, fiktive Erzählung und Historiographie

strikt voneinander zu trennen, erinnern die Schlusscouplets manches Mal dennoch an die Endkommentare des Historikers Sima Qian 司馬遷 (ca. 145-86 v. Chr.): „Also sprach der Historiker“ 太史公曰. Andere Kapitel aber bekommen von den modernen Redakteuren einem Gedankenstrich hinter dem „wahrhaftig“ 正是, ohne ein erwartetes Couplet.²¹⁹ Betrachtet man die Texte in diesem „Zwischenraum“ als eine „Einheit“ wie die von Kapitel 5 und 6, so lässt sich ihre weitreichende Wirkung deutlich erkennen:

Das Schlusscouplet (Kapitel 5):
Wahrhaftig:

Zu wem führt der unfassbare Traum?
Nur ich bin der Liebesnarr unter den Liebenden seit jeher.

正是：一場幽夢同誰近？千古情人獨我癡。(5: 88; GCB 5:161) (Bild: 2. 3)

Kapitel 6 (Kapitelüberschrift):

Jia Baoyu probiert zum ersten Mal das Wolken- und Regen-Spiel²²⁰
Großmutter Liu kommt erstmals ins Rongguo-Anwesen zu Besuch

第六回 賈寶玉初試雲雨情，劉姥姥一進榮國府 (6: 90) (Bild: 2. 4)

Das Einführungsgedicht (Kapitel 6):
Ein Gedicht sagt:

An das Tor eines Reichen klopfe ich am frühen Morgen,
Der Reiche beklagt sich noch über Mangel.
Tausend Goldbarren werden nicht geschenkt,
Ach, Ihr seid mehr als mein Fleisch und Blut!

題曰：朝扣富兒門，富兒猶未足；
雖無千金酬，嗟彼勝骨肉！(6: 102; JXB 6: 163) (Bild: 2. 4)

Das Schlusscouplet (Kapitel 6):
Wahrhaftig:

Auf dem Höhepunkt des Lebens fällt es einem leicht, anderen zu helfen,
Die Dankbarkeit führt einem seinen Gönner näher als Verwandte und Freunde!

正是：得意濃時易接濟，受恩深處勝親朋！(6: 102; JXB 6: 175; GCB 6: 177) (Bild: 2. 5)

Die Bedeutung der Handlung von Kapitels 5 enthüllt sich bereits in der Überschrift „Auf der Reise im Wahnreich wird das Schicksal der zwölf Schönen vorangekündigt, beim Bankett mit Himmelslikör werden die *Lieder des Traums der roten Kammer* aufgeführt“ 游幻境指迷十二釵，飲仙醪曲演紅樓夢, da sie statt zweier Geschehnisse ausnahmsweise nur eine Handlung voraussagt, nämlich Jia Baoyus Traum vom Wahnreich der Leere. Diese Überschrift ist gleichzeitig ein Echo des Romantitels *Traum der roten Kammer*. Das Schlusscouplet aber

²¹⁹ Kapitel 5 (S. 88), 6, (S.102), 7, (S. 115), 8, (S. 129), 21, (S. 289) und 23 (S. 317) wie auch 69 (S. 963) enden in *Renwenban* mit dem einführenden „wahrhaftig“ 正是, Doppelpunkt und den anschließenden Couplets, während Kapitel 17-18 (S. 250) und 19, (S. 267) nur mit Gedankenstrich aber ohne die erwarteten Couplets enden. Manche *Hongloumeng*-Forscher spekulieren über den Grund für die fehlenden Couplets. Da diese Frage nicht Objekt dieser Arbeit ist, wird sie hier nicht thematisiert.

²²⁰ „Das Wolken- und Regen-Spiel“ ist eine feste Metapher für den Geschlechtsverkehr, der aus einer Legende über die Begegnung und Liebesbeziehung zwischen König Huai des Staates Chu 楚懷王 (gest. 296 v. Chr.; Regierungszeit: 328-299 v. Chr.) und einer Unsterblichen vom Berg Wu 巫山 stammt. Diese Legende wird durch den *Chuci*-Dichter 楚辭 Song Yu 宋玉 (ca. 298-ca. 222 v. Chr.) in seiner *Fu-Dichtung von Gaotang* 高唐賦 überliefert.

interpretiert diesen Traum als „unfassbare“, denn Baoyu hat die vorausdeutenden Zeichen im *Register der zwölf Schönen aus Jingling* nicht verstanden. Noch weniger hat er den Zweck erfasst, warum die Fee ihn zu einem üppigen Bankett mit Gesang, Musik und Tanz einlädt, ihn zum Schluss mit ihrer eigenen Schwester zusammenbringt und ihm das Wolken- und Regen-Spiel beibringt.

Das Schlusscouplet spricht die zentrale Themen des Romans an: Traum und Liebe. Die Bezeichnung *Qiangou* 千古 ist ein ungenauer Zeitbegriff, der „seit jeher“ bedeutet. Unsterblich aber ist nicht nur Baoyus Liebe, sondern ebenso unsterblich ist die Geschichte dieser Liebe. Diese „Bewertung“ von Baoyus Liebe bestätigt erneut die Existenz einer Metaebene über der Geschichte. Die Frage im ersten Vers des Schlusscouplets „zu wem“ lässt erahnen, dass Baoyu mehrere erotische Erfahrungen machen wird. Der zweite Vers beantwortet die gestellte Frage zwar nicht — die Antwort soll der Leser selbst herausfinden —, lenkt die Gedanken aber auf die wahre Liebe und deren Tiefe. Erst Kapitel 6 gibt eine vorläufige Antwort. Obwohl in Kapitel 6 scheinbar eine Antwort auf die Frage angeboten wird, ist dem Leser bald klar, dass Xiren 襲人 aufgrund ihrer heuchlerischen Art nicht Baoyus Liebe sein kann. Als Liebesnarr gilt Baoyus Liebe nur Daiyu und *vice versa*. Damit wird Daiyu gleichermaßen als Liebesnarr definiert. Schon die Fragestellung belegt Baoyus Geistesverfassung und zeigt, dass er seinen Traum und die Belehrungsversuche der Fee gar nicht verstanden hat.

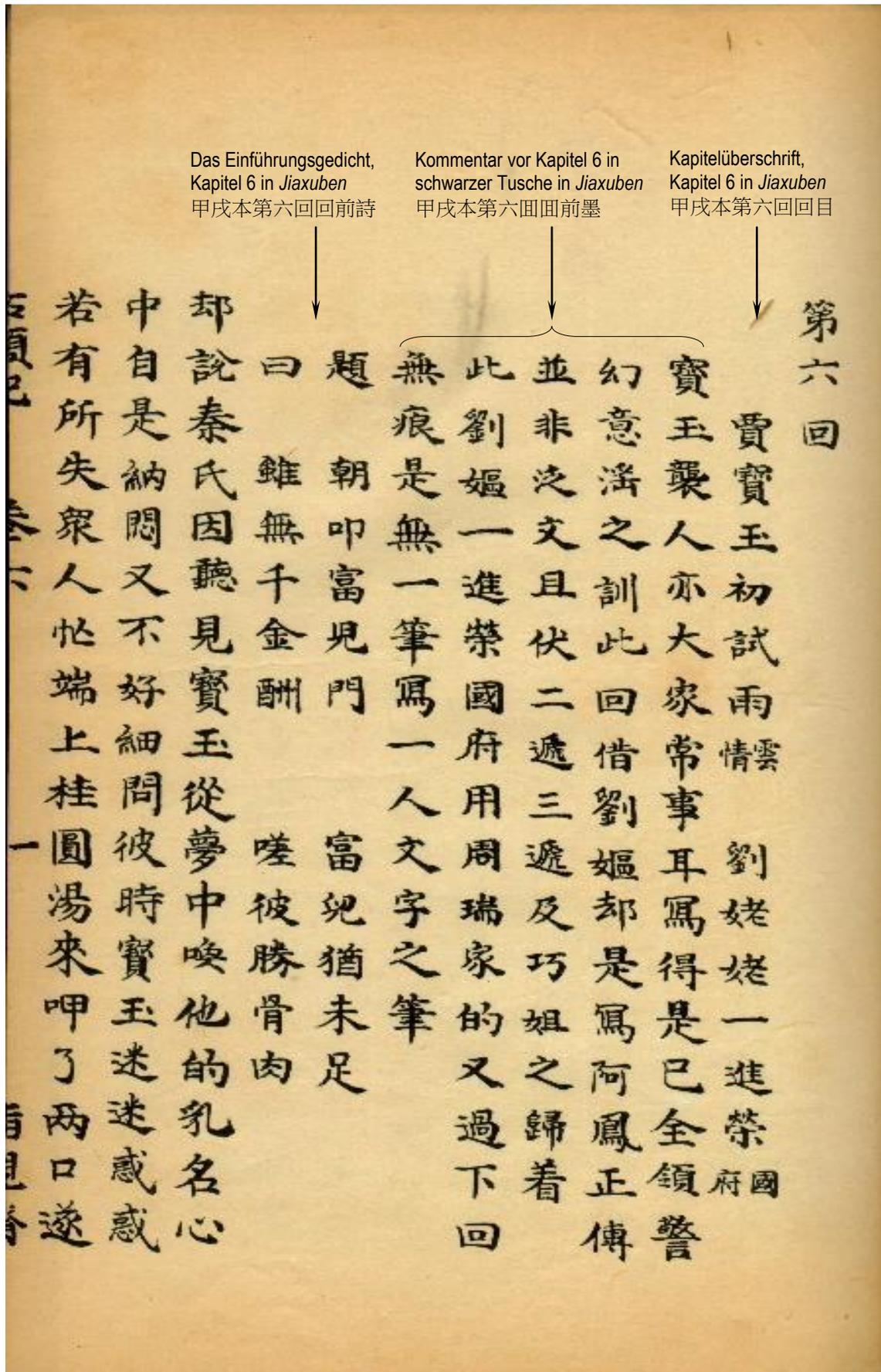
Die Überschrift von Kapitel 6 beantwortet die Frage aus dem Schlusscouplet des vorherigen Kapitels nur teilweise. Sie verrät nicht, mit wem das Wolken- und Regen-Spiel gespielt werden wird. Das Einführungsgedicht lässt bereits erahnen, dass in diesem Kapitel einen neuen Handlungsstrang beginnt. Dass der Autor die erste irdische erotische Erfahrung Baoyus im Gedicht nicht zur Sprache bringt, scheint zu beweisen, dass er dieser Erfahrung Baoyus nicht allzu große Bedeutung beimisst. Andererseits bleibt die Frage, zu wem die wahre Liebe Baoyu führt, dadurch offen. Allerdings kann der Leser aus dem kurzen Bericht über die kleine Unstimmigkeit zwischen Baoyu und Daiyu am Anfang des Kapitels 5 ihre zukünftige Liebe erahnen. Sie wird dem Leser erst in Kapitel 29 völlig klar, in dem ihrer großen Streit und die Gedankengänge der Liebenden detailliert dargestellt wird. Diese Darstellung bestätigt auch, dass Baoyus sexuelle Erfahrung im Kapitel 6 nicht von Bedeutung ist.

石頭記 第六回

們好生看省猫兒狗兒打架忽听宝玉在夢中喚他的小名因納悶道我的小
名这里没人知道的他如何知道在夢里叫出来正是
一場幽夢同誰近
千古情人独我痴

Schlusscouplet in Kapitel
5 in Gengchenben
庚辰本第五回尾聯

[Bild 2. 3: Schlusscouplet in Kapitel 5 in Gengchenben 庚辰本第五回尾聯]



Das Einführungsgedicht,
Kapitel 6 in *Jiaxuben*
甲戌本第六回回前詩

Kommentar vor Kapitel 6 in
schwarzer Tusche in *Jiaxuben*
甲戌本第六回回前墨

Kapitelüberschrift,
Kapitel 6 in *Jiaxuben*
甲戌本第六回回目

第六回

賈寶玉初試雨情
劉姥姥一進榮國府

寶玉襲人亦大家常事耳
寫得是已全領警

幻意淫之訓
此回借劉嫗却是寫阿鳳正傳

並非泛文且伏二遞三遞及巧姐之歸着

此劉嫗一進榮國府用周瑞家的又過下回

無痕是無一筆寫一人文字之筆

題 朝叩富兒門
富兒猶未足

曰 雖無千金酬
嗟彼勝骨肉

却說秦氏因聽見寶玉從夢中喚他的乳名心

中自是納悶又不好細問彼時寶玉迷迷惑惑

若有所失眾人忙端上桂圓湯來呷了兩口遂

頁已 卷六 一

[Bild 2. 4: Kapitelüberschrift, Kapitel 6 in *Jiaxuben* 甲戌本第六回回目;
Das Einführungsgedicht, Kapitel 6 in *Jiaxuben* 甲戌本第六回回前詩]

Kommentar am Ende des Kapitels
6 in schwarzer Tusche in *Jiaxuben*
甲戌本第六回回後墨

Das Schlusscouplet,
Kapitel 6 in *Jiaxuben*
甲戌本第六回尾聯

話了二人說着又至周瑞家坐了片時劉姥姥
便要留下一塊銀與周瑞家的兒女買果子喫
周瑞家的如何放在眼裏執意不肯劉姥姥感
謝不盡仍從後門去了正是

得意濃時易接濟
受恩深處勝親朋

一進榮府一曲折頓挫筆如遊龍且將豪
華舉止令觀者已得大槩想作者應是心花
欲開之候
借劉嫗入阿鳳正文送宮花寫金玉初聚為
引作者真筆似遊龍變幻難測非細究至再
三再四不記數那能領會也嘆嘆

石頭記

卷六

共

看見齊

[Bild 2. 5: Das Schlusscouplet, Kapitel 6 in *Jiaxuben* 甲戌本第六回尾聯]

Der Hinweis des Einführungsgedichts auf die Begegnung zwischen Reichen und Armen bezieht sich auf die erste Begegnung zwischen Großmutter Liu und Fengjie. Fengjie führt den Haushalt des *Rongguo*-Anwesens und hat dadurch eine große Machtposition inne. Während Baoyus erste Erfahrung mit Xiren nur kurz beschrieben wird, wird Großmutter Lius erster Besuch bei Fengjie sehr detailliert geschildert. Durch „erstmal“ in der Überschrift werden weitere Besuche angedeutet. Wie das Einführungsgedicht bleibt das Schlusscouplet von Kapitel 6 bei demselben Thema und interpretiert die erste Begegnung. Gleichzeitig fungieren diese metanarrativen Texte als Prolepse über die zukünftige Beziehung zwischen Fengjie und Liu Laolao und lassen den Leser ahnen, dass Liu Laolao in der späteren Handlung wohl die Rolle der Gönnerin spielen wird. Später wird Großmutter Liu Namensgeberin und Patin von Feijies Tochter Qiaojie. Nach dem Untergang der Jia-Familie und nach dem Tod Fengjies ändert sich die Beziehung. Als Qiaojie von ihren männlichen Verwandten als Konkubine an einen ausländischen Prinzen verkauft werden soll, rettet Großmutter Liu sie mit einer List (119). Somit ist die „Prophezeiung“ im Einführungsgedicht wahrgeworden: Ihr seid mehr als mein Fleisch und Blut!

Die Einführungsgedichte und Schlusscouplets bilden einen Rahmen um das jeweilige Kapitel und spiegeln die Struktur des Romans wieder. Sie sind in einer strengen Metrik verfasst und strahlen in ihrer schwebenden Stellung Nüchternheit und große Überzeugungskraft aus. Wie die Kapitelüberschriften lenken sie die Aufmerksamkeit des Lesers und leistet ihm zum Verständnis des Romans interpretative Hilfestellung.

3 Die Erzählerkonstellation und -funktionen

Die Einzigartigkeit der Erzählkunst im *Traum der roten Kammer* liegt zuerst in Cao Xueqins Verständnis von Genre und Sprache eines Erzählwerks, vor allem aber auch in der Handhabung des Autors von einem oder mehreren Erzähler(n) und seiner (ihrer) Rolle(n). Im Unterschied zu Chaucer, Boccaccio und Aina Jushi formt der Autor des *Traums* keine Erzählgesellschaft, in der die Erzähler und Zuhörer einander kennen. Im Vergleich zu seinen Vorgängern zeichnet er sich durch die Entwicklung einer bewussten Mehrstimmigkeit des Erzählens aus, durch die Einführung zweier Nebenerzähler neben einem Haupterzähler. Die besonderen Aufgaben der beiden Nebenerzähler bestehen darin, die Rolle des Haupterzählers zu unterstützen und zu ergänzen, um der Geschichte unter anderem durch eine erzähltechnische Vielfalt neue Bedeutungsebenen zu verleihen. Ihre Erzählungen bilden jede für sich eine metanarrative Ebene, was einerseits den literarischen Anspruch des Autors verdeutlicht und andererseits die Wachsamkeit des Lesers fordert. Erzähltechnisch setzt der Autor in der Binnengeschichte einige wenige ausgewählte traditionelle Erzählformeln ein und formt somit ebenfalls eine Metaebene. Dadurch verschafft er dem Haupterzähler eine offene Erzählkontrolle, mittels derer er auch auf einer Metaebene den zu erzählenden Stoff organisieren kann.

3.1 Die Erzählerfrage und Erzählerkonstellation im *Traum der roten Kammer*

Rahmenstruktur des Romans und die damit verbundenen Rahmenerzählung lassen erkennen, dass sich die Erzählerfrage logischerweise in Pluralform stellt, also eine mehrstimmige Erzählweise mit einem Haupterzähler und zwei Nebenerzähler.

Diese „Arbeitsteilung“ bewirkt, dass der auktoriale Haupterzähler, der zwar viel über die Geschehnisse auf seiner Erzählebene weiß, den Nebenerzählern zusätzliche Erzählphären überlassen kann, über die er als Haupterzähler auf seiner Erzählebene nichts weiß, so dass er seine Glaubwürdigkeit und seine erzählerische Kohärenz nicht verliert. Die Nebenerzähler liefern die Metaerzählungen über die Binnengeschichte und verweisen den Leser einmal auf die metaphysische Verbindung zwischen dem Stein, der Jade und dem Protagonisten Jia Baoyu, die der Haupterzähler beispielweise nicht kennt, und sie liefern zum anderen Andeutungen über nicht erzählte, ausgesparte Handlungen. Darüber hinaus verschafft sich der Autor durch die beiden Nebenerzähler die Möglichkeit, sein Verständnis der Romanliteratur als eine eigenständige Kunstform und seine Auffassung der Romanästhetik darzustellen.

Besonders in den Eingangsrahmen des Kapitels 1 kommen viele Stimmen vor, die zunächst sortiert werden soll: Erstens beschreibt eine Stimme die Entstehung des Steins und die Entdeckung einer Geschichte auf dem Stein. Dann zitiert sie eine Diskussion zwischen dem Stein und einem gewissen Daoisten der Leere. Diese Stimme ist eindeutig nicht die Stimme einer Figur,

sondern die eines Erzählers, der hauptsächlich in der Rahmenerzählung operiert und dessen Hauptthema der Stein ist. Zweitens, der Stein ist eine Figur der Geschichte, die im Eingangsrahmen spricht. Drittens, der Stein ist ein Medium oder eine Druckplatte, auf der der Roman eingraviert steht. Seine Botschaft: Der Roman soll verbreitet werden! Viertens ist der Stein selbst sicherlich auch der erste Leser oder Interpret der Geschichte, der einen „Herausgeber“ finden will, mit dessen Hilfe diese außergewöhnliche Geschichte in die Welt getragen werden soll. Fünftens kommt diese Stimme weiterhin auch in der Binnengeschichte vor, immer an den Stellen, wo Hintergründe oder Umstände erklärt werden muss, über die der Haupterzähler nicht wissen kann. Kritik an die Populärliteratur und den Leser, der Literatur mit historiographischen Kriterien zu beurteilen, wird auch durch diese Stimme vorgetragen. So bleibt der Haupterzähler kohärent und glaubwürdig. Festzuhalten gilt hier, dass diese Rahmenerzählung ihren eigenen Erzähler hat. Sechstens erzählt diese Stimme auch der Ausgangsrahmen und damit den Roman zu Ende. Er wird als Steinerzähler bezeichnet.

Die Jade, also die weltliche Truggestalt (*huanxiang* 幻相) von Göttin Nüwas Stein, bleibt als Dingsymbol die ganze Binnengeschichte hindurch stumm: „Das stumme Ding“ 啞吧物件, wie Lin Daiyu sie einmal bezeichnet (29: 402). Eine Stimme in der Binnengeschichte lässt sich, zwar leise, jedoch unüberhörbar vernehmen, immer wenn der Haupterzähler etwas über das Leben, Denken oder die Gefühle des Protagonisten erzählen will, was er unmöglich historiographisch belegen kann. Diese subtile Stimme erhebt sich dann in der An- oder auch Abwesenheit der Jade und bricht für einen kurzen Moment den Erzählfluss der Binnengeschichte und warnt den Haupterzähler. Dieser Erzähler macht auf einer metanarrativen Ebene auf sich aufmerksam und schützt durch seine Intervention die Glaubwürdigkeit des Haupterzählers. Im Unterschied zum Steinerzähler kommt dieser Erzähler nur in der Binnengeschichte vor und beschränkt sich nur auf den Protagonisten. Er wird hier als Jadeerzähler bezeichnet.

Die Funktionen der zwei Nebenerzähler und des Haupterzählers können in Kombination mit dem Diagramm 2. 1 über die Rahmenstruktur des Romans wie folgt verdeutlicht werden.



[Diagramm 3. 1: Rahmenstruktur und Erzählerkonstellation]

3.2 Die Nebenerzähler

Das obige Diagramm veranschaulicht die „Arbeitsteilung“ zwischen den beiden Nebenerzählern und dem Haupterzähler sowie ihre Funktionen als Erzähler und ihre Positionen auf der Erzählebene und bietet einen groben Eindruck. Im Folgenden wird versucht, die Stimmen der Nebenerzähler in den Erzählvorgang zu definieren und ihre Erzähleigenschaften aufzuzeigen. Die Gestaltung dieser Erzählerkonstellation stellt das gebildete Lesepublikum vor der Herausforderung, sich nicht nur mit der Geschichte des Romans selbst, sondern auch mit seiner Erzähltechnik auseinanderzusetzen.

3.2.1 Der Steinerzähler

Der Steinerzähler im Eingangsrahmen

Wie bereits dargestellt, ist der Steinerzähler für die Rahmenerzählung zuständig. Nach der Ankündigung des Programms vom angeblichen Autor (1: 1-2) spricht der Steinerzähler den Leser mit der Formel eines Markterzählers direkt an, mit der den meisten Lesern dieser Zeit sehr vertraut ist, und legt damit seine Daseinsberechtigung dar.²²¹

Wertes Publikum, Ihr fragt, woher dieses Buch kommt? Sein Ursprung, wenn ich Euch davon erzähle, grenzt fast an Widersinn. Aber wenn man genauer nachforscht, ist er doch höchst interessant. Lassen Sie meine Wenigkeit seine Herkunft erklären. Nur so kann der Leser sie verstehen und jeder Zweifel wird aus dem Weg geräumt.

列位看官：你道此書從何而來？說起根由雖近荒唐，細按則深有趣味。待在下將此來歷說明，方使閱者了然不惑。(1: 2)

In diesem kleinen Absatz klingt der Steinerzähler zwar so, als spräche er von sich in der dritten Person Singular, (wortwörtlich übersetzt) „ich, der von niedrigem Stand“ 在下 und „meine Wenigkeit“, befindet sich aber eigentlich in der Situation eines Ich-Erzählers. Denn er spricht sein Gegenüber, nämlich den Leser, mit „Du“ an. — Offensichtlich ist ihm bewusst, dass sein Gegenüber ein Leser 閱者 und kein Zuhörer ist. — Diese Ich-Du-Erzählsituation erscheint — grammatisch bedingt — in deutscher Übersetzung deutlicher als im chinesischen Original. Anders als der Markterzähler distanziert der Steinerzähler sich scheinbar damit vom zu erzählenden Stoff und signalisiert dem Publikum, dass er nicht der Autor ist, und daher nicht für die literarische Qualität der Geschichte verantwortlich. Gleichzeitig verschafft er sich den Eindruck von Objektivität und Glaubwürdigkeit, wenn er die Geschichte als interessant anpreist. Diese Identität gibt ihm auch das Recht auf Kritik und Einmischung in die Erzählsphäre des

²²¹ Ein Markterzähler 說書人 ist ein Geschichtenerzähler in einem Vergnügungsmarkt, *goulan* („Zäune“, 勾欄) genannt, der durch seine Darstellungskunst mit wenigen Hilfsmitteln sein Publikum mit seinen Geschichten unterhält. Solche Vergnügungsmärkte entstanden in der Song-Dynastie, wo viele unterschiedliche Künste in den Vergnügungsvierteln der großen Städte miteinander konkurrieren. Heute treten die Markterzähler sowohl wie seit Jahrhunderten in Teehäusern oder Restaurants auf, als auch im Fernsehen oder Radio. Oder sie verbreiten ihre Werke wie andere moderne Künstler durch Hörbücher und andere mediale Mittel.

Haupterzählers. Mit der durch diese Formel gezeigten Bescheidenheit und Demut sichert sich der Steinerzähler zudem die Sympathie und das Vertrauen des Lesers. Für den Steinerzähler als Nebenerzähler ist es wichtig, dieses Vertrauen bis zum Ende des Romans aufrechtzuerhalten, wenn er die Rahmenerzählung zu Ende bringen muss. Er benötigt dieses Vertrauen auch, wenn er später in der Binnengeschichte die Informationen und Hintergrundkenntnisse liefert, und wenn er sich für seine gelegentlichen Kommentare auf das Vertrauen des Lesers stützen will.

Hier ist zunächst wichtig, den Unterschied zwischen der Figur Stein und dem Steinerzähler festzuhalten. Was am meisten zu Missverständnissen führen kann, sind wahrscheinlich die Anreden und Selbstbenennungen des Steins als Figur zum einen und des Steinerzählers zum anderen. Beide bezeichnen sich zum Beispiel als „ich, das dumme Ding“ 蠢物. Erst eine genauere Analyse bringt Klarheit: Der Steinerzähler zitiert diese Selbstbenennung des Steins im Eingangsrahmen ausschließlich in direkter Rede (1: 3), als der Stein die beiden Unsterblichen anspricht. Im Gespräch mit den zwei Unsterblichen nennt sich die Figur Stein ausschließlich „ich, das dumme Ding“. Diese Bezeichnung wird darüber hinaus auch von den beiden Unsterblichen und bald auch von Zhen Shiyin für den Stein verwendet, nachdem der Mangmang Daishi im Eingangsrahmen diese Charakteristik des Steins festgestellt hat (z. B. 1: 3, 8-10; 120: 1603). Dagegen wird in der Binnengeschichte die Selbstbezeichnung des Steins in seinem inneren Monolog mit „ich selbst“ 自己 wiedergegeben (17/18: 237). Nicht zu ignorieren ist, dass die Jade in der Binnengeschichte die Truggestalt des Steins ist und stumm bleibt, „das stumme Ding“, so wie Lin Daiyu einmal beschreibt (29:402).

Zu bemerken ist ebenfalls die Bedeutungsverschiebung der Bezeichnung „das dumme Ding“: Ist anfänglich mehr die äußerliche raue Masse des Steins gemeint, verlagert sich der Fokus in der Binnengeschichte auf dessen charakteristische innerliche Torheit, bis am Ende die andere Seite der Dummheit, der wahre Verstand des Steins zum Vorschein kommt. Diesen Entwicklungsprozess von Torheit zu wahren Verstand durchlebt aber nicht der Stein selbst in seiner sperrigen Form, sondern der Protagonist Jia Baoyu, die Figur, die mit den Eigenschaften des Steins, der Jade und des Dieners der heiligen Jade ausgestattet ist. Angesichts dieser Differenzierung sind die Rollen des Steins und des Steinerzählers im Eingangsrahmen leichter zu verstehen. Zu beachten ist dazu noch das Phänomen, dass Eigenschaften des Steins auch auf den Steinerzähler übergehen, wie sich an seinen Auftritten feststellen lässt.

Als Erzähler bezeichnet sich der Steinerzähler lediglich einmal im Eingangsrahmen mit der gängigen Formel als „meine Wenigkeit“. Als „ich, das dumme Ding“ nennt er sich nur in der Binnengeschichte. Im Kapitel 6 unterbricht der Steinerzähler den Erzählfluss des Haupterzählers und macht sich Gedanken über den Erzählvorgang und beendet den Absatz mit „bitte erlaube mir,

dem dummen Ding, die Details zu erzählen“ 待蠢物逐細言來 (6: 102). Darüber hinaus nennt sich der Steinerzähler auch erst in der Binnengeschichte „ich, der (unbelehrbare) Stein“ (頑)石頭 (4: 58). Zudem erklärt er mit klaren Worten, wenn er über den Stein im großen Kahlen Berg in der Binnengeschichte spricht (8: 119).

Nach seiner obigen Selbstvorstellung kommt der Steinerzähler sofort zur Präsentation des Steins und der Geschichte seiner Abstammung:

Als Nüwa einst Steine läuterte, um den Himmel zu reparieren, formte sie am Felsen des unsinnigen Geredes im großen kahlen Berg sechunddreißigtausendfünfhundertundeinen Steinblock von zwölf *Zhang* Höhe und vierundzwanzig *Zhang* im Quadrat. Davon verbrauchte Nüwa lediglich sechunddreißigtausendfünfhundert Blöcke. Ein einziger blieb übrig und wurde unter den Blaukammgipfel zurückgelassen.

原來女媧氏煉石補天之時，於大荒山無稽崖煉成高經十二丈，方經二十四丈頑石三萬六千五百零一塊。媧皇氏只用了三萬六千五百塊，只單單剩了一塊未用，便棄在此青埂峰下。(1: 2)²²²

Der Nüwa-Mythos und seine Verarbeitung bis zur Entstehungszeit des Romans lassen an der mythischen Abstammung des Steins keine Zweifel. Ein anderer Stein, — oder vielleicht doch der Selbe? — aus dem der Protagonist Sun Wukong in der *Reise in den Westen* stammt, weist ähnliche Eigenschaften auf, obwohl der Autor der *Reise Wu Cheng'en* nicht explizit auf Nüwa-Mythos hindeutet. In der *Reise* gibt der Autor die genaue Maße des Steins an. Er ist von drei *Zhang* 丈 sechs *Chi* 尺 und fünf *Cun* 寸 Höhe und zwei *Zhang* und vier *Chi* im Quadrat. Der Autor erklärt diese Maße durch die chinesische Weltanschauung und die 24 Jahresabschnitte 節氣 (*jieqi*) nach dem Lunasolar-Kalender 陰陽合歷 (*Reise*, 1: 3). Der Stein im *Traum* ist zwar vielfach vergrößert, jedoch mit der gleichen Auffassung über das Universum gestaltet. Die Anzahl der geläuterten Steine suggeriert die Summe aus den Tagen eines Jahrhunderts, die Maßangaben der einzelnen Steine die Anzahl der Monate eines Jahres, der nach chinesischer Zeitrechnung 12 Doppelstunden des Tages und der 24 Jahresabschnitte, an denen sich chinesische Feste und Gebräuche orientieren.²²³ Trotz der großen Menge der geläuterten Steine bleibt dennoch nur einen Stein übrig, aus dem die Geschichte sich entwickelt. Ironischerweise wird die Abstammung des Steins in vorhistorischen Zeiten hier in Form einer historiographischen Aufzeichnung festgehalten, die ihre Glaubwürdigkeit auch auf eben diese angegebenen Maße und Zahlen stützen soll. Gleichzeitig suggerieren diese Zahlen die Fiktionalität der Geschichte und heben die vorgespilte Ernsthaftigkeit auf.

²²² Der Name *Dahuangshang* 大荒山, der große kahle Berg, kommt wahrscheinlich aus *Klassiker der Berge und Meere* 山海經. In dem Kapitel *Dahuangxijing* 大荒西經 wird ein Berg mit diesem Namen beschrieben. Fang Tao 方韜 (Kommentar), *Shanghaijing* 山海經, Beijing, 2009, S. 257-258.

²²³ Die 24 Jahresabschnitte 節氣 sind nach dem Lunasolar-Kalender 陰陽合歷 festgelegt, der sich nach bestimmten astronomischen Ereignissen und Naturphänomen richtet. Zur Synchronisation mit den Jahreszeiten ist jeder der 24 Jahresabschnitte auf 15° begrenzt. Im alten China wird darüber hinaus der Tag in 12 Doppelstunden (*shichen* 時辰) statt der westlichen 24 Stunden unterteilt.

Bemerkenswert ist hier auch die ähnliche Gestaltung des Schauplatzes oder Geburtsorts vom Stein in den beiden Romanen. Der Autor der *Reise* gestaltet den Entstehungsort des Affenkönigs als den außergewöhnlichen Punkt auf der Erde, fern vom weltlichen Leben des Menschen. Ein *Fu*-Gedicht 賦 vor der Geburt des Affenkönigs konkretisiert den Berg als die Säule zum Himmel 擎天柱 (*qingtian zhu*) und der Wurzel der Erde 大地根 (*dadi gen*). Hier konzentrieren sich die magischen Kräfte des Universums und verwandeln den Stein zunächst in einem Ei und aus dem Ei lassen sie den Affenkönig gebären (*Reise*, 1: 2-3). Obwohl der Autor des *Traums* den großen kahlen Berg nicht explizit als die Säule zum Himmel beschreibt, gestaltet er jedoch diesen Schauplatz als einen Ort, wo nur Unsterblichen oder Menschen, die nach Erwachen suchen, erreichen können (1). Die Wirkung der magischen Kräfte auf dem Stein ähnelt sich sehr in den zwei Romanen. Während in der *Reise* der Stein durch die Kräfte des Universums Verstand erreicht und Geist 靈通 hat (*Reise*, 1: 3), erhält der Stein im *Traum* bereits vor seiner Verwandlung seine Seelenmacht (*tongling*, 通靈) (1: 3).

Aus der oben zitierten kurzen Einführung sind einige weitere Eigenschaften des Steins herauszulesen, die Charakterkomponenten des Protagonisten Jia Baoyu werden. Er hat z. B. immer Angst allein gelassen zu werden, d. h. übrigzubleiben. Andererseits verfügt der Stein durch die Läuterung der Göttin den Verstand, der er auch zu einsetzen versteht. In der Diskussion mit dem Daoisten der Leere ist er daher selbstsicher und kann sein Gegenüber mit literarischen Argumenten, mit Kritik an die Populärliteratur und an die Urteilskonvention an Literatur durch die Kriterien der Historiographie überzeugen. Diese Intelligenz geht auch in den Protagonisten über und verleiht ihn außergewöhnlichem künstlerischem Talent.

Das starke Selbstbewusstsein zeigt auch der Steinerzähler. Rückblickend stellt der Steinerzähler im ersten Satz erst die Figur des Steins vor, der durch die Hände Nüwas entstanden ist. Der Wissensstand des Steinerzählers über die chinesische Mythologie, der eines Gebildeten gleicht, verstärkt seine Glaubwürdigkeit, die er sofort ausnutzt, wenn er vom mythischen Ursprung und der wundersamen Verwandlung des Steins erzählt. Nun beginnt der Steinerzähler zunächst in der dritten Person Singular von der Abstammung des Steins und von seinem Werdegang durch das Feuer Nüwas und von seiner Begegnung mit den zwei Unsterblichen zu erzählen.

Nach einer Ellipse, in der sich die Binnenerzählung des Romans, eine Metaerzählung über die Entstehung des Romans und seine Eingravierung auf dem Stein hätten abwickeln können, fährt der Steinerzähler fort: Auf einem Stein entdeckt ein gewisser Daoist der Leere eine wie von Geisterhand eingravierte Geschichte. Diesen Stein mit der Geschichte von Nüwas Stein in Verbindung zu bringen liegt auf der Hand und wird durch die vom Steinerzähler

wiedergegebene Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten bestätigt. Es folgt die Rezeption der Geschichte bis zum Ende der Eingangsrahmen (1: 2-7). Nun erst nachdem der Steinerzähler seine Glaubwürdigkeit aufgebaut und das Vertrauen des Lesers gewonnen hat, gibt er die Erzählautorität an den Haupterzähler weiter. Der darf dann nach dem Satz: „auf dem Stein steht geschrieben“ 按那石上書云 (1: 7), der durch heutige Lektoren mit einem Doppelpunkt versehen ist, zu Wort kommen und die „eigentliche“ Geschichte, die auf dem Stein eingraviert ist, erzählen: „Seinerzeit war die Erde im Südosten abgestürzt“ 當日地陷東南.... Humorvoll schließt der Autor seinen ersten Satz der Binnengeschichte an den überlieferten Text des Nüwa-Mythos: Die Erde singt im Südosten 地不滿東南.²²⁴ Auch Zhiyan Zhai war der Meinung, dass die Geschichte auf dem Stein erst hier anfängt (JXB, 1: 87).²²⁵ Und so belegt bereits die Tatsache, dass hier ein Erzählerwechsel stattfindet, die Existenz eines Nebenerzählers.

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern in der Geschichte der Erzählliteratur ist *Traum der roten Kammer* der erste Roman unter den Klassikern, der mit mehreren Erzählstimmen entwickelt wird. Jedoch vermittelt der Anfang den Eindruck, als setze der Autor hier die Strukturen der traditionellen chinesischen Erzählkunst fort, indem er dem eigentlichen Anfang des Romans eine Art „Prolog“ (*xiezi* 楔子 oder *yinshou* 引首 genannt) voranstellt. In den berühmten Ming-Romanen liefern die Prologe eine Vorabklärung des mythischen Hintergrunds der kommenden Erzählung oder eine moralische Warnung, eine Deutung oder eine Zusammenfassung der angeblich historischen Gesetzmäßigkeit. Kurzum, in einem Prolog werden selten Ursprung des Buchs, sein Fundort oder seine Rezeptionsgeschichte behandelt, wie es im *Traum* der Fall ist.

Die Geschichte im Eingangs- bzw. Ausgangsrahmen (siehe Diagramm 2. 1 und 3. 1) des *Traums* erzählt auf metanarrativer Ebene eine „Chronik“ des Buchs *Chronik des Steins*: Die Befähigung des Steins zu Verstand und seine Verwandlung durch Mangmang Dashi, die auf dem Stein eingravierte Geschichte der *Chronik des Steins* und die Redaktionsarbeit, Verbreitung, Kritik oder Rezeption und ihre aufklärende Wirkung. Am Ende des Eingangsrahmens gibt der reale Autor Cao Xueqin dem fiktiven Herausgeber seinen eigenen Namen und verschleiert so zu diesem Zeitpunkt die eigene Identität als Autor. Zhiyan Zhai hatte diesen Trick des Autors seinerzeit bereits durchschaut und stellt die Frage nach dem Autor der Passage vom Anfang der Geschichte bis zur Edition des Buches, die er als „Prolog“ bezeichnet (JXB, 1:87).²²⁶

²²⁴ Liu An, *Huainanzi* 淮南子·天文訓, 1989, a.a.O., S. 27.

²²⁵ Yu Pingbo 俞平伯, *Zhiyan Zhai Honglouloumeng jiping*, 1954, a.a.O., S. 40, 41. Siehe auch Zhu Yixuan, HZH, S. 85.

²²⁶ Diese Passage entspricht den Eingangsrahmen des Romans. Siehe Yu Pingbo 俞平伯 (Hrsg.), *Zhiyan Zhai Honglouloumeng jiping*, 1954, a.a.O., S. 40; und Andrew Plaks (Hrsg.), *Honglouloumeng piyu pianquan* 紅樓夢批語偏全, Beijing, 2003, S. 1. Vgl. Liu Mengxi, „Lun Honglouloumeng qianwuhui zai quanshu jegou shang de yiyi“, in: HXK, 1979/1, S. 111-138. Li Zhongming 李忠明, „Shilun Zhongguo gudian changpian xiaoshuo de jegou moshi“ 試論中國古典長篇小說的結構模式, in: MQXS, 1991/2, S. 182-193.

Die Geschichte des Haupterzählers sollte mit einem neuen Absatz beginnen. Obwohl den Satz „Darauf steht es geschrieben:“ eindeutig der Steinerzähler gesprochen hat, fangen die Hauptgeschichte in meisten heutigen Ausgaben nach einer großen Spalte mit diesem kurzen Absatz an, der eigentlich zur Rahmenerzählung gehört: Selbst ohne die moderne Interpunktion ist die Möglichkeit eines Missverständnisses an dieser Stelle sehr gering. Man kann die Erzählung des Steinerzählers nach den heutigen Erzähltheorien problemlos einer extradiegetischen Erzählebene zuordnen und die gesamte Geschichte des Haupterzählers einer intradiegetischen. Dennoch hat der Autor die Erzählaufgaben nicht so einfach und durchsichtig verteilt. Denn wie unten vorgeführt wird, sind der Steinerzähler und seine Erzählung viel mehr als nur ein „Vorprogramm“.

Der Steinerzähler in den Anfangskapiteln

In der Binnengeschichte wird der Steinerzähler mit einigen anderen Aufgaben betraut, in denen er auch seine Charaktereigenschaften erkennen lässt, wie die folgenden Beispiele darlegen. Dass ein Erzähler oder gar Nebenerzähler, ähnlich wie eine Figur, Temperament zeigt und nicht das Temperament eines Markterzählers, ist außergewöhnlich. Im Vergleich zum Haupterzähler genießt der Steinerzähler anscheinend das größere Vertrauen des Autors. Der Autor, der seine Literaturlauffassung schon am Anfang des Romans durch ihn vertreten lässt, gestattet dem Steinerzähler mehrmals, sich in den Erzählfluss des Haupterzählers einzumischen, während der Haupterzähler sich nur auf der Ebene der Binnenerzählung fortbewegen darf. Die Funktion des Steinerzählers hier erinnert auch an die Rollenbesetzung im Yuan-zeitlichen Theater. In einem Stück gibt es häufig nur eine Gesangsrolle. Alle anderen Figuren haben nur Sprechrollen. Um die Hintergrundsituation einer Handlung zu erklären, bietet in einem Akt oder gar im ganzen Stück ein so genannter „Agent“ (*tanzi* 探子) als einzige singende Hauptfigur dem Publikum Informationen, die auf der Bühne nicht allein szenisch gezeigt werden können. Der Steinerzähler spielt eine ähnliche Rolle in der Binnengeschichte.²²⁷

Mit dem Ende des Eingangsrahmens ist die Stimme des Steinerzählers nicht verstummt, sondern sie taucht an einigen Schlüsselstellen des Erzählflusses in der Binnengeschichte wieder auf und drängt den Haupterzähler in den Hintergrund. Eine Charaktereigenschaft des Steinerzählers ist relativ direkt abzuleiten, wenn er sich als „ich, der harte (unbelehrbare)

²²⁷ Da die Sprechtexte dieser Stücke nicht mit den Gesangstexten zusammen überliefert sind, kann man heute nicht mehr genau rekonstruieren, warum ein solches Phänomen entstanden ist, warum solch eine Rolle überhaupt notwendig ist und warum nur eine einzige Gesangsrolle. Manche Forscher vertreten die Ansicht, dass Theater die Erzählliteratur beeinflusst habe, aber andere dagegen behaupten das Gegenteil. Vielmehr sollte man in Betracht ziehen, dass Markterzähler und Theaterleute auf den Vergnügungsmärkten Seite an Seite arbeiteten und parallele Entwicklungen durchliefen. Vgl. Wang Guowei 王國維, *Songyuan xiju Shi* 宋元戲劇史, Shanghai, 1995, S. 36-37. Xu Dajun 徐大軍, „Yuan zaju yanshu tizhi zhong de shuoshuren xushu zhisu“ 元雜劇演述體制的說書人質素, in: *Journal of Shandong Teachers' University*, 2003/1, S. 13-17.

Stein“ meldet. Folgende Beispiele belegen, dass er aufgrund seiner bereits im Eingangsrahmen erworbenen höheren Glaubwürdigkeit und des Vertrauens des Autors die „Autorität“ besitzt, den Haupterzähler zu unterbrechen und sein „Erzählrecht“ über Dinge mit mythischen Hintergrund geltend zu machen. Vielleicht spielt hier auch seine Identifizierung mit der Figur des Steins eine Rolle, so dass er die Erzählung über ihn niemand anderem überlassen will.

In Kapitel 4 zum Beispiel wird die Erzählaufgabe auf Steinerzähler und Haupterzähler verteilt.²²⁸ Der Haupterzähler ist für die Darstellung zuständig, wie Jia Yucun, der gerade durch die Hilfe der Jia-Familie einen neuen Posten bekommt und den Fall Xue Pan verhandelt. Ein Gerichtsdienstler klärt ihn anhand eines „Amtsschutzamuletts“ 護官符 auf, auf dem das Hintergrundwissen und die Informationen zu den vier privilegierten Familien zusammenfassend aufgezeichnet sind. Inhaltlich soll das Amulett die Informationen, die Jia Yucun im Kapitel 2 von Leng Zixing erhalten hat, noch konkretisieren und ergänzen. Nun taucht der Steinerzähler wie aus dem Nichts plötzlich auf und kündigt seinen Auftritt an. Er unterbricht den Haupterzähler und erhebt seine Stimme: „Der Stein hat auch eine Kopie angefertigt. Auf dem Stein steht nun geschrieben“ 石頭亦曾抄寫了一張，今據石上所抄云：…… (4: 58-59). So drängt er den Haupterzähler zur Seite und bringt sich in die Erzählposition. Dabei erweist sich der Haupterzähler gerade als kompetenter Erzähler, der durchaus in der Lage ist, die enge verwandtschaftliche Verbindung der vier mächtigen Familien zu liefern. Selbst Jia Lians analphabetische alte Amme kennt dieses Amulett bereits auswendig, erst recht der Haupterzähler (16: 210)!

Für den Haupterzähler hätte sich hier auch die Gelegenheit ergeben, seine auktoriale Position zu festigen und Glaubwürdigkeit zu beweisen. Dennoch möchte der Steinerzähler, der größere Kenntnis über den Stein besitzt, hier unbedingt sein Wissen demonstrieren und seine Glaubwürdigkeit unter Beweis stellen; und er zeigt sich im Bewusstsein seiner Rolle selbstsicherer als der Haupterzähler. Darüber hinaus wirkt sein Bericht als Außenstehender, Nichtbeteiligter für den Leser glaubwürdiger. Nach seiner Darstellung des „Amtsschutzamuletts“, — der Leser mag gespannt sein, wie er sich verabschiedet —, gibt der Steinerzähler die Erzählhoheit nahtlos wieder an den Haupterzähler ab. Dieser nimmt seinen eigenen Erzählstrang wieder auf, in dem er das Studium des „Amtsschutzamuletts“ durch einen Szenenwechsel kurz unterbrechen lässt — ein Besucher wird gemeldet, — um ein paar Sätze später sein Thema wieder aufzunehmen und in seiner Erzählung fortzufahren (4: 59).

²²⁸ Die Unterbrechung durch den Erzähler in den folgende Beispiele hat auch Li Wai-yee erkannt. Für sie gibt es anscheinend nur einen Erzähler im Roman. Siehe Li Wai-yee, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, 1993, a.a.O., S. 210-214.

In Kapitel 8, nachdem der Haupterzähler dem Leser bereits erklärt hat, dass die Jade die Truggestalt des Steins ist, — solche erklärende Funktion wird stets dem Haupterzähler überlassen, — taucht der Steinerzähler plötzlich mitten im Erzählfluss des Haupterzählers nochmals auf, drängt ihn zur Seite und ergreift die Initiative. Mit seiner Ankündigung in der dritten Person Singular, „der harte Stein hat seine eigene Truggestalt und den darauf eingravierten Zauberspruch des grindköpfigen Buddhisten ebenfalls aufgezeichnet“ 那頑石亦曾記下他這幻象並癡僧所鑄的篆文 (8: 120), gibt der Steinerzähler wieder einen deutlichen Hinweis auf seine Existenz. Konnte sein erster Auftritt im Kapitel 4 noch mit dem Einfluss der mündlichen Tradition erklärt werden, ein zweiter Auftritt dieser Art lässt sich nicht mehr als Zufall abtun.

Der Haupterzähler ist hier für die Darstellung der Begegnung der Jade mit den goldenen Amuletten Xue Baochais zuständig, während nur der Steinerzähler imstande ist, die Truggestalt des Steins, deren wundersame Verwandlung nur er kennt, zu zeichnen. Nur er allein weiß, wo und wie diese Jade entstanden ist und wie die Inschrift auf sie gekommen ist. Die entsprechende Erzählung findet sich ebenfalls nur in der Metaerzählung, für die er zuständig ist. Hier wird die beobachtende, begleitende oder gar überwachende Funktion des Steinerzählers sowohl in Bezug auf den Haupterzähler als auch für die Entwicklung der Geschichte selbst deutlich. Es kann sich nicht um einen anderen Nebenerzähler, d. h. den Jadeerzähler, handeln, der dieses Bildnis malt, da dieser von der Verwandlung des Steins zur Jade keine Kenntnis hat und sich daher nicht selbst mit „Truggestalt“ bezeichnen kann. Statt dass eine Beschreibung aus der Perspektive der beiden Figuren Jia Baoyu und Xue Baochai oder aus dem Mund des Haupterzählers gegeben wird, was in den Romanen der Ming- und Qing-Zeit häufig der Fall ist, bringt der Steinerzähler sich selbst in Szene und spricht den realen Leser direkt an. Den Grund, warum er das Bild der Jade in Vergrößerung zeichnet wird, fügt er gleich hinzu.

Die wiederholte Einmischung des Steinerzählers beweist erneut den unterschiedlichen Grad an Vertrauen, den der Autor für seine Erzähler hegt. Auftritte und Erzählhaltung des Steinerzählers deuten auf eine gewisse Unzuverlässigkeit des Haupterzählers hin. Diese „Unzuverlässigkeit“ wird der Leser bald als Mittel der Ironie erfassen, das der Autor in Handlung und Figurencharakterisierung einsetzt. Nachdem der Steinerzähler die Jade gezeichnet hat, gibt er die Erzählhoheit wie in Kapitel 4 an den Haupterzähler zurück — hier mittels einer Bemerkung der Kammerzofe Baochais — und überlässt ihm die Beschreibung des Bildes von Baochais goldenem Amulett. Der Steinerzähler ist sich seiner speziellen Aufgabe bewusst und wird den Haupterzähler nicht länger aufhalten, sobald er seine „Pflicht“ getan hat.

Die Zeit- und Ortsangaben des Steinerzählers

Anhand narrativer Elemente vor allem lassen sich die Stimmen der beiden Erzähler auseinander halten. Im Falle des Steinerzählers ist, anders als beim Haupterzähler, die fehlende Präzision bei den Zeitangaben augenscheinlich. Die Entstehung des Steins z. B. liegt außerhalb jeglicher Zeitrechnung. Der Steinerzähler orientiert sich demnach nicht an der zeitlichen Chronologie, sondern am Auftreten von Ereignissen innerhalb großer Zeiträume: „Als Nüwa einst die Steine läuterte und den Himmel damit reparierte“ 原來女媧氏煉石補天之時... (1: 2); „Eines Tages“ 一日 kommen ein Buddhist und ein Daoist an den Stein und unterhalten sich über das Leben in der Welt des roten Staubes (1: 3). Als der Daoist der Leere dort ankommt, sind bereits Äonen vergangen 不知過了幾世幾劫 (1: 4). Diese vagen Angaben kennzeichnen die Erzählung des Steinerzählers im Eingangs- und Ausgangsrahmen. Im Ausgangsrahmen stellt der Daoist der Leere bei seinem zweiten Besuch fest, dass die Geschichte erst jetzt komplett auf dem Stein eingraviert ist. Der Bericht des Steinerzählers über diesen zweiten Besuch wird auch lediglich mit „eines Tages“ eingeführt. Als der Daoist, dem Rat Jia Yucuns folgend, für das Buch *Chronik des Steins* einen Herausgeber namens Cao Xueqin gefunden hat, sind wieder einige Äonen vergangen 又不知過了幾世幾劫 (120: 1605). Im Gegensatz dazu legt sich der Haupterzähler zeitlich fest, bis auf den Monat und Tag genau, oder er weist zumindest auf Jahreszeit oder Jahresabschnitte hin. Selbst anhand selten vorkommender ungenauer Zeitangaben wie: „Wieder vergeht einige Zeit ... Eines Tages ...“ 又不知歷幾何時，這日... (17/18: 217) lässt sich aus dem Kontext der Zeitpunkt des Geschehens rekonstruieren. Der konkreten Geschichte mit zeitlich fortschreitenden Handlungen steht so die zeitlos allegorisch anmutende Erzählung des Steinerzählers gegenüber.

Ähnlich ist es beim Steinerzähler mit den eher ungenauen Ortsangaben: Felsen des unsinnigen Geredes 無稽崖, Blaukammgipfel 青埂峰 (*qinggen* 情根, Homophon: Gipfel der Wurzel der Gefühle) und Großer kahler Berg (1: 2). Selbst als er über die fiktiven gelehrten Leser und über den Herausgeber spricht, von denen die Geschichte weitere Titel erhält, legt er sich auf keine genaue Ortsangabe fest. Eine vage Angabe wie „Kong Meixi aus dem östlichen Lu“ 東魯孔梅溪 kann über diese Ungenauigkeit nicht hinwegtäuschen. Denn das östliche Lu bezeichnet nur ein Gebiet des Shandong 山東 Provinz, nicht eine konkrete Ortschaft. Der Name Kong erweckt sofort die Assoziation mit Konfuzius, der von dort stammte. Die Fiktionalität der Orts- und Personennamen ist offensichtlich. Beim Herausgeber Cao Xueqin gibt der Steinerzähler nur den Namen der Studierstube Trauer um das Rote 悼紅軒 preis (1: 7).²²⁹ Darüber hinaus verschweigt der Steinerzähler jegliche Anhaltspunkte über die Lebensdaten dieser fiktiven Leser.

²²⁹ Rainer Schwarz, Martin Woesler (übers.), 2006, a.a.O., S. 9

Im Gegensatz dazu lokalisiert der Haupterzähler das Geschehen prompt in zwei Sätzen, sobald er die Erzählhoheit innehat: Vom Südwesten des Landes bis zur Stadt Gusu 姑蘇, vom Stadttor bis zur Zehn-Meilen-Straße 十里街 (Homophon: Straße der Opportunisten 勢利街) und Gasse der Menschlichkeit und Reinheit 仁清巷 (Homophon: Gasse der Weltgewandtheit 人情巷), um am Ende auf Zhen Shiyins Haus zu kommen, das neben dem Flaschenkürbistempel 葫蘆廟 steht (JXB, 1: 87). Dennoch ist hier die scheinbar genaue Information eine Täuschung. Obwohl der Leser weiß, dass es eine Stadt Gusu gibt, deuten die Homophone der Straßennamen jedoch eindeutig auf Fiktion hin. Zudem hat der Daoisten der Leere bereits bei der Entdeckung der Geschichte festgestellt, dass der Name der Dynastie und die Regierungsjahreszahlen gänzlich fehlen, genauso wie die Bezeichnung des Landes und Regionen 然朝代年紀地域邦國卻反失落無考 (1: 4). In der Hauptstadt verzichtet der Autor gänzlich auf den Straßennamen.²³⁰

Aus diesen Unterschieden bei den Zeit- und Ortsangaben der beiden Erzähler entsteht eine Spannung, in der einerseits ihr Verhältnis zueinander zum Ausdruck kommt und andererseits der Kontrast zwischen der scheinbar realistischen Geschichte des Haupterzählers und der Erzählung mit stark allegorischen Zügen des Steinerzählers. Die Binnengeschichte wird somit in die Metafiktion über ihre Entstehung und Verbreitung in der Unermesslichkeit von Zeit und Raum verpackt. Die spätere Intervention des Steinerzählers in der Binnengeschichte erinnert den Leser an das Zeit- und Raumkonzept des Steinerzählers und unterstreicht einen der wichtigen Zwecke der Rahmenerzählung, nämlich die ganze Geschichte aus dem Anker der Zeit und der Schauplatzverbundenheit zu heben und sie als eine Allegorie rezipieren lassen. Auch die Namen der beiden Unsterblichen, Mahasattva der Unendlichkeit und Daoist der Unermesslichkeit, deuten eindeutig auf eine mit der Historiographie nicht zu ermessende Dimension.

Die erzähltechnischen Merkmale des Steinerzählers

Wie oben bereits diskutiert, wird der Steinerzähler durch einige ausgewählte sprachliche Merkmale charakterisiert, die an die Erzählformel der früheren Markterzähler erinnern: Seine Selbstbenennung im Eingangsrahmen und in der Binnengeschichte, und seine Anrede an den Leser.²³¹ Diese erzähltechnischen Formeln werden speziell nur für den Steinerzähler eingesetzt. Nie zuvor wurden diese Formeln in einem erzählerischen Werk graduiert und für die Eigenschaften unterschiedlicher Erzählinstanzen kennzeichnend angewendet wie in *Traum*. Sie gehören den ganzen Roman hindurch zu den charakteristischen Merkmalen des Steinerzählers, obwohl er

²³⁰ Gao E nennt nur einmal die Straße vor den Jia-Anwesen „Ningrongjie“ 寧榮街 (119: 1590), in dem manche Forscher als Beleg für ihren Vorwurf sehen, dass Gao das Vorhaben Cao Xueqins nicht ganz verstanden hat.

²³¹ Direkte Anreden an den Leser kommen sowohl in westlichen wie auch in chinesischen Werken der frühen Entwicklungsphase oft vor. Cervantes zum Beispiel spricht den „Müßigen Leser“ an. Miguel de Cervantes Seevedra, „Vorrede“ in: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, aus dem Spanischen von Ludwig Tieck, Zürich, 1987, S. 7.

sich auch einiger anderer Sprachformel wie „ursprünglich“ 原來 oder „wer hätte das gedacht?“ 誰知 bedient, jeweils aber nur ein einziges Mal, wenn es sich für ihn nicht vermeiden lässt (1: 2-3). Im Gegensatz dazu macht der Haupterzähler von diesen Formeln reichlich Gebrauch.²³²

Ein weiteres Merkmal des Steinerzählers liegt in seinem ihn sprachlich charakterisierenden Gelehrtenbewusstsein, von dem sich wohl der zeitgenössische Leser des Romans überzeugen lassen soll. Wenn er dem realen Leser den Hintergrund von Geschehnissen erklärt oder Informationen offeriert, die der Haupterzähler nicht wissen kann, ist sein Ton akademisch und er setzt mit dem Wort „Anmerkung“ (an 按), das meistens einen Satz oder einen Absatz einführt, ein deutliches Signal. Dieses Wort ist auch ein Zeichen für seine Autorität. In Kapitel 6 überlegt sich der Steinerzähler, wie er bei der Erzählung über das alltägliche Leben im Rongguo-Anwesen vorgehen soll:

Folgende Anmerkung soll beigefügt werden: Im Rongguo-Anwesen leben insgesamt nicht übermäßig viele Menschen. Aber alles in allem sind es doch drei- bis vierhundert an der Zahl. Auch wenn sich lediglich hier und da etwas ereignet, gibt es doch mindestens zehn bis zwanzig Angelegenheiten pro Tag, die erledigt werden müssen. Das ist wie ein verknäulter Haufen Hanf, bei dem man nicht durchblicken kann, wo man am besten anfangen soll. Und gerade während ich mir überlege, womit und bei wem ich meine Erzählung am besten beginne, macht sich zufällig heute jemand, der so nichtig ist wie ein Senfkorn oder eine Bohne, aus tausend Meilen Entfernung auf den Weg zum Rongguo-Anwesen, weil diese kleine Familie weitläufig mit der Familie Jia verwandt ist. Wenn ich meine Erzählung mit dieser Familie fortsetze, ist das doch ein guter Anfang. Um wen es sich handelt und in welcher Verwandtschaftsbeziehung zum Rongguo-Anwesen sie steht, fragt Ihr? Dann hört mich mal an! Wenn Ihr aber, verehrter Leser, diese Erzählung für zu trivial und vulgär haltet, werfen Sie dieses Buch schleunigst hin und suchen woanders nach einem guten Buch, um Eure Augen zu erfreuen. Aber wenn Ihr meint, dass Ihr mit meiner Geschichte Eure Langeweile einigermaßen vertreiben könnt, dann bitte hört von mir, dem dummen Ding, die Details.²³³

按榮府中一宅人合算起來，人口雖不多，從上至下也有三四百丁；事雖不多，一天也有一二十件，竟如亂麻一般，並無個頭緒可作綱領。正尋思從那一件事自那一個人寫起方妙，恰好從千里之外，芥莛之微，小小一個人家，因與榮府有些瓜葛，這日正往榮府中來，因此便就此一家說來，倒還是頭緒。你道這一家姓甚名誰，又與榮府有甚瓜葛？且聽細講。(6: 91) 諸公若是嫌瑣碎粗鄙呢，則快擲下此書，另覓好書去醒目；若謂聊可破悶時，待蠢物諸細言來。(6: 102)²³⁴

Ungeachtet des Streits unter den *Hongloulou*-Forschern über die Existenz eines Anfangs oder mehrerer Anfänge der zentralen Geschichte, geht es hier um die Einführung in das alltägliche Leben im Rongguo-Anwesen.²³⁵ Zuerst wird eine allgemeine Hintergrundangabe über das Anwesen geboten. Es folgt eine ungenaue Zeitangabe: „heute“ 這日, dann eine undefinierte

²³² Vgl. Wilt Lukas Idema, *Chinese Vernacular Fiction*, Leiden, 1974, S. 23 ff.

²³³ Modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz und Martin Woesler, 2006, a.a.O., S. 111.

²³⁴ Der letzte Teil (hier mit Unterstrich) dieses Abschnitts fehlt sowohl im *Gengchenben* als auch in der *Chenggaoben*. In den anderen Versionen wie im frühen *Jiaxuben* 甲戌本 (1754), im *Mengfuben* 蒙府本 (1768), *Qixuben* 戚序本 (1768) und *Shuxuben* 舒序本 (1789) ist dieser Teil vorhanden. In *Renwenban* wird dieser Teil zu den redaktionellen Endnoten des Kapitels hinzugefügt (6: 102). Das Phänomen, das verschiedene Textzeugen und Ausgaben diese Passage unterschiedlich behandeln, unterstützt die These, dass sie ursprünglich ein Kommentartext sein könnte und nicht zum Romantext gehört. Gleichzeitig ist es jedoch nicht zu ignorieren, dass diese Passage in den Romantext aufgenommen wurde und durch einige Textzeugen überlebt hat.

²³⁵ Manche Forscher diskutieren, wo die zentrale Geschichte anfängt. Vgl. Liu Mengxi, „Lun *Hongloulou* qianwuhui zai quanshu jigou shang de yiyi“, in: HXK, 1979/1, S. 111-138.

Ortsangabe: „aus tausend Meilen Entfernung“ 千里之外, einmal um die geographische Distanz und zum anderen die große Ferne des Verwandtschaftsgrades und der Sozialschichten zu unterstreichen. Später erfährt der Leser, dass die Familie von Großmutter Liu eigentlich nur in einem Vorort der Stadt wohnt. Also nicht sehr weit weg und die Reise hat scheinbar einige Stunden gedauert. Der Steinerzähler, der nun seit einigen Kapiteln in den Hintergrund getreten ist, fesselt den Leser mit Provokation und einer rhetorischen Frage weiter an die Erzählung.

Nachdem Leng Zixing die wesentlichen Informationen über die Jia-Familie geliefert hat (2), nachdem der Leser den luxuriösen Lebensstil der Familie durch die Augen Lin Daiyu gesehen hat (3), und nachdem Jia Yucun durch „Amtsschutzamulett“ die Mächte und die Vernetzung der privilegierten vier Familien studiert hat (4), möchte der Haupterzähler deren Leben ausführlich darstellen. Der Steinerzähler aber, statt die trockenen Informationen wie ein Historiker sachlich auszubreiten, präsentiert sie in diesem kurzen Absatz, wie im ersten Kapitel des Romans dargelegt, auf literarische Weise: Einmal liefert er die grundlegenden Informationen über die Familie, zum anderen macht er sich gleichzeitig als Literat Gedanken über seine Erzähltechnik: Wie er strukturell mit der Geschichte anfangen soll. In jedem Satz bietet er eine sachliche Information über die Familie, um gleich danach über den Erzählvorgang nachzudenken. Er beginnt mit vagen Angaben zur Anzahl der Familienmitglieder und der täglich zu erledigenden Angelegenheiten, um gleich zur Schlussfolgerung zu kommen, dass sich aus dieser betriebsamen Alltäglichkeit kein Schwerpunkt herauskristallisieren lässt, der die Erzählung strukturieren könnte. Dies begründet dann auch seine Entscheidung, die Lösung außerhalb des Anwesens zu suchen und bei der Familie der Großmutter Liu zu beginnen.

Bemerkenswert ist hier die Gleichzeitigkeit des Geschehens und der Metaerzählung: Während der Steinerzähler sich Gedanken darüber macht, wo und wie er die Geschichte anfangen soll, tritt die Familie Liu auf die Bildfläche und schon macht sich Großmutter Liu mit ihrem Enkel auf den Weg in die Stadt. Der Steinerzähler betont diese Gleichzeitigkeit ausdrücklich: „... und gerade während ich mir überlege...“ 正尋思, „macht sich zufällig gleichzeitig“ 恰好 und „gerade heute jemand auf den Weg zum Rongguo-Anwesen“ 這日正往榮府中來.²³⁶ Damit will er auf der textuellen Ebene den Leser von seiner Entscheidung überzeugen: „Wenn ich meine Erzählung mit dieser Familie fortsetze, ist das doch ein guter Anfang“. Auf der erzählerischen Ebene demonstriert er damit auch eine größere Übersicht als der Haupterzähler. Vor allem entbindet ihn die Gleichzeitigkeit von der Notwendigkeit einer präzisen Zeitangabe.

Der letzte Teil dieser Passage soll den Leser provozieren und herausfordern. Hier spricht der Steinerzähler wieder auf seinem Thema der Romanästhetik im Eingangsrahmen wieder an.

²³⁶ Kursiv durch die Verfasserin dieser Arbeit.

Nun ändert er sein Verhalten dem Leser gegenüber. Statt Bescheidenheit und Höflichkeit will der Steinerzähler hier die Leser ausschließen, die nicht seine Literaturlauffassung teilen und die zum Beispiel seine detaillierten Darstellungen des täglichen Lebens der Jia-Familie für zu trivial halten. Bald werden die Leser, die die Geschichte weiter verfolgen, feststellen, dass gerade diese Darstellungen ausschlaggebend für die Charakterisierung der Figuren und Entwicklung der Handlung sind. Selten in der Geschichte der chinesischen Erzählliteratur wählt ein Erzähler seine Leser aus. Genau gesehen stellt der Steinerzähler hier einen „Erzählplan“ für den Haupterzähler auf, dem der Haupterzähler nur noch zu folgen braucht. Ein weiterer Vertrauensbeweis seitens des Autors. Nachdem der Steinerzähler nochmals seine Romanästhetik betont und seine Leserschaft damit sortiert hat, tritt er wieder in den Hintergrund und mischt sich nicht mehr in dem Erzählvorgang ein. Im neuen Absatz führt der Haupterzähler seine Erzählung mit zeitlichem Abstand fort: „Die soeben erwähnte kleine Familie“ 方才所說的這小小之家 (6: 91).²³⁷ Der Haupterzähler nimmt das Thema des Steinerzählers auf, geht aber zeitlich weit zurück und bietet einige Informationen über die Beziehung zwischen dem Rongguo-Anwesen und die Familie von Großmutter Liu.

Das sprachliche Merkmal des Steinerzählers, Zeichen einer Anmerkung (*an*), wiederholt sich ebenfalls bei seinem nächsten Auftritt. Allerdings dient er jetzt nur als Informationslieferant:

Hier ist anzumerken: Diese Inschriften wie auch das Motto „Ein Phönix kommt zu Besuch“ sind doch entstanden, als Jia Zheng letztes Mal zufällig Baoyus Gelehrsamkeit und künstlerische Begabung auf die Probe stellte. Wie ist es möglich, dass man sie jetzt wirklich verwendet? Schließlich waren Jia Zhengs Vorfahren seit Generationen mit Dichtung und Büchern vertraut, und die Bekannten und die Berater, mit denen sie Umgang pflegen, sind genauso hochbegabte Persönlichkeiten. Warum also hat man die Inschriften nicht von einem berühmten Künstler entwerfen lassen, sondern sich mit dem begnügt, was einem Kind spielerisch in den Sinn gekommen war? Das ähnelt ja wahrhaftig dem Verhalten eines Neureichen oder einer Familie, die gerade zu Ruhm und Reichtum gelangt ist, und mit dem Silber nur so um sich wirft und alles mit Gold und Purpur lackiert und anstreicht. Dann lassen sie an ihrem Eingangstor die Inschrift mit großen Zeichen anbringen: „Grüne Weiden hängen wie goldene Amulette am Tor, blaue Berge reihen sich wie ein brokatener Wandschirm am Hintereingang“. Und sie halten so etwas für vornehm und stattlich. Soll das die Handlungsweise der Familie Jia der Häuser Ning und Rong sein, über die die *Chronik des Steins* hier erzählt? So gesehen wäre das doch ein großer Widerspruch! Ihr, verehrte Leser, wisst nichts über den Hintergrund. Ich, das dumme Ding, werde Euch diese Angelegenheit nun erklären.²³⁸

按此四字並“有鳳來儀”等處，皆係上回賈政偶然一試寶玉之課藝才情耳，何今日認真用此匾聯？況賈政世代詩書，來往諸客屏侍座陪者，悉皆才技之流，豈無一名手題撰，竟用小兒一戲之詞苟且搪塞？真似爆發新榮之家，濫使銀錢，一味抹油涂朱，畢則大書“門前綠柳垂金鎖，后戶青山列錦屏”之類，則以為大雅可觀，豈《石頭記》中通部所表之寧榮賈府所為哉！據此論之，竟大相矛盾了。諸公不知，待蠢物將原委說明，大家方知。(17/18: 238-239)²³⁹

²³⁷ Kursiv durch die Verfasserin dieser Arbeit.

²³⁸ Modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz und Martin Woesler, 2006, a.a.O., S. 309.

²³⁹ In den *Yimaoben* 乙卯本 (1759) und *Gengchenben* sind die Kapitel 17 und 18 nicht getrennt, während das spätere *Mengben* 夢本 (1784), die Druckversion der *Chengjiaben* (1791) und *Chengyiben* (1792) sie jeweils durch Kapitelüberschriften getrennt worden sind. In seiner Erklärung begründet der Steinerzähler hier rückblickend die Übernahme von Baoyus Couplets im Garten der großen Schau, in dem er sich auf Baoyus und Jia Zhengs

Hier tritt der Steinerzähler wieder mit allen seinen Merkmalen auf. Anders als seine frühere Unterbrechung führt er sich nun mit einer rhetorischen Frage in den Erzählfluss ein. Die rhetorische Fragestellung grenzt ihn auch vom Haupterzähler ab. Der Haupterzähler stellt kaum eine Frage, weder an sich selbst, um über das Erzählte zu reflektieren, noch an den Leser, um die Handlung zu kontrollieren. Er beendet lediglich manche Kapitel mit einer alten Formel, um den Leser zum folgenden Kapitel zu führen. Solch metanarrative Reflektionen und Hintergrundinformationen sind stets auf den Steinerzähler zurückzuführen. Stil und Rhetorik insbesondere des letzten Satzes, der seiner Erklärung vorangeht, erinnert unmittelbar an seinen ersten Auftritt im ersten Kapitel. Kohärent mit der Rolle des Steinerzählers ist hier auch die Nennung des Buchtitels als *Chronik des Steins*, bei dem er bis zum letzten Kapitel konstant bleibt.

Zweifelsohne gibt es auch an anderen Stellen des Textes die Verwendung des Wortes 按, jedoch im Sinn von „getreu dem Original steht es geschrieben“, wie zum Beispiel in „auf dem Stein steht es geschrieben“ 按那石上書云 (1: 7) und in „folgendes entsteht unter ihrem (Yuanchuns 元春) Pinsel“ 按其書云 (17/18: 241).

Der Steinerzähler ist sich seines gebildeten Publikums bewusst und stellt hier infolgedessen die rhetorischen Fragen aus der Perspektive eines gelehrten Lesers. Auch inhaltlich ist diese Passage direkt auf den Steinerzähler zurückzuführen. Denn die Reflektion über die unlogische und widersprüchliche Darstellung vieler populärer Erzählungen erinnert direkt an ähnliche Aussagen in früheren Kapiteln z. B. an die Darlegung des Steins über seine Romanästhetik in der Diskussion mit dem Daoisten der Leere (1), an seine Überlegung über einen strukturell adäquaten Anfang für die Geschichte des Haupterzählers und seinen Anspruch auf eine gleichgesinnte Leserschaft (6). Hier hilft der Steinerzähler den Haupterzähler, die Logik der Handlung zu untermauern. Im Vergleich zum Steinerzähler offenbart der Haupterzähler seinem Leser seine Erzähltechnik, seine Überlegung oder Meinung nicht, sondern lässt sie durch den Erzählprozess selbst verdeutlichen, ohne ein Wort darüber zu verlieren.

gemeinsamen Spaziergang durch den Garten bezieht und markiert die Textstelle mit einem „im letzten Kapitel“ 上回. Hier ist dieses 上回 nicht als „letztes Mal“ zu verstehen, da es sich um den einzigen Spaziergang handelt, den Baoyu mit seinem Vater unternommen hat. Da in den früheren Versionen des Romans die Kapitel 17 und 18 nicht in zwei Kapitel getrennt waren, sondern nur mit einer Notiz über eine Trennung überliefert sind, wird dieses „im letzten Kapitel“ in den späteren Texten, in denen diese Kapitel wirklich getrennt sind, zum Hinweis auf einen „oben“ 上面 bereits erzählten Spaziergang, geändert. Das Motto „Ein Phönix kommt zu Besuch“ hat seinen Ursprung im Klassiker *Buch der Urkunden* 書經 (Shujing, auch *Shangshu* 尚書 genannt), das als das früheste Geschichtsbuch gilt und erhält geschichtliche Daten des Westlichen Zhou-Dynastie (西周, 11. Jahrhundert v. Chr.-771 v. Chr.). Der originale Text heißt: „Als die neue Sätze der vom Kaiser Shun komponierten Musik gespielt wurden, kamen die Phönixe zur Huldigung“ 簫韶九成，有鳳來儀. In der *Zhipingben* werden an einige Stellen Absätze durch das Wort „an“ 按 eingeführt, das ursprünglich aus der Konvention der Klassiker oder Historiographie stammt. Der spätere Autor Gao E hat vermutlich das Phänomen erkannt und daraufhin an diese Stellen stattdessen eine typische Erzählformel angesetzt: „Wertes Publikum, hört mich an“ 看官聽說. Jedoch kann man hier nicht vom konsequenten Handeln sprechen. Denn das „an“ bleibt im Kapitel 6 erhalten (*Traum*, S. 122, 294). Cao Xueqin 曹雪芹, Gao E 高鶚, *Honglouloumeng* 紅樓夢 (*Chengjiaben*), Shenyang, 2006, S. 216, 488. Gu Jigang 顧頡剛, Liu Qiyu 劉起鈞, *Shangshu jiaoshi yulun* 尚書校釋譯論, Beijing, 2005, S. 477.

Als der Erzähler der Rahmenerzählung kennt nur der Steinerzähler im Unterschied zum Haupterzähler die Figur Stein. Daher kann der Haupterzähler nicht vom Gedanken des Steins wissen, wenn der Stein in Kapitel 17/18 angesichts der luxuriösen Feierlichkeit beim Familienbesuch der kaiserlichen Konkubine Yuanchun sich an sein einsames Dasein im großen kahlen Berg erinnert. Hier ist nur der Steinerzähler in der Lage, ein Gedanken zitat des Steins zu liefern. Erneut gelingt es dem Steinerzähler, den Erzählfluss des Haupterzählers zu unterbrechen, um noch im selben Absatz die Erzählhoheit wieder an den Haupterzähler abzugeben.

— Wenn ich nun zurückdenke, wie trostlos und einsam es seinerzeit am Blaukammgipfel auf dem großen kahlen Berg war und dass ich so etwas nur zu sehen bekam, weil mich der grindköpfige Buddhist und der hinkende Daoist hierher mitnahmen, möchte ich am liebsten ein *Fu*-Gedicht über Mondschein und Laternenglanz und einen Lobgesang über den Elternbesuch schreiben, um die Ereignisse dieses Tages festzuhalten. Aber damit würde ich, wie ich fürchte, in die übliche Schablone anderer Bücher verfallen. Außerdem, nebenbei bemerkt, ließe sich der Anblick, der sich hier bot, mit einem Poem und einem Lobgesang doch nicht ausreichend beschreiben. Die Leser hingegen werden sich die Pracht und den Glanz auch ohne Gedichte vorstellen können, darum soll man Papier und Tusche sparen und zum Thema zurückkehren.²⁴⁰

— 此時自己回想當初在大荒山中，青埂峰下，那等淒涼寂寞；若不虧癩僧、跛道二人攜來到此，又安能得見這般世面。本慾作一篇《燈月賦》、《省親頌》，以誌今日之事，但又恐入了別書的俗套。按此時之景，即作一賦一讚，也不能形容得盡其妙；即不作賦讚，其豪華富麗，觀者諸公亦可想而知矣。所以倒是省了這工夫紙墨，且說正經的為是 (17/18: 237)。²⁴¹

Hier verrät der Steinerzähler seine Anwesenheit, indem er sein spezielles Thema, den Stein, in den Erzählfluss des Haupterzählers einbringt. Dabei bleibt der Steinerzähler seine Eigenschaft treu. Das „nun“ 此時 signalisiert nur scheinbar einen genauen Zeitpunkt. Außerdem wird es schon frühe durch den Haupterzähler angekündigt, dass diese Feierlichkeit am Laternenfest stattfindet. Dennoch ist diese Zeitangabe durch die fehlende Zeitangabe der Rahmenerzählung aufgehoben, wenn man bedenkt, dass es hier der Stein ist, dessen Gedanken wiedergegeben wird und er an sich zeitlos ist. Diese Gleichzeitigkeit hier ist ähnlich wie in Kapitel 6.

Während der Stein in der Rahmenerzählung den zwei Unsterblichen gegenüber sich mit „ich dummes Ding“ bezeichnet, nennt er sich logischerweise in seinem Monolog „ich selbst“ 自己. Der Haupterzähler kann keine Kenntnis von der Entstehungsgeschichte des Steins in der Rahmenerzählung haben. Nur der Steinerzähler kennt die Situation des Steins auf dem großen kahlen Berg und seine Verwandlung in die Jade. Hier treffen die beiden Formen des Steins aufeinander. Der Stein kennt das Ereignis, das Anlass für seine Impressionen ist, natürlich nur

²⁴⁰ Modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz und Martin Woesler, 2006, a.a.O., S. 307.

²⁴¹ Dieser Abschnitt ist im ursprünglichen *Gengchenben* überliefert. Gao E wusste vielleicht nicht, wie er diese Passage einordnen soll und lässt sie in den *Chengjiaben* und *Chengyiben* daraufhin weg. Die moderne *Renwenban* basiert auf dem *Gengchenben* und wird durch andere Überlieferungen vervollständigt. Siehe GCB, S. 346. Siehe auch „Jiaozhu fanli“ 校凡注例, in: *Traum*, S. 1-3. Die Redakteure der modernen Auflage *Renwenban* haben auch diesen inneren Monolog des Steins erkannt und diese Passage mit einem Gedankenstrich versehen. Fettmarkierung des Wortes 按 durch die Verfasserin dieser Arbeit.

aus Sicht der Jade. Die Jade bleibt zwar in der Binnengeschichte die ganze Zeit über „das stumme Ding“, der Stein aber hat die Gabe des Verstandes erhalten und kann seine Gedanken formulieren, die wiederum vom Steinerzähler vorgetragen werden. Die Tatsache, dass dieses Gedankenzitat vom physisch abwesenden Stein statt von der anwesenden Jade stammt, unterstreicht noch einmal die mythische Verbindung zwischen den beiden Existenzebenen, zwischen der irdischen der Jade und der mythischen des Steins. Festzustellen ist auch, dass keine direkte übersinnliche Verbindung zwischen dem Stein und der Figur des Jia Baoyu besteht. Als menschliche Figur weiß er weder über seine eigene mythische Abstammung noch über den mythologischen Hintergrund seiner Jade, bis er durch den grindköpfigen Buddhisten aufgeklärt wird. Die Jade ist für das geistige und seelische Leben der Figur Jia Baoyu verantwortlich und wacht gleichzeitig, mit Hilfe des Buddhisten, auch über das physische Wohl des Protagonisten.

Der Steinerzähler, der in Kapitel 1 das literaturästhetische Prinzip des Steins bzw. des Autors präsentiert, bleibt kohärent bei der Auffassung. Die Einmischung des Steinerzählers erweist sich als eine interessante metanarrative Ebene: Der Steinerzähler greift wieder in den Erzählfluss ein, liefert die Impression des Steins über das laufendes Ereignis und seine Überlegung mit einem ironischen oder gar sarkastischen Unterton, ob er darüber an dieser Stelle etwas hoch Literarisches in antiken Gattungen dichten soll. Dieser Gedanke wird durch das Wort „Anmerkung“ (an 按) gekennzeichnet und eingeführt. Hier ist es eindeutig, dass der Steinerzähler, nachdem er das Gedankenzitat des Steins geliefert hat, seine eigene Meinung zur Sprache bringt, bevor er sich wieder zurückzieht. Einer der wichtigen Gründe, der den Stein diese Idee aufgeben lässt, ist wiederum die literaturästhetische Überzeugung, die er vertritt und die sich seit dem ersten Kapitel gleich geblieben ist. Er fürchtet, in die Klischees anderer Bücher zu verfallen.

Mit dem letzten Satz wird schließlich die Erzählhoheit wieder an den Haupterzähler gegeben und der Steinerzähler zieht sich zurück. Für den Haupterzähler ist die Äußerung des Steins unwichtig. Denn es ist gut nachvollziehbar, dass er dieses Gedankenzitat in seiner Wissenssphäre nicht einordnen kann. Es kommt ihm gelegen, dass der Stein keinen Lobgesang auf das Ereignis schreiben will, da sonst viel Zeit, Papier und Tusche 工夫紙墨 verschwendet würden. Er sieht seine Erzählung als das eigentliche Thema der Geschichte und will damit fortfahren. Mit: „Lasst uns wieder zum eigentlichen Thema zurückkommen“ 且說正經的為是 oder „Kommen wir nun zu...“ 說 — vom Haupterzähler häufig verwendete Formeln — kündigt er seine Wiederkehr an.

Die Einführung des Steinerzählers erfüllt vier Funktionen. Erstens präsentiert er die mythische Existenz des Steins und belegt diese durch den Ausdruck von dessen Empfindung. Zweitens nimmt er die Aufmerksamkeit des Lesers in einem bedeutenden Augenblick in

Anspruch und zitiert die Gedanken des Steins, in denen er die Romanästhetik des Autors wiederholt zum Ausdruck bringt und mit Ironie und Sarkasmus sowohl die geschmacklose populäre Unterhaltungsliteratur als auch die angeblich hohe literarische Kunst zur Huldigung des Kaiserregimes kritisiert. Drittens erweist er sich als leserorientierter Erzähler, indem er sich auf einer metanarrative Ebene mit Blick auf den Leser Gedanken über die Erzähltechnik des Romans macht und dem Leser einen hohen Bildungsstand zutraut. Viertens bietet der Steinerzähler dem Leser Informationen, die der Haupterzähler nicht wissen kann.

Die Einmischung des Steinerzählers in der Binnengeschichte scheint manchmal die Erzählhoheit des Haupterzählers in Frage zu stellen. Bei genauer Betrachtung aber kommt man zu einer bemerkenswerten Schlussfolgerung: Der Steinerzähler ist, wie der Haupterzähler, in seinem Erzählbereich ebenfalls allwissend. Immer wenn diese beiden Ebenen von Allwissenheit in Konflikt zu geraten scheinen, mischt sich der Steinerzähler „rechtzeitig“ in den Erzählfluss des Haupterzählers ein, um die „richtigen“ Informationen zu liefern und gleichzeitig seine Allwissenheit unter Beweis zu stellen. In seiner eigenen Erzählung, die die Geschichte des Haupterzählers umrahmt, beschreibt der Steinerzähler auktorial Gefühle, Wünsche und Argumente des Steins. Er verfügt darüber hinaus über Kenntnisse in Bezug auf die Suche nach einem geeigneten Herausgeber für die Geschichte und die Interpretationsversuche einiger Gelehrter durch Zuordnung weiterer Titel des Buches. In seiner Erzählung zeigt er keine Spur von Unzuverlässigkeit. Der Haupterzähler ist in den Augen des Steinerzählers nicht immer auktorial, da er nicht über die Informationen verfügt, die nur dem Steinerzähler zugänglich sind. Nur in seinem eigenen Erzählbereich ist der Haupterzähler allwissend. Er muss die Erzählhoheit dem Steinerzähler überlassen, wenn die Erzählung seine Kompetenz übersteigt. Der Steinerzähler lässt nicht zu, dass der Haupterzähler über sein Thema, nämlich den Stein, und noch weniger für ihn spricht. Durch seine wenigen Auftritte vermittelt er dem Leser den Eindruck, dass er mehr als der Haupterzähler weiß, dessen Erzähltätigkeit er die ganze Zeit beobachtet und überwacht. Seine selbstsichere Erzählhaltung und sein großes Wissen beweisen das Vertrauen des Autors in ihn und verschaffen ihm in den Augen der Leser Glaubwürdigkeit.

3.2.2 Der Jadeerzähler

Wie beim Stein und dem Steinerzähler, ist es von großer Bedeutung, die Jade und den Jadeerzähler zunächst begrifflich voneinander zu trennen. Wie bereits erwähnt, ist die Jade als Truggestalt des Steins in der Binnenerzählung des Romans nur stummes Dingsymbol. Sie bleibt meistens passiv, bis der grindköpfige Buddhist sie zur schützenden und heilenden Funktion animiert. Definiert man die Rahmenerzählung als den grundlegenden Strukturplan des Romans und sieht in der Arbeit des Steinerzählers und des Haupterzählers die Pfeiler dieser Konstruktion,

dann kommt dem Jadeerzähler die „Feinarbeit“ zu. Und seine „Akribie“ ist durchaus nicht überflüssig. Wie der Steinerzähler sich allein auf sein Zentralthema, den Stein, konzentriert, richtet der Jadeerzähler sein Augenmerk nur auf die Jade bzw. auf Baoyu. Im Gegensatz zum Haupt- und Steinerzähler, die in ihren Bereichen allwissend sind, erscheint der Jadeerzähler als „unwissender Erzähler“, eine Seltenheit in der tradierten chinesischen Literaturgeschichte. Außer in ihren thematischen Schwerpunkten unterscheiden sich die beiden Nebenerzähler auch in ihrer Vorgehensweise. Während der Steinerzähler lautstark für seine Literaturästhetik argumentiert, parodiert der Jadeerzähler leise jedoch unüberhörbar die Leser und führt deren Praxis, Literaturkritik anhand historiographischer Urteilskriterien zu betreiben, *ad absurdum*.

Im Gegensatz zum Auftritt des Steinerzählers, der aufgrund seines Wissens dem Haupterzähler gegenüber offensichtlich selbstbewusst, angriffslustig und lautstark entgegentritt, spricht der Jadeerzähler sehr leise, was ihn aber nicht hindert, seinen Zweifel an der Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit des Haupterzählers zum Ausdruck zu bringen. Der Jadeerzähler ist sich seiner Rolle und deren Begrenztheit bewusst und gerade das liegt seinem Erfolg als Nebenerzähler zugrunde. Die Spannung zwischen dem Haupterzähler und den beiden Nebenerzählern in der Binnengeschichte, die sich in den Einmischungen der Nebenerzähler zeigt, verdeutlicht die Wissensgrenzen des Haupterzählers, gleichzeitig aber auch die eines jeden literarischen Erzählers, eines jeden Historikers.

Ein besonders beeindruckender Auftritt des Jadeerzählers findet man in Kapitel 15, als der Haupterzähler durch eine Andeutung einer homosexuellen Beziehung zwischen Jia Baoyu und Qin Zhong die Aufmerksamkeit des Lesers erregt. Hier taucht der Jadeerzähler zum ersten Mal aus Nichts auf und präsentiert sich als „unwissender Erzähler“. Dadurch entsteht ein starker Kontrast zum Haupterzähler, dessen Allwissenheit der Steinerzähler bereits in Kapitel 4 und 8 plausibel angezweifelt hat und der sich hier als allwissend präsentieren will und noch weiter angreifbar macht. Der Jadeerzähler hindert bei dieser Gelegenheit den Haupterzähler daran, ein Ereignis näher zu erläutern, nämlich auszuführen, was Baoyu mit seinem bisexuellen Freund Qin Zhong im Bett macht. Der Vertuschungsversuch verrät umso eindeutiger das eigentliche Geschehen (15: 200), bedeutet jedoch keine moralische Verurteilung, da es bereits viele Andeutungen gegeben hat und homosexuelle Beziehungen zwischen anderen mit aller Deutlichkeit und im Detail dargestellt worden sind, zum Beispiel bei der Beschreibung von Schülern in der Familienschule (9), beim Annäherungsversuch von Xue Pan an Liu Xianglian (47) und den Vergnügungen männlicher Figuren mit homosexuellen Prostituierten im Ningguo-Anwesen (75). Es gibt einen offensichtlichen Grund für diesen Erzähleingriff des Jadeerzählers: Bedient und bewacht von vielen Dienern und Kammerzofen gingen Baoyu und Qin Zhong zu Bett.

Ehe die beiden sich zurückziehen, nimmt Fengjie die Jade an sich, um sie während der Übernachtung außerhalb des Rongguo-Anwesens sicher zu verwahren. Eingeklemmt neben Fengjies Kopfkissen in einem Nebenzimmer konnte die Jade logischerweise nichts gesehen haben und so nichts Eindeutiges über das Verhalten der beiden Freunde schildern. Gerade als der Haupterzähler fortfahren will, unterbricht ihn der Jadeerzähler leise aber bestimmt:

Welche Rechnung Baoyu mit Qin Zhong beglich, hat keiner genau gesehen. Darüber ist also nichts bekannt. Es bleibt ein ungeklärter Fall. Ich wage nicht, etwas zu erfinden.

寶玉不知與秦鍾算何賬目，未見真切，未曾記得，此系疑案，不敢纂創 (15: 200)。

Die Vorgeschichte des „Begleichens von Rechnung“ 算賬 und viele Andeutungen des homosexuellen Verhältnisses zwischen den beiden liegen in der Erzählung des Haupterzählers. Dennoch wird er mitten im Satz mit einer rhetorischen Frage durch den Jadeerzähler aus der Erzähltätigkeit gedrängt, gerade an einer Stelle, wo der Leser aus Sicht der chinesischen Erzähltradition gewöhnlich eine klare Antwort erwartet. Die Stimme des Jadeerzählers hält mit nüchternem Unterton sowohl dem Haupterzähler als auch dem Leser ein historiographisches Prinzip vor Augen und beendet damit die vorige Handlungslinie. Anders als der auktoriale Haupterzähler, der theoretisch um das Geschehen zwischen den beiden Freunden wissen müsste, verkündet der Jadeerzähler seine Unwissenheit und verhindert damit auch, dass der Haupterzähler darüber ein weiteres Wort verliert. Hier stellt der Jadeerzähler, wie der Steinerzähler, durch seinen Eingriff in den Erzählvorgang die Autorität und angebliche Allwissenheit des Haupterzählers und die Authentizität seiner Erzählung in Frage. Der Haupterzähler hält zwar an, — vielleicht auch verduzt —, reagiert nicht direkt auf die kleine Unterbrechung, beendet jedoch seinerseits schnell diesen Handlungsstrang, in dem er seine Geschichte im nächsten Absatz mit den Worten weiterführt: „Über diese Nacht ist nichts zu sagen“ 一宿無話 (15: 200), eine glatte Lüge! Mit dieser Sprachformel beendet der Haupterzähler normalerweise eine Handlung am Ende eines Absatzes. Hier aber sieht er sich gezwungen, einen neuen Absatz damit zu beginnen. Es ist zwar klar, dass der moderne Redakteur die Absatztrennung vorgenommen hat, doch erzwingt auch die Logik des Textes hier, dass der folgende Absatz mit dieser Formel anfängt. Fühlt der Haupterzähler sich in seiner Unwissenheit ertappt? Wollte er gerade etwas über die beiden Freunde erfinden? Wenn selbst die Jade als Zeuge von Baoyus Leben bei diesem intimen Ereignis nicht dabei war, woher will der Haupterzähler darüber etwa Genaues wissen? Fühlt er sich als ein Gelehrter-Erzähler dem Historiker näher als einem Literaten? Viele Andeutungen und einige Kritik stecken hinter diesem kleinen Satz des Jadeerzählers. Der Haupterzähler schweigt sofort, sobald ein Nebenerzähler ihn unterbricht. Und in diesem Fall kann das Schweigen auch eine Bestätigung des Jadeerzählers signalisieren, während gleichzeitig deutlich gemacht wird, dass Erzählumfang und Kenntnis des

Haupterzählers ebenfalls begrenzt sind. Er ist nicht im Besitz der Informationen, die die Nebenerzähler haben, und diese Tatsache ist ihm bewusst.

Im Vergleich zu dieser Szene ist die Stimme des Jadeerzählers in Kapitel 36 noch leiser und zurückhaltender. Nachdem Baoyu aufgrund seines Erlebnisses bei der Operntuppe der Familie im Hof der duftenden Birnenblüte 梨香院 zur Erkenntnis gelangt ist, dass im Leben und in der Liebe jedem sein Teil beschieden ist, verrät der Haupterzähler dem Leser, dass Baoyu nach dieser Erfahrung immer wieder die Frage quält, wer wohl seinen Tod beweinen würde. Hier unterbricht der Jadeerzähler die weitere Darstellung von Baoyus Gedankenwelt und erinnert den Haupterzähler ironischerweise an historiographische Prinzipien: „Aber das waren seine geheimsten Gedanken, und man soll nicht willkürlich Spekulationen darüber anstellen“ 此皆寶玉心中所懷，也不可十分妄擬 (36: 483). Im Gegensatz zu einem neugierigen Leser, der hier wahrscheinlich den Haupterzähler zu weiterer Darstellung ermutigt hätte, erinnert der Jadeerzähler den Haupterzähler an die für Historiker geltenden Regeln und deutet ihm an, dass er die Gedanken eines Menschen nicht lesen kann. Erneut führt der Autor hier mit Hilfe des Jadeerzählers die Anwendung des historiographischen Prinzips in der Literatur *ad absurdum*. Dieser Angriff des Jadeerzählers ist literaturhistorisch gesehen nicht ohne Grund. Denn dieses Prinzip hat im Lauf der Literaturgeschichte sehr prominente Befürworter, die in der Entstehungszeit des *Traums* offensichtlich immer noch gelehrte Anhänger finden. Liu Xie 劉勰 (ca. 465-522), Autor von berühmtem *Wenxin diaolong* 文心雕龍, *Der literarische Sinn und das Drachenschnitzen*, kritisiert seinerzeit die Autoren, die kleine Fiktionen fabrizieren.

Bei Zweifeln sollte man Lücken lassen, denn es ist wichtig, eine verlässliche Geschichtsschreibung zu haben. Aber die Plebs liebt das Erstaunliche (*qi*, 奇) und kümmert sich nicht um die Wahrheit. Sie vertreiben Gerüchte, die sie aufblähen, sie beschreiben die ferne Vergangenheit mit genauen Details. Sie verzichten auf das Vertraute zugunsten des Fremdartigen (*yi*, 異), bringen erfundene Beweise und brüsten sich, das zu bringen, was die alten Historien nicht gebracht hätten. Das ist eine Quelle von Fehlern und Übertreibungen und eine Riesendummheit bei der historischen Überlieferung.

蓋文疑則闕，貴信史也。然俗皆愛奇，莫顧實理。傳聞而欲偉其事，錄遠而欲詳其跡，於是棄同即異，穿鑿旁說，舊史所無，我書則傳，此訛濫之本源，而書遠之巨蠹也。²⁴²

Hier wird diese Ansicht wie im Kapitel 15 parodiert. Der Vorwurf klingt hier an: Wenn die Jade, als Zeuge von Jia Baoyus Leben, schon nicht über seine Gedanken- und Gefühlswelt spricht und nicht über Ereignisse berichtet, die sie nicht gesehen hat, wie sollte der Haupterzähler darüber wissen? Die Schlagfertigkeit des Jadeerzählers liegt hier nicht nur in der unerwarteten Unterbrechung eines fortlaufenden Erzählflusses des Haupterzählers und in der wohl ernsthaften,

²⁴² Liu Xie 劉勰, Zhou Zhenfu 周振甫 (Kommentar), *Wenxin diaolong zhushi* 文心雕龍註釋, Beijing, 1981, S. 171-172. Aus dem Chinesischen ins Englische von Vincent Yu-Chung Shih, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, Hongkong, 1983. Aus dem Englischen ins Deutsche von Monika Motsch, *Die Chinesische Erzählung vom Altertum bis zur Neuzeit*, München, 2003, S. 12.

wenn auch mit den Mitteln der Ironie erzeugten Belehrung, sondern vielmehr in der offensichtlich bewusst kalkulierten Verzögerung seines Eingreifens. Erst als der Haupterzähler, vorgeblich allwissend, die Gedanken und Gefühle Baoyus bereits beschrieben hat, hält der Jadeerzähler ihm die historiographischen Prinzipien sarkastisch vor und weist ihn darauf hin, dass Baoyu nur gedacht hat, was er gerade von ihm berichtet. Damit relativiert er den Wahrheitsgehalt des Zitats von Baoyus kurzem Innenmonolog, schliesst gleichzeitig die die möglicherweise dadurch entstandene Verallgemeinerung aus. Wieder einmal führt der Jadeerzähler die historiographischen Prinzipien in der Literaturkritik *ad absurdum*.

Wie in Kapitel 15 sieht sich der Haupterzähler hier gezwungen, den nächsten Absatz aus einer anderen Perspektive, nämlich der von Lin Daiyu mit „kommen wir nun zu“ ... 且說 zu beginnen. Dieser Hinweis erinnert an die gleichartige Unterbrechung in Kapitel 15. Dort verhindert der Jadeerzähler aufgrund fehlender Beweise die weitere Erzählung, während er in diesem Fall den Leser anhält, eine Mutmaßung über die Gedanken- und Gefühlswelt des Protagonisten nicht für bare Münze zu nehmen, auch wenn, oder ironischerweise gerade wenn der Haupterzähler hier in der Charakterisierung Baoyus größtenteils richtig liegt. Eine literarische Figur sollte demnach durch Handlungen statt mittels historischer Fakten charakterisiert werden und der Leser selbstständig beurteilen, ob er einem Erzähler Glauben schenken kann oder nicht.

Im Vergleich zum Steinerzähler ist der Jadeerzähler ein geschicktere Strategie. Statt sich lautstark in die Erzählung einzumischen, folgt er einer uralten chinesische Militärstrategie, nämlich „erst die Schlinge zu lockern, um sie effizienter zuzuziehen“ 欲擒故縱. Er lässt den Haupterzähler die ganze Vorgeschichte mit allen dazugehörigen Andeutungen bis zum entscheidenden Zeitpunkt erzählen und den Leser dadurch genügend Informationen für ein eigenes Urteil sammeln, greift dann mit kleinem Aufwand ein und erreicht den höchsten Effekt. Die parodistische Sicht auf die Historiographie wird auch auf sprachliche Ebene vermittelt, was für den Jadeerzähler typisch ist: „Es bleibt ein unaufgeklärter Fall. Ich wage nicht, etwas zu erfinden“ oder „Man soll nicht willkürlich Spekulationen darüber anstellen“.

Seiner Rolle entsprechend zeigt der Jadeerzähler auch seine charakteristischen Eigenschaften. Er, im Gegensatz zum Steinerzähler, der temperamentvoll sich in den Erzählfluss des Haupterzählers einmischt, verpackt sein Thema und seine Ironie in einen warnenden und scheinbar wohlwollenden Ton. Es geht ihm thematisch um den Herrn der Jade, also um Baoyus Erlebnisse, Gefühle oder Gedankenwelt. Eine Besonderheit des Jadeerzählers liegt darin, dass gerade die Abwesenheit der Jade den Ausschlag gibt, dass der Erzählfluss unterbrochen wird. Der Jadeerzähler „warnt“ vor einer unwahrheitsgemäßen Darstellung aufgrund der Verletzung eines historiographischen Prinzips durch den Haupterzähler. Damit ironisiert der Jadeerzähler

den Einsatz dieser Prinzipien in der Literaturkritik und spricht die Begrenztheit der Historiographie an. Der Jadeerzähler verdrängt den Haupterzähler unerwartet im letzten Satz eines Abschnitts und führt den Satz mit seiner Stimme zu Ende, um mit dem nächsten Absatz unauffällig die Erzählhoheit dem Haupterzähler zurückzugeben. Der Haupterzähler führt seine Erzählung zwar kommentarlos weiter, allerdings nicht mit dem gleichen Handlungsstrang, den der Jadeerzähler unterbrochen hat. Oder der Haupterzähler muss einen Perspektivenwechsel vornehmen, um sich nicht selbst bloßzustellen und um seine Glaubwürdigkeit zu „verbessern“. Durch dieses Verhalten verrät der Haupterzähler dem Leser, dass der Jadeerzähler womöglich recht hat, regt damit die Aufmerksamkeit des Lesers an und lässt ihn das literarische Werk bewusster aufnehmen.

Die Einmischungen der Nebenerzähler erweitern durch die Vielfalt der Erzählerstimmen die narrative Darstellung der Geschichte um unterschiedliche Metaerzählungen. Diese Vielfältigkeit spiegelt das erzähltechnische Bewusstsein des Autors wider und verlangt dem Leser ein waches Literaturverständnis ab. Das fast inbrünstige Werben des Steins für die Binnengeschichte, hinter dem offensichtlich der Autor steht, unterstreicht seine generell hohe Wertschätzung des Haupterzählers. Die Frage, die sich stellt ist: Wissen die drei Erzähler voneinander? Klar ist, dass der Haupterzähler keine Kenntnis über die Rahmenerzählung verfügt. Die Nebenerzähler interpretieren und beurteilen die Erzählung des Haupterzählers jeweils auf ihrer Erzählebene, während dieser bei den Einmischungen stumm bleibt. Einerseits räumt er ihnen Erzählzeit ein, andererseits aber reagiert er nicht direkt auf ihre Unterbrechungen oder weicht aus. Dass die Stimme des Jadeerzählers in den letzten 40 Kapiteln völlig verstummt, könnte die These unterstützen, dass letzte Dritte des Textes von einem anderen Autor geschrieben worden wäre, der das erzähltechnische Vorhaben des ersten Autors Cao Xueqin nicht völlig erfasst hatte.

3.3 Der Haupterzähler

3.3.1 Gemeinsame Themengestaltung mit den Nebenerzählern

Die Themen, die der Steinerzähler im Eingangsrahmen auf einer metanarrativen Ebene vorbringt, entfalten sich in der Binnengeschichte des Haupterzählers, in der die Figuren charakterisiert und die Handlung vorangetrieben werden. Ein dieser Themen, nämlich die Kritik an die populären Liebesgeschichten scheint dem Autor sehr wichtig zu sein.

Parallel zu den literarischen Meinungen des Steins, belauscht Zhen Shiyin im gleichen Kapitel in seinem Sommertraum das Gespräch zwischen den zwei Unsterblichen, die eben mit der Jade vom Wahnreich auf die Erde herunter gekommen sind. Mangmang Dashi kritisiert die konventionellen Liebesgeschichten zwischen Gelehrten und Schönheiten 才子佳人小説 und seine Meinung ist identisch mit der des Steins (1: 9). Die mythische Eigenschaft Mangmangs,

seine göttliche Daseinsform und vor allem seine Rolle als geistiger Ziehvater des Protagonisten verleihen dieser Meinung zusätzliches Gewicht.

... Außerdem beschreiben die meisten Liebesgeschichten nur Verführungen an Mädchen, heimliche Verabredungen und gemeinsames Durchbrennen. Von den wahren Gefühlen der jungen Leute wird nicht das Geringste dargestellt. Ich glaube, wenn diese Gestalten jetzt auf die Erde hinabsteigen, werden unter ihnen Narren der Liebe und Teufel der Wollust, Tüchtige, Dumme oder auch Nichtswürdige sein, wie sie noch keiner geschildert hat.²⁴³

…再者，大半風月故事，不過偷香竊玉，暗約私奔而已，並不曾將兒女之真情發洩一二。想這一幹人入世，其情癡、色鬼、賢愚不肖者，悉與前人傳述不同矣(1:9)。

Mit diesen kritischen Betrachtungen akzentuiert Mangmang Dashi einerseits die Kritik des Steinerzählers an der geschmacklosen populären Literatur und hält andererseits sein Versprechen, versteckt in einer scheinbar kritischen Figurenanalyse, dass die Geschichte von dem Diener und der Blume eine höhere literarische Qualität bieten wird. Eine ähnliche Kritik schlägt sich auch in der Binnengeschichte mehrfach nieder. Daiyus Befürchtung, dass Baoyu aufgrund des Konsums der Liebesgeschichten sich doch in Baochai oder Xiangyun verlieben könnte, kann die massenhafte Verbreitung und den starken Einfluss solcher Geschichten nur bestätigen. In derartigen Geschichten verlieben sich zwei junge Leute ineinander immer über einen kleinen Gegenstand wie ein Amulett, das dann als Symbol der treuen Liebe dient. Daiyus Besorgnis ist also nicht grundlos. Denn in ihrem Umfeld haben all ihre Konkurrentinnen derartige kleine Gegenstände. Bei Baochai ist es ein goldenes Amulett und bei Xiangyun der Anhänger, worauf eine weibliche goldene *qilin* 麒麟 abgebildet ist, ein Fabeltier. Das weibliche Geschlecht des goldenen *qilin* deutet schon auf ihre Suche nach dem männlichen Gegenstück hin (32: 433).

Kritik an solche Liebesgeschichte übt auch die Herzoginmutter 賈母, jedoch aus der Perspektive einer Matriarchin einer adeligen Familie. Diese Kritik bringt sie bei einer Neujahrsfeier der Familie zur Sprache (54: 737-739). Dass diese Kritik wichtigen Entscheidungsträgern der Familie in den Mund gelegt wird, bestätigt einerseits die Existenz des eingebetteten Nebenerzählers, der als erster diese Meinung vertrat, andererseits bestärkt es diese kritische Auffassung selbst, die in beiden Erzählinstanzen, der narrativen wie der metanarrativen, deutlich präsent ist. Vergleicht man die relevanten Textstellen, lässt sich feststellen, dass die im Eingangsrahmen angesprochenen Kritikpunkte in der Binnengeschichte wieder aufgenommen und konkretisiert werden.

Mangmang Dashi weist in seinem kurzen Gespräch mit Miaomiao Zhenren auf die Figuren und Handlungen der Hauptgeschichte hin, während die zwölf Schönen gerade vom Wahnreich auf die Erde hinabsteigen. Er ist sich dabei sicher, dass die Darstellung der Geschehnisse eine einmalige Geschichte wird, wie sie die Welt noch nie gesehen hat. Damit wird

²⁴³ Modifiziert nach der Übersetzung von Rainer und Martin Woessler, 2006, a.a.O., S. 11.

das Versprechen des Steinerzählers konkret wieder aufgenommen und der Leser kann erahnen, dass es sich hier um eine außergewöhnliche Liebesgeschichte handelt und das Versprechen des Steins wird erneut unterstrichen, dass seine Geschichte dem Leser „neuen Anblick“ 令世人換新眼目 bietet (1: 6). Gleichzeitig bestätigt Mangmang Dashi, dessen magische Kraft der Nüwas am nächsten kommt, hierdurch die Glaubwürdigkeit des Steinerzählers. Die mangelhafte literarische Qualität der populären Literatur, insbesondere die unrealistische Darstellung von Figuren und Handlungen sind die gemeinsamen Kritikpunkte aller drei Instanzen, obwohl der Stein, Mangmang Dashi, und die Herzoginmutter in anderen Themenbereichen durchgehend unterschiedlicher Meinung sind.

Ein Vergleich zwischen der scheinbar gleichen Meinung des Steins und der Herzoginmutter fördert die Unterschiede zu Tage. Im Gegensatz zur allgemeinen und abstrakten Kritik des Steins, der eigentlich die schablonenhafte Gestaltung aller Figuren anprangert, konkretisiert sich die Kritik der Herzoginmutter in das zentrale Thema der populären Liebesgeschichten, nämlich die freie Liebe und die Charakterisierung der weiblichen Hauptfiguren. Sie lehnt die freie Liebe aus sittlichen Gründen ab, was ihre Rolle als konservative Matriarchin erfordert, in der sie für Ordnung in der Familie sorgt. Sie versteht unter dem Begriff „Liebesgeschichte“ etwas anderes als Mangmang und Stein. Die Geschichten, die der Stein kritisiert, sind von mangelnder literarischer Qualität und pornographischer Natur, während die Herzoginmutter sich konkret gegen die Liebesgeschichte als Genre und ihre Figuren und Handlung äußert. Sie spricht augenscheinlich aus eigener Erfahrung mit solchen Geschichten. Dass sie solch präzise Kenntnisse besitzt, verrät ihre Heuchelei, wenn sie sagt, sie konsumiere nur ab und zu aus purer Langeweile diese Geschichten für sich allein und halte sie vor der jüngeren Generation verborgen. Gerade noch hat bei der Neujahrsfeier die gesamte Familie die Liebesoper *Xilou hui* 西樓會, *Begegnung im Westflügel*, gesehen, ehe sie ihre Kritik an Liebesgeschichte ausspricht (53: 731).²⁴⁴ Ihre Scheinheiligkeit entlarvt sich selbst.

²⁴⁴ Die Geschichte der *Xilou hui* stammt vom Ende der Ming- oder Anfang der Qing-Zeit. Sie erzählt von der Liebe zwischen der Kurtisane Mu Suhui 穆素徽 und dem jungen Studenten Yu Juan 于鵑. Die Liebenden werden aufgrund ihres unterschiedlichen sozialen Standes zunächst auseinandergelassen und kommen am Ende doch wieder zusammen, nachdem Yu die kaiserliche Beamtenprüfung als Examensbester bestanden hat. In diesem Stück spielt eine Szene sogar im Bordell. Der Legende nach hat das Stück einen biographischen Hintergrund, da der Verfasser Yuan Yuling 袁于令 ebenfalls eine Liebesbeziehung zu einer Kurtisane hatte und vom eigenen Vater angezeigt wurde. Das Stück soll im Gefängnis entstanden sein und der Name des Protagonisten Yu Juan entspricht seinem eigenen Namen Yuan, der phonetisch gedehnt wurde. Obwohl oder gerade weil in der beschriebenen Szene im *Traum* wahrscheinlich nur ein Akt des Stücks gezeigt wurde, müssen die Zuschauer, also auch die junge weibliche Generation, die Handlung des ganzen Stückes gekannt haben. Siehe Xu Fuzuo 徐復祚, Yuan Yuling, *Honglijji, Xilouji* 紅梨記·西樓記, Beijing, 1988. Vgl. Zhou Yibai, Shanghai, 2007, S. 350. Ye Changhai, Beijing 2005, S. 287-290. Zhang Geng 張庚, Guo Hancheng, *Zhongguo xiju tongshi* 中國戲劇通史, Beijing, 2006, S. 435.

Der Stein 石頭 (1: 5-6) ²⁴⁵	Herzoginmutter 賈母 (54: 738-739)
<p>All die inoffiziellen Geschichtsbücher, in denen entweder Herrscher und Kanzler geschmäht oder über Frauen und Töchter eines anderen gelästert werden und die voller Ausschweifungen und Grausamkeiten sind, kann schon kein Mensch mehr zählen.</p> <p>歷來野史，或訕謗君相，或貶人妻女，姦淫凶惡，不可勝數。²⁴⁶</p>	<p>Diese Mädchen werden alle so verdorben dargestellt, und dabei sollen es edle Fräulein sein, das hat doch nicht die Spur von Wahrscheinlichkeit.</p> <p>把人家女兒說得那樣壞，還說是佳人，編得連影兒也沒有了。</p>
<p>Dann gibt es noch eine Sorte von Liebesgeschichten, die so schmutzig und schlüpfrig sind, dass sie die ganze Literatur in Verruf bringen und die jungen Leute verderben. Auch diese sind nicht zu zählen.</p> <p>更有一種風月筆墨，其淫穢污臭，屠毒筆墨，壞人子弟，又不可勝數。</p>	<p>Darum haben wir nie erlaubt, dass solche Geschichten bei uns erzählt werden, und so sind sie selbst bei unseren Zofen auch einfach unbekannt. Jetzt, nachdem ich alt geworden bin und die Mädchen entfernt von mir wohnen, lasse ich mir manchmal ein paar Sätze aus solchen Geschichten vortragen, wenn ich Langeweile habe, sobald aber die Mädchen kommen, lasse ich sofort damit aufhören.</p> <p>所以我們從不許說這些書，丫頭們也不懂這些話。這幾年我老了，她們姐妹住的遠，我偶然悶了，說幾句聽聽，他們一來，就忙歇了。</p>
<p>Die Bücher über die Liebesgeschichte von schönen Mädchen und begabten Jünglingen sind schließlich zu tausenden nach dem gleichen Muster gemacht.</p> <p>至若才子佳人等書，則又千部共出一套。</p>	<p>Diese Geschichten sind doch alle nach ein- und derselben Schablone gemacht. Es geht nur um den begabten Jüngling und das schöne Mädchen. Was ist daran schon interessant?</p> <p>這些書都是一個套子，左不過是些才子佳人，最沒趣兒。</p>
<p>Auch hier geht es nicht ohne Zügellosigkeit ab. Und es gibt darin nichts als nur lauter Figuren wie Pan Ans, Zi Jians, Xi Zis und Wen Juns. Nur um ein paar eigene Liebesgedichte unterzubringen, denken sich die Verfasser die Namen eines Jünglings und eines Mädchens aus und fügen unbedingt noch einen Bösewicht hinzu, der zwischen ihnen Verwirrung stiftet wie der Clown auf der Bühne.</p> <p>且其中不能不涉於淫濫，以致滿紙潘安、子建、西子、文君，不過作者要寫出自己的那兩首情詩艷賦來，故假擬出男女二人名姓，又必旁出一小人其間撥亂，一如劇中小丑然。²⁴⁷</p>	<p>Immer muss es um eine Gelehrtenfamilie gehen, und diese Tochter ist bewandert in Literatur und Konventionen, weiß einfach alles und ist obendrein eine einmalige Schönheit. Aber kaum dass sie einen hübschen Burschen sieht, gleich denkt sie ans Heiraten. Ihre Eltern sind vergessen. Sie verhält sie wie Geister und Diebe. Was ist denn das für ein edles Fräulein? Wenn sie bei all ihrer Bildung solche Sachen anstellt, ist sie auch nicht edel.</p> <p>開口都是書香門第，……這小姐是通文知理，無所不曉，竟是個絕代佳人。只見了一個清俊的男人，……便想起終身大事來，父母也忘了，鬼不成鬼，賊不成賊，那一點兒是佳人？便是滿腹文章，做出這些事來，也算不得是佳人了。</p>
<p>Aber mir scheint, die inoffiziellen Geschichtswerke aller Zeiten folgen immer denselben ausgefahrenen Gleisen, doch meine Erzählung, die sich nicht an diese Schablone hält, ist neuartig und ungewöhnlich.</p> <p>歷來野史，皆蹈一轍，莫若我這不借此套者。Wenn man über jede dieser Geschichten nachdenkt, stellt man fest, dass sie voll innerer Widersprüche sind und an der Wahrheit weit vorbeigehen.</p> <p>故逐一去看去，悉皆自相矛盾、大不近情理之話，……</p>	<p>So stopfen sich die Leute, die sich diese Geschichten ausdenken, selber den Mund. Das Ganze ist doch absolut zusammenhanglos.</p> <p>可知那些編書的是自己塞了自己的嘴。……可是前言不搭後語？</p> <p>Aber was ahnen solche Leute davon, wie es in den Familien von hohen Beamten und Gelehrten wirklich zugeht? Das ist doch nur Phrasendrescherei.</p> <p>何嘗他知道那世宦讀書家的道理？……可只是謊掉了下巴的話。</p>

[Tabelle 3. 1: Thematische Übereinstimmung des Haupt- und Steinerzählers]

²⁴⁵ Modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz und Martin Woesler, 2006, a.a.O., S. 955-958. Fettmarkierung durch die Verfasserin dieser Arbeit.

²⁴⁶ Die inoffiziellen Geschichtsbücher sind ursprünglich Geschichtsaufzeichnungen privater Gelehrten, deren Glaubwürdigkeit fragwürdig sein kann. Später werden die Fiktionen als „wilde Geschichte“ (*yeshi* 野史) bezeichnet.

²⁴⁷ Es handelt sich hier um eine Reihe schöner Mädchen und Männer aus den Geschichtsbüchern. Sie dienen den populären Liebesgeschichten als Schönheitsmaßstab, in denen die Figuren die gleiche Schönheit besitzen sollten.

Wie es scheint, sind der Stein und die Herzoginmutter in der Frage der Rezeption solcher Geschichten bei der jungen Generation ebenfalls gleicher Meinung. Doch nicht ganz. Der Stein spricht von der Wirkung der pornographischen Geschichten auf die jüngere Generation allgemein, da sie „die jungen Leute verderben“. Diese Meinung findet Zustimmung bei der Fee der Warnung vor Illusionen (5: 87). Die Herzoginmutter in ihrer Position aber fürchtet, dass ihre Enkelinnen und die jungen Zofen die weiblichen Figuren dieser Geschichten nachahmen. Ihre Kritik vor ausschließlich weiblichem Publikum steht in krassem Gegensatz zu ihrer Haltung zu den sexuellen Ausschweifungen der männlichen Familienmitglieder im vorigen Kapiteln. Jia Lians dauernde Seitensprünge findet sie normal (44: 593) und ist nur nicht damit einverstanden, dass ihr ungeliebter ältester Sohn Jia She ihre Lieblingszofe Yuanyang 鴛鴦 zur Nebenfrau nimmt, da sie diese für ihr tägliches Leben braucht (46-47). Vor allem sieht sie in seinem Plan eine Machtkampf oder eine Verschwörung gegen sich. So bietet sie ihm Geld aus ihrer Privatschatulle, damit er sich ein anderes Mädchen kauft (46-47).

Vielleicht aber will sie durch ihre Kritik auch Daiyu warnen. Diese hat auf dem eben beendeten Familienbankett Baoyu aus ihrem Becher trinken lassen. Jedoch ist das Zeichen der Herzoginmutter nicht eindeutig genug. Und es lässt sich im folgenden Text nicht feststellen, dass die sensible Daiyu diese Bemerkung als eine Kritik wahrgenommen hat. Auf der letzten Feier während eines Trinkspiels hat Daiyu einige Verse aus dem Theaterstück *Xixiang ji* 西廂記, *Das Westzimmer*, zitiert, das auch zu den von der Herzoginmutter kritisierten Liebesgeschichten gehört. Baoyu und Daiyu haben das Stück heimlich zusammen gelesen und Baoyu hat die Gelegenheit genutzt, Daiyu seine Liebe zu erklären, eine der zentralen Handlungen des Romans (23: 314-316). Vielmehr nennt der Autor mit Absicht das Theaterstück bei dem Titel *Huizhen ji* 會真記, *Chronik der Begegnung mit einer Unsterblichen*, der eigentlich ein Titel der ursprünglichen Geschichte war, und der den gelehrten Lesern geläufig sein muss.²⁴⁸ Die Geschichte stammt aus der Tang-Zeit und wurde zuerst in Schriftsprache verfasst und verbreitet sich zunächst unter den Gelehrten. Im Original des Tang-Autors Yuan Zhen 元稹 (779-831) endet die Liebe zwischen dem Studenten Zhang 張生 und der schönen Tochter eines verstorbenen Ministers unglücklich. Cui Yingying 崔鶯鶯, das verführte Mädchen, wurde später verlassen, als Zhang zum kaiserlichen Beamtenexamen in die Hauptstadt reiste und es bestand. In dem Gedicht mit dem Titel „Begegnung mit einer Unsterblichen“ 會真詩 am Ende der Geschichte vergleicht der Autor ihre Liebe und die erotische Szene mit dem Liebespaar Xiaoshi 簫史 und Nongyu 弄玉 aus der

²⁴⁸ Hier handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit mit dem Stück, das durch Wang Shifu 王實甫 (1260-1336) adaptiert wurde und ein Happy-End bekam. Zuvor war die Geschichte bereits sehr verbreitet, auch durch die in Balladen (*Zhugongdiao* genannt 諸宮調) verfasste Erzählung von Dong Jieyuan 董解元 (12.-13. Jh.). Siehe Dong Jieyuan, *Dong Jieyuan Xixiang ji* 董解元西廂記, Beijing, 1978. Wang Shifu, *Xixiang ji* 西廂記, Beijing, 1998.

daoistischen Legende.²⁴⁹ Erst als die Geschichte in der Yuan-Zeit in ein Theaterstück verarbeitet wurde, erhielt sie ein Happy-End. Dass der Autor des *Traums* hier unbedingt den originalen Titel der Geschichte erwähnt, ist ein untergründiger Hinweis auf den unglücklichen Ausgang der Liebe zwischen Baoyu und Daiyu.

Die Ironie der Geschichte besteht darin, dass die Liebesbeziehung zwischen Baoyu und Daiyu, insbesondere die Konstellation der Mitwiserinnen, eben die Zusammensetzung widerspiegelt, die die Herzoginmutter beschrieben und kritisiert hat. Nur Baoyus Zofe Xiren und Daiyus Zofe Zijuan 紫鵲 wissen von ihrer Liebe. Diese beiden Zofen sind mit gegensätzlichen Charakterzügen ausgestattet. Xiren, die „wie ein Clown auf der Bühne Verwirrung stiftet“, entpuppt sich als eifersüchtig und hinterlistig. Sie denunziert die schönste Zofe der Familie Qingwen 晴雯, die Baoyu sehr mochte, und liefert sie den Obrigkeiten aus (74: 1027; 77:1081), um am Ende die heimliche Liebe zwischen Baoyu und Daiyu gänzlich zu verraten (96: 1326-1327). Zijuan, ähnlich wie Yingyings Zofe Hongniang 紅娘 im *Westzimmer*, hält dagegen die ganze Zeit zu Daiyu und hilft ihr sogar aus eigener Initiative, Baoyus Liebe auf die Probe zu stellen (75).

Es lässt sich aus ihren unterschiedlichen Charakterisierungen und der Haltung des Autors zu diesen Figuren schließen, dass die Herzoginmutter unmöglich die gleiche Meinung wie der Stein vertreten kann. Außerdem ist es unglaubwürdig, dass die Herzoginmutter als Matriarchin der Familie ihre Rolle sprengt und revolutionäre Ideen vertritt. Für den Autor hat gerade die Liebesgeschichte einen hohen Stellenwert, und es deutet sich in dieser Szene bereits der unversöhnliche Konflikt zwischen der Matriarchin, Baoyu und Daiyu in der Frage der freien Liebe an. Die anscheinend unterhaltsamen, scherzhaften Gespräche in fröhlicher Atmosphäre lassen das traurige Schicksal Daiyus, auch stellvertretend für die anderen Schönen, erahnen. Zudem liegen die Motive für diese Meinungsäußerungen anders. Die Kritik des Steins führt logischerweise zu seinem Versprechen an den Daoisten der Leere, dass es in „dieser meiner Geschichte“ um die realistische Gestaltung eigener Erfahrungen geht, nicht um die Erzählung einer schablonenhaften, gängigen und dilettantischen Liebesgeschichte. Natürlich ist es auch das Versprechen des Autors. Obwohl sich kein eindeutiges Zusammenspiel zwischen dem Steinerzähler und dem Haupterzähler erkennen lässt, ist die Bedeutung dieses Themas für den Autor klar, denn er lässt beide Erzähler in ihrer Erzählsphäre ihren Beitrag dazu leisten.

²⁴⁹ Yuan Zhen 元稹, „Yingyingzhuan“ 鶯鶯傳, in: *Yuanzhenji* 元稹集, Beijing, 1982, S. 671-680. Nach der Meinung Chen Yinkes handelt sich hier um eine Begegnung mit einer Unsterblichen. Siehe Chen Yinke 陳寅恪, „Yuanbai shizhengshi zhi Yingyingzhuan“ 元白詩證史之《鶯鶯傳》, in: *Social Sciences in Guangdong*, 2003/4, S. 46-51. Qiu Heting 邱鶴亭, *Liexianzhuan jinyi, Shenxianzhuan jinyi* 列仙傳今譯, 神仙傳今譯, Beijing, 1996, S. 80. Yuan Ke, *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian*, 1985, a.a.O., S. 345.

In der Kritik des Steins klingt auch Kritik an den Missbrauch der Literatur an. In seinen Augen bedienen sich viele Autoren der Liebesgeschichten nur, um einige Liebesgedichte unterzubringen. Ihr Anliegen liegt offensichtlich nicht in einer kunstvolleren Gestaltung eines literarischen Werks. In Kapitel 17/18, kurz nach dem inneren Monolog des Steins, als der Steinerzähler sarkastisch vom Verzicht des Steins auf einen Lobgesang berichtet, sich also gegen die politische Gebrauch der Literatur um der Machthaber willen ausspricht, beschreibt der Haupterzähler Jia Zhengs „Lobpreisung des Familienbesuchs“ 歸省頌. Die Ironie ist perfekt. Gerade der komplette Verzicht auf das Zitat dieser Lobpreisung, über dessen mangelndes literarisches Talent bereits berichtet wurde, untermauert die kritische Meinung des Autors über den Missbrauch von Literatur (17/18: 247). Dieser Missbrauch findet sein Beispiel beim Auftritt der zwei Markterzählerinnen vor der Herzoginmutter, womit solchen Liebesgeschichten von schlechter Qualität kommerzielle Ziele verfolgt werden (54). Für sie ist diese Darbietung sowohl finanziell, als auch statusmäßig von größerem Vorteil, als ein Auftritt in einem Teehaus oder auf einer Vergnügsmeile.

Die Kritik an den Gelehrten, historiographische Prinzipien auf literarische Werke anzuwenden, ist dem Autor so wichtig, dass er sie durch seinen Protagonisten verbreiten lässt. Baoyu macht sich bereits im dritten Kapitel über die freie Erfindung der Historiker lustig. Unter seinen Geschwistern und Kusinen für seine Erfindungslust bekannt denkt er sich einen Buchtitel aus, angeblich aus dem Altertum. Er gibt Daiyu einen Beinamen und weist auf dieses Buch als angebliche Namensquelle hin, als seine Halbschwester Tanchun 探春 ihn durchschaut und ihn der Erfindung einer unwahren historischen Überlieferung beschuldigt. Darauf behauptet Baoyu: „Abgesehen von den *Vier Büchern* ist so vieles einfach ausgedacht. Bin ich denn etwa der Einzige, der erfindet“ 除《四書》外，杜撰的太多，偏只我是杜撰不成 (3: 50)? Die Frage im Unterton lautet: Warum darf nur ich nicht kreativ sein? Baoyu glaubt, dass es auch bei den Klassikern Erfindungen, Lücken und Fehler gibt, und kein Grund existiert, warum man sich nur an den offiziellen Überlieferungen orientieren und dadurch seine Kreativität zügeln muss (78: 1102).

Als Baoyu im gleichen Kapitel, kurz nach seinem Epos über Lin Siniang 林四娘, ein langes Kondolenzgedicht 誄 zum tragischen Tod seiner Lieblingszofe Qingwen 晴雯 zu verfassen versucht, legt der Haupterzähler in einem ausführlichen Gedankenzitat seine Auffassung dar:

In der Trauer soll man den tiefsten Schmerz zum Ausdruck bringen. Man soll erst aufhören, wenn die Worte alle Gedanken und Gefühle vollständig dargebracht haben. Warum sollte ich mich sklavisch an die zwängenden Konventionen halten?

悲則以言志痛，辭達意盡爲止，何必若世俗之構構于方寸之間哉 (78: 1108)?

Bestätigung und Zuspruch erhält er prompt von Daiyu, die anerkannt beste Dichterin des Gartens. Baoyus kritische Auffassung gegen die Konventionen, sein Mut zu eigenständiger Kunst, die

seinen wahren Gefühlen Ausdruck verleiht, vor allem aber seine Gedichte selbst beantworten die in Kapitel 3 implizierte Frage und veranschaulichen gleichzeitig seine außergewöhnliche Kreativität. Sein Verständnis von Kunst und Dichtung, wie es sich in seiner eigenen Dichtkunst sowohl bei der Talentprobe in Kapitel 17/18 als auch in seinen beiden langen Gedichten in Kapitel 78 widerspiegelt, erweist sich als wichtiger Bestandteil der Charakterisierung des Protagonisten und verdeutlicht gleichzeitig auch die ästhetische Auffassung des Autors und seine Abgrenzung von den Konventionen, wie er im Eingangsrahmen durch den Stein ankündigt.

Leise und unauffällig wie der Jadeerzähler verspottet auch der Haupterzähler die Historiker. Allerdings nicht auf der metanarrativen Ebene. Im Gegensatz zu den Nebenerzählern verfügt er über die Möglichkeit, statt seinen eigenen Erzählfluss anzuhalten, seinen Spott in der Erzählung selbst zu verstecken. Bevor er eine Prügelei in der Familienschule im Detail schildert, an der Baoyu und Qin Zhong beteiligt waren, gibt er in einem ironischen Unterton freiwillig zu, dass er die Herkunft und die wahren Namen und Abstammung der beiden jungen und schönen Studenten nicht recherchiert, sondern nur Kenntnis über ihre Spitznamen habe, die sie von den Mitschülern bekamen (9: 134). Diese beiden Figuren sind Auslöser dieser Auseinandersetzung, und der Haupterzähler weigert sich, nach ihren Namen zu forschen und dem Leser dieses Grundwissen zu vermitteln. Mit Absicht erwähnt der Haupterzähler die Methode eines Historikers und verwendet den Fachbegriff des Historikers *kao* 考, „recherchieren“, für die nicht geleistete Suche nach den wahren Identitäten und Namen 真名姓 dieser beiden Figuren.

Die zwei Gestalten sind eindeutig nur für diese Szene geschaffen worden und tauchen danach nie wieder auf. Damit deutet der Haupterzähler an, dass er sich durchaus bewusst ist, dass ein Historiker als erstes die Identität einer Person samt Abstammung und familiärem Hintergrund zweifelsfrei feststellen muss und seine Geschichte mit großer Wahrscheinlichkeit auch in diesem Punkt bemängeln würde. Andererseits liefert er dann doch detaillierte Informationen über einen Kontrahenten in dieser Auseinandersetzung namens Jin Rong 金榮 und über eine andere Figur, nämlich über Jia Qiang 賈蔷, der erst in den späteren Handlungen weitere Auftritte hat (9: 139). Selbst die Herkunft eines der jüngsten Schüler Jia Jun 賈菌, der nur in die Schlägerei hineingezogen wurde, legt der Haupterzähler samt Namen offen. Die Frage der Ernsthaftigkeit der Forschung nach dem Wahren, die der Arbeit eines Historikers zu Grunde liegt, wird ironischerweise in Bezug zu einer historisch unbedeutenden Schlägerei zwischen einigen Schuljungen gestellt. Der Haupterzähler versucht, den Ablauf dieses Ereignisses relativ detailliert zu überliefern, da es charakterlich viel über Baoyu und Qin Zhong verrät und gleichzeitig auf stilistischer und rhetorischer Ebene die literarische Auffassung des Autors zum Ausdruck bringt. Die Wirkung dieses Spottes verstärkt sich, wenn man die unterlassene Forschung nach Namen

und Hintergrund der beiden Schüler in Relation zur nicht nachweisbaren Identität und Abstammung vieler mythischer, dennoch aber bedeutender Figuren des Romans betrachtet.

3.3.2 Erzählkontrolle

Wie bereits erwähnt, verwendet der Haupterzähler bewusst ausgesuchte Erzählformeln aus der mündlichen Tradition, mit der die Markterzähler ihre Geschichten organisieren und das Publikum an sich binden. Diese Formeln, die in den Erzählbüchern aufgenommen wurden, wurden durch die Sammler und Autoren selektiert und sie in ihren Werken integriert. Die Ming- und Qing-Romanautoren verwenden diese Formel sehr bewusst und selektiv. Die Erzähler des *Traums* verwendet nur einige ausgesuchte Formel und bildet damit eine metanarrative Ebene. Zwei Hauptfunktionen erfüllen diese Erzählformeln. Die eine dient der Erzählkontrolle und die andere der Rezeptionskontrolle. Es sind sprachliche Elemente, die das Erzählen vor allem auch semantisch steuern. Sie werden gezielt zu einem funktionstüchtigen Kontrollinstrument des Erzählmechanismus entwickelt. Bei der Erzählkontrolle vermitteln die Erzählformeln als Zeichen der Pro- oder Analepse, der Thema- oder Perspektiven- und Handlungswechsel und dadurch häufig den Eindruck eines harten Filmschnitts. Die durch die Erzählformel geschaffene distanzierte Haltung ermöglicht dem Haupterzähler Ironie und Sarkasmus auf seiner Erzählebene und ist ebenfalls kohärent mit seinem Auftreten bei der Rezeptionskontrolle, wenn er seine oder die zitierten Meinungen über das Erzählte mit Hilfe bestimmter Formeln einführt.

Die ausgewählten Formeln werden zielgerecht und differenziert eingesetzt. Beim Steinerzähler kommen nur wenige zum Einsatz, während der Jadeerzähler überhaupt keine benutzt. Einige mehr und jeweils andere treten beim Haupterzähler auf. Mit diesen gezielt eingesetzten sprachlichen Merkmalen grenzen sich die Erzähler mit ihren Erzählsphären zusätzlich voneinander ab. Bis auf eine unvermeidbare Überlappung bei „Wer hätte das gedacht?“ 誰知 in der Erzählung des Steinerzählers, durch die sich die Erzählinstanzen auseinanderhalten lassen.²⁵⁰ Der Steinerzähler verwendet diese Formel nur einmal zur Charakterisierung des Steins, während der Haupterzähler sie zur Steuerung der Handlung nutzt.

Während die Anrede an die Leser in den Werken der Vorgänger noch häufig in Gebrauch ist, wird sie im *Traum* nur wenige Male und nur durch den Steinerzähler, der das Erzählen „eröffnet“, gebraucht. Der Haupterzähler verzichtet gänzlich auf diesen Sprachgebrauch. Im *Traum* werden die direkten Anreden an den Leser bewusst auf das Notwendigste reduziert. Im Gegensatz zu einigen Vorgänger, der mittels rhetorischer Fragen das Erzählen weiter treibt, stellt

²⁵⁰ Eine andere Formel 原來 ist zwar beim Steinerzähler mit den gleichen Zeichen geschrieben, allerdings in einer anderen Bedeutung als im späteren Gebrauch beim Haupterzähler. Hier bedeutet sie „vor geraumer Zeit“ oder „als“, als er die Entstehung des Steins beschreibt, während die spätere Verwendung beim Haupterzähler als Hinweis auf Hintergrundinformationen zu Figuren oder als Analepse funktioniert.

der Haupterzähler des *Traums* dem Leser bis auf die Beendung eines Kapitels kaum noch rhetorische Fragen und verstärkt dadurch seinen selbstsicheren Eindruck im Erzählprozess.

Zunächst lassen sich mit Klarheit sagen, welche Formeln nicht verwendet werden. Sie sind diejenigen, die zu dem rhetorischen Repertoire eines Markterzählers gehören, womit er auf dem Vergnügungsmarkt das Publikum anzieht. Auf die vom Markterzähler beliebte „über ... wird hier nicht weiter erzählt, sondern zunächst über ...“ 且不言..., 單表..., „hier spaltet sich die Handlungsstränge“ 話分兩頭 oder „auf dem Stiel stehen zwei Blüten und ich fange zuerst mit einer an“ 花開兩朵, 各表一枝 werden entschieden verzichtet.²⁵¹ Viel mehr parodiert Fengjie gerade diese Formeln beim oben erwähnten Laternenfest (54: 739). Vielleicht eine kleine subtile Rache an den beiden Markterzählerinnen für das Nennen ihres Namens, den zufällig auch die Hauptfigur in ihrer Geschichte trägt. Denn den Namen einer edlen Dame darf man nicht laut aussprechen. Zudem belegt dieser kleine Scherz die Antipathie des Autors gegen die überflüssigen Formeln in Erzählwerken.

Kapitelabschlussformeln

Bermekenswert lässt sich zunächst festzustellen, dass die Autoren beim Beenden eines Kapitels den Einfluss traditioneller Erzählkunst folgen. Viele Kapitel enden mit „Näheres hört Ihr im nächsten Kapitel“ 且聽下同分解 — eine beliebte Formel des Markterzählers, die auch ihren Weg in die Gelehrtenromane und -erzählungen fand. Insbesondere das Wort „hören“ 聽 verrät ihre Herkunft. Doch gibt es einige — wenn auch nicht viele — Kapitel, die durch „mehr darüber lesen Sie im nächsten Kapitel“ 再看下同 abgeschlossen werden, ein direkter Hinweis darauf, dass sich der Haupterzähler bzw. der Autor der schriftlichen Form des Romans bewusst ist. Im Vergleich zum Autor der ersten 80 Kapitel zeigt der Autor der letzten 40 Kapitel ein stärkeres Bewusstsein der Schriftform des Romans. Trotz weiterer Verwendung anderer Erzählformeln, löst er das Problem einfach durch „mehr erfahren Sie im nächsten Kapitel“ 下同便知. Einige Kapitel, die nicht mit dieser oder ähnlicher Formel beendet werden, sind mit einem Schlusscouplet versehen. Ein Vergleich zwischen der heutigen *Renwenban*-Ausgabe und des *Chengjiaben* fördert die möglichen Bearbeitungsstellen des zweiten Autors zutage (Siehe Tabelle 3. 2).

²⁵¹ Zhao Yiheng 趙毅衡 (Henry Zhao), *Kunao de xushuyhe*, Beijing, 1994, a.a.O., S. 26. Lu Decai 魯德才, *Gudai baihua xiaoshuo xingtai fazhan shilun* 古代白話小說形態發展史論, Tianjin, 2003, S. 69.

Renwenban 人文版					Chengjiaben 程甲本 ²⁵²					
Näheres hört Ihr im nächsten Kapitel. 且聽下同分解		Näheres erfahren Sie im nächsten Kapitel. 下同分解 oder Mehr darüber lesen Sie im nächsten Kapitel. 再看下同			Näheres hört Ihr im nächsten Kapitel. 且聽下同分解		Näheres erfahren Sie im nächsten Kapitel. 下同分解 oder Mehr darüber lesen Sie im nächsten Kapitel. 再看下同			
Kapitel		Kapitel			Kapitel		Kapitel			
9	52	10	92	115	1	46	3	43	74	98
11	57	15	93	116	2	47	4	44	75	100
12	59	20	94	117	5	51	8	45	76	101
14	60	24	95		6	53	9	48	77	102
22	61	32	97		7	54	18	49	78	103
25	62	43	98		10	55	19	50	80	104
26	63	44	100		11	56	23	52	82	105
27	65	64	101		12	57	24	58	83	106
28	68	67	102		13	59	25	60	84	107
29	72	70	103		14	68	26	61	85	108
30	73	79	104		15	79	27	62	86	109
31	75	82	105		16	81	28	63	87	110
33	77	83	106		17	96	29	64	88	111
34	78	84	107		20	99	30	65	89	112
35	80	85	108		21	118	31	66	90	113
36	81	86	109		22	119	32	67	91	114
37	96	87	110		33		35	69	92	115
38	99	88	111		34		36	70	93	116
42	118	89	112		37		39	71	94	117
48	119	90	113		38		41	72	95	
49		91	114		40		42	73	97	

[Tabelle 3. 2: Kapitelschluss von *Renwenban* und *Chengjiaben*]

Vergleicht man die heutige Version vom *Renwenban* und die *Chengjiaben*, so sind die Spuren der Verarbeitung an diese Schlussformel durch Gao E unübersehbar. Während im Text der *Renwenban*, die sich hauptsächlich an *Gengchenben* orientiert, 41 Kapitel mit „Näheres hört

²⁵² Cao Xueqin 曹雪芹, *Honglouloumeng* 紅樓夢 (*Chengjiaben* 程甲本), Beijing, 1987.

Ihr im nächsten Kapitel“ beendet, wiederholen sich diese Formeln in *Chengjiaben* 37 Male. Der Autor der ersten 80 Kapitel bemüht sich, die Kapitel mit vielen Variationen zu beenden, wie mit Schlusscouplets, mit einer rhetorischen Frage oder mit einem halben Satz, der ein Ereignis ankündigt und den Leser zum folgenden Kapitel verführt. Nach der Verarbeitung des zweiten Autors beenden überwiegende Kapitel der ersten 80 Kapitel mit „Mehr darüber lesen Sie im nächsten Kapitel“ oder „Näheres erfahren Sie im nächsten Kapitel“. Eindeutig festzustellen ist, dass Gao E die Schlusscouplets gestrichen und stattdessen die Schlussformel verwendet hatte. Kapitel 120 endet bei beiden Texten mit einem Schlussgedicht.

Der Autor Cao Xueqin beendet manchmal ein Kapitel mit einer rhetorischen Frage, die ein nicht zu Ende erzählte Handlungsstrang unterbricht und den Leser mit „Wenn Sie Näheres wissen wollen,“ 要知端的 zum Weiterlesen multiviert, ohne den Satz wie übrig mit „dann hört Ihr im nächsten Kapitel“ oder „dann lesen Sie das nächste Kapitel“ zu beenden. Oder er beendet ein Kapitel mit der Andeutung einer kommenden Handlung oder eines plötzlichen Ereignisses, um die Neugierde des Lesers zu erregen (Siehe Tabelle 3. 3). Andere Kapitel enden, wie bereits erwähnt, mit einem Couplet, oder mit den einführenden Worten wie „wahrhaftig ist es“ 正是 für ein Schlusscouplet (17/18; 19). Diese Einführungsworte für das Schlusscouplet sind vermutlich ein Zeichen des Autors, dass er ein Couplet später hinzufügen wollte, aber nicht dazugekommen war. Diese Schlussformeln dienen auch als eine Endmarkierung eines Kapitels.

<i>Renwenban</i> 人文版				
rhetorische Fragen		Schlusscouplets	plötzliche Ereignisse od. Anfang eines neuen Handlungsstrangs	andere
1	53	5	2	3
41	55	6	40	4
45	56	7	54	16
46	66	8		39
47	74	13		58
50	76	21		71
51		23		120

[Tabelle 3. 3: Ende einiger Kapitel in den Text von *Renwenban*]

Bei manchen Kapiteln ist es jedoch zu beobachten, dass der Haupterzähler nicht sein Versprechen am Ende des vorherigen Kapitels hält und die Handlung zu Ende erzählt, sondern mit einem anderen Thema anfängt, wie zum Beispiel bei Kapitel 36 und 37 der Fall ist. Am Ende

des Kapitels 36 verabschieden Baoyu und andere Verwandten Xiangyun am inneren Tor des Rongguo-Anwesens. Der Haupterzähler verspricht: „Wenn Sie Näheres wissen wollen, hört Ihr im nächsten Kapitel“ 要知端的，且聽下回分解 (36: 484). Kapitel 37 fängt statt die Heimfahrt von Xiangyun oder Ereignisse direkt nach dem Abschied jedoch mit dem Bericht an: „Dieses Jahr wird Jia Zheng als Bildungskommissar bestimmt“ 這年賈政又點了學差 (37: 486).²⁵³ Manchmal wird ein Ereignis durch einen harten Schnitt beendet und das nächste Kapitel fängt mit einem anderen Handlungsstrang an oder wechselt die Perspektive. In diesem Fall ist ein harter Schnitt im Erzählfluss zu beobachten wie in Kapitel 40. Ein unterhaltsames Spiel wird durch einen Aufruhr im Hof unterbrochen: „plötzlich hört man viel Lärm von draußen“ 只聽外面亂讓 — (40: 547). Damit entgeht der Haupterzähler sein Versprechen, im nächsten Kapitel weiter über die abgebrochenen Ereignisse zu berichten. Diese Unterbrechung durch einen halben Satz, vom modernen Redakteur mit einem Gedankenstich versehen, dient dazu, das Kapitel zu beenden und die Perspektive zu wechseln.

Zu beobachten ist, dass beide Autoren versuchen, mit der Konvention des Markterzählers umzugehen, indem sie, besonders Cao Xueqin, den Schluss der Kapitel vielfältig gestalten. Obwohl sie sich der Schriftlichkeit des Romans bewusst waren, lässt sich hier feststellen, dass sie sich noch nicht von der Konvention oder dem Ritual der Markierung eines Kapitelschlusses befreit hatten.

Die Erzählformeln

Die Verwendung der ausgewählten Erzählformeln veranschaulicht die Erzählkonvention der Zeit, und gleichzeitig die Beziehung und eindeutig an manchen Stellen auch die Distanz des Haupterzählers zu der Geschichte und dem Leser. Durch *yuanlai* 原來, „es hat sich eigentlich so zugetragen“, bietet der Haupterzähler entweder eine zuvor noch nicht dargelegte Information oder führt eine Analepse ein. In Kapitel 2 erzählt der Haupterzähler durch *yuanlai* rückblendend Jia Yucuns Erfahrung als Examinand und Beamter, die sich zeitgleich wie Zhen Shiyins Untergang und Erwachen geeignet hat (2: 22-23). Im gleichen Kapitel fasst der Haupterzähler mit *shuizhi* 誰知 oder *shuixiang* 誰想, „wer hätte das gedacht ...“, das Leben von *Jiaoxing* 嬌杏 zusammen, Zofe von Frau Zhen, die zunächst Jia Yucun als eine Konkubine geheiratet hat und später zur Hauptfrau aufstieg, was eine Zofe sich nie erträumen ließ (2: 22). Manchmal macht der Haupterzähler damit einen harten Schnitt und steuert eine plötzliche Wendung zu, signalisiert dem Leser jedoch gleichzeitig, dass er viel mehr weiß als er nun preisgeben wird. *Buxiang* 不想, „Niemand hat damit gerechnet, dass ...“, kann eine zusammengefasste Hintergrundinformation, eine Charaktereigenschaft einer Figur oder eine Wendung einführen, um die nächste Szene und

²⁵³ Ähnliche Beispiele sind in den Kapiteln 12-13, 22-23, 25-26 und 35-36 usw. zu finden.

Handlung begreifbar zu machen. Als Baoyu zufällig Daiyu *Klagelied der Blumenbeisetzung* hört, führt der Haupterzähler die Szene mit *buxiang* ein: „Niemand hat damit gerechnet, dass Baoyu dies auf dem Hügelhang hört“ 不想寶玉在山坡上聽見 (28: 373).

Um den Leser auf das Thema oder den bestimmte Handlungsstrang zu lenken oder das Perspektiv zu wechseln, fängt der Haupterzähler häufig mit *huashuo* 話說, *rujin qieshuo* 如今且說 oder *queshuo* 卻說, „Nun komme ich dazu, über ... zu erzählen“, an und demonstriert auch dem Leser, dass er die Autorität besitzt, zu entscheiden, mit welcher Episode der Geschichte er anfangen will. Mit *buzaihuaxia* 不在話下, „es ist nichts Besonderes zu berichten“, oder *biewuhuashuo* 別無話說, „mehr gibt es nichts zu sagen“, kann der Erzähler eine Episode oder eine Analepse beenden, manchmal ohne sie inhaltlich zu Ende erzählt zu haben, oder er kann lediglich eine Andeutung für die spätere Wiederaufnahme dieser Handlungslinie hinterlassen. Insbesondere in *zanqie anxia buti* 暫且按下不提, „Vorläufig werde ich nichts Weiteres sagen“, und *xianyan shaoxu* 閑言少敘, „genug abgeschweift“, oder *xianwen shaoshu* 閑文少述, „Abschweifung sollte man wenig machen“, ist ein selbständiger Erzähler zu erkennen. Mit *zan* 暫, „vorläufig“, verschafft er sich die Freiheit, die Zeitstruktur der Handlungen vielfältig zu gestalten und hält eine spätere Analepse offen. Durch das einfache *zhe* 這, „diese/r“, oder *na* 那, „jene/r“, bestimmt der Haupterzähler seine eigene und des Lesers Distanz, Blickwinkel und Haltung zu einem Ereignis oder zu einer Figur. Gleichzeitig beeinflusst er damit auch die Intensität der Aufmerksamkeit des Lesers, dessen Emotionen und dessen Bewertung des Geschehens und der betroffenen Figuren.

Der Erzählkontrolle insbesondere in den Anfangskapiteln eins bis fünf, in denen der Haupterzähler die verschiedenen Handlungslinien und Zentralfiguren einführt, ist im Vergleich zu den späteren Kapiteln noch offener. Der Haupterzähler begründet seinen Themenwechsel, wie z. B. zu Beginn des 5. Kapitels:

In Kapitel vier ist bereits skizzenhaft geschildert worden, wie Dame Xue und ihre Kinder sich im Rongguo-Anwesen niederließen. Daher kann ich in diesem Kapitel vorläufig nichts mehr darüber schreiben.

第四回中既將薛家母子在榮府內寄居等事略已表明，此回則暫不能寫矣。(5: 68)

Nach dieser Ankündigung nimmt der Haupterzähler eine andere Handlungslinie auf und schildert mit allen Details Jia Baoyus Traumreise ins Wahnreich der Leere — eines der folgenschwersten Ereignisse des Romans. Hier verzichtet der Haupterzähler auf die gängigen Formeln wie „Nun kommen wir zu ...“ (*qieshuo* 且說) oder (*queshuo* 卻說), vermittelt dem Leser seine Entscheidung über den Verlauf der weiteren Erzählung mit klarer Ansage und liefert auch seine Begründung. Nach diesem kurzen metanarrativen Intermezzo wendet er sich wieder seiner Hauptaufgabe zu. Um die Handlung schnell auf Baoyus Traum zu lenken, nimmt der

Haupterzähler erneut einen Themenwechsel vor, indem er die erste Zusammenkunft einiger wichtiger weiblicher Familienmitglieder lediglich kurz erwähnt und dann beiseite lässt. Diese kleine Feier dient ihm nur dazu, Baoyu zum Ningguo-Anwesen zu bringen, wo er in seinen wichtigen Traum fällt. Eine Begründung für diese Ellipse liefert der Haupterzähler hier gleichwohl mit: „Aber es war nur eine kleine Feier der weiblichen Familienangehörigen der Häuser Ning und Rong, und es gibt nichts besonders Neues oder Interessantes aufzuzeichnen“ 不過皆是寧榮二府女眷家宴小集，並無別樣新文趣事可記 (5: 69). Ein aufmerksamer Leser wird die Funktion dieses Satzes als Übergang zu Baoyus Traum schnell erkennen, da er der Logik entbehrt: Es gibt bisher keine Erzählung über eine Familienfeier, also kann niemand beurteilen, ob diese hier interessant ist oder nicht. Auf metanarrativer Ebene legt der Haupterzähler wieder vor den Augen des Lesers offen, wie er seinen Erzählstoff organisiert. Begründungen für Themen- oder Perspektivewechsel verschwinden nach den Anfangskapiteln.

Auch an anderer Stelle lassen sich gewisse Erzähler-Leser-Verhältnis feststellen. Um sich dem zeitgenössischen Leser als glaubwürdiger und zuverlässiger Erzähler zu beweisen, führt der Haupterzähler sein Wissen über Familienorganisation und Standesregeln adliger Familie wie der Jia-Familie und die Riten der privilegierten Gesellschaft vor. Obwohl der Steinerzähler in seiner Intervention bei der Schilderung von Yuanchuns Familienbesuch ironischerweise die Erkenntnis des Lesers über solches Ereignis und seine Vorstellungskraft bescheinigt und damit seinen Verzicht auf einem Lobgesang begründet, ist der Haupterzähler hier mit seiner Nullfokalisierung glaubwürdig. Er begründet logisch seine Themenauswahl und seine Erzählperspektive. Um Jia Huan, der von einer bei allen verhassten und verachteten Nebenfrau Jia Zhengs abstammt, von der Feierlichkeit bei Yuanchuns Familienbesuch ausschließen zu können, sei dieser Halbbruder Baoyus krank. Und um nicht viel über Jia Lan erzählen zu müssen, führt er dessen Kindesalter an. Damit versteht sich von selbst, warum es über die beiden „keine Erwähnung“ 無傳 in der „Chronik“ dieser Feierlichkeit gibt (17/18: 248).

Nach den Anfangskapiteln begründet der Haupterzähler im Verlauf seiner Erzählung seine Entscheidungen nicht mehr, sondern wechselt das Thema einfach durch die ausgewählte Erzählformel. Um sich auf Baoyus Leben konzentrieren und seine Erzählung auf den Dichterklub der jungen Bewohner im Garten der großen Schau lenken zu können, spricht der Haupterzähler sich die Kompetenz eines allwissenden Erzählers teilweise ab und betont, dass er über Jia Zhengs gleichzeitige Erlebnisse als Bildungskommissar in der Fremde nicht viel schreiben könne und hier allein über Baoyus alltägliches Leben im Garten berichten werde:

Über Jia Zhengs einzelne Erlebnisse außerhalb des Hauses, nachdem er in die Fremde gegangen ist, kann ich nicht viel aufzeichnen. Allein auf das tägliche Leben Baoyus im Garten will ich mich nun konzentrieren.

卻說賈政出門去后，外面諸事不能多記。單表寶玉每日在園中 ... (37: 486).

Darüber hinaus dienen Ellipsen öfter dazu, ein zeitlich späteres, wichtiges Ereignis sofort zu schildern. So wird das Neujahrsfest in Kapitel 17/18 übersprungen, um die Feierlichkeit zu Yuanchuns Familienbesuch in allen Details zu beschreiben. Ähnlich geschieht es später bei einer weiteren Neujahrsfeier, als der Haupterzähler schnell zum Laternenfest kommen will: „Dame Wang und Fengjie waren Tag für Tag von anderen Familien zum Neujahrsbankett eingeladen. Doch das kann nicht in aller Ausführlichkeit festgehalten werden“ 王夫人和鳳姐兒連日被人請去吃年酒，不能勝記 (53: 728). Besonders bemerkenswert ist, wenn eine sich ankündigende Prolepse mit einer Ellipse zur Seite geschoben wird, um deren Erzählung gänzlich zu verhindern:

Am Tag darauf werden Leute mit Wagen und Sänften dahin geschickt, um sie (Miaoyu 妙玉) abzuholen. Aber das ist eine Geschichte der Zukunft. Daher wird sie vorläufig beiseite gelegt und kann jetzt noch nicht erzählt werden.

次日遣人備車去接等後話，暫且擱過，此時不能表白 (17/18: 235).

Festzustellen bei der offenen Erzählkontrolle des Haupterzählers ist, dass das Erzählen der Geschichte selbst und die Organisation des zu erzählenden Stoffs auf einer Metaebene Hand in Hand daher gehen.

Die Verwendung von „genug abgeschweift“, ein Beispiel der offenen Erzählkontrolle, greift in gewissem Maße Eigenschaften des Metanarrativen auf. Dieser Kommentar aus dem Munde des Haupterzählers über die Erzählung des Steinerzählers verrät eine Spannung zwischen beiden Erzählinstanzen. In Konkurrenz mit dem Steinerzähler versucht der Haupterzähler seine eigene Erzählhoheit zu schützen, indem er nur seine eigene Erzählung als „seriös“ 正經 bezeichnet (17/18: 237). Als der Haupterzähler das Gedankenwitz des Steins durch den Steinerzähler für unseriös erklärt, dessen bereits fallengelassenes Vorhaben, ein *Fu*-Gedicht und Lobgesang über die Familienbesuch zu schreiben, als Verschwendung von Papier, Tusche und vor allem Zeit bezeichnet und ihn mit einem Satz aus der Erzählung verbannt, will der Steinerzähler dies nicht stillschweigend hinnehmen und meldet sich wieder, nachdem der Haupterzähler nur einen Absatz weitergekommen ist. Die scheinbar nur für den Übergang zwischen den beiden Erzählern eingesetzte und leicht zu übersehene Formel verbirgt zusätzlich einen harten Schnitt und einen Perspektivwechsel. Der Haupterzähler fühlt sich anscheinend zu häufig unterbrochen und sieht seine Erzählhoheit in Gefahr. Denn ähnliche Konkurrenz hat er bereits einige Kapitel zuvor erlebt. Als der Jadeerzähler ihn daran hindert, die Geschichte über Baoyu und Qin Zhong zu erzählen (15: 200). Nachdem der Steinerzähler nun den Hintergrund über die Verwendung der von Jia Baoyu vorgeschlagenen Inschriften und Couplets im Garten der großen Schau erklärt und damit den Haupterzähler schon zum zweiten Mal innerhalb kürzester Zeit unterbricht und aus seiner Erzählposition verdrängt, bewertet der Haupterzähler den Text

des Steinerzählers erneut als „belanglose Abschweifungen“ (*xianyan* 閑言) und deutet dem Leser mit dieser scheinbar harmlosen Formel an, er solle dem Steinerzähler und seinem Text keine Beachtung schenken (17/18: 237-238). Der Steinerzähler dagegen tritt häufig mit Ironie und Humor vor den Leser, wenn er zum Beispiel immer wieder von sich als „das dumme Ding“ spricht, wo er doch die Informationen liefert, über die der Haupterzähler nicht verfügt und die der Leser unbedingt braucht.

Der Einsatz dieser Formeln zur Erzählkontrolle, vor allem, wenn sie Informationen anbieten oder zurückhalten, Themen oder Perspektiven wechseln, erlaubt dem Haupterzähler, Spannung zu seinem realen Leser aufzubauen. Er zeigt ihm damit seine Machtposition innerhalb seiner Erzählsphäre. Gefragt ist also die kritische Haltung eines wachen Lesers, der die zeitweise Unzuverlässigkeit des Haupterzählers und die Mehrdeutigkeit des Erzählten erkennt. Die beiden Nebenerzähler sind deshalb als integraler Bestandteil in die Beziehung zwischen dem realen Autor und dem Haupterzähler eingeschaltet. Der Autor scheint dem Haupterzähler nicht ganz zuzutrauen, dass er die erzähltechnisch kohärente Abwicklung der ganzen Geschichte allein durchführen kann. Das Eingreifen der beiden Nebenerzähler stellt sicher, dass die Erzählung des Haupterzählers unter Kontrolle bleibt, Ästhetik und Literaturlauffassung des Autors, wie auch Zusatzinformationen und Warnungen vor Unglaubwürdigkeit mitgeliefert werden. Trotz einiger „Spannungen“ zwischen den Erzählern bilden sie eine komplementäre Erzählerkonstellation und garantieren dadurch Kohärenz und Glaubwürdigkeit der Geschichte.

4. Funktionen der fiktiven Leser und ihrer Titel

Neben den Haupt- und Nebenerzählern auf verschiedenen Erzählebenen macht sich auch eine Reihe von fiktiven Lesern auf sich aufmerksam. Ihre Hauptaufgabe besteht darin, ihre Rezeptionserfahrungen und Kommentare im Romantext selbst zu hinterlassen, die dem realen Leser als positive oder auch negative Beispiele zu dienen. Einige von ihnen werden ausschließlich für diese Funktion geschaffen und gehören nicht zur Figurenkonstellation des Romans. Andere sind Teil der Figurenkonstellation und erhalten neben ihren eigentlichen Rollen diese Extraaufgaben als fiktive Leser. Manch eine dieser Zusatzfunktionen bleibt bis zum Ausgangsrahmen verborgen, wie bei Jia Yucun der Fall ist.

Es ist hier in erster Linie wichtig, den Begriff „fiktiver Leser“ zu definieren. Die meisten Literaturwissenschaftler meinen damit den imaginären Leser, der in einem literarischen Werk direkt angesprochen wird. Er ist ein Pendant des Erzählers. Literaturwissenschaftler wie Schmid spricht auch vom „fiktiven Adressaten“ einer sekundären Erzählung d. h. einer Binnengeschichte. Darüber hinaus muss auch zwischen der expliziten und impliziten Darstellung des fiktiven Lesers unterschieden werden.²⁵⁴ Die Eigenschaft eines solch imaginären Lesers deckt sich größtenteils mit der eines impliziten Lesers, wenn auch der Autor oder Erzähler den impliziten Leser nicht immer direkt anspricht.

Unter dem Begriff „fiktiver Leser“ ist in dieser Arbeit derjenige Leser zu verstehen, der im Romantext als Leser dieses Romans offen oder versteckt fingiert bzw. dargestellt wird. Manche dieser fiktiven Leser sind „kurzlebige“ Gestalten, die der Autor nur für die in den Roman integrierte Rezeptionsgeschichte geschaffen hat. Einige treten mit Namen auf, andere nur unter einer verallgemeinerten Bezeichnung. Manche dieser fiktiven Leser suggerieren, dass sie diese Geschichte aus einer anderen Zeit oder in einer anderen Form kennen, vor allem aus der Zeit ehe der Herausgeber Cao Xueqin diesen Text revidiert hatte. Wieder andere vermitteln dem realen Leser den Eindruck, sie hätten ihre Kommentare aus der Zukunft zurück in den Text hineingeführt. Sie alle aber sollen den Leser suggerieren, diese Lesart zu folgen und den Roman „richtig“ zu verstehen.

Dass die Erzähler die Geschichte vor dem Leser kennen, scheint im Erzählprozess normal zu sein. Mit einigen Erzählformeln vermittelt der Haupterzähler dem realen Leser ein Gefühl von Distanz und eine Nüchternheit gegenüber dem Erzählten. Darüber hinaus führt er die fiktiven Leser in seine Erzählung ein und gibt ihre in Gedichten und Couplets verfassten Kommentare mit seiner Stimme weiter. An der Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten der Leere im Eingangsrahmen lässt sich eindeutig erkennen, dass der Stein die Geschichte

²⁵⁴ Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin, 2008, S. 100-114.

bereits vor einigen Äonen gelesen haben muss und dass er eigentlich der erste fiktive Leser ist. Nachdem der Stein den Daoisten überzeugt hat, führt der Steinerzähler weitere fiktive Leser ein, die, wie der Daoist, der Geschichte jeweils einen anderen Titel verliehen haben (1).

Die zeitgenössischen Kommentatoren wie Zhiyan Zhai und Jihu Sou zählen nicht zu den fiktiven Lesern, sondern sind reale Leser. Die Entstehungssituation der Kommentare aber stellt für die späteren realen Leser einen besonderen Rezeptionsumstand dar. Denn zum ersten Mal in der chinesischen Literaturgeschichte entstanden Roman- und Kommentartext innerhalb eines kurzen zeitlichen Abstands und die Kommentartexte wurden mit dem Romantext gemeinsam überliefert. Der Autor selbst aber kannte nicht alle dieser Kommentare, da einige von ihnen erst nach seinem Tod entstanden. Eindeutig ist, dass die Kommentare eine metanarrative Ebene zum Romantext bilden und dem späteren realen Leser dienen können. Die gelehrten Leser der Qing-Zeit waren wie ihre Vorfahren gewohnt, konfuzianische Klassiker und andere Texte mit zwischenzeitlichen Kommentaren zu lesen. Daher erfüllen die Kommentatoren faktisch wie die fiktiven Leser im Text auch eine Vorbildfunktion für den realen Leser, und suggerieren sie, den Roman nicht nur als Vergnügungslektüre zu konsumieren. Gleichzeitig hebt solche intensive Auseinandersetzung den Romantext auf der gleichen Skala des klassischen Kanons auf, Pflichtlektüre jedes Studenten der Dynastiezeit. Leser der modernen Auflagen sehen die Kommentartexte als Hilfe für ein besseres Verständnis.

Der große Unterschied zwischen zeitgenössischen Kommentatoren und fiktiven Lesern liegt in der Tatsache, dass die fiktiven Leser ausnahmslos die Binnengeschichte als Objekt der Kommentare sehen. Die fiktiven Leser werden im *Traum* in zwei Gruppen geteilt: in diejenigen, die nicht zur Figurenkonstellation der Geschichte gehören und sowohl in der Rahmenerzählung als auch in der Binnengeschichte allein ihre Kommentare liefern, und in die anderen, die als Teil der Figurenkonstellation in die Rahmenerzählung wie in die Binnengeschichte integriert sind, sich aber nur auf der ihnen zugewiesenen Erzählebene bewegen. Zu den fiktiven Lesern, die nicht zur Figurenkonstellation gehören, zählen zunächst die namentlich bekannten gelehrten Leser, die der Geschichte einige andere Titel verleihen, aber auch die namenlosen fiktiven Leser, die in einigen Kapiteln Gedichte, Couplets, Einführungsgedichte und Schlusscouplets hinterlassen haben. Die ersten fiktiven Leser sind offensichtlich der Stein und der Daoist der Leere.

4.1 Der Stein und der Daoist der Leere

Chronologisch gesehen ist der erste fiktive Leser zweifelsfrei der Stein im großen kahlen Berg, obwohl der Autor ihn nicht offiziell als fiktiven Leser vorstellt. Nach dem Bericht über seine Herkunft wird eine Ellipse eingeführt und der Daoist der Leere findet einen Stein mit einer eingravierten Geschichte. Der reale Leser verbindet diesen Stein sofort mit Nüwas Stein. Über

den Daoisten und seine Vergangenheit wird nichts berichtet. Im Eingangsrahmen zitiert der Steinerzähler die Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten über die Binnengeschichte. Wenn man sein Titel *Shitou ji* als „die Erinnerung des Steins“ versteht, dann ist seine Autorität unbestreitbar. Die Argumentation des Steins für die Geschichte und seine Kritik an der populären Literatur setzen voraus, dass er die auf ihm eingravierte Geschichte gelesen haben muss und die Literaturszene in der irdischen Welt sehr gut kennt. Am Ende der Diskussion gelingt es dem Stein, den Daoisten von der literarischen Qualität der Geschichte zu überzeugen, und ihn für die Verbreitung der Geschichte zu gewinnen. Nachdem der Daoist sie noch einmal gelesen hat, ist er nicht nur vom literarischen Wert der Geschichte begeistert, sondern vor allem von ihrer Kraft, ihren Leser zum Erwachen zu führen. Hier lässt sich zweifellos herausstellen, dass der Daoist der zweite fiktive Leser ist.²⁵⁵ Zudem gehören die beiden zur Figurenkonstellation der Rahmengeschichte.

Wenn man die Argumentationen des Steins als eine allgemeine oder gar theoretische Einleitung in die Geschichte und einen Rezeptionsanstoß sieht, dann ist die Reaktion des Daoisten eine konkrete Rezeption und Darstellung der Wirkung der Geschichte. Überzeugt vom Stein liest der Daoist die Geschichte zum zweiten Mal und schreibt sie ab. Diese intensive Beschäftigung mit dem Text führt zur kompletten Sinnesänderung. Er ändert seinen Namen gemäß seiner neugewonnenen Erkenntnis zu Qingseng 情僧, „Leidenschaftlicher Mönch“, und verleiht dem Roman einen weiteren Titel *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönch*. Er lässt sich wahrscheinlich auch durch den Namen Baoyus Zofe Qingwen, also „Schrift der Leidenschaft“ 情文, inspirieren.²⁵⁶ Er durchläuft in seiner geistigen Entwicklung einige Phasen bis zum Erwachen, die vom Steinerzähler kurz in einer Prolepse zusammengefasst werden:

„Aus der Leere erblickt er die Form. Aus ihrem Anblick entwickelt er Leidenschaft. Die Leidenschaft leitet ihn zur Einsicht in die Form. Aus der Erkenntnis der Form begreift er die Leere.

因空見色，由色生情，傳情入色，自色悟空 (1: 6-7).

Dieser Weg fängt mit der *Leere* an und endet bei der *Leere*, was für einen mit den buddhistischen Sütren vertrauten Leser befremdet sein kann. Es handelt sich hier augenscheinlich um eine Abweichung von der berühmten buddhistischen Lehre. Der Autor arbeitet mit Begrifflichkeiten wie *Form* 色 und *Leere* 空 aus dem Buddhismus und ihm ist bewusst,

²⁵⁵ Lene Bech sah auch im Daoisten der Leere „the fictive reader“. Siehe Lene Bech, „Fiction that leads to Truth: ‘The Story of the Stone’ as Skillful Means“, in: *CLEAR*, (26) 2004, S. 1-21. Anthony Yu nennt ihn „the projected reader“. Siehe *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*, 1997, a.a.O., S. 150, 171. Wai-yee Li sieht im Daoisten der Leere „the first reader“ und „the ideal reader“ des Romans. *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, 1993, a.a.O., S. 177.

²⁵⁶ Obwohl der Qing-zeitliche Interpret Erzhi Daoren 二知道人 (eigentlicher Name: Cai Jiawan 蔡家琬, 1762-später als 1835) bereits auf diesem Homophon hingewiesen hatte, wird dieser Name bisher noch nicht in Verbindung zu den weiteren Titeln des Romans interpretiert. Vgl. Yi Su, *Hongloumeng ziliao huibian*, 1963, a.a.O., S. 97.

dass seine gelehrten realen Leser diese Begriffe aus der *Herzsūtra* 心經 kennen und mit dem ursprünglichen Satz „Form ist Leere, Leere ist Form“ 色即是空，空即是色 sehr vertraut sind.²⁵⁷ Jedoch bringt er den Begriff *qing* 情, Leidenschaft (oder Gefühl), in den Entwicklungsprozess des Daoisten ein und macht somit auch das *qing* zu einem Dogma. Eindeutig ein anderer Weg als der, den der Buddhismus propagiert. Denn Leidenschaft gehört eigentlich zur *se* 色, *Form* des Lebens, von der man sich ablösen soll, um Erleuchtung zu erreichen. Hier aber wird die Leidenschaft außerordentlich stark akzentuiert und ausdrücklich als ein Schritt zur Erleuchtung hervorgehoben. Paradoxaer Weise sagt gerade dieser Weg durch das *qing* den Erfolg des Daoisten voraus.

Für den realen Leser bleiben diese Abweichung und den daraus entstandenen befremdlichen Eindruck im Ablauf der Geschichte erst einmal bestehen und wird sich nur im Ausgangsrahmen gänzlich lösen. Erst im letzten Kapitel kann der Leser erkennen, dass diese Prolepse einen Teil der Weg des Daoisten war. Die scheinbare Ungereimtheit wird verständlicher, wenn man einerseits den ideen- und literaturgeschichtlichen Hintergrund in Betracht zieht und andererseits die romanstrukturimmanenten Verhältnisse beobachtet.

Im Eingangsrahmen wird bereits klar, dass die auf dem Stein eingravierte Geschichte Bewegung in die Suche des Daoisten gebracht hat und auch den Rest seines Wegs zur Erleuchtung bestimmen wird. Seine Sinnesänderung lässt jedoch Widerspruch gegen die buddhistische Orthodoxie erkennen. Er nennt sich bereits Daoist der Leere, als er den Stein mit der Geschichte findet. Der Name suggeriert, dass er der Welt bereits entsagt hat und seine weltlichen Begierden entleert hat. Die Tatsache, dass er sich in einem Niemandsland befindet, dessen Fiktionalität mit dem Ortsnamen „großer kahler Berg“ (Homophon: Berg des großen Unsinn) angedeutet wird, lässt annehmen, dass sein Fund der Geschichte, seine Suche nach dem Herausgeber und sein eigener Weg zur Erleuchtung von nun an zu dieser Fiktion gehören. In der Begegnung mit dem Stein stürzt er sich in diese Fiktion und lässt sich von der Geschichte des Steins mitreißen. Die intensive Beschäftigung mit der Geschichte und seine Namensänderung belegen, dass er sich noch nicht von der weltlichen *Form* gelöst hat, zu der auch *qing* gehören und von der Erleuchtung noch weit entfernt ist. Er kann das Gefühlsleben des Protagonisten nachempfinden und Mitgefühl entwickeln. Er erkennt ein der zentralen Themen des Romans, nämlich die Leidenschaft und die Liebe. Gleichzeitig ist er besessen von der Aufgabe, einen Herausgeber zu finden und das Buch in der Welt zu verbreiten. Damit ist sein literarisches Schicksal vorgezeichnet. Ironischerweise bringt der Daoist sich selbst in der Verbreitungsgeschichte hinein. Erst wenn er sich aus dieser Fiktion und der daraus entstehenden Illusion befreit, befindet er sich wieder auf dem richtigen Weg zum Erwachen.

²⁵⁷ Li Angang 李安綱 und Zhao Xiaopeng 趙曉鵬編 (Hrsg.), *Xinjing* 心經 (*Herzsūtra*), Beijing, 1999, S. 5.

Dabei hat der reale Autor die geistige Entwicklung des Daoisten so angelegt, dass sie aufgrund der bislang unvollständigen Geschichte noch nicht voranschreiten kann. Sie wird für ihn erst im Ausgangsrahmen vollendet sein. Damit ist auch der Zeitpunkt seines Erwachens vorauszusehen: Erst nachdem er von Baoyus Entsagung der Welt erfährt, den Herausgeber Cao Xueqin gefunden und sich durch Cao aus seiner Besessenheit von der Geschichte gelöst hat, findet er seinen Weg zum Erwachen.

Der Daoist der Leere weckt die Aufmerksamkeit des realen Lesers, da sich in diesem außergewöhnlichen Namen zwei religiöse Richtungen verbinden, die des Buddhismus und des Daoismus. Öffensichtlich fordert der Autor hier die Aufmerksamkeit und die Gelehrsamkeit des Lesers heraus und signalisiert ihm, dass dieser Name tiefe Bedeutung in sich birgt. Mark Ferrara erkennt in diesem Namen auch das buddhistische *Koan* 公案 (*gong'an*):

... Indeed, as we have seen, the name Kongkong daoren itself is a kind of koan that requires deciphering in order to understand the secret message of the Buddha, that of his enlightenment. The ultimately Kongkong must empty himself of any conception of that enlightenment, a test that requires re-reading as a proper method of interpretation.²⁵⁸

Die *Leere* (*kong* 空) gehört zur Lehre des Buddhismus und die Bezeichnung „Daoist“ gibt den eindeutigen Hinweis auf einen Praktizierenden des Daoismus. Der Name, der zwei Religionen in sich verbindet, unterstreicht den Willen der Weltentsagung des Namenträgers. Aus Begeisterung für die Geschichte legte er seinen alten Namen und somit die darin angekündigte doppelte Weltentsagung ab. Stattdessen nennt er sich fortan „Leidenschaftlicher Mönch“. Er verabschiedet sich von der Option des Daoismus und wendet sich dem weltlichen Element Leidenschaft zu, das Bestandteil der *Form* ist. In der Diskussion mit dem Stein vertritt der Daoist jedoch eine konfuzianische Ansicht der Literatur. Aus der ursprünglichen Auffassung des Daoisten lassen sich entschließen, dass er eigentlich noch ganz am Anfang seines Weges steht. Er hat weder vor dem ersten Lesen der Geschichte noch nach der ersten Abschrift des Buches seine weltlichen Ansichten aufgegeben. Seine Namensänderung setzt der buddhistischen Lehre, die für den Verzicht auf die Leidenschaft als einen ersten Schritt zur Weltentsagung plädiert, entgegen. Mit dem neuen Namen wendet er sich eigentlich zu einer neuen Lehre der *qing* und wird selbst der Mönch dieser Lehre. Diese Geistesverfassung wird sich erst im Ausgangsrahmen ändern, wenn die vollendete Geschichte und der Fund eines Herausgebers ihn auf den richtigen Weg zum Erwachen bringen.²⁵⁹

²⁵⁸ Mark Ferrara, „Emptying Emptiness: Kongkong daoren in *Honglouloumeng*“, in: *Tamkang Review*, 2005/1&2, S. 111.

²⁵⁹ Lene Bech versucht die letzten drei Zeichen als Objekt des ersten Wortes *kong* 空 (entleeren) zu sehen. Er sieht in *ren* 人 (Mensch) das Homophon von der konfuzianischen *ren* 仁 (Menschlichkeit) und im zweiten *kong* 空 das Dogma für Buddhismus und im *dao* 道 den Daoismus. Infolgendessen erklärt Bech den Namen als ein Manifest der absoluten Entsagung, die alle drei Denkrichtungen ablehnt. Siehe „Fiction that Leads to Truth: „The Story of the Stone“ as skillful Means“, in: *CLEAR*, 26 (2004), S. 20. Mark Ferrara sieht in *kongkong daoren* das Homophon „empty empty talking benevolence“. Siehe „Emptying Emptiness: Kongkong daoren in *Honglouloumeng*“, in: a.a.O., S. 105-116.

Offensichtlich sind in die oben zitierte Entwicklung eine Raffung und eine Prolepse eingebaut. Die Raffung fasst die Entwicklung des Daoisten bis zum jetzigen Zustand zusammen, in dem „die Leidenschaft ihn zur Einsicht in die Form leitet“ 傳情入色. Die Prolepse kündigt die „Erkenntnis der Leere“ 悟空 an, die erst im Ausgangsrahmen erreicht wird (120: 1605). Durch die Raffung kann die Wirkung des Buches als Teil der Rezeptionsgeschichte gezeigt werden. Obwohl der Daoist sehr lange gebraucht hat und einen unvorstellbar langen Weg gehen und zuerst einen Umweg machen musste, bis er den Herausgeber fand, soll sein Erwachen dem realen Leser ein Beispiel sein, und eine Prolepse über seinen Weg erscheint daher bereits im Eingangsrahmen absolut notwendig.

Eine der Erklärungen für das paradoxe Verhalten des Daoisten liegt in seiner anderen verborgenen Funktion und steht an diesem Punkt der Handlung mit seiner Suche nach Erleuchtung in Konflikt, was Wolfgang Iser eine „Leerstelle“ nennen würde.²⁶⁰ Um diese Leerstelle auszufüllen, muss man die immanenten Verhältnisse der Romanstruktur in Betrachtung ziehen. Denn der kurz gefasste Weg des Daoisten wird in der Binnengeschichte durch die Geschichte des Protagonisten auf eine Leinwand von 119 Kapiteln projiziert — ein klassischer *mise en abyme*-Effekt. Die gesamte Binnengeschichte „dokumentiert“ seinen Weg aus der Gefangenschaft der *Form* oder der Leidenschaft zur Erkenntnis der *Leere*. Ein Vergleich bringt die Parallelität ihrer Wege zum Vorschein:

Figuren Weg	Jia Baoyu	Daoist der Leere
Leere 空	Jia Baoyus Vorexistenzen waren Nüwas Stein im großen kahlen Berg und der Diener im Wahnreich der Leere (1).	Er hat einen Namen, der seine Suche nach Erleuchtung ausdrückt (1).
Anblick/ Form 色	Der Stein hört die Plauderei der zwei Unsterblichen und hat Sehnsucht nach der irdischen Welt. Der Diener der heiligen Jade bietet der Blume der Purpurperle seine Gönnerschaft an (1).	Er lässt sich von der Geschichte auf dem Stein verführen und wendet sich wieder weltlichen Angelegenheiten zu (1).
Gefühl 情	Er macht in der Binnengeschichte Erfahrungen mit Gefühlen, Leidenschaften, Enttäuschungen und Schmerzen, usw. (1-119)	Er kann das Gefühlsleben des Protagonisten nachempfinden und Mitgefühl entwickeln (1).
Form 色		Er ändert seinen Namen und den Romantitel und bringt das Buch in die Welt (1).
Leere 空	Er entsagt der Welt (119). Der Stein und der Diener kehren zu ihrem jeweiligen Ursprung zurück (120).	Von der gesamte Geschichte inspiriert und vom fiktiven Herausgeber zum Erwachen geführt, entsagt er die Welt endgültig (120).

[Tabelle 4. 1: Vergleich zwischen dem Daoisten der Leere und Jia Baoyu]

²⁶⁰ Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz, 1970, S. 14-23. Derselbe Autor, *Der Akt des Lesens*, München, 1976, S. 203.

Sowohl der Stein als auch der Diener der heiligen Jade in den Figurenkomponenten des Protagonisten stammen aus einer überirdischen Welt, in der ihre ursprüngliche Geistesverfassung mit dem Begriff der *Leere* definiert werden kann. Sie verfügen über keine Kenntnis der Welt des roten Staubs und haben kein Interesse an der *Form* der Weltlichkeit. Das Bedürfnis des Dieners, der Blume zu helfen, verrät aber, dass er den Zustand der ursprünglichen Leere bereits verlassen und Gefühle entwickelt hat, die bald zum Verlangen nach der irdischen Welt werden. Der Zustand des Steins ist auch nicht absolut kenntnisleer. Sein Verstand, den er durch die Läuterung Nüwas Feuer erlangt hat, befähigt ihn zur Trauer über sein einsames Zurückbleiben, und lässt ihn die Frage nach dem Sinn seiner Existenz stellen. Daher hat die *Form* eine sehr große Anziehungskraft für ihn. Während der Diener sein Verlangen nach der Welt wahrscheinlich aufgrund seines Mitgefühls und seiner Gönnerschaft für die Blume der Purpurperle entwickelt, entsteht des Steins Sehnsucht nach *Form* 因空見色 durch die Plauderei der beiden Unsterblichen. Der Stein wird quasi von ihnen verführt. Sie kommen zu ihm und erzählen ihm von Glanz, Wohlstand und Ruhm und von der Liebe in der Welt des roten Staubes. Der Steinerzähler beschreibt die Szene, in der die beiden Unsterblichen diese Informationen scheinbar neu miteinander austauschen, obwohl sie bereits alles kennen. Der Stein aber bekommt aufgrund dieser Erzählung große Sehnsucht nach der irdischen Welt voller Liebe und Zuneigung und nach einem Leben in Reichtum und hohem Sozialstand 溫柔富貴 (1: 4). Er bittet die beiden, ihn mitnehmen.

Im Eingangsrahmen heißt für den Stein: „in die Welt des roten Staubes zu gehen“ 入紅塵 (1: 3), als Jade in der Binnengeschichte aufzutauchen. Während der Daoist der Leere sich ausschließlich in der Rahmengeschichte aufhält, entfaltet sich die Entwicklung Baoyus nur in der Binnengeschichte. Die Jade und ihr Herr Baoyu kommen in eine Welt des Wohlstands und der Liebe. Der Leser wird bald feststellen, dass der Daoist auch die Charaktermerkmale des Protagonisten in sich trägt. Die Binnengeschichte dient jedoch in erster Linie als eine Projektionswand für die Charakterisierung und Entwicklung Baoyus: Seine Sympathien für die Mädchen und jungen Frauen seiner Umgebung, seine Liebe zu Daiyu, seine Ängste, seine Enttäuschung über die Älteren, insbesondere der männlichen Generation und sein Abscheu gegenüber korrupten Beamten wie Jia Yucun, seine Trauer nach Daiyus Tod, sein Leiden an der unglücklichen Ehe und am Untergang der Familie. Als sein Gefühlsleben mit großem Schmerz endet, erkennt Baoyu mit Hilfe des grindköpfigen Buddhisten die Lehre der Leere, die Sinnlosigkeit der weltlichen *Form* und macht den erlösenden Schritt zur *Leere* 自色悟空, indem er der Welt entsagt und mit seinem Meister zu seinem Ursprung zurückkehrt. Der Weg des Erwachens führt durch das Leiden in der Welt. Und es gibt keinen kurzen Weg. Der gescheiterte

Versuch der Fee, Baoyus Sehnsucht und Begierde nach weltlichem Leben schon zu Anfang seiner irdischen Laufbahn durch himmlische Speisen, Weine, Musik und Gesang und selbst himmlische Liebe mit Keqing zu brechen, beweist es (5). Der Kreis von der *Form* zur *Leere* schließt sich am Ende der Geschichte, auch weil Weltentsagung in den Augen der Erleuchteten Rückkehr in den geistigen Urzustand bedeutet. Es geht nicht allein um die Rückkehr des Steins an seinen ursprünglichen Platz, sondern vor allem um die Erkenntnis, dass Erleuchtung die eigentlich Heimat des Geistes ist. Die Wege des Daoisten und des Protagonisten durchlaufen identische Stationen.

Der Daoist wird am Ende des Eingangsrahmens zunächst Mönch der Qingjiao 情教, „Lehre der Gefühle“. Für eine „Lehre der Gefühle“ plädiert bereits Feng Menglong in den Prologen seiner *Qingshi* 情史, *Geschichte der Gefühle*. Er parodiert den berühmten *Gāthā* in *Diamantsūtra* 金剛經 und stellt seine Forderung, mit *qing* die Menschen zu humanistischen Wesen zu bekehren.²⁶¹ Er stellt die „Lehre der Gefühle“ mit der Religion und Ideologie auf eine Höhe.²⁶² In *Traum* lässt sich bald feststellen, dass die Lebensausrichtung des Protagonisten das *qing* ist. Ein Mönch der Gefühle ist Jia Baoyu in der Binnengeschichte bis zu seiner Weltentsagung. Sein Mitgefühl gilt den Schwächeren im Allgemeinen und seine Liebe gilt Daiyu im Besonderen. Der neue Name des Daoisten deutet mit „Mönch“ bereits Baoyus spätere Entwicklung voraus. Er erkennt im grindköpfigen Buddhisten seinen Lehrmeister und wird die irdische Welt als Mönch verlassen. Obwohl der Daoist und Jia Baoyu sich nie begegnet haben, lässt sich aus der Lesart des Daoisten erschließen, dass es sich bei den beiden um den Begriff *qing* handelt. Der Daoist lässt sich durch das Lesen über Baoyus *qing* inspirieren, um am Ende das *qing* aufzugeben und das Erwachen zu erreichen, nach dem er Baoyus Erwachen am Ende der Geschichte gelesen hat. Das *qing* ist hier Initiator zur Bewegung aller Dinge wie der Buddhist Mangmang sagt: „Das ist die Prädestination: Beim absoluten Ruhrstand denkt man an Bewegung. Aus Nichts entsteht alles“ 此亦靜極思動，無中生有之數也。(1: 3)

²⁶¹ Der Begriff *qing* ist sehr komplex und hat einen besonderen Stellenwert in der chinesischen Philosophie- und Literaturgeschichte. Siehe zum Beispiel Anthony Yu, „Chapter II: Desire“, in: derselbe Autor, *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in Dream of the Red Chamber*, Princeton, N. J., 1997, a.a.O., S. 53-109. Haiyan Lee, „Love or Lust: The Sentimental Self in *Honglou meng*“, in: *CLEAR*, 19 (1997), S. 85-111. Martin W. Huang, „Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of *Qing* in Ming-Qing Literature“, in: *CLEAR*, 20 (1998), S. 153-184. Derselbe Autor, *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*, Cambridge, 2001. Maram Epstein, „Reflections of Desire: The Poetics of Gender in *Dream of the Red Chamber*“, in: *Nan Nü: Men, Women and Gender in Early and Imperial China* (Leiden; Boston), No.1, (1999), S. 64-106. Dieselbe Autorin, *Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Literature*, Cambridge, 2001, S. 64-119, 150-173.

²⁶² Als Autor des Buches ist das Pseudonym Zhanzhan Waishi 詹詹外史 angegeben. Die meisten Forscher glauben, dass es hier sich um einen der Beinamen Feng Menglongs handelt. Hier hat Feng Menglong Geschichten über verschiedene menschliche Gefühle aus Geschichtsbüchern, Pinselnotizen und anderen Quellen nach 24 Kriterien zusammengestellt. Siehe Feng Menglong 馮夢龍, *Qingshi* 情史, Hangzhou, 1998. Über Feng Menglong, siehe Volker Klöpisch und Eva Müller (Hrsg.), *Lexikon der chinesischen Literatur*, München, 2004, S. 91-92. Vgl. Fu Chengzhou 傅承洲, „Qingjiao xinjie“ 情教新解, in: *MQXS*, 2003/1, S. 40-43.

Jedoch handelt sich beim *qing*, das der Daoist in Baoyu erkennt und dadurch inspiriert fühlt, hauptsächlich um Empathie, die er für die Mädchen und jungen Frauen in seiner Nähe, und Liebe für Daiyu entgegenbringt. Und dadurch entscheidet Baoyu sich grundlegend von seinen männlichen Verwandten, die ihre „Lust auf Erotik“ 皮膚淫濫 (Wortwörtlich: Lust auf wahllose fleischige Vergnügung; 5: 87) bei Frauen oder Mädchen stillen und dabei ihren korrupten Charakter erkennen lassen. Baoyus Empathie nennt die Fee *yiyin* 意淫, „Lust der Gedankenausschweifung“, und für sie fordert diese Art von *qing* noch viel mehr. Denn als Kompensation fordert Baoyu die Tränen alle Mädchen seiner Nähe, bis er zur Erkenntnis kommt, dass er nur die Tränen bekommen kann, die für ihn bestimmt sind (36: 483).

Im Namen „Daoist der Leere“ verbirgt sich auch der Verweis auf die beiden Unsterblichen. Die Verdoppelung in der Namensbildung von „Kongkong“ erinnert an die Namen der beiden Unsterblichen „Mangmang“ und „Miaomiao“. Daher vereint der Name „Daoist der Leere“ die zwei Glaubensrichtungen. Insgesamt plädiert der Autor für die Rückkehr zum Kern der drei größten Denkrichtungen des alten China: Zur neokonfuzianischen Strömung der Ming-Zeit,²⁶³ zur daoistischen Philosophie und zu den buddhistischen Errungenschaften. Die Grenze zwischen allen ist auf philosophischer Ebene fließend. Sie durchdringen einander. Die Verschmelzung oder Harmonisierung dieser drei Hauptsäulen der chinesischen Geisteswelt erreichte bereits in der Ming-Zeit ihren Höhepunkt und liegen dem Denken der nachkommenden Intellektuellen zugrunde.

Denken und Handeln der wahren und wie der falschen Anhänger des Buddhismus und Daoismus werden in Roman realistisch dargestellt. Die zwei Unsterblichen zum Beispiel sind keine Tempelbrüder. Auch der Daoist der Leere gehört keinem Tempel an. Diese drei haben

²⁶³ Der Neo-Konfuzianismus erlebt nach seiner ersten Erntwicklungsphase in der Song-Zeit mit seinem Repräsentanten Zhu Xi 朱熹 (1130-1200), die Brüder Cheng Hao 程顥 (1032-1085) und Cheng Yi 程頤 (1033-1108) und eine zweite Phase in der Ming-Dynastie (1368-1644). Wang Shouren 王守仁 (genannt Wang Yangming 王陽明, 1472-1529) entwickelt die Ideen von seinen Vorgängern wie Cheng Hao und Lu Jiuyuan 陸九淵 (1139-1193) weiter und identifizierte das *xing* 性, „Wesen“ und das *xin* 心, „Herz“, mit dem *li* 理, Ordnungsprinzip. Er übernahm die Auffassung von *ren* 仁, „Menschlichkeit“, im Sinne einer alle Dinge und Wesen verbindende Liebe. Bei Wang Yangming spielt das von Menzius ernannt *liangzhi* 良知 (wörtlich: gutes Wissen), „angeborene Wissen“, eine wichtige Rolle. Und das „angeborene Wissen“ führt unweigerlich zu guter Tat. Für Wang bekommt die Außenwelt ihre Gestalt durch das Erkennen des Menschen. Der Zen-Buddhismus übt in Wangs Lehre auch sehr starken Einfluss aus. Seine Philosophie, die man als *Xinxue* 心學, die „Herz-Schule“ bezeichnet, weist „ganz den Charakter einer plötzlichen Erkenntnis“ auf. Zu seinen Nachfolgen gehört auch Li Zhi, der auch den traditionellen Konfuzianismus angriff. Siehe Wolfgang Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie. Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, München, 2009, S. 277-283. Derselbe Autor, *Das Antlitz Chinas, Die Autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis Heute*, München, 1990, S. 443. Shimada Kenji 島田虔次, *Zhongguo jindai siwei de cuozhe* 中國近代思維的挫折, aus dem Japanischen ins Chinesisch von Gan Wanping 甘萬平, Nanjing, 2008, S. 1-136. Derselbe Autor, *Zhuzixue yu Yangmingxue* 朱子學與楊明學, aus dem Japanischen von Jiang Guobao 蔣國保, Xi'an, 1986, S. 78-123. Siehe auch Ge Zhaoguang 葛兆光, *Zhongguo sixiangshi* 中國思想史 Band II, Shanghai, S. 299-325. Chen Lai 陳來, *Youwu zhijing: Wang Yangming zhexue de jingshen* 有無之境: 王陽明哲學的精神, Beijing, 2006. Yang Guorong 楊國榮, *Xinxue zhisi — Wang Yanming zhexue de chanshi* 心學之思 — 王陽明哲學的闡釋, Shanghai, 2009. Zuo Dongling 左東嶺, *Wangxue yu zhongwan Ming shiren xintai* 王學與中晚明士人心態, Beijing, 2000.

jeder für sich eine Aufgabe und ihre Mission in der Welt kann kein Abt bestimmen. Die Aufgabe des Daoisten der Leere führt ihn zudem zum Erwachen. Zhen Shiyin und Liu Xianglian haben ihr Erwachen erreicht und brauchen auch weder Tempel noch Kloster. Die Mönche und Nonnen und Dao-Meister der irdischen Welt in der Binnengeschichte aber, die einem Tempel angehören, treiben in ihren „Tempeln“ ihre irdischen Geschäfte. Diese Männer und Frauen sind keine überzeugenden Anhänger ihrer Religionen, sondern Opportunisten wie die korrupten Beamten. Diese Kleriker folgen ihrem Glauben nur der Form nach, sind gierig wie alle anderen und folgen wie der falsche Konfuzianer Jia Yucun nur ihren eigenen Interessen. Ihnen allen stellt der Protagonist mit seiner Meinung und seinem Handeln ein Gegenprogramm vor. Baoyu erkennt nur im grindköpfigen Buddhisten seinen Meister, obwohl er häufig mit den irdischen Mönchen, Nonnen und Dao-Meistern verkehrt. In einer Diskussion mit Baochai gewährt er dem realen Leser einen Einblick in seine Haltung zu Moral und Ethik konfuzianischer Vorstellung, die sich der neokonfuzianischen Strömung anschließt. Dahin spiegelt sich offensichtlich auch die „Lehre vom kindlichen Herzen“ 童心說 von Li Zhi.²⁶⁴

Anhand der Eigenschaften des Protagonisten entsteht auch ein Bild des Daoisten der Leere und seiner Zukunft. Seine Rolle als fiktiver Leser, der dem realen Leser die Wirkung der Geschichte zeigt, wird damit glaubwürdig und nachvollziehbar. Nachdem er 119 Kapitel lang mit einer Geschichte ohne Ausgang umhergewandert ist — der Autor schweigt über diese Wanderung und ihre Folgen —, erfährt er erst im Ausgangrahmen das Ende der Geschichte: „und er sah, dass nach dem buddhistischen *Gāthā* (am Ende seiner Abschrift) eine lange Erzählung über die Vollendung des Schicksals und den Ausgang der Geschichte hinzugekommen war“ 見後面偈文後又歷敘了多少收緣結果的話頭 (120: 1604). In Baoyus geistiger Entwicklung erkennt der Daoist seine eigene Vergangenheit und seinen geistigen Erkenntnisstand wieder, und in Baoyus Erwachen seine Zukunft. Die Geschichte, die er verbreiten soll, entpuppt sich als sein eigenes Spiegelbild. Ein etwas komplexer dennoch nicht seltener *mise en abyme*-Effekt.²⁶⁵ Im Vergleich zu den anderen Figuren ist der Daoist der einzige,

²⁶⁴ Li Zhi entwickelt die Idee Wang Yangmings weiter. Seine Denkrichtung gehört zu einer der Nachfolgeschulen Wang Yangmings, die sogenannte Taizhou-Schule 泰州學派. Diese Schule vertritt einen kritischen Standpunkt gegenüber dem traditionellen, moralbewussten Konfuzianismus. Li Zhi plädiert für einen ungehemmten Naturalismus, Egalitarismus und Subjektivismus, sowie „die absolute Befreiung des Willens unter dem Zeichen der Spontaneität“. Seine „Lehre vom kindlichen Herzen“ 童心說 und seine kritische Haltung gegen den starren Konfuzianismus, insbesondere seine frauenemanzipatorische Auffassung, beeinflusst viele kommenden Literaten. Diese Einflüsse lassen sich auch in der Charakterisierung im *Traum* eindeutig feststellen. Siehe Wolfgang Bauer, 2009, a.a.O., S. 289-290. Derselbe Autor, *Das Antlitz Chinas*, 1990, a.a.O., S. 447-452. Mizoguchi Kumazo 溝口熊三, *Zhongguo qianjiandai sixiang de yanbian* 中國前現代思想的演變, aus dem Japanischen von Suo Jieran 索介然 und Gong Ying 龔穎, Beijing, 1997, S. 54-194. Zuo Dongling 左東嶺, 2000, a.a.O., S. 545-601. Derselbe Autor, *Li Zhi yu wangming wenxue sixiang* 李贄與晚明文學思想, Tianjin, 1997. Zhang Jianye 張建業, *Li Zhi pingzhuan* 李贄評傳, Fuzhou, 1992.

²⁶⁵ Vgl. Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario, 1980, S. 48-56. Lucien Dällenbach, „Reflexivity and Reading“, in: *New Literary History*, 1980 (Spring), S. 435-449. Derselbe Autor, *The*

dem ein Blick in seine Zukunft gestattet ist. Baoyu hingegen darf zwar zweimal das *Register der zwölf Schönen aus Jingling* lesen, jedoch nie etwas über seine eigene Zukunft erfahren.²⁶⁶

Ironie des Schicksals ist, dass der Daoist, obwohl er in der Erzählstruktur der Binnengeschichte großenteils als Projektionsobjekt dient und Baoyus Geschichte möglicherweise eine Konkretisierung seiner eigenen ist, am Ende im Erwachen des Protagonisten sein Vorbild sieht und dadurch seinen Weg zum endgültigen Erwachen findet. Erst als der Daoist die *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs* für einige Ewigkeiten mit sich rumgetragen hat, kann er die komplette Version der *Chronik des Steins* verstehen. Im Unterschied zu Novalis' (1772-1801) Protagonist sieht der Daoist in dem Buch nicht seine eigene Zukunft, sondern versteht die Geschichte als das Lehrbuch oder den Wegweiser seines Erwachens, erst als er das gesamte Buch kennt und seine irdische Aufgabe erfüllt, in dem er den Herausgeber Cao Xueqin findet. Hier findet auf der Ebene der Geschichte eine Interaktion zwischen Bild und Spiegelbild statt. Auf der Ebene der Figurenkonstellation aber wechseln sich die Positionen von Subjekt und Objekt des Bildes gegenseitig ab. Das heißt, während Baoyu eine vergrößerte Projektion des Daoisten ist, sieht der Daoist in Baoyus Erwachen sein Vorbild. Interessant ist hier, dass die Charakterisierung dieser Figur mit der Vollendung der von ihr zu verbreitenden Geschichte zusammenhängt, einer Geschichte, die zu einer anderen Erlebnisebene und Erzählinstanz gehört.

Mirror in the Text, aus dem Französischen von Jeremy Whiteley und Emma Hughes, Chicago, 1989, insbesondere „Part II: Towards a Typology of the Mirror in the Text“, S. 41-113. Vgl. Frank C. Maatje, *Der Doppelroman, eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen*, Groningen, 1964. Obwohl der Begriff „Doppelroman“ sich nicht durchgesetzt hat, beinhaltet dieser jedoch auch Elemente der *mise en abyme*. Der erste chinesische Forscher, der den *Traum* aus der Perspektive des französischen *nouveau roman* sah, war Zhang Yuhe 張裕禾. Zhang vergleicht Stendhals (1783-1842) *Le Rouge et le Noir* (Paris, 1830) und den *nouveau roman*, nämlich *Le voyeur* (1955) von Alain Robbe-Grillet (1922-2008), mit der Struktur des *Traums*. Siehe Zhang Yuhe, „Faguo Xinxiaoshuo yu Zhongguo de Hongloumeng ji Qita“ 法國新小說與中國的紅樓夢及其他, in: *Journal of Foreign Languages*, 1984/4, S. 39-44.

²⁶⁶ Eine derartige Konstruktion findet sich auch in anderen Werken der Weltliteratur. In Novalis' unvollendetem Roman *Heinrich von Ofterdingen*, der postum von Friedrich Schlegel (1772-1829) von 1800 bis 1802 veröffentlicht wurde, gibt es eine ähnliche Handlung. Im vollendenden ersten Teil mit dem Titel *Die Erwartung* findet der Protagonist Heinrich im fünften Kapitel bei einem Einsiedler ein Buch, das in einer ihm fremden Sprache geschrieben ist. Er kann lediglich die Bilder verstehen und stellt mit großem Staunen fest, dass das Buch von ihm selbst und seiner Zukunft handelt. Nach dieser Lektüre sieht Heinrich in dem Einsiedler einen Lehrmeister und misst seinen Abschiedsworten besondere Bedeutung bei. Hier handelt sich um einen sehr ähnlichen *mise en abyme*-Effekt wie im *Traum*. Im Vergleich zum *Traum* hat Heinrichs Buch keinen Titel und Baoyu sieht nur das Schicksal der zwölf Schönen, nicht sein eigenes. Eben das unterscheidet ihn auch vom Daoisten der Leere. Baoyu wird in der irdischen Welt Zeuge, wie das Schicksal der zwölf Schönen verläuft. Auch die Wahrnehmung trägt in beiden Fällen Parallelen. Ähnlich wie im *Traum* glaubt Heinrich zunächst, als er seine eigenen Bilder in dem Buch sieht, dass er träumt. Später beschreibt der Erzähler diese Situation als Traum, so dass dem Leser nicht ganz klar ist, ob Heinrich tatsächlich geträumt hat oder ihm die Wiedererkennung seiner selbst im Buch nur wie ein Traum vorkam. Darüber hinaus bietet Novalis' Roman einen weiteren vergleichbaren Punkt mit dem *Traum*. Die blaue Blume in Heinrichs Traum, in dem sich das Gesicht seiner späteren Geliebten andeutet, wird Symbol der Romantik (erstes Kapitel), wie die Begegnung des Dieners und der Blume der Purpurperle im Wahnreich die Grundlage ihrer Liebe in der irdischen Welt ist. Die Jade mit ihrer Seelenkraft bringt dem Protagonisten mit Hilfe seines Lehrmeisters Aufklärung und Erwachen. Siehe Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Frankfurt am Main, 2007, S. 93-94.

4.2 Die fiktiven Leser und ihre Titel

Nach diesem konkreten Beispiel hält es der Autor für nötig, weitere Interpretationen des Romans anzubieten. Denn er kann natürlich nicht vom realen Leser erwarten, dass er sich mit dem Daoisten oder Baoyu identifiziert und nach der Lektüre der Welt entsagt. Die weiteren Titel erfüllen ebenfalls eine Vorbildfunktion, auch wenn deren Zustandekommen nicht mehr so ausführlich geschildert wird. Sie bieten vielfache interpretative Perspektiven. Im Unterschied zu den als Prüfungslektüre funktionierenden konfuzianischen Klassikern, die nur doktrinaire Standardinterpretationen erlauben, fordern die literarischen Werke vielfache Interpretationsversuche und Rezeptionen aus unterschiedlichen Perspektiven.

Dass der *Traum* mehrere Titel hat, wird bereits in der „Einführung“ des *Jiaxuben* als erster Punkt dargelegt. Dass ein Autor seinem Roman mehrere Titeln gibt, dass er sich lediglich als Herausgeber seines Buches vorstellt oder sich als der Finder eines Buches tarnt, ist an sich auch nicht neu, weder in der chinesischen Literatur noch in der Weltliteratur. Schon vor Cao Xueqin, bereits in der Anfangszeit der Qing-Dynastie gab es Erzählungen und Romane, deren Autoren sich lediglich als Herausgebere ausgaben. Unter ihnen waren Feng Menglongs Zeitgenosse Li Yu 李漁 (1610-1680), Autor der *Zwölf Gebäude* 十二樓, oder auch Liu Zhang 劉璋 (1667-?), Verfasser der *Realität in der Illusion* 幻中真 und *Liebesfantasie im Blütenregen* 飛花豔想 und Xu Shukui 徐述夔 (1701?-1763?), Zeitgenosse Cao Xueqins und Verfasser vom *Fünffarbigen Stein* 五色石 und *Acht Himmelreiche* 八洞天. Allein die *Liebesfantasie* verfügt über drei weitere Titel: *Bilder der Mandarinenten* 鴛鴦影, *Blüenträume* 夢花想 und *Frühling in der Illusion* 幻中春.²⁶⁷ Li Yus *Lautlose Dramen* 無聲戲 wird nach dem ersten Erscheinen zwischen 1655-1658 bei seinen neuen, überarbeiteten Editionen im Jahr 1659 und zu Anfang der Regierungszeit des Kaisers Kangxi jeweils ein neuer Titel verliehen. Andere Autoren zu Anfang der Qing-Zeit griffen Themen und Handlungen tradierter Publikationen früherer Autoren wieder auf und gaben den neu gestalteten Geschichten neue Titel.²⁶⁸

Außergewöhnlich ist jedoch, wenn diese drei Phänomene bei einem Roman zusammentreffen. Zunächst wird die Geschichte auf einem Stein gefunden, autorlos, dann bekommt sie von einigen fiktiven Lesern mehrere Titel. Am Ende des Eingangsrahmens lässt sich einen Herausgeber finden. Den Leser der Qing-Zeit könnten die anderen Titel des Buches wie Beinamen, Zunamen oder Spitznamen eines Gelehrten vorkommen, die aus verschiedenen

²⁶⁷ Shen Zhijun, *Hongloumeng chengshu yanjiu*, Beijing, 2004, a.a.O., S. 33. Liu Yeqiu 劉葉秋, Zhu Yixuan, u. a. (Hrsg.), *Zhongguo gudian xiaoshuo dacidian* 中國古典小說大辭典, Shijiazhuang, 1995, S. 592, 599, 601, 734.

²⁶⁸ Shen Zhijun, a.a.O., S. 56. Xiao Xinqiao, „Vorwort“ 前言, in: *Liancheng bi* 連城璧 (*Exquisites Jadestück*), Hangzhou, 1988. Zhang Jun 張俊, *Qingdai xiaoshuo shi* 清代小說史, Hangzhou, 1997. S. 14-15.

Perspektiven oder in unterschiedlicher Art und Weise dessen Eigenschaften unterstreichen.²⁶⁹
 Fügt man die fünf Titel aus den *Jiaxuben* und *Gengchenben* zusammen, ergibt sich folgendes Bild:

Titel	Titelgeber	Informationen (historisch u. fiktiv)	Funktionen der Titelgeber
<i>Chronik des Steins</i> 石頭記	Der Autor	1715 od. 1724- 1763 od.1764	der reale Autor
			der Stein
<i>Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs</i> 情僧錄	Daoist der Leere 空空道人		ein fiktiver Leser
<i>Zauberspiegel der Erotik</i> 風月寶鑒	Kong Meixi 孔梅溪	aus dem östlichen Lu 東魯	ein fiktiver Leser
<i>Traum der roten Kammer</i> 紅樓夢	der Autor		der reale Autor
	Wu Yufeng 吳玉峰		ein fiktiver Leser
<i>Die zwölf Schönen aus Jinling</i> 金陵十二釵	Cao Xueqin 曹雪芹	Studio: Trauer um das Rote 悼紅軒	ein fiktiver Leser, bzw. Herausgeber

[Tabelle 4. 2: Titel und Titelgeber]

Die Titelgeber sind wie der Daoist der Leere fiktive Leser. Der Autor ist sich seines gelehrten Lesepublikums wohl bewusst, das mit den Ming-Erzählungen, -Romanen und deren Kritiken vertraut war. Die Literaturkritik seit der Ming-Periode verfügte zur Entstehungszeit des *Traums* zwar weder über systematische Theorien und festgelegte Kriterien im heutigen Sinn, noch wurde sie als eigenständige Fachrichtung anerkannt, dennoch beeinflussten die Kommentare von Kritikern wie Li Zhi, Jin Shengtan (1608-1661) und Mao Zonggang (17 Jh.) über die Ming-Romane seit langem die literarische Rezeption der gelehrten Leser. Problematisch ist in Augen des Autors aber, dass diese Ming-Kritiker sich trotz ihrer Pionierarbeit gerade auch der Kriterien und Begrifflichkeiten der Historiographie bedienen. Die anfängliche Beanstandung des Daoisten an die Geschichte ist das beste Beispiel (1). Seine spätere Lesart bietet zwar einen philosophisch-religiösen Einstieg, überzeugt jedoch aufgrund der gerafften Darstellung seiner geistigen Entwicklung und der Prolepse an dieser Textstelle nicht unbedingt jeden Leser sofort.

Leser des *Jiaxuben* können bereits in der „Einführung“ die Liste der weiteren Titel als Interpretationsbeispiele nehmen. Hier werden bis auf den Titel *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs*, der eindeutig zum Romantext gehört, die anderen vier Titel in ihrem textimmanenten Zusammenhang erklärt. Das „Programm des Autors“, wie bereits dargelegt wird, zählt im *Jiaxuben* als fünfter Punkt zur „Einführung“, während es im *Gengchenben* bereits seit

²⁶⁹ Liu Mengxi 劉夢溪, *Honglouloumeng xin lun* 紅樓夢新論, Beijing, 1982, S. 193. Vgl. Yu Pingbo, „Honglouloumeng zheng ming“ 紅樓夢正名, in: *Honglouloumeng yanjiu*, Beijing, 1973, S. 167-717.

langem als Teil des Romantexts überliefert und anerkannt wird. In der „Einführung“ des *Jiaxuben* spielt die Auflistung dieser Titel für die Rezeption eine wichtige Rolle, da dem realen Leser eine „Lesart“ als Vorbild präsentiert wird, ehe er mit der Binnengeschichte selbst konfrontiert ist und seine eigene Meinung bilden kann. Wenn er die entsprechende Textstelle im Eingangsrahmen erreicht, ist er bereits „vorbereitet“. Der Unterschied zu den Vorgängern der Ming-zeit liegt darin, dass diese Titel in *Gengchengben* zum Romantext und nicht zum Paratext des Romans gehören. Dem Leser des *Gengchenben* oder des modernen *Renwenban* hingegen fehlen nicht nur die „Einführung“, sondern auch der Satz „Bis Wu Yufeng wird das Buch von ihm mit *Traum der roten Kammer* betitelt“ 至吳玉峰題曰《紅樓夢》(JXB, 1: 86). Angesicht dieser unterschiedlichen Textzeugen und Ausgaben, setzt sich die Kenntnis eines modernen realen Lesers häufig aus der Vermischung diverser Textquellen und Ausgaben zusammen.

Wie bereits erwähnt, ironisiert der Autor konsequent die Kriterien der Historiographie, nach denen Name, Abstammung und Lebzeiten einer historischen Person angegeben werden müssen.²⁷⁰ Gleichzeitig folgt er stets seinem eigenen Gestaltungsprinzip und bietet in der Rahmenerzählung weder genaue Zeit- noch Ortsangaben an. Auch bei den fiktiven Lesern macht er keine Ausnahme, obwohl dieser Teil der Eingangserzählung strukturell gesehen auf einer anderen Metaebene als der Bericht über die Entstehung des Steins liegt. Genau gesehen sind nur Wu Yufeng und Kong Meixi als rein fiktive Leser genannt. Diese beiden Interpreten gehören eindeutig nicht zur Figurenkonstellation der Geschichte und werden kaum beschrieben. Zunächst geben ihre Namen Rätsel auf. Da im ganzen Eingangsrahmen jeder Name mit vielfachen Homophonen und Andeutungen belegt wird, suggeriert diese Gesetzmäßigkeit der Homophone zusätzliche Hinweise auf die Titelgeber. Eine einigermaßen plausible Auslegung lässt sich aus der Bemerkung zu Wu Yufeng: „nirgends zu treffen/nie getroffen“ 無遇逢 und zu Kong Meixi: „ich fürchte, dass es ihn nicht gibt“ 恐沒兮 entnehmen. Eine andere Vermutung ist, dass der Autor hier den Beinamen seines Bruders Meixi 梅溪 übernommen hat. Aus dem Familienamen Kong 孔 und dem antiken Staatsnamen Lu 魯國, lässt sich natürlich schnell eine Verbindung zu Konfuzius 孔子 herstellen.²⁷¹ Jedoch fehlt es an weiteren Indizien, diese Verbindung zu belegen. Auch hier negiert der Autor wie beim Schauplatz im paradoxen Namen den Inhalt der Bezeichnung.

²⁷⁰ In der Entstehungszeit des *Traums* etabliert sich die Literaturkritik, die sich die historiographische Method bedient. Viele Gelehrte dieser Zeit zeigen eine rückwärtsgewandte Haltung der literarischen Kreativität gegenüber. Die Figur Jia Zheng im *Traum* erinnert an derart steife Gelehrte dieser Zeit. Siehe Wang Xianpei, *Mingqing xiaoshuo lilun pipingshi*, 1988, a.a.O., S. 329-334. Vgl. Lin Gang 林崗, *Mingqing zhiji xiaoshuo pingdianxue zhi yanjiu* 明清之際小說評點之研究, Beijing, 1999, S. 78f.

²⁷¹ Bereits Zhou Chun hatte darauf hingewiesen, dass Kong Meixi eine fiktive Figure ist. Yu Pingbo hat die Frage gestellt: „Sind diese Namen die Pseudonymen Cao Xueqins?“ Allerdings hat Yu nicht den Versuch unternommen, diese Frage zu beantworten. Siehe Zhou Chun, „Du *Hongloumeng* suibi“, in: HZH, S. 68. Yu Pingbo, *Hongloumeng yanjiu*, 2005, a.a.O., S. 2. Rongsheng 蓉生, „*Hongloumeng* shuming manyi“ 《紅樓夢》書名漫議, in: *Journal of Northwest University*, 1988/3, S. 32-35. Andere Forscher wie Li Shaoqing sehen in diesem Namen

Im Fall Wu Yufengs gibt der Autor statt einer nachvollziehbaren Zeitangabe eine ungenaue Angabe „bis Wu Yufeng“ 至吳玉峰 an. Hier geht es um eine Zeitspanne, die vom Daoisten bis zu Wu Yufeng reicht, deren beide Lebensdaten nicht dokumentiert werden. Diese lange Rezeptionsgeschichte verläuft „später“ 後 bis zum Herausgeber Cao Xueqin weiter, was die Vorstellung vermittelt, dass unzähliger Generationen zwischen dem Daoisten, Wu Yufeng, Kong Meixi und Cao Xueqin liegen. Es wäre ein schwerwiegender Denkfehler zu glauben, dass die Lebensdaten dieses Herausgebers Cao Xueqin festzulegen sind, da die des Autors Cao Xueqin heute teilweise bekannt sind. Über den Herausgeber Cao Xueqin wird im Text nicht viel verraten. Seine Identität und Lebensdaten sind unbekannt. Lediglich ist die Studierstube namens „Trauer um das Rote“ bekannt, aber nicht zu lokalisieren. Diese ungenauen und fehlenden Zeit- und Ortsangaben suggerieren eine sehr lange Rezeptionsgeschichte. Die Einbettung in den Eingangsrahmen mit der Metaerzählung über Nüwas Stein schiebt die Entstehung und Überlieferung dieser Rezeptionsgeschichte in eine zeitlich wie räumlich unbestimmbare Ferne. Damit wäre nicht nur der Roman selbst, sondern auch seine Rezeptionsgeschichte eindeutig länger als die Geschichtsschreibung und der konfuzianischen Klassiker und der Roman erhielte damit einen mythisch-philosophischen Stellenwert.

4.2.1 **Chronik des Steins** 石頭記

Die fünf Titel weisen auf die fünf zentralen Themen des Romans hin und bieten dadurch fünf verschiedene Ansatzpunkte für die Interpretation. Der Titel *Chronik des Steins* unterstreicht den Ursprung Nüwas Stein und die Verwandlung des Steins in die Jade, ihre Eigenschaften als Komponente der Figur Jia Baoyus und seiner Geschichte. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf Baoyus Erlebnisse und seine geistige Entwicklung gelenkt. Die ausführliche Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten hebt die Themen der Geschichte hervor. Die Argumentation des Steins unterbreitet dem realen Leser eine konkrete Einleitung, in der das falsche Verständnis des Daoisten im Eingangsrahmen als negatives Beispiel dargestellt wird. Die Kritik an der populären Literatur und den interpretativen Konventionen der Historiographie schaffen gleichzeitig den Freiraum für positive Vorbilder der Rezeption. Die Überzeugungskraft des Steins schafft für seine späteren Auftritte in der Binnengeschichte eine glaubwürdige Grundlage. Im Unterschied zu den anderen vier Titeln wird für die *Chronik des Steins* der Titelgeber nicht namentlich genannt. Aus Sicht des Daoisten der Leere stammt er vielleicht vom

eine versteckte Betonung des großen kahlen Bergs, indem sie den Namen Wu Yufeng als „Gipfel ohne Jade“ auslegen. Siehe Li Shaoqing 李少清, „Cong *Shitouji* dao *Hongloumeng*“ 從《石頭記》到《紅樓夢》, in: HXK, 1982/1, S. 268. Vgl. Na Zongxun 那宗訓, „Wu Yufeng yu Kong Meixi“ 吳玉峰與孔梅溪, in: Hu Wenbin und Zhou Lei (Hrsg.), *Haiwai Hongxue lunji* 海外紅學論集, Shanghai, 1982, S. 325-329. Na glaubt, dass sowohl Wu Yufeng als auch Kong Meixi Stellvertreter Cao Xueqins sind.

Stein, der die Geschichte „diese meine Geschichte“ nennt. Auf der Erzählebene deutet jedoch nichts darauf hin, dass dieser Titel vom Stein stammt. Wahrscheinlich liegt der Grund darin, dass der reale Autor diesen Buchtitel für sich in Anspruch nimmt.

Nüwas Himmelsreparatur wird im *Shanghai jing* 山海經, *Klassiker der Berge und Meere*, und im *Huainan zi* 淮南子, *Meister von Huainan*, berichtet. Bedeutungsvoll hier ist die Läuterung der fünffarbigen Steine 五色石, woraus der Autor den Stein des Traums ableitet. Die Jade aber hat die schöne Farbe des ursprünglichen Steins behalten. Die in den Klassikern fehlende Zahl der geläuterten Steine bietet dem Autor einen wunderbaren Ansatz für seinen Roman. Die Mythologieforschung bestätigt, dass bereits in vorhistorischer Zeit Menschen auf dem Gebiet des heutigen Chinas Steine verehrten. Sie sahen in Steinen Symbole der Ahnen oder Hilfe für die Fortpflanzung.²⁷² Gottheiten wie Yu 禹 und sein Sohn Qi 啟, z. B. wurden aus Stein „geboren“.²⁷³ Es wird sogar vermutet, dass selbst Nüwa aus Stein entstanden ist. Es geht in gewisser Weise auf *Tianwen* 天問, „Frage an den Himmel“, vom *Chuci* 楚辭-Dichter Qu Yuan 屈原 (ca. 340-278 v. Chr.) zurück: „Nüwa hat einen Körper. Doch wer hat sie geschaffen“ 女媧有體，孰製匠之？ Es handelt sich hier um die erste Erwähnung von Nüwas Namen in den überlieferten Texten. Nüwas Name ist auch eng mit dem Opferritual für Gao Mei 高禘 verbunden, einer Gottheit, zu der Könige um männlichen Nachwuchs beteten.²⁷⁴ Der Stein von Gao Mei 高禘石, eindeutig ein Phal-lussymbol, soll die gleiche Wirkung vollbringen. Zu beachten ist hier nicht unbedingt der einzelne Mythos, sondern die Kulturpsychologie der Steinverehrung, die im mythischen Stein den Garant des Fortbestands eines Volks sieht.

In historiographischen Aufzeichnungen erfüllen allegorische und metaphorische Steingeschichten einen politischen Zweck. Gerne wird ein sprechender Stein 石能言 als Zeichen der Unzufriedenheit eines Volkes an seinem unfähigen Herrscher gedeutet.²⁷⁵ Inschriften auf Stein erfüllten den Zweck der Geschichtsschreibung und sie wird auch ein beliebte Werkzeug der

²⁷² Siehe Zhong Gao 仲高, „Zhongguo shichongbai xinyang yanjiu“ 中國石崇拜信仰研究, in: *Ethnic Arts*, 1998/1, S. 81-88. Zheng Chenyin, „Cong mushi chongbai kan Hongloumeng zhi ‚mushi qiyan‘“, in: *HXX*, 2000/3, S. 98-107. Cao Chunru 曹春茹, „Zhongguo gudai shenhua zhong shitou de shengzhi chongbai“ 中國古代神話中石頭的生殖崇拜, *Journal of Language and Literature Studies*, 2006/8, S. 69-70.

²⁷³ Yuan Ke, *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian*, 1985, a.a.O., S. 25-26, 211-212, 332-333. Derselbe Autor, *Zhongguo shenhua ziliao ciubian*, 1985, a.a.O., S. 243-249. Die Überlieferung des Volksglaubens, der vermutlich in den antiken *She* 社 (Erdgott)-Ritualen und dem Glauben an *Gaomei* 高禘 (Temple des Erdgottes) oder *Gaomei shi* 高禘石 (Stein der Fortpflanzung) wurzelt, kann bis in die Tang- und Song-Dynastien zurückverfolgt werden. Vgl. Jing Wang, *The Story of Stone, Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in Dream of the Red Chamber, Water Margin, and The Journey to the West*, Durham and London, 1992, S. 57-62, 77.

²⁷⁴ Zhu Tong 朱彤 (Qing-Dynastie), „Yue ling“ 月令, in: *Liji xun zuan* 禮記訓纂, Beijing, 1996, S. 228. Jiang Tianshu 蔣天樞, *Chuci jiaoshi* 楚辭校釋, Shanghai, 1989, S. 218. Vgl. Chen Zizhan 陳子展, *Chuci zhijie* 楚辭直解, Nanjing, 1988, S. 141. Chu Bingjie 褚斌傑, *Chuci yaolun* 楚辭要論, Beijing, 2003, S. 263. David Hawks, *Ch'u tz'u: The Songs of the South, an Ancient Chinese Anthology*, Oxford, 1959, S. 51. Näherer Quellenvergleich siehe Jing Wang, 1992, S. 49-55.

²⁷⁵ Yang Bojun 楊伯峻編註 (Hrsg.), „Zhaogong banian (534 v. Chr.)“ 昭公八年, in: *Chunqiu zuochuan* 春秋左傳, Beijing, 1980, S. 1300-1301.

Machtdemonstration und -kampf. Die älteste Inschrift, „Shigu wen“ 石鼓文, „Text der Steintrommeln“ genannt, beschrieb die Jagd des Herzogs Mu aus dem Staat Qin 秦穆公 (?- 621 vor. Chr.).²⁷⁶ Seit der Han-Zeit (202 vor Chr.-220) wird in der kaiserlichen Akademie zu Studienzwecken der klassische Kanon auf Steintafeln gemeißelt. Wu Zetian 武則天 (624-705), die berühmte Tang-Kaiserin, missbraucht die Aussagekraft einer auf Stein gemeißelten Inschrift und legitimierte ihre Herrschaft durch eine gefälschte Steintafel mit der Inschrift „die Kaiserinwitwe soll den Thron besteigen, nur so wird das Kaiserreich ewig florieren“ 聖母臨人，永昌帝業 und interpretierte sie als himmlischen Willen.

Parallel zur Steinverehrung entsteht der Jadekult in der Zhou-Dynastie 周代 (ca. 11. Jh.-256 vor Chr.). Der Jade wurde medizinische Heilkraft zugesprochen und ihre Unvergänglichkeit erkannt. Archäologische Forschungen belegen Existenz der „Jadezeit“ zu Anfang der chinesischen Kultur, die sich nach der Steinzeit entwickelte und parallel zur Bronzezeit und auch nach der Bronzezeit weiter existierte.²⁷⁷ In dem daoistischen Klassiker *Yuanshi shangzhen zhongxian ji* 元始上真眾仙記 von Ge Hong 葛洪 (284-363) wird die „Geburt“ vom Jademädchen des Ursprungs 太元玉女 aus einem Stein direkt nach der Entstehung von Himmel und Erde ausführlich beschrieben.²⁷⁸ Im konfuzianischen Kontext wird die Jade Symbol menschlicher Tugend: „Die Tugend eines Gentlemans ist der Jade gleich“ 君子比德於玉焉.²⁷⁹ Allein die vielen chinesischen Zeichen für die unterschiedlichen Jadesorten, -formen, -gefäße und -gegenstände können als Beleg dieses Kults gelten. Die Jade als Symbol der Kultur, der gesellschaftliche Konvention und der Stein der Göttin werden im *Traum* zentrale Charakterkomponenten des Protagonisten, und gleichzeitig bilden sie die unüberbrückbaren Konflikte auf seinem Weg zum Erwachen.

²⁷⁶ Vgl. Jing Wang, 1992, S. 66-71.

²⁷⁷ Zwischen Steinzeit und Bronzezeit und darüber hinaus galt die Jade auch als wichtigstes Material für sakrale Gefäße und ist seither als Grabbeigabe anzufinden. Anhand unzähliger archäologischer Funde sprechen manche Archäologen und Historiker von einer „Jadezeit“ 玉器時代 Chinas. Siehe Bericht von Ma Yi 馬義 und Ding Ming 丁銘, „Kaogu xuejia Guo Dashun tan ‚yuqi shidai‘“ 考古學家郭大順談‘玉器時代’ (27. Mai 2004), in: *Huaxia jingwei wang* 华夏经纬网 (<http://www.huaxia.com/zt/whbl/2004-38/00206301.html>). Zhang Bibo 張碧波, „Zhonghua gushi shang de yuqi shidai“ 中華古史上的玉器時代, in: *Study and Exploration*, 2006/4, S. 154-158. Yang Boda 楊伯達, „Zhongguo gudai yuqi de fazhan licheng I-III“ 中國古代玉器的發展歷程 1-3, in: *Zhongguo Baoyushi*, 1992/3, S. 18-20, 1992/4, S. 36-37, 1993/1, S. 10-11. Wang Yingchao 王穎超, „Lun ‚yuqi shidai‘ de diwei“ 論玉器時代的地位, in: *Zhongguo shuiyun*, 2007/5, S. 226-227. Zhang Yu 張煜, Ji Zhaoshan 季兆山, *Zhongguo gudai yuqi wenhua fenxi* 中國古代玉器文化分析, Shanghai, 2006, S. 26. Sogar bis ins 20. Jahrhundert wurde Jade als Grabbeigabe in die Körperöffnungen der Toten gelegt. Baoyus Geburt mit einer Jade im Mund erinnert an diese Praxis. Im Roman erwähnt auch Fengjie einmal diesen Brauch (72: 998).

²⁷⁸ Zhong Zhaopeng (Hrsg.) 鍾肇鵬主編, *Daojiao xiao cidian* 道教小辭典, Shanghai, 2002, S. 160. Vgl. Cao Chunru, a.a.O., 2006/8, S. 69-70.

²⁷⁹ Dieser Satz stammt aus einem Dialog zwischen Konfuzius und seinem Schüler Zigong 子貢. Siehe Zhu Tong, „Ping Yi“ 聘義, in: *Liji xun zuan*, Beijing, 1996, S. 909-911. Im Vergleich zu Daoismus und Buddhismus verleiht die konfuzianische Wertevorstellung der Jade einen sehr hohen moralischen Stellenwert. Dazu siehe Ye Shuxian, „Yujiao yu Ru Dao sixiang de shenhua genyuan“ 玉教与儒道思想的神话根源, in: *Ethnic Arts Quarterly*, 2010/3, S. 83-91.

Nachdem der Buddhismus sich in China verbreitet hatte, wurden viele Texte aus den Sütren auf Steinplatten oder in Felsen gemeißelt. Die buddhistischen Missionare griffen auch die Steinmetapher auf. Eine Legende erzählt, wie der Jin-zeitlichen 晉代 (265-420) Mönch Zhu Daosheng 竺道生 (?-434) bei Lesung der Sütren die Steine zum Nicken bracht. Daraus entstand die Redewendung: „Selbst die harten Steine nicken verständnisvoll“ 頑石點頭.²⁸⁰ Eine weitere Legende über die Reinkarnation erzählt von der Freundschaft zwischen dem Tang-zeitlichen Mönch Yuanguan 圓觀 und Li Yuan 李源, die die Grenze des Todes überwindet. Kurz vor seinem Tod verabredet sich Yuanguan mit seinem Freund, dass sie sich in 12 Jahren in Hangzhou 杭州 am Tianzhu Temple 天竺寺 (Tianzhu: chinesischer Name für Indien) wiedersehen. Als Li zu dieser Verabredung kommt, trifft er einen Büffel hütenden Jungen, die Reinkarnation Yuanguans, der sich mit einem Lied offenbart. Seitdem heißt der Stein neben dem Tempel, an dem sich die beiden Freunde wiedersahen, „Sansheng shi“ 三生石, „Stein der drei Leben“. Mit „drei Leben“ bezeichnen die Buddhisten das heutige Leben und die Leben vor- und nachher. Interessanterweise erinnert ein Vers aus dem *Traum* an einen Vers des Jungen. Er singt: „Die Geschichte vor und nach diesem Leben ist nebulös“ 身前身後事茫茫.²⁸¹ Und der Vers im *Traum* lautet: „Dies ist die Geschichte vor und nach meinem Leben“ 此繫身前身後事 (1). Der Vers des Jungen scheint im Hinblick auf Baoyus Schicksal unerwartet vorausdeutend zu sein. Denn wenn man in das Wort *shi* 事 ein Verb sieht, was im klassischen Chinesisch auch möglich ist, dann wird dieser Verse heißen: „In dem Leben vor und nach diesem Leben folge ich Mangmang“. Und Mangmang Dashi ist eben der Namen des grindkopfigen Buddhisten in der überirdischen Welt, ein der zwei Unsterblichen, in dem Baoyu seinen Meister sieht.

Der Autor des *Traums* greift auf die lange Tradition zurück und wächst jedoch darüber hinaus. Zum einen wird es statt eines klassischen Textes eine ganze Geschichte auf einem Stein eingraviert. Damit setzt er Erzählliteratur im Allgemeinen und seine Geschichte im Besonderen mit den Klassikern und den religiösen Schriften gleich. Zum anderen stellt die göttliche Abstammung des Steins die Geschichte über alle von Menschen kreierten Texte. Der Stein suggeriert aufgrund des großen Textumfangs auf eine Druckplatte und damit die Aufforderung, das Buch zu verbreiten. Der Stein spricht nicht nur, er tut dies auch argumentationsstark und mit Überzeugungskraft. Seine Überredungskunst einem Menschen gegenüber unterstreicht zum

²⁸⁰ Siehe Wang Tao 王濤 u. a. (Hrsg.), *Zhongguo chengyu da cidian* 中國成語大辭典, Shanghai, S. 1303. Siehe auch Ding Fubao 丁福保, *Foxue da cidian* 佛學大辭典, Beijing, 1984, S. 430, 652. In einem kurzgefassten Lebenslauf wird dieses Ereignis nicht erwähnt. Jedoch gibt der Forscher Chen Peiran zu, dass einige Jahre des Lebens von Zhu Daosheng nicht in den historischen Materialien erfasst wurden. Siehe Chen Peiran 陳沛然, *Zhu Daosheng* 竺道生, Taipei, 1988, S. 181-185. Jing Wang, S. 84-85.

²⁸¹ Siehe Meng Jiao 孟郊 (751- 814), „Ganze Yao“ 甘澤謠, in: Li Fang 李昉, *Taiping guangji* 太平廣記, Beijing, 1961, Kap. 387, S. 3089-3090. Der Name des buddhistischen Mönchs ist unterschiedlich überliefert. Auf der Inschrift *Seng yuanze zhuan* 僧圓澤傳, *Biographie des Mönchs Yuanze*, auf dem „Stein der drei Leben“ am Tianzhu Temple, verfasst von Su Dongpo 蘇東坡, heißt der Mönch Yuanze 圓澤. Vgl. Jing Wng, S. 177-193.

einen seine Identität und seine Intelligenz und deutet zum anderen auf die Unfähigkeit des Menschen hin. Die Menschen in der Welt des roten Staubs sind nicht imstande, schöngeistige Literatur zu schaffen und benötigen eine übernatürliche Instanz. Der Stein mit seiner Geschichte stellt in vielfachem Sinn ein Vorbild für den Menschen dar: sowohl literarisch als auch lebensphilosophisch.

Die „alten Geistern am Stein der drei Leben“ 三生石上的舊精魂 verweisen auf die Prädestination menschlicher Beziehungen und mit dem Mythos des Steins der drei Leben deutet der Autor auf die Liebe zwischen Baoyu und Daiyu an. Der Diener der heiligen Jade bringt der Blume der Purpurperle am Ufer des heiligen Flusses neben dem Stein der drei Leben das himmlische Tauwasser und sie wird dadurch unsterblich (1: 8). Ihre Liebe in der irdischen Welt wird dadurch prädestiniert. Baoyu nennt ihre Liebe „Schicksalsfügung des Steins und des Holzes“ 木石姻緣 und negiert damit die von den Xues propagierte „Gute Verbindung des Goldes und der Jade“ 金玉良緣 (36: 479). Sowohl Lin Daiyu als auch Jia Baoyu ist der Begriff „Stein der drei Leben“ nicht fremd. Im Theaterstück *Mudan ting* (*Der Päonien-Pavillon*), das im Roman mehrmals aufgeführt wird, bezeichnet Liu Mengmei 柳夢梅 sein Glück mit Du Liniang 杜麗娘 als prädestiniertes Schicksal am „Stein der drei Leben“ (11; 17/18; 36; 54).²⁸² Zudem schätzt Jia Baoyu Zhen Baoyu falsch ein, der bereits einen anderen Weg eingeschlagen hat, und denkt immer noch, dass Zhen auch einer der alten Geister am Stein der drei Leben sei und daher in diesem Leben mit ihm, Jia Baoyu, seelisch verbunden sei (115: 1534). Dies erinnert direkt an die Legend von Yuanguan und Li Yuan. Jia Baoyu, der immer Angst hat, allein zurückgelassen zu werden, wünscht sich eine Freundschaft wie die zwischen Yuanguan und Li Yuan. Der Satz „Dies ist die Geschichte vor und nach meinem Leben“ deutet an, in welchem Licht das Figurenkonzept des Protagonisten, die Figurenkonstellationen und -beziehungen, insbesondere die prädestinierte Verbindung zwischen Baoyu und Daiyu zu sehen sind.

Auch vor dem *Traum* haben Autoren eine Reihe von Erzählungen mit dem Steinmotiv hinterlassen und auch gerne mit „Chronik“ oder „Aufzeichnung“ als Titel. Im „Vorwort“ zur Mingzeitlichen *Nihuaben*-Sammlung *Die Steine nicken* 石點頭, bezeichnete Feng Menglong, sicherlich inspiriert von der Legende des Mönches Zhu Daosheng, Mensch und Stein als Brüder.²⁸³ Das wäre eine Erklärung, warum der Daoist der Leere den Stein mit „Bruder Stein“ 石兄 anspricht und der Stein diese Anrede akzeptiert. Der Held der *Reise in den Westen* (Wortwörtlich: *Aufzeichnung der Reise in den Westen*), der Affenkönig Sun Wukong 孫悟空 (Homophon: die Lehre der Leere verstehen), wird aus einem Steine geboren, das wiederum von einem

²⁸² Tang Xianzu 湯顯祖, *Mudan Ting* 牡丹亭, Beijing, 1963. S. 125.

²⁸³ Tianran Zhisou 天然智叟 (Feng Menglong), „Einleitung“ von Long Ziyou 龍子猶, in: *Shi Dian Tou* 石點頭 (*Die Steine nicken*), Nanjing, 1994.

mythischen Stein 仙石 gelegt wird (*Reise*, 1: 3). Seine Geburt erinnert an die archaische Steinverehrung. Gleichzeitig wird in diesem Mythos die chinesische Abstammung des außergewöhnlichen Affens durch eine konkrete, wenn auch fiktive, Ortsangabe betont. Obwohl die Figur mit großer Wahrscheinlichkeit auf die hinduistisch-buddhistische Gottheit Hanuman zurückgeht und eine derartige Affengestalt bereits in Tang-zeitlichen Erzählungen zu finden war, weist die Ming-zeitliche Romanfigur Sun Wukong im Gegensatz zu ihrem Vorgänger komplexere Eigenschaften auf und er wird aufgrund dessen zum Prototyp der chinesischen Literatur.²⁸⁴ Der Stein ist die höchste Instanz der Natur und mit himmlischem Segen ausgestattet. Der Mythos des Steinaffen und seine anfängliche Rebellion verkörpern, den Konflikt zwischen der angeborenen Spontaneität und das auf Kultur basierende Ordnungssystem.

Im Vergleich zu Sun Wukong ist Jia Baoyus Abstammung komplexer und er selbst mit weiteren außergewöhnlichen Eigenschaften ausgestattet. Wie beim Affenkönig zeigt auch Baoyu eine rebellische Haltung gegen weltliche Konventionen. Die stärkste Eigenschaft, die der Affenkönig mit dem Stein verbindet, ist ihre Wanderschaft und ihre Fähigkeit sich zu verwandeln. Diese Eigenschaft ist auch mit dem Motiv „Läuterung“ 煉 eng verbunden. Nüwa läuterte die Steine, um sie zur Material für die Himmelsreparatur herzustellen. Der Rebell Wukong wurde auch im Ofen von der daoistischen Gottheit Taishang laojun 太上老君 durch das göttliche Feuer geläutert. Obwohl er eigentlich durch das Feuer vernichtet werden soll, überlebt er nicht nur das himmlische Inferno, sondern bekommt dadurch ein paar alles durchleuchtende scharfe Augen, die wie die legendären Zauberspiegel die Dämonen erkennen können (*Reise*, 7: 72, 77). Die Läuterung durch das Feuer und das physische und geistige Wandern als Weg des Erwachens sind eng miteinander verknüpft. Dies verdeutlicht sich bei der *Reise* bereits im Buchtitel mit dem Wort „wandern“ 遊, während im *Traum* statt des physischen das geistige Wandern durch die Träume im Vordergrund steht. Während Sun Wukong von China nach Indien reist, weilt Baoyu meistens im Garten und entwickelt sich auf geistiger und künstlerischer Ebene. Im Unterschied zu Sun Wukongs Fähigkeit, sich in 72 verschiedenen Gestalten zu verwandeln, ist Baoyu sich seine Verwandlung und Figurenkomponenten nicht bewusst.

Der Unterschied zwischen den Figuren Sun Wukong und Jia Baoyu ist augenfällig. Sie sind zwar von gleicher Abstammung, jedoch spiegelt ihre Charakterisierung völlig verschiedene Anschauungen und Einstellungen ihrer Autoren. Während der Affenkönig einen Weg vom Rebell zum Dämonen bekämpfenden Helden und am Ende zur Gottheit zurück legt, widersetzt sich Jia

²⁸⁴ Einige Eigenschaften der Figur aus der Tang-zeitlichen Erzählung „Der weiße Affe“ fließen eindeutig in die Gestalt Sun Wukongs ein: Er regiert im eigenen Reich, das fern der menschlichen Welt liegt, er besitzt außerordentliche Fähigkeiten und Kräfte, verlangt nach Wissen und liebt die Freiheit. Siehe „Der weiße Affe“ 補江總白猿傳, in: Li Fang, *Taiping guangji*, Beijing, 1961, Kap. 444, S. 3629-3631. Aus dem Chinesischen von Scheng Dschi-tsi und Li Dschao-wei, in: *Die Tochter des Drachenkönigs: Zehn Geschichten aus der Zeit der Tang-Dynastie*, Beijing, 1983, S. 1-6.

Baoyu mal mit mehr, mal mit weniger Erfolg den Erziehungsmaßnahmen, die ihm aufgezwungen werden. Im Gegensatz zu Sun Wukong ist Baoyu häufig ängstlich und ihm graut vor dem Studium. Während Sun Wukong die Abenteuer auf der Reise übersteht und die Dämonen mit übermenschlichen Kräften vernichtet, verbringt Baoyu sein Leben nicht mit Reisen, sondern mit Träumen und Erfahrungen des säkularen Lebens in der Welt, nämlich den Verlust der Liebe und den Untergang seiner Familie, um am Ende auch das Erwachen und den Weg zurück zu seinem Ursprung zu finden. Jia Baoyus Misserfolg in der irdischen Welt steht dem Erfolg Sun Wukongs ironisch gegenüber. Insofern können die Charakterisierung Baoyus und des Daoisten der Leere als eine Ironisierung der *Reise* und des darin propagierten Wegs des Erwachens gesehen werden. Zudem ist Cao Xueqin konsequenter. Der Affenkönig lässt sich nach einer erfolglosen Rebellion gegen das himmlische Ordnungssystem für eine Mission desselben Systems rekrutieren, um am Ende ein Teil davon zu werden. Solch ein himmlisches Ordnungssystem existiert im *Traum* nicht. Der Fundort des Steins steht eindeutig außerhalb jedes Ordnungssystems. Das Wahre steht auch nicht für ein Ordnungsprinzip und hat sich zudem in Baoyus zweiten *Traum* verändert, und ja fast aufgelöst. In dieser Hinsicht destruiert der *Traum* die *Reise*.

Die Figur Xue Baoxin 薛寶琴 erscheint zwar spät im Garten, verkörpert aber die physische Reise (49). Sie scheint eine Balance zum Zustand im Garten zu sein, in dem meiste weibliche Figuren bis auf Daiyu, Baochai, Xiangling und Miaoyu nicht reist. Baoqins Reisen dienen zwar nicht zum geistigen Erwachen, jedoch deuten auf ihren großen Wissensumfang und ihre Erfahrungen mit dem Fremden hin. Ihre zehn Rätselgedichte gedenken nicht nur das Altentum und veranschaulichen auch ihr einzigartiges Talent (51). Über die richtige Antwort rätseln die Forscher heute noch. Ein chinesisches Gedicht von einem ausländischen Mädchen bringt, rezitiert von Baoqin, die Frische in den Garten. Baoqins eigene „Ode der roten Pfirsichblüten“ 詠紅梅花 thematisieren auch „Reise zu den Unsterblichen“ 遊仙, während Baoyus Verse bei dieser Zusammenkunft des Dichterklubs sowohl buddhistische als auch daoistische Gottheiten direkt nennen und genaue Reiseziele angeben (50: 677-679). Hier treffen sich die zwei Formen von *you* 遊 (Wandern) aufeinander und entfalten eine Welle von dichterischer Kreativität.

Das Motiv „Wandern und Verwandeln“ lässt sich bereits in den Anfangskapiteln erkennen. Die Erwähnung des Song-Dichters Qin Guan vor Baoyus erstem Traum vom Wahre, wo seine geistige Entwicklung beginnt, mag das bestätigen (5: 71), denn ein Beiname des Dichters lautet Shaoyou 少遊, also „in jungen Jahren umherwandeln“, sammelt z. B. Erfahrungen. Baoyus Traum zeigt den Weg in die Erleuchtung, während die Fee und die beiden Unsterblichen den

Träumenden auf diesem Weg leiten. Der Garten ist der Ort, an dem der Protagonist zwar physisch verweilt, wo er aber dennoch durch geistige Wandlung, auch in den Träumen, zur Einsicht 觀 kommt und erwacht. Damit wird die Verwandlung der Jade zurück in den Stein schon früh im Roman vorausgedeutet.

Wie bereits erwähnt, verbirgen im Namen Qin Guan und in seinem Beiname Qin Taixu, die Namen des Wahnreichs der Urleere und des Gartens der großen Schau.²⁸⁵ Zwei Begriffe aus dem Buddhismus und Daoismus wurden im Namen des Dichters zusammengefügt. Der daoistische Begriff *taixu* 太虛 (Leere) bezeichnet die unendliche Leere des Universums. Der buddhistische Begriff *guan* 觀, auch *neiguan* 內觀 (Innenschau), ist eine durch Meditation erreichte Erkenntnisfähigkeit, die zur Erleuchtung führen kann. Im buddhistischen Zusammenhang heißt das Wort *guan* 觀 auch „Sicht“ oder „Erkenntnis“.²⁸⁶ Das Wahnreich zeigt eindeutig mehr daoistische als buddhistische Merkmale, wird aber am Ende des Romans durch die Erklärung Zhen Shiyins auch mit dem buddhistischen Paradies gleichgesetzt: „Das Wahnreich der Leere ist eigentlich das Glücksland des währenden Wahren“ 太虛幻境即是真如福地 (120: 1602). Nicht nur diese Paradiesvorstellungen, sondern auch deren Bezeichnungen beinhalten Konzepte beider Religionen. Das Wort „*taixu*“ 太虛 kommt in *Zhuangzi* zum ersten Mal im Kapitel „Zhi wandert nach Norden“ 知北游 vor und bedeutet die „unendliche Leere“, die ein Daoist durchreisen kann.²⁸⁷ Das Wort *huan* 幻, also Illusion oder Trugbild, ist eine buddhistische Bezeichnung für die Erscheinungen und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens. Somit ist Wahnreich 幻境 als „Reich der Illusionen“ zu verstehen. Während das „Glücksland“ 福地 (Paradies) den Wohnort der Unsterblichen nach daoistischem Glauben bezeichnet, kommt „das währende Wahre“ 真如 von der buddhistischen Sicht.²⁸⁸ So gesehen muss der Garten der großen Schau 大觀園 der Ort sein, an dem Jia Baoyu durch Betrachtung 觀 des Schicksals der zwölf Schönen aus Jinling und des Untergangs seiner Familie zur Erkenntnis 大觀 kommt. Sein Traum vom Wahnreich war nur Auftakt zu dieser Erkenntnis.

²⁸⁵ David Hawkes macht auf die mehrfache Interpretationen von *guan* 觀 (Anschauung) aufmerksam und die Verbindung zur Namensgebung von *Daguan yuan* 大觀園, dem Garten der großen Schau, und *se* 色 (Form), *kong* 空 (Leere), *meng* 夢 (Traum), *huan* 幻 (Illusion) und *jing* 鏡 (Spiegel) in der Ausrichtung der Tiantai-Sekte 天臺宗, insbesondere auch auf den Text von *Dacheng zhiguan famen* 大乘止觀法門. Vgl. David Hawkes, „The Story of the Stone: A Symbolic Novel“, in: *Renditions* 25 (1986), S. 6-17.

²⁸⁶ Ding Fubao, *Foxue da cidian*, Beijing, 1984, S. 1493.

²⁸⁷ Stephan Schuhmacher übersetzt aus dem Amerikanischen „*taixu*“ als „die große Leere“, während Richard Wilhelm die betroffene Passage ausgelassen hat. Siehe Chen Guying (Hrsg.), *Zhuangzi*, Beijing, 1983, S. 620. Aus dem Chinesischen ins Englisch von Victor H. Mair und aus dem Amerikanischen von Stephan Schuhmacher, *Zhuangzi, das klassische Buch daoistischer Weisheit*, Frankfurt/Main, 1998, S. 311.

²⁸⁸ Der Begriff „die währende Wahrheit“ 真如 (Sanskrit: *Bhūtatahatā* oder *tathatā*) ist ein bei der Yogācāra-Schule beliebter Terminus und bezeichnet die ultimative, nicht hinterfragbare Wahrheit. Wei Zhengtong 韋政通 (Hrsg.), *Zhongguo zhexue cidian daquan* 中國哲學辭典大全, Beijing, 1989, S. 453-458. Ding Fubao, *Foxue da cidian* 佛學大辭典, 1984, a.a.O., S. 876, 1253. Klaus-Josef Notz (Hrsg.), *Lexikon des Buddhismus: Grundbegriffe – Traditionen – Praxis*, Berlin, 2001, S. 248.

In den Bewohnerinnen des Wahnreiches selbst, den Vorexistenzen der zwölf Schönen, treffen sich Vorstellungen buddhistischer wie auch daoistischer Gottheiten. Neben der Fee, eine Zusammensetzung daoistischer und buddhistischer Bilder, existiert auch Chimeng xiangu 癡夢仙姑, die Unsterbliche der törichten Träume, deren Name ebenfalls eine daoistische und buddhistische Herkunft ist. Andere Namen wie Zhongqing dashi 鍾情大士, Heiligkeit der innigen Liebe und Duhun puti 度恨菩提, Buddhisattva der Befreiung von Kummer, sind auf buddhistische Gottheiten zurückzuführen.²⁸⁹

Viele Eigenschaften des Steins gehen auf die Jade über. Zunächst wird immer wieder betont, dass die Jade „Wurzel Baoyus Lebens“ 命根子 sei (3: 50; 94: 1307). Als die Jade „verloren ging“ (94), ist er geistig verwirrt und physisch schwach und kann seinen eigenen Willen nicht durchsetzen. Andererseits scheint der durch Nüwas Läuterung gewonnene höhere Verstand in der Figur Baoyu immer wieder durch. Dieser Verstand wird durch *Tongling baoyu*, die „wertvolle Jade mit Seelenmacht“ 通靈寶玉, evident. Er liegt in seinem außerordentlichen künstlerischen Talent und seiner Intelligenz. Obwohl er bei den Gedichtwettbewerben den Mädchen im Garten immer wieder unterliegt, erhält er das gesamte Kapitel 78 hindurch Gelegenheit, sein Talent mit zwei langen Gedichten erneut unter Beweis zu stellen, nachdem er in Kapitel 17/18 als 13-Jähriger Inschriften und Couplets für den Garten gedichtet hat.

Im Gegensatz zum Stein symbolisiert die Jade die menschliche Begierde. Das Wort *yu* 玉, Jade lautet gleich wie *yu* 慾, Begierde. Wang Guowei 王國維 (1877-1927) nannte die Jade „Begierde des Lebens“ 生命之慾.²⁹⁰ Die Gier nach irdischem Leben geht vom Stein und vom Diener der heiligen Jade auf Baoyu über. Der Name Baoyu kann sowohl als „wertvolle Jade“ 寶玉, als „Begierde hegen“ 抱慾 oder „Begierde sättigen“ 飽慾 verstanden werden. In der Welt des roten Staubs genießt Baoyu zunächst ein Heim voller Zärtlichkeit und Wohlstand in vollen Zügen und stillt seine Begierde, bis er mit der Kehrseite dieser Begierde und dem Schmerz des Verlusts konfrontiert wird. Die Härte der Jade, die sich nicht zerbrechen lässt, symbolisiert Baoyus Begierde, die er lange Zeit nicht aufgeben kann (3; 29). Gleichzeitig verkörpert die Jade in ihrem kulturellen Kontext die gesellschaftlichen Konventionen, gegen die Baoyu mit seiner eigenen Weltanschauung und seinem individuellen Wertesystem zu rebellieren versucht und scheitert. Die Kehrseite der Begierde ist natürlich der Verlust der Freiheit. Baoyus Aversion gegen die Jade belegt seinen Befreiungsversuch von einem Heim voller Zärtlichkeit und Wohlstand, den er anfangs unbewusst und später bewusst unternimmt. Am Ende erkennt er seine paradoxe Situation, wählt den Weg der Weltentsagung und gibt dem grindköpfigen Buddhisten die Jade

²⁸⁹ Modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz und Martin Woesler, a.a.O., S. 99.

²⁹⁰ Wang Guowei 王國維, „Honglouloumeng pinglun 紅樓夢評論“, in: *Wang Guowei wenxue lunzhu san zhong* 王國維文學論著三種, Beijing, 2001, S. 8-12.

zurück. Erst als Baoyu sich von seiner Begierden befreit hat, hat der Stein den Weg zurück zu seinem Ursprung gefunden. Der Ausgang, in dem Baoyu und Jade in ihren früheren „wunschlosen“ Zustand zurückwandeln, ist hiermit vorprogrammiert.

Der Stein durchlief einige Stationen der Verwandlung. Er erlebt zunächst einen Wandel vom „Urstein“ des Universums zum „Stein mit Verstand“. Der Autor übernimmt die Rolle einer literarischen Nüwa, indem er den Archetyp der Mythologie zu einem literarischen Prototyp umgestaltet. Die Motive des „Wanderns“ und der „Verwandlung“, das *you* 遊 und das *hua* 化, führen zur Begrifflichkeit der daoistischen Philosophie zurück. Bereits Zhuang Zi stellt in „Wandern in Muße“ 逍遙遊 das Wandern und die Verwandlung in einer Parabel dar:

In der Dunkelheit des Nördlichen Ozeans gibt es einen Fisch namens Kun. Der Kun ist so groß, daß niemand weiß, wie viele Tausend von Trizents [dreihundert Schritte] sein Körper mißt. Nach seiner Metamorphose in einen Vogel wird sein Name Peng. Der Peng ist so riesig, daß niemand weiß, über wie viele Tausende von Trizents sein Rücken sich spannt. Schwingt er sich in die Lüfte, so gleichen seine Flügel Wolken, die vom Himmel herabhängen. Wenn die Meere [vom Sturm] aufgewühlt werden, bereitet der Peng sich vor auf seine Reise zum Südlichen Ozean, dem See des Himmels.

北冥有魚，其名為鯤。鯤之大，不知其幾千里也。化而為鳥，其名為鵬。鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之云。是鳥也，海運則將徙于南冥。南冥者，天池也。²⁹¹

In der *Chenggaoben* werden Wandern und Wandel unterstrichen, indem der Stein mit diesen Fähigkeiten ausgestattet wird, bevor die zwei Unsterblichen ankommen: „Er wandert herum und kann seine Größe beliebig ändern“ 自去自來，可大可小 (CJB, 1: 2). Diese neu hinzugekommene Fähigkeit des Steins erinnert sehr an den Steinaffen der *Reise*. Das Steinei verwandelt sich in einem Steinaffen 化作一個石猴 (*Reise*, 1: 3). Der Steinaffe wandert zunächst auf seiner Heimatinsel umher und reist später mit seinem Meister und seinen Mitbrüdern nach Indien. Die Fähigkeit des Wanderns und der Verwandlung, also das *you* und das *hua*, dienen als Mittel der Selbstfindung in einem Erkenntnisprozess. Zhuang Zi repräsentiert einige Variationen von *you*, die zur Erkenntnis der Welt und zur Selbstfindung führen sollen. Im Kapitel „Zhi (Erkenntnis) wandert in den Norden“ wanderte Zhi zunächst nach Norden und dann nach Süden, um *Dao* zu erfahren. Hier wird deutlich, dass *Dao* nicht allein durch Sprache oder Belehrung zu begreifen ist. Mittels vieler Parabeln veranschaulicht Zhuang Zi die zentralen Fragen des *Dao*. Zhis physische und geistige Wanderung findet im *Traum* ihre Parallele. Während der Daoist der Leere in der Rahmenerzählung überwiegend physisch wandert, sammelt Baoyu im Garten geistige Erfahrungen.

Der mit Verstand ausgestattete Stein gelangt zur Selbsterkenntnis zunächst mit Hilfe des irdischen Wertsystems und erklärt sein Schicksal nach dessen Kriterien mit *wu cai* 無才, also Mangel an Talent. Es ist Ironie des Schicksals, dass es gerade sein Verstand ist, der verhindert,

²⁹¹ Chen Guying, *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 1-2. Stephan Schuhmacher (übers.), *Zhuangzi*, 1998, a.a.O., S. 61.

dass er als für die Himmelsreparatur geeignetes Material ausgewählt wird. Selbst der Buddhist Mangmang ist dieser Meinung: „Einerseits bist du intelligent, andererseits bist du aus grobem Material und man kann an dir nichts Besonderes oder Wertvolles erkennen. Man kann dich nur dazu gebrauchen, den Boden zu ebnet“ 若說你性靈，卻又如此質蠢，并更無奇貴之處。如此也只好蹣跚而已 (1: 3). Statt des Himmels kann er nur die Erde ausbessern. Das fehlende Talent ist nicht als Talent im Sinne der irdischen Welt zu verstehen, sondern als Talent, im Urzustand seines Selbst zu bleiben. Der „Materialfehler“ des Steins liegt eigentlich in einem „Überschuss an Verstand“, der ihn zu Schamgefühl und Trauer befähigt und die Begierde sich entfalten lässt. Das Problem des Steins liegt darin, dass er Verstand *hat* 有, statt der *Leere* 空, also des *Nichthabens* 無, bewahrt zu haben. Auch daher ist der Stein empfänglich für die Erzählung über die irdische Welt. Die Reise in der Welt dient dazu, den Weg zurück zum Ursprung und zum Erwachen zu finden.

Zhuang Zi beschreibt die außergewöhnlichen Menschen als *Jiren* 畸人 und sieht in ihnen das Vorbild des Menschen: „Der Übermensch steht über den Menschen, aber er steht im Einklang mit der Natur“ 畸人者，畸於人而侔于天.²⁹² In *Zhuangzi* ist ein *Jiren* meistens körperlich behindert. Noch kann der Stein seine Qualität als *Jiren* nicht erkennen und auch Jia Baoyu steht die Erkenntnis noch bevor, dass er ein außergewöhnlicher Mensch ist. Obwohl Jia Yucun in seiner Analyse der außergewöhnlichen historischen Persönlichkeiten diesen Begriff nicht direkt erwähnte, verwies er anhand der Erzählung Leng Zixings auf Baoyu, Daiyu und die vier Töchter der Jia-Familie als außergewöhnliche Menschen (2). Für Miao Yu, ist *Zhuangzi* der beste Prosatext und sie nannte sich selbst ein *Jiren* (63: 876).

Die Eigenschaft des *Jiren* lässt sich im körperlichen Verfall bzw. in der Krankheit Zhen Shiyins und Jia Baoyus nicht lange vor ihrem Erwachen beobachten. Der körperliche Niedergang ist hier eindeutig Voraussetzung für das Erwachen. Von Schmerz, Trauer und Depression gezeichnet hört Zhen Shiyin das „Lied vom Guten und vom Ende“ seines Erlösers, des hinkenden Daoisten. Darin geht es um die Vergänglichkeit des Lebens und die Bedeutungslosigkeit der scheinbar begehrenswerten Dinge. Zhen spricht den Daoisten an und liefert eine Interpretation des Liedes, in der sein Erwachen zum Ausdruck kommt. Unmittelbar nachdem der Daoist seine Interpretation bestätigt, folgt er ihm, ohne von seiner Familie Abschied zu nehmen, und beide verschwinden aus der Welt der roten Staubs.

Ähnlich ist Baoyus Erwachen angelegt. Zunächst verschwindet seine schutzbietende Jade auf mysteriöse Weise. Dann verschlechtert sich in sehr kurzer Zeit sein geistiger und körperlicher Zustand. Ohne den Schutz seiner Jade und ihrer Seelenmacht fehlt dem

²⁹² „Da zong shi“ 大宗師, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 213. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1977, a.a.O., S. 92.

Protagonisten der eigene Wille und er muss von der älteren Generation sein Leben bestimmen lassen. Fest ist er jedoch in seiner Liebe zu Daiyu. Denn das Verschwinden der Jade unterstreicht wiederum die verstärkte Bindung zwischen dem Stein (Baoyu) und dem Holz (Daiyu). Als er feststellt, dass nicht Daiyu ihm als Braut zugeführt wurde, sondern Baochai, und Daiyu bereits in seiner Hochzeitsnacht gestorben ist, wird er hoffnungslos krank. Bald folgen die Hausdurchsuchung, der Verlust des Adelsstandes und seine Großmutter stirbt. Nach einer kurzen Besserung verschlechtert sich Baoyus Gesundheitszustand erneut. Erst als der grindköpfige Buddhist die verloren geglaubte Jade zurückbringt und ihn wieder ins Wahnreich führt, versteht er die Botschaft. Wie bei Zhen Shiyin setzt bei Baoyu mit dem Treffen des Meisters sein Erwachensprozess ein. In dem zweiten Traum stellt er fest, dass selbst ein Himmelreich vergänglich ist, da die Zeichen und Bilder im *Register* verblassen und kaum noch erkennbar sind, während die Schönen, die er im irdischen Leben als Verwandte liebte, zu Fremden oder gar furchterregenden Geistern werden. Erst jetzt ist er in der Lage, die Botschaft zu verstehen. Zhen Shiyins Frau und Xue Baochai, Musterfrauen der konfuzianischen Konvention, werden zurückgelassen, ohne jegliche Hoffnung, ihre Männer jemals wiederzusehen.

Die körperliche und seelische Leiden und die Fähigkeit, zu träumen, verbinden Zhen Shiyin und Jia Baoyu und machen sie zu Seelenverwandte. Ihre Seelen sind durch ihre Charaktereigenschaften und ihre Träume verbunden, was auf Chinesisch auch „tongling“ 通靈, also „Seelen in Verbindung“ bedeutet. Am Ende der Hauptgeschichte erklärt Zhen Shiyin Jia Yucun den Ausgang der Geschichte, insbesondere die Geschichte Jia Baoyus und deren Bedeutung. Auf die Frage, woher er soviel darüber weiß, antwortet Zhen, dass er seit langem mit Jia Baoyu in geistiger Verbindung steht 神交久矣 (120: 1602), offensichtlich seit er im Traum die beiden Unsterblichen mit der Jade getroffen hat. Er, als Baoyus Wegbereiter, hat ihn die ganze Geschichte hindurch begleitet.

Der ursprüngliche Charakter des Steins liegt in seiner Natürlichkeit. Seine grobe Form, seine sperrige Größe und seine Härte, die auch Zhuang Zis Kriterien eines außergewöhnlichen Menschen (Jiren) entsprechen, gehen als „Unbelehrbarkeit“ in Baoyus Charakter über. Baoyu weigert sich stets, die gesellschaftlichen Konventionen zu beugen oder durch Studium des konfuzianischen Kanons zum Kandidat für die Beamtenprüfung zu werden. Er folgt nur seinem eigenen Wertesystem. Baoyu schätzt Daiyu viel höher ein als Baochai, da Daiyu, wie er selbst, immer ihrer eigenen Natur treubleibt und ihrem Gefühl und ihrem Herzen folgt. Baochai hingegen ist frühreif und handelt schon als Teenager gekonnt entsprechend der Konventionen. Außerdem verfügt sie bereits als junges Mädchen über hohe „soziale Kompetenz“, mit der sie in der Jia-Familie ein soziales Netz aufbauen und sich bei den älteren weiblichen Generationen gut

einführen kann. Die Mädchen ihrer Generation, selbst die Zofen und Dienstmädchen, weiß sie meisterhaft mit Tricks für sich zu gewinnen. Baochais Selbstkontrolle entspricht der orthodox-neokonfuzianischen Ethik und setzt den Gegenpol zur Daiyus Spontaneität und Natürlichkeit. Als Symbol für das irdische Wertesystem dient ihr goldenes Amulett, das nach konventioneller Vorstellung die Jade an sich binden soll. Baoyus Weltlichkeit lässt in früher Jugend sein physisches Verlangen nach Baochai zwar für einen kurzen Moment zu (28: 389-390), kann jedoch seine Liebe zu Daiyu nicht zerstören. Er versucht seit seiner Kindheit, seine Jade zu zerstören. Ein instinktiver Akt, der „guten Verbindung von Gold und Jade“ zu entgehen.

Die Begegnung zwischen Baoyu und Baochai ist eine Konfrontation zwischen Natürlichkeit (Stein) und Konvention (Gold). In einem Sommertraum schreit Baoyu seine Gegenwehr gegen die Konvention heraus und beteuert seine Sehnsucht nach der „Schicksalsfügung von Holz und Stein“, der Liebe zu Daiyu (36: 479). Seine Zerstörungswut gegen die Jade in seiner Kindheit ist in Wirklichkeit auch seinen unbewussten Befreiungsversuch von der Konvention und seiner eigenen Begierde. Die unbeirrbar Liebe zu Daiyu, folgt Zhuang Zis Philosophie und ist im Einklang mit der Natur. Ihre Liebe ist bereits vor ihren Geburten prädestiniert und ein wesentlicher Teil ihrer Natur. Die Ehe mit Baochai ist ein Bund, der Baoyu von Menschen gegen seine Natur und interessenorientiert aufgezwungen wird.

Baoyus zwiespältige Beziehung zu seiner Jade ist ein Spiegel der entgegengesetzten Eigenschaften von Stein und Jade. Seit der Verwandlung befindet die Jade sich eigentlich bereits auf dem Weg zurück zu seiner ursprünglichen Form. Im Talenttest in Kapitel 17/18 zeigt Baoyu seine Ablehnung gegen die gestaltete „Natur“. Er findet das Landhaus „Reisduftdorf“ 稻香村 im Garten der großen Schau unnatürlich, da es eine aus dem Zusammenhang gelöste Nachahmung einer Dorflandschaft ist (17/18: 223-225).²⁹³ Provozierend fragt er seinen Vater und die anwesenden Berater der Familie, was „Natur“ oder „Natürlichkeit“ 天然 für sie bedeuten. Die Sehnsucht nach Natur und Natürlichkeit, die Zhuang Zis Naturanschauung zu Grunde liegt, ist auch Teil von Baoyus Wesen, das vom Stein in ihm übergegangen ist:

Himmel und Erde besitzen große Schönheit, sprechen jedoch nicht; die vier Jahreszeiten folgen einer klaren Regel, überlegen sich das jedoch nicht; die Myriaden Dinge haben eine vollkommene Ordnung, erklären jedoch nicht.

天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。²⁹⁴

In Baoyus Augen bricht das „Reisduftdorf“ die Regeln der Ästhetik und verstößt gegen seine Naturanschauung. Es ist nur künstlich, nicht authentisch. Authentizität und Bewahrung der Natürlichkeit des Menschen ist ein wesentlicher Teil von Zhuang Zis Vorstellung des „idealen

²⁹³ Rainer Schwarz und Martin Woesler (Übers.), 2006, a.a.O., S. 291.

²⁹⁴ „Zhi bei you“ 知北遊, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O, S. 601. Stephan Schuhmacher (übers.), *Zhuangzi*, 1998, a.a.O., S. 301.

Menschen“, des *zhenren* 真人, also des „wahren Menschen“. „Bei wem Natürliches und Menschliches sich das Gleichgewicht hält: das ist der wahrer Mensch“ 天與人不相勝也，是之謂真人。²⁹⁵

Die weitere Entwicklung der daoistischen Philosophie und deren Verschmelzung mit buddhistischen und konfuzianischen Vorstellungen brachte gegen Ende der Ming-Zeit eine Reihe von Persönlichkeiten hervor, deren Lehre sich in Jia Baoyus Charakter wiederfinden lassen. Auch der Einfluss von Li Zhis „Lehre vom kindlichen Herzen“ scheint durch. In seinem berühmten *Fenshu* 焚書, „Buch zu verbrennen“, definiert Li Zhi seine Lehre:

Das kindliche Herz ist das authentische Herz. Verbietet man das kindliche Herz, bedeutet das, man will das authentische Herz untersagen. Denn das kindliche Herz schließt das Falsche aus und verkörpert das reine Wahre. Es ist der erste Gedanke aus dem ursprünglichen Herz.

夫童心者，真心也。若以童心為不可，是以真心為不可也。夫童心者，絕假純真，最初一念之本心也。

Ein Kind ist Ursprung des Menschen, ein kindliches Herz ist Ursprung des menschlichen Herzes.

童子者，人之初也；童心者，心之初也。²⁹⁶

Für Li Zhi ist das kindliche Herz das Ursprüngliche, Natürliche, Wahre und Authentische. Er propagiert für die Rückkehr zu Natürlichkeit und Ursprünglichkeit. Das erinnert direkt an die Ansicht des Lao Zi, der „Rückkehr zur Einfachheit“ 復歸於樸 plädierte.²⁹⁷ Menzius lehrte ebenfalls, dass man das Herz eines Neugeborenen nicht verlieren soll: „Die Qualität eines Edelmannes liegt darin, dass er sein kindliches Herz bewahrt“ 大人者，不失其赤子之心者也。²⁹⁸ Und Li Zhis Begriff „kindliches Herz“ ist mit der Bezeichnung von Menzius durchaus vergleichbar.²⁹⁹

Baoyus Verhalten und Denken spiegeln diese Anschauung wider. Seine „Verrücktheit“ 瘋, „Torheit“ 傻 und seine häufig vorkommene „Geistesabwesenheit“ 呆 sind der authentische Ausdruck seines Charakters. In seiner Diskussion mit Baochai äußert er seine Ansichten: „Weißt du, dass die alten Weisen gesagt haben, man solle sein kindliches Herz nicht verlieren“ 你可知古聖賢說過，不失其赤子之心？ „Und wenn wir schon über die Wurzel des menschlichen Charakters sprechen, wer kann das ursprünglichste Wesen des Seins erreichen“ 既要講到人品根柢，誰是那太初第一步地位的 (118: 1572)? Für Baoyu verschmelzen diese Ursprünglichkeit des kindlichen Herzes mit Natürlichkeit und Authentizität und äußern sich in einem wahrhaftigen Charakter, der

²⁹⁵ „Da zong shi“ 大宗師, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 185-187. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1977, a.a.O., S. 86. Vgl. Wolfgang Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, 2009, a.a.O, S. 87-88. Sowohl Wilhelm als auch Bauer übersetzt den Begriff *zhenren* als „wahrer Mensch“.

²⁹⁶ Li Zhi, „Fen shu“ 焚書, in: *Li Zhi wenji* 李贄文集, Beijing, 2000, Band 1, S. 91-92. Die Übersetzung des zweiten Zitats stammt von Wilfried Spaar, *Die kritische Philosophie des Li Zhi und ihre politische Rezeption in der Volksrepublik China*, Wiesbaden, 1984, S. 149.

²⁹⁷ Chen Guying (übersetzt ins moderne Chinesisch und kommentiert), *Laozi zhushi ji pingjie* 老子註釋及評介, Beijing, 1984, Kapitel 28, S. 178-182. Aus dem Chinesischen von Richard Wilhelm, *Laotse: Tao Te King – Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, Düsseldorf/Köln, 1952, S. 30.

²⁹⁸ Yang Bojun 楊伯峻 (Hrsg.), „Lilou xia“ 離婁下, in: *Meng Zi yizhu* 孟子譯注, Beijing, 1960, S. 189. Richard Wilhelm (Übers.), *Mong Dsi: Die Lehrgespräche des Meisters Meng K'o*. Düsseldorf/Köln, 1972, S. 126.

²⁹⁹ Mizoguchi Kumazo, *Zhongguo qianjindai sixiang de yanbian*, 1997, a.a.O., S. 171-194.

für ihn die höchste Ästhetik der menschlichen Seele bedeutet. Er erkennt sie in Daiyu und in ihren Gedichten. Diese gemeinsamen Eigenschaften liegen ihrer Liebe zugrunde.

Das heißt aber nicht, dass der von Nüwa bearbeitete Stein als Symbol der Natur gedeutet werden muss. Denn die Wirkung der Göttin muss in Betracht gezogen werden. Erst ihre Bearbeitung macht den Stein zum außergewöhnlichen Wesen, das auch die Figur Jia Baoyu in sich trägt. Aus diesem Grund wird, ehe Baoyu erscheint, in Kapitel 2 bereits eine Charakteranalyse geliefert. Für Jia Yucun gehört er weder zu den Menschen, die mit herausragenden Leistungen dem Staat und den Menschen dienen, noch zu den Schurken, die Schaden und Schande über das Land und seine Bewohner bringen, sondern zu denjenigen, die mit hoher Intelligenz und Kreativität aberzehntausende Menschen überragen. Aber sie können sich auch sehr exzentrisch und gegen alle Konvention verhalten (2). Der Stein wird nach eigener Deutung aufgrund mangelnden Talents nicht für die Himmelreparatur ausgewählt. Wie bereits besprochen, liegt sein Mangel an Talent ironischerweise gerade darin, das er durch Nüwas Feuer den Verstand *hat*. Aus der Sicht Jia Zhengs mangelt Baoyu beim Studium des konfuzianischen Kanons ebenfalls Talent. Baoyus Ablehnung gegen das Studium zeigt sich auf zwei Ebene. Zu einem lehnt er die orthodoxe neokonfuzianische Konvention und die Form des talentdrosselnden achtgliedrigen Aufsatzes 八股文 ab, und zu anderem will er seinem Interesse an Dichtung und Kunst nachgehen, was seiner Natur entspricht. Das erinnert an Zhuang Zi, der für ein Handeln plädiert, das mit dem Gesetz der Natur im Einklang bleibt 乘道德.³⁰⁰

In Daiyu sieht Baoyu ihr kindliches Herz, das sich an manchmal kindlichem Verhalten und ihrer Spontaneität erkennen lässt, die ihr häufig Nachteile bei den älteren Generationen einbringt. Ihr hohe Intelligenz, ihr analytisches Können und ihre kritischen Bemerkungen bescheren ihr nicht immer Freunde. Dennoch bleibt sie sich treu in einer ihr feindlichen Welt, wo selbst der Wind so scharf wie ein Messer und der Reif so schneidend wie ein Schwert sind 風刀霜劍嚴相逼 und ihr kein Lebensraum lässt (27: 370). Die gegensätzlichen Eigenschaften von Daiyu und Baochai lässt sich durch Li Zhis Auffassung veranschaulichen:

Wessen kindliches Herz schon verschüttet ist, dem kommen die Worte nicht aus den Herzen. Macht er sich ans Schreiben, dann findet er nicht die rechten Worte. Seine Schriften sind inhaltlich nicht interessant und weil ihnen jede Echtheit abgeht, haben sie keinerlei Ausstrahlung.

童心既障，於是發而為言語，則言語不由衷；…… 著而為文辭，則文辭不能達。蓋內含以章美也，非篤實生輝光也。

Und da sein kindliches Herz bereits verschüttet ist, besteht es nurmehr aus oberflächlichem Wissen und aufgepropften Prinzipien. Alles, was er äußert, entstammt dann diesem künstlichen, nicht aber dem kindlichen Herzen. Welchen Wert aber haben solchen Reden, selbst wenn sie noch so kunstvoll sind, für mich? Sind nicht alle Äußerungen, alle Handlungen, alle Schreiben eines verbildeten Menschen unwahr?

³⁰⁰ „Shan mu“ 山木, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 534.

夫既已聞見道理為心矣，則有所言皆聞見道理之言，非童心自出之言也。言雖工，于我和與？豈非以假人言假言，而事假事文似文乎？³⁰¹

Baoyu liebt Daiyus Gedichte, da sie von einer nicht durch Konventionen und Erziehung nach dem orthodoxen Ordnungsprinzip zerstörten Seele stammen und ihre einzigartige Ästhetik manifestieren. Diese Gedichte bringen ihre wahren Gefühle und Gedanken zum Ausdruck und die Sprache ist trotz strenger Metrik natürlich und frisch. Daiyu liebt ihre Gedichte und sie sind ein wesentlicher Teil ihrer Authentizität, so wie Li Zhi unter Schriften eines Menschen mit einem kindlichen Herz versteht. Im Gegensatz dazu zeigen Baochais Gedichte trotz eines glänzenden Stils und künstlerischer Rhetorik eine von der Lehre des Ordnungsprinzips und von gesellschaftlichen Konventionen erstickte Seele. Sie lässt ihr Talent als Instrument missbrauchen, mit dem diese Konventionen propagiert werden, Konventionen, die letztendlich auch sie selbst ins Unglück stoßen. Es ist auch die Sehnsucht nach dem Wahren, Natürlichen und Ursprünglichen, die Baoyu nach dem Tod Daiyus zur endgültigen Entsagung von irdischer Welt bewegt. In diesem Sinne erzählt die *Chronik des Steins* auch, wie der Stein seine ursprünglichen, wahren und natürlichen Eigenschaften wieder erlangt und wieder zum Stein wird, den Nüwa für die Himmelsreparatur auswählen würde.

Der Titelgeber der *Chronik des Steins* wird weder in der „Einführung“ des *Jiaxuben* noch im *Gengchenben* erwähnt. Obwohl die Namen anderer Titelgeber offensichtlich ebenfalls Erfindung sind, beansprucht der reale Autor diesen Titel wahrscheinlich für sich. Ehe der Steinerzähler zur Auflistung der anderen Titel kommt, stellt er die Lesart des Daoisten der Leere dar. Sie endet damit, dass der Daoist den ursprünglichen Titel *Chronik des Steins* in *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönch* ändert. Die Wiederholung des Titels *Chronik des Steins* nach dem Programm an Anfang des Romans deutet in diesem Zusammenhang an, dass gerade auch dieser Titel zu den wichtigen Interpretationshinweisen gehört und als Vorbild für die anderen Titelgeber gesehen werden soll.

4.2.2 Traum der roten Kammer 紅樓夢

Zahl der Träume

Der Titel *Traum der roten Kammer* wird spätestens seit der Veröffentlichung von *Chengjiaben* im Jahr 1791 als Romantitel verbreitet. Es ist jedoch belegt, dass vor der Druckform sowohl *Chronik des Steins* als auch *Traum der roten Kammer* als Titel unter den Lesern bekannt

³⁰¹ Li Zhi 李贄, „Fen shu“ 焚書, in: *Li Zhi wenji* 李贄文集, Beijing, 2000, Band 1, S. 91-92. Siehe auch Shimada Kenji, 2008, a.a.O., S. 135-149. Derselbe Autor, 2009, a.a.O., S. 135-149. Mizoguchi Kumazo, *Zhongguo qianjindai sixiang de yanbian*, 1997, a.a.O., S. 54-194. Wilfried Spaar, 1984, a.a.O., S. 148-153. Die Übersetzung hier ist nach der Übertragung von Monika Übelhör modifiziert. Siehe *Die Neo-konfuzianische Philosophie: Die Schulrichtungen Chu Hsi und Wang Yangmings*, Berlin, 1987, S. 182.

waren.³⁰² Gründe für die Entscheidung zugunsten des *Traums* nannten die ersten Verleger jedoch nicht.³⁰³ Der Titel *Traum der roten Kammer* unterstreicht die Bedeutung des Traummotivs für den Roman. Die Binnengeschichte beginnt mit dem Traum Zhen Shiyins vom Wahnreich und endet mit Jia Yucuns mutmaßlichem Traum im Ausgangsrahmen, der möglicherweise von der Geschichte des *Traums der roten Kammer* handelt. Die Rede vom Traum jedoch fängt bereits mit dem zweiten Satz des ersten Kapitels an und endet mit dem zweiten letzten Satz des Romans.

Die Zahl der Träume lässt sich nicht ohne eine klare Definition vom Begriff „Traum“ bestimmen. Das Wort *meng* 夢 (*mèng*, 4. Ton) in der Entstehungszeit des *Traums* weicht zwar kaum vom heutigen Bedeutung ab. Dennoch vermischt sich die Benennung des Zustands von Traum und Schlaf wie auch Halluzination und Geisteserscheinungen im Krankenzustand im Roman.³⁰⁴ Sie werden auch als Traum verstanden. Zudem bedeutet dasselbe Zeichen *meng* (*méng*, 2. Ton) im klassischen Chinesischen „dunkel“, „verwirrt und geistig durcheinander“, was vielleicht zu einer aus heutiger Sicht ungenauer Definition beigetragen könnte.³⁰⁵ Einige Beschreibungen erwähnen an sich nur, dass die betroffene Figuren schlafen, insbesondere wenn sie geweckt werden (13; 101). Oder wenn Baoyu nachts Tee haben will und in einem halb schlafenden Zustand nach einer bestimmten Zofe ruft, die gerade nicht da ist (51; 77). Andere Traumszenen werden wiederum nicht direkt als Traum bezeichnet, wie bei Jia Rui 賈瑞 der Fall ist. Jia Rui widersetzt den Rat des hinkenden Daoisten und schaut in der Frontseite der Zauberspiegels der Erotik und findet nach einiger Vergnügen sein Tod (12). Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass die Grenze zwischen dem Traum- und Wachzustand nicht immer klar zu definieren ist (12; 97). Die bloße Erwähnung von Traum an einige Stellen, bei denen es eigentlich nur um Schlaf handelt, kann als einen Hinweis gesehen werden (13; 30; 51; 77; 101; 120). Die Beschreibung einer Schlafszene kann auch auf Traum hinweisen. Eine sinnstiftende Schlafszene entfaltet sich im Ausgangsrahmen, als der Daoist der Leere den schlafenden Jia Yucun findet. Der Tiefschlaf kann als einen Traumzustand verstanden werden. Zudem erfindet Baoyu einmal einen Traum, um Ouguan 藕官 zu retten (58). Zudem kommen die Träume in Formen von Beschreibung oder bloße Erwähnung vor. Die Träume, die in den Gedichten abstrakt erwähnt werden, zählen hier nicht dazu. Nicht zu ignorieren ist jedoch, dass die Erwähnung des Traums in den Gedichten seinen wichtigen Stellenwert bestätigt. So gesehen lässt sich im *Traum* bis zu 44 Träume zählen.

³⁰² Einige Gelehrte nannten den Roman schon vor der Druckform im Zeitraum von 1768 bis 1790 *Honglouloumeng*. Siehe Shen Zhijun, *Honglouloumeng chengshu yanjiu*, 2004, a.a.O., S. 61-66, S. 559, 563, 565, 566, 569.

³⁰³ Zhu Yixuan (Hrsg.), HZH, S. 25-45.

³⁰⁴ Siehe dazu Marion Eggert, *Rede vom Traum*, 1993, a.a.O., S. 216-225.

³⁰⁵ *Gudai hanyu cidian bianxiezu* 古代漢語詞典編寫組, *Gudai hanyu cidian* 古代漢語詞典, Beijing, 2003, S. 1052-1053. *Shangwu yinshuguan cishu yanjiu zhongxin* 商務印書館辭書研究中心, *Gujin hanyu cidian* 古今漢語詞典, Beijing, 2001, S. 967, 970-971.

Kapitel	Träumer	Inhalt des Traums oder Zustand des Schlafs	Nr.
1	Zhen Shiyin	Begegnung mit den zwei Unsterbliche und der Jade	1
5	Jia Baoyu	Wahnreich der Leere	2
12	Jia Rui	Erotische Verhältnis mit Fengjie	3
13	Fengjie	Qin Keqing: Strategie fürs Überleben im Fall einer Untergangs	4
13	Byoyu	Der Nachricht vom Keqings Tod weckt Baoyu auf.	5
19	Mutter von Wan'er 萬兒	Träumt bei der Geburt von Seidenstoff mit dem Muster vom Zeichen wan 卍.	6
24	Xiaohong	Jia Yun hat ihr Taschentuch gefunden und nähert sich ihr.	7
30	Xiren	Xiren jammert aufgrund ihrer Verletzung im Schlaf.	8
34	Baoyu	Jiang Yuhan 蔣玉菡, Jinchuan 金釧	9
36	Baoyu	Negiert die Schicksalsfügung des Goldes und der Jade und besteht auf der Verbindung zwischen dem Steins und dem Holz.	10
39	Großmutter Liu	Erfundener Traum: Bodhisattwa kündigt eine alte fromme Frau an, dass sie einen Enkel bekommen wird.	11
48	Xiangling	Dichten lernen.	12
51	Baoyu	Baoyu ruft Xiren in der Nacht und verlangt Tee, während sie bei sich zu Hause ist.	13
56	Baoyu	Jia Baoyu besucht Zhen Baoyu in Jinling.	14
56	Zhen Baoyu	Gleicher Traum mit Jia Baoyu	15
57	Baoyu	Daiyu kehrt nach Suzhou 蘇州 zu ihrer Familie zurück.	16
58	Baoyu	Erfundener Traum: Um Ouguan zu schützen, erfindet Baoyu einen Traum.	17
62	Xiangyun	Sie dichtet in einem halb betrunken Zustand.	18
66	Liu Xianglian	You Sanjie 尤三姐 verabschiedet sich von ihm.	19
69	You Erjie 尤二姐	You Sanjie fordert sie auf, Fengjie zu töten.	20
72	Fengjie	Sie kämpft mit einem Unbekannten aus dem Kaiserpalast um einen Seidenballen.	21
73	Kleine Dienerin	Während Baoyu in eines nachts lernt, schreckt sie sich vom Schlaf auf.	22
77	Baoyu	Baoyu ruft Qingwen in der Nacht aus Gewohnheit nach Tee.	23
77	Baoyu	Qingwen verabschiedet sich kurz vor ihrem Tod von Baoyu.	24
79	Baoyu	Baoyu ruft im Traum nach Qingwen und erschreckt sich vom Alptraum.	25
82	Daiyu	Sie soll einen älteren Mann heiraten.	26
83	Baoyu	Gleicher Alptraum mit Daiyu: Sein Herz wird ausgeschnitten.	27
86	Herzoginmutter	Yuanchun	28
87	Miaoyu	Sie wird entführt und man zwingt sie zur Heirat.	29
88	Fengjie	Im Schlaf aufgeschreckt und bekommt Angst.	30
88	Alte Nonne	Ein Mann und eine Frau wollen sie in die Hölle mitnehmen.	31
89	Daiyu	Baoyu ist mit einem anderen Mädchen verheiratet und die Leute rufen „zweite Herrin“.	32
93	Zhen Baoyu	Wahnreich der Leere	33
97	Baoyu	Er denkt, dass die Hochzeit mit der unerwünschten Baochai ein Alptraum wäre.	34
98	Baoyu	Baoyu sucht in der Unterwelt nach der gestorbenen Daiyu.	35
98	Baoyu	Daiyu will nach Süden zurückfahren.	36
101	Amme Li	Die Amme von Qiaojie wird aus dem Schlaf erweckt.	37
113	Fengjie	You Erjie	38
113	Fengjie	Zhang Jinge 張金哥 und ihr Verlobter, die durch Fengjies korruptes Handeln sich das Leben nahmen, kommen in ihr Bett.	39
114	Fengjie	Verlangt in ihrer Fieberphantasie Wagen und Sänften für die Rückkehr ins <i>Register der zwölf Schönen aus Jinling</i> .	40
116	Baoyu	Zweit Traum von Wahnreich der Leere	41
117	Alte Nonne	Miaoyu wird ermordet.	42
120	Xiren	Baoyu wird Monch.	43
120	Jia Yucun	Schlaf: angedeuteter Traum.	44

[Tabelle 4. 3: Träume³⁰⁶]

³⁰⁶ Natürlich tragen nicht alle Träume zur Handlung und Charakterisierung der Geschichte bei. Manche Forscher folgen anderen Kriterien und sprechen von anderen Zahlen. Han Jinlian, Zhao Jingyu, Wei Ran und Gu Keyong zählen bis zu 32 Träumen und Wang Zhiyao kommt auf die Zahl von 33. Siehe Han Jinlian „*Hongloumeng li* de

Philosophische Intertextualitäten des Traummotivs

Wichtig für den Leser sind die bedeutungsvollen Hinweise auf die Intertextualität des Traummotivs, die in der daoistischen und buddhistischen Philosophie wie auch in literarischen Werken tief verwurzelt sind und hier zu einem Zusammenspiel kommen. Der angebliche Autor verweist bereits am Ende seines „Programms“ mit aller Deutlichkeit auf Traum 夢 und Illusion 幻 als zentrale Themen und Hauptanliegen des Romans (1: 2). Dem gelehrten Leser dient dies vor allem als Einführung in die Rezeption des Romans, die direkt auf vertraute philosophische Lehren hinweist. In den Augen der buddhistischen und daoistischen Philosophie ist das weltliche Leben ein wahrer Traum, der die Menschen daran hindert, Erleuchtung zu erreichen. Jedoch kann Traum als Weg zum Erwachen dienen.

Der Buddhismus bewertet das irdische Leben und alle Erscheinungen als Traum und Illusion. Im *Diamant-Sūtra* heißt es:³⁰⁷

Alle bedingten Dharmas	一切有為法，
Sind wie ein Traum, eine Illusion,	如夢幻泡影，
Eine Blase und ein Schatten.	如露亦如電，
Sie sind wie Tau und auch wie ein Blitz.	應作如是觀。
So sollte über sie meditiert werden.	

Der Mensch ist auch in seinem Wachzustand nur von Traum und Illusion erfüllt und umgeben. Seine Wahrnehmungen und Gefühle sind häufig Täuschungen und Erscheinungen, und seine Begierde Illusionen. Sie sind vor allem vergänglich. Für den Buddhisten sinkt man geistig in den Schlaf (*Middha* 睡眠), wenn das Herz 心 sich in einem Zustand der Verwirrung befindet.³⁰⁸ Die Bezeichnung *Buddha* bedeutet in Sanskrit „der Erwachte“ und der, der Nirwana erreicht hat.

meng“ 《紅樓夢》裏的夢，in: *Journal of Hebei Normal University*, 1980/1, S. 65-73. Derselbe Autor, „Hongloumeng — menghuan wenxue de dianfeng“ 《紅樓夢》— 夢幻文學的巔峰，in: *Journal of Hebei Normal University*, 1994/1, S. 17-26. Zhao Jingyu, „Shuo ‚meng‘ 說‘夢’”，in: *Jinyang Journal*, 1980/3, S. 99-104. Wei Ran und Gu Keyong, „Hongloumeng 32 meng xitong jixi“，in: *Jianghuai Forum*, 2002/4, S. 86-91. Wang Zhiyao 王志堯 „Menghuan ruzhi yuanqing shen — Hongloumeng mengjing miaoxie zonglun“ 夢幻如織緣情深 — 《紅樓夢》夢境描寫綜論，in: *Journal of Inner Mongolia University for Nationalities*, 2001/4, S. 52-58. Andrew Plaks spricht von 14 Träumen. Anthony Yu zählt mehr als 22 Traumszenen. Andrew Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, 1976, a.a.O., S. 222f. Anthony Yu, „The Quest of Brother Amor: Buddhist Intimations in *The Story of the Stone*“, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1989/1, S. 55-92. Marion Eggerts Zählung ergibt 30 Träumen. Marion Eggert, *Rede vom Traum*, 1993, a.a.O., S. 218-224. Tong Yao zählt in ihrer Dissertation nur 23 Träume, *Ein Vergleich zwischen den Wahlverwandtschaften von Johann Wolfgang von Goethe und dem klassischen chinesischen Roman Der Traum der roten Kammer von Cao Xueqin und Gao E*, 2006, a.a.O., S. 216, 241, 251.

³⁰⁷ Siehe Li Angang 李安綱 und Zhao Xiaopeng 趙曉鵬編 (Hrsg.), *Diamant-Sūtra 金剛經 (Jingang jing)*, Kapitel 32, Beijing, 1999, S. 287. Eine andere, sehr populäre chinesische Übersetzung aus dem Sanskrit stammt von Meister Xuan Zang 玄奘 (603-664): 諸和合所為，如星翳燈幻，露泡夢電雲，應作如是觀。 *Das Diamant Sutra*, aus dem Chinesischen von Kurt Graulich, Frankfurt/Main, 2010, S. 109.

³⁰⁸ Xuan Zang 玄奘譯 (übers.), *Dacheng wuyunlun 大乘五蘊論*, in: Zhimin Shangshi 智敏上師, *Dacheng wuyunlun jiangji 大乘五蘊論講記*, unveröffentlichtes Manuskript, S. 132. Siehe auch Ren Jiyu 任繼愈主編 (Hrsg.), *Fojiao da cidian 佛教大辭典*, 2002, a.a.O., S. 1258. Zu „Traum und Illusion“, siehe Ding Fubao, *Foxue da cidian*, 1984, a.a.O., S. 1234.

Die daoistische Philosophie wertet den Traum als Weg der Erkenntnis. Zhuang Zi beschreibt seinen berühmten Schmetterlingstraum aus einer philosophischen Perspektive:

Einst träumte Dschuang Dschou (Zhuang Zhou), daß er ein Schmetterling sei, ein herum flatternder Schmetterling, der sich wohl und glücklich fühlte und nichts wußte von Dschuang Dschou. Plötzlich wachte er auf: da war er wieder wirklich und wahrhaftig Dschuang Dschou. Nun weiß ich nicht, ob Dschuang Dschou geträumt hat, daß er ein Schmetterling sei, oder ob der Schmetterling geträumt hat, daß er Dschuang Dschou sei, obwohl doch zwischen Dschuang Dschou und dem Schmetterling sicher ein Unterschied ist. So ist es mit der Wandlung der Dinge.

昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與，不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為蝴蝶與，蝴蝶之夢為周與？周與蝴蝶則必有分矣。此之謂物化。³⁰⁹

Dieser Traum stellt das Sein, das Bewusstsein, die Wahrnehmung eines Menschen und die Wirklichkeit in Frage und regt den Leser an, den Fragen nachzugehen. Gleichzeitig unterstreicht Zhuang Zi wieder das Thema Wandel und Verwandlung der Dinge. Darüber hinaus stellt er durch das Erzählen des Traums die Wirklichkeit, die erzählte Wirklichkeit und den Traum einander gegenüber und in Frage. Die normalen Menschen sind sich ihrer erkenntnisarmen Geistesverfassung häufig nicht bewusst. Zhuang Zi vergleicht Unkenntnis und Unbewusstheit des Menschen mit dem Zustand des Traums:

Während des Traumes weiß er nicht, daß es ein Traum ist. Im Traume sucht er den Traum zu deuten. Erwacht er, dann erst bemerkt er, daß er geträumt. So gibt es wohl auch ein großes Erwachen, und danach erkennen wir diesen großen Traum. Aber die Toren halten sich für wachend und maßen sich an zu wissen.

方其夢也，不知其夢也；夢中之又占其夢焉。覺而後知其夢也，且有大覺后而知其大夢也。而愚者自以為覺，竊竊然知之。³¹⁰

Dass der Autor des *Traums* sich der Lebensanschauung beider Religionen bedient, ist unumstritten. Die Gestaltung der Traumwelt weist sowohl buddhistische als auch daoistische Züge auf. Die Traumwelt Wahnreich der Leere besitzt einerseits mit den Schicksalsregistern der Menschen und einer menschenweltähnlichen Hierarchie und Verwaltungsbürokratie viele Elemente daoistischer Himmelsvorstellungen. Andererseits folgt die Fee der Warnung vor Illusionen auf die Bitte der Vorfahren Baoyus einem buddhistischen Weg, den Protagonisten durch Verführung auf den „richtigen Weg“ zu bringen, eine in vielen buddhistischen Überlieferungen beschriebene Methode, der sich insbesondere Avalokiteśvara 觀世音菩薩 (guanshiyin pusa) bedient hat. Sie verwöhnen zunächst die Betroffenen mit jedem Lebensgenuss, auch mit Erotik und Liebe, um diese am Ende als vergängliche Erscheinungen oder pure Illusionen zu entlarven, um die Menschen damit aus ihrer Unkenntnis zu befreien und zu

³⁰⁹ „Qiwu lun“ 齊物論, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 101-102. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1972, a.a.O., S. 52.

³¹⁰ „Qiwu lun“ 齊物論, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 95. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1972, a.a.O., S. 50.

erwecken.³¹¹ So gesehen wurde die Gelegenheit von der Fee zweckentfremdet. Denn Baoyus Großvater bat die Fee, seinen Enkelsohn nach dem konfuzianischen Wertsystem auf den richtigen Weg zu bringen. Im Gegenteil bietet die Fee zunächst Baoyu die Gelegenheit seinen Wunsch zu realisieren. Nur durch Belehrung versucht sie, Baoyu zum konventionellen Verhalten zu bewegen. Dieser Versuch war fehlgeschlagen. Die Ironie dieses Scheiterns besteht unter anderem darin, dass es die Gleichsetzung von Traum, Leben, Fiktion und das Erzählen davon bis zum endgültigen Erwachens Baoyu aufrechterhält. Das Wahre und das Falsche wechseln sich gegenseitig die Position und vermischen sich miteinander.

Traum als Charaktermerkmale

Bemerkenswert ist vor allem bei der Figurenkonstellation des *Traums*, dass sich die Figuren anhand ihrer vorhandenen oder fehlenden Fähigkeit zu träumen in zwei Gruppen spalten. Traum wird zu einem Kriterium der Charakterisierung. Unter den männlichen Figuren, die nicht träumen können, sind die Überirdischen bzw. Unsterblichen und diejenigen, die kein Talent zum Erwachen haben. Nur Zhen Shiyin, Liu Xianglian und Jia Baoyu können träumen. Zhen Baoyus Traum vom Wahnreich wird nur intradiegetisch erzählt, aber nicht dargestellt. Er konnte nur träumen, als er noch das Ebenbild Jia Baoyus war. Denn Zhen Baoyus Träume sind denen Jia Baoyus gleich. Zhen Baoyus Entwicklung belegt, dass er die gemeinsamen Träume mit Jia Baoyu falsch verstanden hat. Einen Sonderfall stellt anscheinend Jia Rui dar. Der Zauberspiegel bietet ihm eine Möglichkeit, zwischen Täuschung und Erkenntnis zu wählen. Er entlarvt Jia Ruis sexuelles Verlangen nach Fengjie als Illusion und zeigt ihm die tödliche Konsequenz seiner Begierde, wenn er diese Illusion nicht aufgibt. Illusionen aufzugeben gilt als wichtiger Schritt des Erwachens. Jia Baoyu gab schon relativ früh in seiner Entwicklung, nachdem er das Liebespaar Jia Qiang und Ling Guan beobachtet hat, die Illusion auf, dass die Mädchen seiner Umgebung ihn allein hochschätzen und mögen (36).

Zweimal wird Jia Baoyus Seele ins Wahnreich der Leere geführt, um ihn aus dem vergänglichen irdischen Leben, dem eigentlichen Traum, wachzurütteln. Zweimal gelangt seine Seele ins Wahnreich, wo der Diener der heiligen Jade herkam. Als menschliches Wesen voller Begierde jedoch erkennt Baoyu seine wahre „Heimat“ nicht wieder. Lange ehe Jia Baoyu in Zhen Baoyu sein Gegenbild erkennt, hält er Zhen aufgrund des gleichen Aussehens und der gleichen Eigenschaften für sein Ebenbild und seinen Busenfreund. Psychologisch geht dieses

³¹¹ In *Weimojie suoshuo jing* 維摩詰所說經 (*Vimalakīrtinirdeśasūtra*) wird erzählt, wie Avalokiteśvara zum Beispiel in der Gestalt einer verführerischen jungen Frau die ungläubigen Menschen durch Verführung dem buddhistischen Glauben näher bringt. Siehe Kumārajīva 鳩摩羅什 (334-413, od. 350-409) (übers.) „Kapitel 8: Fo dao pin“ 佛道品 in: *Weimoji suoshuo jing* 維摩詰所說經, Shanghai, 1990, S. 147. Der Originaltext lautet: „或現作淫女，引諸好色者，先以欲鉤牽，后令入佛智“. Vgl. Qian Zhongshu, *Guanzhui bian* 管錐編, Beijing, 1999, S. 686.

voreilige Urteil Jia Baoyus auf die Gemütslage des Steins zurück, der traurig darüber war, allein übrig zu bleiben und sich nach der Gesellschaft seinesgleichen sehnte. Die beiden Baoyus treffen sich in einem Traum und bekräftigen gegenseitig ihre Freundschaft. Genau wie Zhuang Zi im obigen Zitat beschrieben hat, erkennen die beide nicht, dass sie die Begegnung träumen und versichern einander, dass es kein Traum sei, sondern Realität (56: 776). Bemerkenswert ist auch, dass dieser Spiegel-Traum zeitlich genau zwischen Baoyus zwei Träumen vom Wahnreich stattfindet. Wie Zhuang Zi es beschrieb, versucht Jia Baoyu noch träumend, den Traum als Realität zu deuten.

In einer früheren Phase seiner Entwicklung befindet sich Baoyu in einem „Dauerzustand“ des Träumens. Kurz nachdem er im Garten eingezogen hat, verfasst er vier Gedichte und beschreibt das glückliche Leben in vier Jahreszeiten. In allen vier Gedichten handelt sich um Schlaf und Traum (23: 312-313). Eine derartige Geistesverfassung und die Verbundenheit mit dem irdischen Leben beschreibt Zhen Shiyin in seiner Interpretation des *Liedes vom Guten und vom Ende* 好了歌: „Die fremde Welt sieht man als seine Heimat an“ 反認他鄉是故鄉 (1: 18).³¹² — Im Chinesischen nennt man wahrscheinlich nicht ohne Grund die Traumwelt „Heimat der Träume“ 夢鄉. Und in diesem Fall ist diese „Heimat der Träume“ ironischerweise die wahre Heimat Jia Baoyus und der zwölf Schönen, die er aber im Traum nicht wiedererkennt.

Bei seinem ersten Besuch im Wahnreich zeigt die Fee Jia Baoyu das prädestinierte Schicksal der Zwölf Schönen, im dem der Untergang seiner Familie auch angekündigt wird, um ihn auf Wunsch seiner Vorfahren auf den — aus konfuzianischer Perspektive — „richtigen“ Weg zu lenken. Jedoch erfolglos. Jia Baoyu wird erst durch den zweiten Besuch im Wahnreich, eingeführt durch den grindköpfigen Buddhisten, auf den Weg des Erwachens gebracht. „Erfolgreich“ ist die Fee aber bei Zhen Baoyu, der nach dem gleichen Traum bald den „richtigen“ Weg einschlägt (93: 1291) und sich zu Jia Baoyus Gegenbild entwickelt. Zhen Baoyu, der zwar mit mythischer Hilfe die Fähigkeit zum Träumen erhalten hat, kann dennoch das Geträumte nicht richtig deuten. Beim Treffen der beiden Baoyus treten die krassen Gegensätze zwischen ihnen deutlich zutage: Jia Baoyu, die falsche Jade, zeigt immer mehr die Eigenschaft der „Unbelehrbarkeit“ des Steins, während Zhen Baoyu, die wahre Jade, die Eigenschaften eines konventionellen konfuzianischen Musterknaben.

Jia Baoyu ist nicht nur derjenige, der über das Talent zum Träumen verfügt und die Träume richtig zu deuten weiß, er hat auch die Gabe, denjenigen zu erkennen, der den Traum falsch versteht. Sein Erfolg bei der kaiserlichen Beamtenprüfung ist insofern mit den

³¹² Rainer Schwarz und Martin Woesler (Übers.), 2006, a.a.O., S. 22.

psychologischen Anlagen des Steins kohärent, als er den Wunsch hat, ausgewählt, statt als untalentierte zurückgelassen zu werden. Offensichtlich herrschen hier andere Auswahlkriterien und der Kaiserhof gleicht nicht in jeder Beziehung der himmlischen Sphäre. Wichtig ist jedoch, dass die Prüfung Baoyu die Gelegenheit bot, das Anwesen zu verlassen, um mit den beiden Unsterblichen zu seinem Ursprung zurückzukehren.³¹³ Damit dass Baoyu zunächst als Siebtbester die Prüfung besteht und anschließend der Welt entsagt, verspottet der Autor das irdische Wertesystem. Der Sarkasmus gilt eindeutig auch dem Kaiserhof, den Repräsentanten dieses Systems, in dem der weltliche Kaiser den bereits erwachten Baoyu zum „wahren Menschen der unergründlichen Schriften“ 文妙真人 ernennt.

Im *Traum* spiegelt sich nicht nur Zhuang Zis Schmetterlingstraum in vielen Variationen wider, es werden darüber hinaus mehrfach Spiegelungen des Traummotivs auf verschiedenen Ebenen der Geschichte dargestellt. Angeregt durch eine Frage des grindköpfigen Buddhisten ist sich Jia Baoyu erstmals bewusst, dass seine bisherige Identität falsch ist (117: 1553). Die Erkenntnis, dass Zhen Baoyu nicht sein Seelenverwandter ist, festigt in Jia Baoyu den Wunsch, nach seiner wahren Identität zu suchen. Die Erscheinung des Steins in Form der schönen, d. h. der „falschen“ Jade als Lebenssymbol Jia Baoyus, verweist von Anfang auf die Frage seiner wahren Identität. Daiyus Frage an Baoyu bezüglich seiner Jade erhält so neben der buddhistischen Perspektive eine weitere Bedeutung: „Das Wertvollste Schatz. Das Härteste Jade. Was ist an dir wertvoll? Und wohin liegt die Härte deiner Jade“ 至貴者“寶”，至堅者“玉”。尔有何貴？尔有何堅 (22: 299)? Damit wird die Existenzberechtigung der falschen Jade in Frage gestellt.

Ein anderer Traum verbindet Jia Baoyu und Lin Daiyu. In der gleichen Nacht träumen sie beide aus ihrer eigenen Perspektive von der unrealisierbaren Liebe. Ein Alptraum, der mit

³¹³ Baoyus Teilnahme und Erfolg bei der kaiserlichen Beamtenprüfung ist seit jeher ein Streitpunkt unter den Kritikern und Forschern. Einige werfen Gao E vor, da er selbst Beamter war, Cao Xueqins ursprünglichen Plan nicht befolgt und Gaos eigene Ideale nach dem konfuzianischem Wertesystem in Handlung und Charakterisierung Jia Baoyus eingeschmuggelt zu haben. Andere finden die Handlung konsequent, da Baoyu das Anwesen nur im Fall einer Beamtenprüfung ohne die Begleitung seiner Diener verlassen kann. Siehe Yi Su (Hrsg.), HZH, 1963, S. 92. Yu Pingbo, *Yu Pingbo lun Honglouloumeng*, 1988, a.a.O., S. 27, 131. Lü Qixiang 呂啟祥, Lin Donghai 林東海, *Honglouloumeng yanjiu xijian ziliao huibian* 紅樓夢研究稀見資料彙編, Beijing, 2001, S. 322-335. Luo Genze 羅根則, „Cao Xueqin de shijieguan he Honglouloumeng de xianshi zhuyi jingshen ji shehui Beijing“ 曹雪芹的世界觀和紅樓夢的現實主義精神及社會背景, in: *Renwen zazhi*, 1958/1, S. 20. Zhou Shaoliang 周紹良, „Lun Honglouloumeng hou sishihui yu Gao E xushu“ 論紅樓夢後四十回與高鶚續書, in: HYJK, II S. 105-120. Shi Changyu 石昌渝, „Lun Honglouloumeng renwu xingxiang zai hou sishihui de bianyi“ 論《紅樓夢》人物形象在後四十回的變異, in: HYJK, V, S. 85-116. Zhang Jinchi 張錦池, „Lun Honglouloumeng hou sishihui“ 論《紅樓夢》後四十回, in: HYJK, IX, S. 149-172. Du Fuhua 杜福華, „Shilun Honglouloumeng hou sishihui naiwei Cao Xueqin suo zuo“ 試論紅樓夢後四十回乃為曹雪芹所作, in: HXK, 1985/1, S. 241-280. Wu Xiaonan 吳小南, „Jia Baoyu de sixiang xingge yu qita zhuyao renwu jiegou guanxi de guanxi“ 賈寶玉的思想性格與其他主要人物關繫的關繫, in: Derselbe Autor, *Chaidai heyi xinlun — Honglouloumeng zhuyao renwu jiegou guanxi yanjiu* 釵黛合一新論 — 紅樓夢主要人物結構關繫研究, Guangzhou, 1985, S. 99. Wang Zhiwu 王志武, *Xiaoshuo sanlun* 小說三論, Xi'an, 2000, S. 11. Wu Guangzheng 吳光正, *Zhongguo gudai xiaoshuo de yuanxing yu muti* 中國古代小說的原型與母題, Beijing, 2002, S. 122-133.

Baoyus Tod endet (82 u. 83). Dieser Traum verdeutlicht ihre tiefe Liebe zueinander und deutet Daiyus Tod voraus, die große Angst und Sorge einander zu verlieren, und gleichzeitig die Ohnmacht und Trauer darüber, dass sie sich bei der älteren Generation nicht durchsetzen können. Im Kontrast zu Xiaohong, die nach ihrem Traum von Jia Yun sofort handelt und mit Erfolg ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt, bleiben Baoyu und Daiyu passiv. Baoyus zwei Träume, die er jeweils mit Zhen Baoyu und Lin Daiyu teilt, verdeutlichen seine beiden Wünsche, einen Seelenverwandten zu haben und Daiyus Liebe zu gewinnen, und tragen bereits den Misserfolg in sich.

Vorausdeutend sind auch Träume, die für einige weibliche Figuren charakteristisch sind, wie z. B. die Träume Fengjies. Sie entsprechen ihren Aufgaben als Verwalterin der Familie und haben immer mit Erhalt oder Verlust von Reichtum oder Macht zu tun. Der Traum, in dem Qin Keqing erschien und ihr Vorschläge zum Erhalt des Reichtums machte, kann gleichwohl auf Fengjies eigenes Unterbewusstsein zurückgeführt werden. Sie verfügt über genügend Verstand, Missstände und Verschwendung innerhalb der Familie zu sehen und zu reformieren, und sie hat das gleiche Talent in Tanchun erkennt und unterstützt deren Reformen. Nur ihre Gier nach Reichtum und Macht und die Gewissheit, dass sie ihre Ziele nur im vorhandenen System erreichen kann, hindert sie daran, das Richtige zu tun. Der Kampf um einen Seidenballen mit einem Unbekannten aus dem Kaiserpalast unterstreicht das Ringen um Macht und Reichtum, in dem sie verwickelt ist. Ihr Machtmissbrauch und gesetzwidriges Handeln tragen schließlich zum Untergang der Familie bei. Am Ende verliert sie alles, Reichtum, Macht, die Liebe ihres Mannes und stirbt. Diese häufig prognostischen Träume dienen auch als Mittel, die Verbindung von Charakter und Schicksal der betroffenen Figur zu verdeutlichen. Traum fungiert als Folie der Charakterisierung und verrät viel mehr über eine Figur auf dieser Wirklichkeitsebene. Gleichzeitig begründet diese Charakterisierung die unabwendbare Entwicklung der Geschichte, in meisten Fällen die unaufhaltbaren Katastrophen.

Im Ausgangsrahmen des *Traums* wird der reale Leser mit dem schlafenden Jia Yucun konfrontiert. Der Leser weiß, wie einst Zhuang Zi, nicht genau, ob Jia Yucun sich die ganze Geschichte zusammengeträumt hat, oder ob in dieser Geschichte eine Figur existiert, die Jia Yucun heißt und die nur geträumt hat, dass Oder hat Jia Yucun von einem Daoisten der Leere geträumt, der ihm ein Buch mit dem Titel *Chronik des Steins* zeigt, die anhand von Lügengeschichten und Dorfgeschwätz erzählt wird? Lügengeschichten und Dorfgeschwätz, deren Homophon „zufällig“ seinen Namen ergibt? Über die lange Abwesenheit des Daoisten der Leere während der vergangenen 119 Kapitel wird nichts Konkretes berichtet. Hat er vielleicht die Binnengeschichte geträumt, nachdem er sie von Nüwas Stein abgeschrieben hat? Besteht etwa

die ganze Geschichte aus einem Traum, oder aus einem gemeinsamen Traum mehrerer Figuren? Wird die Suche nach einem Herausgeber am Ende auch die Suche nach einem „Traumdeuter“, damit der Träumende erwachen kann? Denn erst als der Herausgeber Cao Xueqin den Daoisten aufgeklärt hat, war er wirklich erwacht. Und was ist mit dem Stein? Hat der Stein, der sich unwürdig und verlassen fühlte, von seiner eigenen Verwandlung in die Jade und von seinen Erlebnissen in der irdischen Welt geträumt? Träumer und Träume bilden hier einen wundersam bizarren und nicht enden wollenden *mise en abyme*-Effekt.

Die Verwandlung des Steins in die Jade und die geistige und emotionale Wandlung des Protagonisten gehören offensichtlich ebenso wie die Verwandlung der zwölf unsterblichen Schönen in irdische Schönheiten zur Phantastik des *Traums*. Das Wechselspiel zwischen den Träumern und den geträumten Figuren wird im letzten Couplet des Romans unterstrichen, das die Binnengeschichte abschließt: Die Zwei Erscheinungen sind im Grunde dem gleiche Wesen 兩番人作一番人 (120: 1603). Zhuang Zis Schmetterlingstraum könnte für den Autor des *Traums* vorbildhaft gewesen sein. Das Erzählen des Traums ist beim Erzähler Zhuang Zi nur Mittel, seine philosophischen Ideen zu veranschaulichen. Der Traum verdeutlicht auch, dass selbst Zhuang Zi, der träumt, nicht weiß, ob er mit dem Zhuang Zi im Schmetterlingstraum identisch ist. Im Vergleich dazu macht Zhen Shiyin Jia Yucun am Ende der Binnengeschichte deutlich, dass es sich bei den Figuren unterschiedlicher Erscheinungen, beim Jia Baoyu und den zwölf Schönen, eigentlich um dieselben Personen handelt.

Literarische und kulturhistorische Intertextualitäten des Traummotivs

Die Dekodierung der Träume liegt nicht auf einer Ebene mit der modernen Traumdeutung im Fach Psychologie, sondern viel mehr auf der Ebene des textimmanenten Zusammenhangs und der intertextuellen Kontexte in der Literatur- und Kulturgeschichte Chinas. Qin Keqings Schlafgemach zum Beispiel, in dem Baoyu seinen ersten Traum vom Wahreicht träumt, weist durch buddhistische und daoistische Kontexte auf den Weg der Erleuchtung hin. Gleichzeitig liegt hier der Ausgangspunkt des Traums selbst. Baoyus Traum deutet das Spiegelungsverhältnis von Garten und Wahreicht voraus, noch ehe der Garten überhaupt gebaut ist. Als Qin Keqing Baoyu zum Mittagsschlaf in ihr eigenes Boudoir geführt hat, zitiert der Haupterzähler ihre Bemerkung, ihr luxuriös eingerichtetes Gemach sei exquisit genug für eine Unsterbliche (5: 70-71). Baoyu sieht zunächst ein Bild mit einem Couplet an der Wand. Das Bild mit dem Titel „Zierquittenblüte im Frühlingschlaf“ 海棠春睡圖 stellt die noch nicht aus ihrer Trunkenheit erwachte schöne Konkubine Yang 楊貴妃 (719-756) dar. Das Bild betont durch die Darstellung einer der berühmtesten Frauen der Geschichte die Schönheit der Herrin dieser Kemenate und weist gleichzeitig voraus auf den Traum Jia Baoyus hin, aus dem er nicht

erwachen will. Das Couplet soll laut den Angaben des Autors vom berühmten Song-zeitlichen *Ci*-Dichter Qin Guan stammen, der aufgrund seiner Liebesgedichte sehr bekannt war. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass dieses Couplet sich in den überlieferten Gedichten des Lyrikers nicht finden lässt. Das Gleiche gilt auch für das oben beschriebene Bild, das angeblich vom berühmten Ming-zeitlichen Gelehrten-Maler Tang Bohu 唐伯虎 (1470-1524) stammen soll.³¹⁴ Der Autor musste dieses Bild und das Couplet erfinden, um dem Protagonisten die Atmosphäre eines Traumlandes zu schaffen. Abgesehen davon, dass der Autor für die Figuren Qin Keqing (Homophon: Geringachtung der Liebe 情可輕) und ihren Bruder Qin Zhong (Homophon: Samen der Liebe 情種, oder sich tief verlieben 钟情, JXB, 7: 185) den gleichen Nachnamen wie den des Song-Dichters ausgesucht hat, schreibt er hier das wahrscheinlich von ihm selbst gedichtete Couplet dem berühmten Song-Dichter zu.³¹⁵

Von Bedeutung sind auch die literarischen Intertextualität des Traummotivs, die lange vor der Qing-Zeit bereits populär waren. Eine Reihe berühmter Werke stellen ihre aufklärerischen und lebensphilosophischen Ansichten vor. Aus der Tang-zeitlichen Erzählungen *Der Kopfkissentraum* 枕中記 von Shen Jiji 沈既濟 (ca. 740-800) und *Der Präfekt des südlichen Vasallenstaates* 南柯太守傳 von Li Gongzuo 李公佐 (ca. 770-850) werden in der Ming-Zeit die berühmten Theaterstücke *Chronik des südlichen Vasallenstaates* 南柯記 und *Chronik der Stadt Handan* 邯鄲記, deren Autor Tang Xianzu 湯顯祖 (1550-1616) ein Zeitgenosse William Shakespeares (1564-1616) ist. Gemeinsam mit zwei weiteren Stücken *Chronik der purpurnen Haarspange* 紫釵記 und *Der Päonien-Pavillon* 牡丹亭 werden diese Werke Linchuan simeng 臨川四夢, „Vier Träume aus Linchuan“ (Heimat des Dramatikers in der Provinz Jiangxi 江西), genannt, da alle den Traum und seine Wirkung thematisieren. Tangs Beiname, Daoist der reinen Ferne 清遠道人, manifestiert seine Kenntnis der aufklärerischen Wirkung des Traums.

Die *Chronik des südlichen Vasallenstaat* handelt von der plötzlichen Erleuchtung 頓悟 des Protagonisten Chun Yufen 淳于棼 unter Anleitung eines buddhistischen Meisters nach

³¹⁴ Es ist nicht mehr festzustellen, ob der berühmte Ming-Maler Tang Bohu dieses Bild gemalt hat. Qin Guan hinterließ der Nachwelt an sich viel mehr Prosatexte und *Shi*-Gedichte 詩 als die *Ci*-Gedichte 詞, wofür er berühmt wurde. Siehe Xu Peijun „Vorwort“, in: Xu Peijun 徐培均 (kommentiert), Qin Guan, *Huaihaiji jianzhu* 淮海集箋注, Shanghai, 1994, S. 3. Außerdem haben die Forscher vergeblich nach dem Couplet in *Huaihai ji* 淮海集, die Sammlung Qing Guans Schriften, gesucht. Siehe auch *Traum*, S. 70, Fußnote 3. Eine textkritische Information könnte einen Anhaltspunkt dafür liefern, dass der Autor selbst dieses Couplet gedichtet hat: Die Kommunikation innerhalb der Autor-Kommentatoren-Gemeinde. Es wird über die Wahl eines Wortes diskutiert, da in einigen Überlieferungen statt des Wortes 籠 (*long*, umhüllen) das Wort 襲 (*xi*, in die Nase steigen) steht. Der Austausch selbst verrät die Fiktionalität der Zuordnung des Couplets. Wäre es eine Überlieferung aus der früheren Dynastie, wäre die Diskussion darüber, welches Wort das besser ist, überflüssig. Siehe Zheng Qingshan, *Zhiben huijiao Shitouji*, 2003, a.a.O., S. 45, 55. JXB, S. 146, 159. GCB, S. 150, 162. Feng Qizong, Li Xifan (Hrsg.), *Honglou meng da cidian* 紅樓夢大辭典, Beijing, 1990, S. 779.

³¹⁵ JXB, S. 185. Noch mehr mögliche Homephone zu Qin Keqing und Qin Zhong siehe *Honglou meng* 紅樓夢 (sanjia pingben 三家評本), Shanghai, 1997⁵, S. 85, 117. Maram Epstein bemerkt einige Reihe von Homophonen von *yu* und *qin* bzw. *qing* quer durch die Haupt- und Nebenfiguren, die einige „Netzwerke“ bilden. Vgl. Maram Epstein, *Competing Discourses*, Cambridge, 2001, S.171.

seinem Traum von Reichtum und Macht und der Tragik des Niedergangs.³¹⁶ Für den Studenten Lu 廬生 in *Chronik der Stadt Handan* ist der Traum eine unabdingbare Lehre, während der er innerhalb kürzester Zeit das Streben nach Macht und Reichtum als sinnlos erkennt. Die Parallellität zwischen ihm und Jia Baoyu liegt auf der Hand.³¹⁷ Ähnlich wie bei Jia Baoyus zwei Besuchen im Wahnreich eingeführt durch die Unsterblichen wird der Student Lu in *Handan* von der daoistischen Gottheit Lü Dongbin 呂洞賓 persönlich ins Traumland geführt.³¹⁸ Dass die kaiserliche Konkubine Yuanchun bei ihren Familienbesuchen zwei von vier aufgeführten Stücke allein aus Tangs Werke auswählt, nämlich Passagen aus *Stadt Handan* und *Päonien-Pavillon*, offenbart auch die Wertschätzung des Autors für den Ming-Dramatiker und vor allem dessen Einfluss auf ihn. Yuanchun wünscht sich bei ihrem Heimbesuch die schönsten Abschnitte aus *Päonien-Pavillon* und *Handan* (17-18: 248). Fangguan 芳官, die anfangs Schauspielerin der Familientheatertruppe war und später Baoyu als Zofe zugeteilt wurde, sang eine berühmte Passage aus *Handan* bei Baoyus Geburtstagfeier, die die Mädchen des Gartens spät abends heimlich veranstalteten. Das Lied besingt das ungezwungene himmlische Leben (63: 869-870). Die Figur in diesem Stück He Xiang 何仙姑, eine daoistische Gottheit, kehrt die himmlischen Blüten im Himmelreich. Eine Anspielung auf Daiyu, die Blumen im irdischen Garten zusammenkehrt und beisetzt. Daiyu hört zuvor zufällig die berühmtesten Lieder aus *Päonien-Pavillon*. Dieses Stücke und auch dem *Westzimmer* und vielen Liebesgedichten hat Daiyu ihr jugendliches Liebeserwachen zu verdanken (23: 316-317). Bei anderer Gelegenheit werden weitere Stücke Tangs aufgeführt: *Der Päonien-Pavillon* vor der Villa des himmlischen Duftes 天香樓 (11: 157) und der *Südliche Vasallenstaat* im Kloster der Reinen Leere 清虛觀 (29: 398).

Die beiden anderen Stücke der „Vier Träume“ konzentrieren sich auf die Verbindung von Traum und Liebe. Während in der *Chronik der purpurnen Haarspange* das Traummotiv keine allzu große Rolle spielt, ist der Traum im *Päonien-Pavillon* für die Protagonistin vor allem ein Lehrmeister der Liebe, deren Kraft die gesellschaftliche Konventionen sprengen kann und die Grenze zwischen Leben und Tod überwindet. Der Traum befreit die Figuren von sittlichen und moralischen Zwängen und setzt phantastische Kräfte frei. Tang Xianzu war damit auf der Höhe seiner Zeit und charakterisierte seine Figuren nach der „Lehre vom kindlichen Herzen“ von Li zhi und der *Xingling shuo* 性靈說, „Lehre der wahren Begabung“, von den Yuan-Brüdern 袁氏兄弟. Diese Gedankenströmung versuchte die Zwänge der neokonfuzianischen Cheng-Zhu-Schule und

³¹⁶ Tang Xianzu 湯顯祖, *Nankemeng ji* 南柯夢記, Beijing, 1981.

³¹⁷ Bereits der Qing-zeitliche Kritiker wie Erzhi Daoren 二知道人 macht den Leser auch auf der Parallellität aufmerksam. Vgl. „*Hongloumeng shuo meng*“ 紅樓夢說夢, in: Yi Su (Hrsg.), *Hongloumeng ziliao huibian*, 1963, a.a.O., S. 92.

³¹⁸ Tang Xianzu 湯顯祖, *Handan ji* 邯鄲記, in: Guo Hancheng 郭漢城 (Hrsg.), *Zhongguo xiqu jingdian* 中國戲曲經典, Jinan, 2005, Band 3, S. 413-508.

ihrer Lehre vom Ordnungsprinzip zu durchbrechen, die sich gegen die menschliche Natur richten und Talente zerstören.³¹⁹ Sie befürworten den Ausdruck der Gefühle, insbesondere der freien Liebe als Gegenprogramm gegen die Zwänge der Konvention. Tang bezeichnet Li Zhi mit Zhuang Zis Begriff *Jiren*, also ein außergewöhnlichen Menschen.³²⁰ Nicht zu vergessen ist auch die Wirkung von Feng Menglongs „Lehre der Gefühle“.

Viele Erzählungen und Theaterstücke widmen sich in der späten Ming-Zeit dem Thema der selbstbestimmten Liebe und des freien Denkens. Texte aus frühen Dynastien, die aus konservativer Sicht gering geschätzt oder lediglich als „erstaunliche Geschichten“ 傳奇 beurteilt worden waren, wurden kunstvoll adaptiert und inhaltlich und ästhetisch nun positiver bewertet. Die Autoren präsentierten weibliche Figuren, die mit ihrem Mut zu freier Liebe zu einem neuen Prototyp wurden. Du Liniang 杜麗娘, die Protagonistin des *Pavillons* verliebte sich z. B. in den jungen Mann, der ihr im Traum erschienen war und starb an ihrer Liebesehnsucht und Hoffnungslosigkeit. Sie nannte ihren Tod „Erwachen aus dem Traum und aus der Trunkenheit“ 夢醉初醒.³²¹ Hier wird der Tod Befreiung aus den Zwängen der strengen Sitten. In ihrer Traumwelt, in der keine sittlichen Zwänge herrschten, konnte sie die freie Liebe erleben. Traum wird bei Tang zur Projektionsfläche für die Konfrontation der freien Liebe mit starren Sitten und im Traum kann die Liebe selbst den Tod bezwingen. Der Liebhaber Liu Mengmei 柳夢梅 holte zum Schluss Du Liniang aus dem Totenreich zurück ins Leben und ihre Liebe fand einen glücklichen Ausgang.

Diese Stücke kennen die jungen Bewohner des Gartens trotz des heuchlerischen Verbots der älteren Generation gut (40: 546; 42: 567-568; 54: 737-739). Baochai gibt Daiyu gegenüber zu, dass sie sie bereits sehr früh gelesen hat (42: 567-568). Baoqin zitiert Verse aus dem *Pavillon* in ihren Rätselgedichten (51: 690). Tang Xianzus Theaterstücke und auch *Das Westzimmer* sind repräsentative Beispiele der literarischen Vorgänger des *Traums* und seines Traummotivs. Im Vergleich zum *Traum* kommt der Traum im *Pavillon* unkontrolliert aus dem Unterbewusstsein der pubertierenden Du Liniang, während die Träume im *Traum* von der Fee und den beiden Unsterblichen bewusst als Instrument der Aufklärung eingesetzt werden. Unverkennbar werden das Motiv des Traums und das Wandern (*you*) im Kapitel 5 miteinander verbunden, und die Überschrift macht dem Leser direkt darauf aufmerksam. Im *Gengchenben*

³¹⁹ Die drei Yuan-Brüder Yuan Zongdao 袁宗道 (1560-1600), Yuan Hongdao 袁宏道 (1568-1610) und Yuan Zhongdao 袁中道 (1570-1623) gelten als Vertreter der „Lehre der wahren Begabung“, die von der „Lehre vom kindlichen Herzen“ ihres Freundes Li Zhi beeinflusst und inspiriert waren.

³²⁰ Zwei weitere Vorbilder Tang Xianzus waren sein Lehrer Luo Rufang 羅汝芳 (1515-1588) und der Mönch Dagan 達觀. Luo ist ein Angehöriger der Taizhou-Schule, einer Fortentwicklung von Wang Yangmings Herz-Schule. Siehe Shimada Kenji, *Zhongguo jindai siwei de cuozhe*, 2008, a.a.O., S. 94-136. Derselbe autor, *Zhongguo sixiangshi yanjiu*, 2009, a.a.O., S. 135-149. Mizoguchi Kumazo, *Zhongguo qianjindai sixiang de yanbian*, 1997, a.a.O., S. 27-35, 54-194. Pan Yungao 潘運告, *Cong Wang Yangming dao Cao Xueqin 從王陽明到曹雪芹*, Changsha, 2008, S. 128.

³²¹ Tang Xianzu 湯顯祖, *Mudan ting 牡丹亭 (Der Päonien-Pavillon)*, Beijing, 1963, S. 135.

deutet das Wort *mi* (迷 ver[w]irren) auf den Traum hin: „Bei der Reise durch das Wahnreich fühlen sich Baoyu von den Zwölf Schönen verwirrt“ 游幻境指迷十二釵 (5: 68). Und die Überschrift im *Chengjiaben* nutzt ein Synonym für Traum: „Jia Baoyu macht eine geistige Reise im Wahnreich der Leere“ 賈寶玉神遊太虛境 (CJB: 5: 89). Für Baoyu und seine Seelenfreunde ist der Traum der Weg zum Erwachen, zur Erleuchtung.

Die Entwicklung des Protagonisten bestätigt eindeutig die Erkenntnisfunktion des Traums. Gleichzeitig fordert die fantastische Eigenschaft des Traums die Differenzierung zwischen dem Wahren und dem Falschen, veranschaulicht jedoch zugleich, dass diese Differenzierung unmöglich ist. Traum, Leben, Fiktion und die allegorische Interpretation darüber werden in einem Zusammenhang eines Romans gestellt, der sich selbst einen Traum nennt.

Die rote Kammer

Bei der Diskussion des Titels *Traum der roten Kammer* wird bislang dem Traummotiv größere Aufmerksamkeit geschenkt als der „roten Kammer“ 紅樓 — wortwörtlich dem „roten Gebäude“ oder der „roten Villa“, dem Hauptschauplatz der Geschichte. Mit „roter Kammer“ werden die Villen oder Türme von den Töchtern oder Frauen der Reichen und Mächtigen bezeichnet. Schon die berühmten Tang- und Song-Dichter verwendeten den Begriff in diesem Sinne. Der Dichter der späten Tang-Zeit Cai Jing 蔡京 (?-863) verwendet die Wörter „Honglouloumeng“ 紅樓夢 in einem Vers seines *Qilü*-Gedichts 七律 „Ode an den Kuckuck“ 詠子鵲: „Erwacht das Herz aus dem Traum in der roten Kammer mit plötzlichem Schreck“ 驚破紅樓夢裏心.³²² Für den Roman *Traum der roten Kammer* ist hier der Vogel von großer Bedeutung. Der Kuckuck hat in der chinesischen Sprache viele Namen, darunter *Zigui* 子鵲 und *Dujuan* 杜鵑 (dt. Kuckuck; lat. *Cuculus micropterus*). Er, der im Frühling solange ruft, bis sein Singorgan blutet, gilt als Symbol der Beharrlichkeit der Liebe.³²³ In der Figur Lin Daiyu ist diese Eigenschaft

³²² Vgl. Wu Xinlei, „Jingpo honglou meng li xin“ 驚破紅樓夢裏心, HXK, 1997/2, S. 221-222. Ji Yonggui 紀永貴, „Lun Honglouloumeng shuming zhi yuyi“ 論《紅樓夢》書名之寓意, in: *Akademic Forum of Nan Du*, 2000/1, S. 30-34. Wang Qingyun 王庆云, „Tangshi yixiang yu Honglouloumeng jige shuming de lai yuan“ 唐詩意象與《紅樓夢》幾個書名的來源, HXK, 2002/2 S. 242-251. Song Zijun, „Honglouloumeng tongshu yiming lishi wenhua neihan jiqi yiyi“ 《紅樓夢》同書異名歷史文化內涵及其意義, in: *Zhongguo gudai xiaoshuo xiju yanjiu congkan*, 2005/3, S. 71-81.

³²³ Der Kuckuck ist in China sehr verbreitet und mit vielen kulturellen Assoziationen ausgestattet. Der Ruf eines männlichen Tiers klingt für Chinesen wie „bugu, bugu, kuaikuai bugu“ 布穀，布穀，快快布穀，also onomatopoetisch „Getreide aussähen, schnell Getreide aussähen“. Daher wird er unter anderem auch als Bugu-Vogel 布穀鳥 (*bugu niao*) genannt. Die rote Farbe seines Schnabels und seiner Zunge hielten die alten Chinesen fälschlicherweise für Blut, das vom tagelangen Rufen verursacht wurde. Bereits in der Antike verbreiteten sich verschiedene Legende und Mythen über den Kuckuck, zum Beispiel der Mythos „Jingwei tianhai“ 精衛填海, Jingwei füllt das Meer auf, oder die Legende von König Wang 望帝. In der Literatur zählt der berühmte Vers des Tang-Dichters Li Shangyin 李商隱 (ca. 812 od. 813-ca. 858) zu den schönsten über den Vogel: „Verwirrt von einem Schmetterling ward einst im Traum Meister Zhuang; verwandelt in den Kuckuck, ruft das Frühlingsherz des Kaiser Wang“ 莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心托杜鵑. Dujuan 杜鵑 ist ein anderer Name vom Kuckuck. Siehe Liu Xuekai 劉學鐸, Li Shucheng 余恕誠, *Li Shangyin shige jijie* 李商隱詩歌集解, Beijing, 2004, S. 1579. Die Verse von Li Shangyin hier werden von Günther Debon übersetzt, in: Volker Klöpsch, *Der Seidene Faden. Gedichte der*

unverkennbar. Aus Krummer erkrankt sie sich an Tuberkulose, an deren Endstation sie Blut spuckt. Um diese Andeutung zu unterstreichen, nennt der Autor Daiyus Zofe Zijuan 紫鵑, also „purpurner Kuckuck“. Der Kuckuck steht zum einen als Symbol für die Dichtkunst Lin Daiyus, zum anderen lässt der Name ihr Schicksal, an gebrochenes Herz und blutiger Tuberkulose zu sterben, erahnen.

Die rote Kammer ist für die Schönen der goldene Käfig, in dem sie in strenger Sittsamkeit gefangen sind, wie Tanchun es beschreibt:

Die Außenstehenden halten uns für reiche und verwöhnte Fräulein. Sie bilden sich ein, dass wir uns nur amüsieren. Sie ahnen gar nicht, was für unbeschreibliche Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten uns plagen.

外頭看著我們千金萬金小姐，何等快樂，殊不知我們這裡說不出來的煩難 (71: 989).

Für Baoyu kommt später noch der Druck dazu, für den Erhalt der gesellschaftlichen Stellung der Familie oder nach deren Untergang für deren Wiederaufstieg mitverantwortlich zu sein und die kaiserliche Beamtenprüfung mit Erfolg abschließen zu müssen. Dafür schickt sein Vater ihn später wieder in die Familieschule. Diesmal schützt die Herzoginmutter ihn nicht mehr vor seinem Vater (81-82). Denn sie ist Teil des Systems. Das Couplet beschreibt explizit Baoyus Gefühlslage, als er das Anwesen mit der Entschlossenheit verlässt, das er nach der Prüfung nie wiederkehren wird: Den Ort von Ruhm und Reichtum verlasse ich ohne Reue; Den Käfig breche ich auf und mache ersten Schritt in die Freiheit 走求名利無雙地，打出樊籠第一關 (119: 1580). Zwar handelt der Roman ebenfalls von der selbstbestimmten Liebe und von der Entsagung des weltlichen Wertsystems wie viele seiner Vorgänger. Die Mystik des Steins und das Traummotiv aber heben das Thema auf eine höhere Ebene und stellen es in einen größeren philosophischen Zusammenhang. Die Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten der Leere stellt sich im voraus in den Weg der möglichen Erwartung seitens eines Lesers aus dem 18. Jahrhundert entgegen, in der „roten Kammer“ nur eine konventionelle Liebesgeschichte zwischen Gelehrten und Schönheiten vorgeführt zu bekommen.

4.2.3 Zauberspiegel der Erotik 風月寶鑒

Die Übersetzung

Angesichts der interpretativen Funktion dieses Titels ist die Frage der Übersetzung von Bedeutung. Das Wort *fengyue* 風月 (wortwörtlich: Wind und Mond) hat in der Erzählungen und Romane einen anderen Konnotationsschwerpunkt als der deutsche Begriff „Liebe“, er liegt der

Tang, Frankfurt, 1991, S. 317-318. Siehe auch Fang Tao (Kommentar), *Shanghai jing* 山海經, 2009, a.a.O., S. 79. Yuan Ke, *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian*, 1985, a.a.O., S. 366, 423.

Erotik näher. Im Lauf der Entwicklung der Erzählliteratur insbesondere seit der Song-Zeit verlagert sich die Bedeutung auf „Erotik“.³²⁴ In den berühmten Ming-Erzählungen und -Romanen wie *Die Pflaumenblüte in der goldenen Vase* oder *Die Andachtsmatte aus Fleisch* 肉蒲團 zum Beispiel wird dieser Begriff ausschließlich in der Bedeutung von Erotik verwendet. Es beschreibt die Fähigkeiten der Frauen bei erotischen Spielen. In beiden Romanen werden die Frauen mit „hao fengyue“ 好風月 bezeichnet, also „Meisterinnen der Erotikspiele“.

Der Titel *Fengyue baojian* 風月寶鑑 wird von manchen Übersetzern als *Zauberspiegel der Liebe* übersetzt, was zu Verwirrung führt.³²⁵ Erstens beinhaltet der Begriff „Liebe“ zwar auch den erotischen Aspekt, doch eher nicht als zentralen Gesichtspunkt. Zweitens ist es für den Autor des *Traums* sehr wichtig, begrifflich gerade die fleischliche Begierde von der reinen Liebe klar zu trennen. Figuren, Szenen, Handlungen und insbesondere deren Schauplätze werden entsprechend ihrer Verbindung zu Liebe oder Erotik stets streng getrennt dargestellt. Drittens verwendet der Autor im *Traum* eindeutig differenzierte Begriffe für Liebe und Erotik. Er beschreibt Liebe und Zuneigung wie zwischen Baoyu und Daiyu und vielen anderen jungen Paaren mit dem gängigen *qing* 情. Das Wort *fengyue* dagegen wird vom Autor kaum direkt eingesetzt, sondern stets konkret dargestellt. Bei Fengjies „Falle der Liebesqual“ 相思局 wurde Jia Ruis erotische Fantasie über sie nicht mit *fengyue*, sondern mit dem Wort für „zügellose Fleischeslust“ (*yinxin* 淫心) bezeichnet. Der einzige Einsatz des Zauberspiegels in der irdischen Welt findet in diesem Kapitel zur Rettung von Jia Rui, Fengjies Opfer, statt (12). Jia Lians außereheliche Ausschweifungen werden als „laszive Posen und unflätige Worten“ 淫態浪言 beschrieben (21: 286) beschrieben. Insgesamt gesehen werden Begrifflichkeiten wie *qing*, *yin* 淫 (zügellose Fleischeslust) häufig auf der metanarrativen Ebene in Kapitelüberschriften und in der Rahmenerzählung angewendet. Der Begriff *fengyue* kommt sehr selten vor. Außer in diesem Titel und in den Überschriften der Kapiteln 12 und 93 steht er lediglich noch im warnenden Couplet im Wahreick und im Prolog

³²⁴ Das Wort *fengyue* 風月 bedeutet in der klassischen Dichtkunst überwiegend im Sinne von „verflogener Zeit“, „schöne Landschaft“ oder aus deren Genuss entstandene „Wonne“, und auch „dichterisches Talent und literarische Werke“. Unzählige Gedichte beschreiben die Begegnung und den Umgang mit den Sängerinnen, Tänzerinnen bzw. Prostituierten, jedoch ohne das Wort eingesetzt zu haben. In seinem Werk über Literaturästhetik *Wenxin diaolong* beschreibt Liu Xie (465-520) die Gemeinsamkeit der Literaten in der Jia'an-Zeit 建安 (196-220) mit dem Begriff *fengyue*. Sie mögen den Umgang mit den Prostituierten 憐風月 und das Wandern in der schönen Parklandschaft 狎池苑. In der Erzählliteratur hingegen erweitert sich die Konnotation des Worts *fengyue* seit der Song-Zeit zunächst von der Umgang mit den Prostituierten, der freien Liebe zur Beschreibung der Sexualität und der Geschlechtsverkehr. In einer Song-zeitliche Pinselnotiz *Xinbian zuiwen tanlu* 醉翁談錄 beschreibt der Autor Luo Ye 羅燁 (Song-Dynastie), dass ein Markterzähler auf dem Vergnügungsmarkt unter anderen sich auch mit den Liebesgeschichten vertraut sein musste, die Luo neben der gängigen Bezeichnung *yanfen* (煙粉 Schminke) auch als *fengyue* nennt. In der Yuan-Zeit werden der Begriff bereits verbreitet für die freie Liebe, die Rotlichtviertel oder den Umgang und die Zusammenarbeit mit den Sängerinnen und Tänzerinnen durch die Gelehrten verwendet. Siehe Liu Xie, *Wenxin diaolong*, 1998, a.a.O., S. 43. Luo Ye, *Xinbian zuiwen tanlu* 新編醉翁談錄, Shenyang, 1998, S. 3. Hu Shihou 胡世厚, Deng Shaoji 鄧紹基 (Hrsg.), *Zhongguo gudai xiqujia pingzhuan* 中國古代戲曲家評傳, Zhengzhou, 1992, S. 218-223.

³²⁵ Rainer Schwarz und Martin Woesler (Übers.), a.a.O., S. 9.

des Liederzyklus „Traum der roten Kammer“ (5: 74, 82). Die Begrifflichkeiten sind also klar auseinander gehalten. Im Titel *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs* z. B. ist das *qing* (Gefühle, Leidenschaft, Liebe) bereits unterstrichen. Demgegenüber soll der Titel von Kong Meixi mit *Zauberspiegel der Erotik* übersetzt werden.

Intertextualitäten der Spiegelmetapher

Herrscher, Historiker und Literaten bedienen sich der Spiegelmetapher zwar in unterschiedlichen Art und Weise, jedoch fast immer im Sinne der gleichen bildlichen Übertragung. Das historische Werk *Zizhi tongjian* 資治通鑑, *Umfassender Spiegel zur Hilfe für die Regierung*, aus der Song-Zeit deutet schon in seinem Titel an, dass Geschichte ein Spiegel für Gegenwart und Zukunft ist. Auch den Glauben des Menschen an den Zauberspiegel nutzen die Herrschenden aus und unterstreichen die angebliche Gerechtigkeit ihrer Gesetze und deren Durchführung unter dem Motto „Leuchtende Spiegel scheinen hier herab“ 明鏡高懸, das in fast jedem Gerichtssaal und in der Halle des Kaiserpalastes hängt.³²⁶ Das Wort *jiejian* 借鑑 oder *jiejing* 借鏡 (wortwörtlich „einen Spiegel leihen“) bedeutet „Lehre aus der Erfahrung eines anderen ziehen“. Die Metapher stammt aus einem Klassiker und folgt der gleichen klassischen Konnotation und ist im modernen Chinesischen auch in Gebrauch.³²⁷ Der Zauberspiegel der Erotik ist ein Dingsymbol mit mythischer Abstammung und magischer Funktion. Er tritt im Roman zweimal in Erscheinung, und zwar in Händen der zwei Unsterblichen. Dass einem Spiegel magische und heilende Kraft zugesprochen wird oder er Teil religiöser Handlungen ist, hat bereits vor der Entstehung des *Traums* eine jahrtausendelange Geschichte. Dem Legend über den Spiegel von Qin Shihuang 秦始皇 (259-210 v. Chr.; Regierungszeit: 247-210 v. Chr.) folgt noch eine Reihe von Zauberspiegeln mit unterschiedlichen magischen Kräften.³²⁸

In Baoyus Entwicklung spielt die Lehre des Buddhismus eine entscheidende Rolle. Schon in seiner frühen Jugend kennt er die Spiegelmetapher aus dem Zen-Buddhismus, wobei

³²⁶ Diese Redewendung stammt aus dem Pinselnotizen *Xijing Zaji* 西京雜記 (*Vermischtes aus der westlichen Hauptstadt*). Ursprüngliche lautet sie „qinjing gaoxuan“ 秦鏡高懸, da der besagte Spiegel im Besitz von Qin Shihuang 秦始皇 (259-210 v. Chr.; Regierungszeit: 247-210 v. Chr.), der erste Kaiser Chinas, war. Es handelt sich um einen Zauberspiegel, in dem man Krankheit erkennen könne. Zudem könne Qin Shihuang, der ständig Angst vor Attentat hatte, damit herausfinden, welche Palastzofe für ihn gefährlich sein könnte, damit er sie sofort beseitigen könnte. Siehe Ge Hong 葛洪 (284-363), *Xijing zaji* 西京雜記, Beijing, 1985, S. 18-19.

³²⁷ Liu An 劉安, *Huainanzi* 淮南子·主術訓, Shanghai, 1989, S. 95. Zhongguo shenhui kexueyuan yuyan yanjiusuo 中國社會科學院語言研究所, *Xiandai hanyu cidian* 現代漢語詞典, Beijing, 2005, S. 704.

³²⁸ Ge Hong 葛洪, *Baopuzi: Dengshe* 抱樸子·登涉, Beijing, 1985, S. 300. Wang Renyu u. a. 王仁裕等撰, Ding Ruming 丁如明 (Hrsg.), *Kaiyuan Tianbao yishi shizhong* 開元天寶遺事十種, Shanghai, 1985, S. 74. Wang Du 王度 (ca. 7. Jh.), *Gujing ji* 古鏡記, in: Li Fang, *Taiping guangji*, Beijing, Band 230, S. 1761-1767. In *Taiping guangji* wird der Name des Autors Titel der Geschichte. Über den Autor und die Überlieferung von *Gujin ji* siehe Cheng Yizhong 程毅中, *Tangdai xiaoshuo shihua* 唐代小說史話, Beijing, S. 27-30. Vgl. auch Li Mei 李玫, *Zuan yi ji* 纂異記, und Su E 蘇鶚, *Duyang zhibian* 杜陽雜編, in: Ding Ruming, Li Zongwei 李宗為, Li Xueying 李學穎 (Hrsg.), *Tang Wudai biji xiaoshuo daguan* 唐五代筆記小說大觀, Shanghai, 2000, Band 1, S. 523, Band 2, 1372. Chen Jue 陳珪, *Record of an Ancient Mirror: An Interdisciplinary Reading* 古鏡記讀法, Wiesbaden, 2010.

der Spiegel das Herz eines Erleuchtungssuchenden symbolisiert. Als Baochai Baoyu, Daiyu und Xiangyun über die Legende vom sechsten Patriarchen des Zen-Buddhismus erzählt, scheinen sie alle sie zu kennen (22: 229-300). Die berühmten *Gāthās* 偈 von Shenxiu 神秀 (606?-706) und Huineng 慧能 (638-713) betonen zwar ein unterschiedliches Verständnis vom Weg der Erleuchtung, bedienen sich aber beide dieser Metapher. Shenxiu vergleicht das Herz mit dem Spiegel und das Polieren des Spiegels mit geistigen Schritten zum allmählichen Erwachen.

Der Körper ist ein <i>Bodhi</i> -Baum,	身是菩提樹，
Der Geist ist wie ein leuchtender Spiegel.	心如明鏡臺。
Allzeit sollen wir ihn mit Eifer polieren,	時時勤拂拭，
Und Staub davon fern halten.	莫使染塵埃。 ³²⁹

Sein Herausforderer Huineng plädiert hingegen für das plötzliches Erwachen und gewinnt mit seinem Vers die Anerkennung seines Meisters Hongren 弘忍 (600-674), des Fünften Patriarch.³³⁰

Im Grund gibt es keinen Bodhi-Baum,	菩提本無樹，
Auch keinen klaren Spiegel auf einem Gestell.	明鏡亦非臺。
Am Ursprung herrscht die Leere,	本來無一物，
Woran soll der Staub haften?	何以染塵埃？

Baoyu war zu diesem Zeitpunkt noch nicht in der Lage, sein Wissen in Erkenntnis umzuwandeln (22: 299-300). Der gelehrte Leser fühlt sich an diese Stellen wahrscheinlich an weitere Spiegelmetapher in der buddhistischen Lehre erinnert. Auf dem Weg zur Weisheit, zur „Erleuchtung durch die großen runden Spiegel-Weisheit“ 大圓鏡智觀 soll der Erleuchtungssuchende mit Buddha eins werden, um zur absoluten Weisheit zu gelangen.³³¹ Dieser Weg wird durch eine typische *mise en abyme*-Situation dargestellt, in der Buddha und der Meditierende sich wie zwei Spiegel gegenüber stehen, deren Bilder sich reflektieren und ineinander verschmelzen.

Bereits ehe sich der Zen-Buddhismus in China entfaltet, bedient sich Zhuang Zi des Spiegelbildes in einem ähnlichen Sinn. Für ihn ist der Charakter des wahren Menschen ein leuchtender Spiegel:

³²⁹ In altem China wurde Spiegel häufig aus Bronze hergestellt. Erst nach langem und intensivem Polieren kann der Spiegel seine Funktion erfüllen.

³³⁰ Über Hongren, Shenxiu und Huineng, siehe Ding Fubao, *Foxue da cidian*, 1984, a.a.O., S. 465, 913 und 1271. Die Polarität vom plötzlichen und allmählichen Erwachen eines Suchenden im chinesischen Chan-Buddhismus (jap. *Zen*) führte im 7. und 8. Jahrhundert zur Spaltung zwischen der „Schule der plötzlichen Erleuchtung“ und der „Schule der allmählichen Erleuchtung“, die auch als „Südlichen oder Nördlichen Schulen des Chan“ bezeichnet werden. Siehe Heinrich Dumoulin, *Zen Buddhism: A History. Vol. 1, India and China*, New York, 1988. Paul Demiéville, „The Mirror of the Mind“ („Le miroir spirituel“, 1947), in: Peter Gregory, *Sudden and Gradual: Approaches to Enlightenment in Chinese Thought*, Honolulu, 1987, S. 13-40. Peter D. Hershock, *Chan Buddhism*, Honolulu, 2005. Derselbe Autor, *Liberating Intimacy: Enlightenment and Social Virtuosity in Ch’an Buddhism*, Albany, 1996. John Jorgenson, *Inventing Hui-neng, the Sixth Patriarch: Hagiography and Biography in Early Ch’an*, Leiden, 2005. Wolfgang Bauer, *Geschichte der chinesischen Philosophie*, München, 2009, S. 220-226. John R. McRae, *The Northern School and the Formation of Early Ch’an Buddhism*, Honolulu, 1986. Vgl. Carmen Meinert, „Plötzliches oder allmähliches Erwachen — Konträre Positionen im chinesischen Meditationsbuddhismus“, in: Universität Hamburg, Asien-Afrika-Institut, Abteilung für Kultur und Geschichte Indiens und Tibets (Hrsg.), *Buddhismus in Geschichte und Gegenwart*, 2003, Bd. X, S. 17-37.

³³¹ Ding Fubao, *Foxue da cidian*, 1991, a.a.O., S. 423-424.

Ich habe sagen hören, wenn ein Spiegel blank sei, so nehme er Staub und Schmutz nicht an; nehme er Staub und Schmutz an, so sei er nicht blank.

鑑明則塵垢不止，止則不明也。³³²

Für Zhuang Zi bespiegelt das Herz eines authentischen Menschen die Dinge, statt sie nachzugehen.³³³ Wang Yangmings Herz-Schule zeigt in vielen Punkten eine inhaltliche Verschmelzung mit der buddhistischen und daoistischen Philosophie. Er verwendet häufig buddhistische Begriffe, um seine Ideen zu verdeutlichen, darunter mehrmals die Spiegelmetapher für das Herz, das die Dinge bespiegelt. Hier schließt er sich der Shenxius Schule des allmählichen Erwachens an.³³⁴

Li Zhis Charakter zeigt ebenfalls ähnliche Züge und befindet sich mit der Zen-buddhistischen Philosophie im Einklang. Er beschrieb seine Kindheit und Jugend wie folgt:

Schon in meiner Kindheit war ich dickköpfig und schwer zu bändigen. Ich glaubte weder an das Studium noch an bestimmte Lehre, noch an Daoismus oder Buddhismus. Daher verabscheute ich die daoistischen Priester. Mir war stets übel, wenn ich einen buddhistischen Mönch sah. Und einen moralpredigenden Konfuzianer kann ich am wenigsten ausstehen.

余自幼倔強難化，不信學，不信道，不信仙釋。故見道人則惡，見僧則惡，見道學先生擇尤惡。³³⁵

Auch dies ist ein Umriss von Baoyus Charakter. Es ist nicht zu übersehen, dass der Autor seine Figur möglicherweise an diesen Ming-Philosophen und -Literaten angelehnt hat. Eine historische Persönlichkeit findet ihren Weg in eine Fiktion. Li Zhi selbst verbrachte über 20 Jahre in einem buddhistischen Kloster namens Zhifo yuan 芝佛院, doch ohne sich der weltliche Organisationsform der Religion anzuschließen. Auch Baoyu verabscheute Mönche, Nonnen und

³³² „De chong fu“ 德充符, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 166. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1972, a.a.O., S. 75.

³³³ „Ying diwang“ 應帝王, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 248. Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1972, a.a.O., S. 99. Der Text aus „Ying diwang“ lautet: „Das Herz eines wahren Menschen geht den Dingen nicht nach, geht ihnen nicht entgegen; er spiegelt sie wider, aber es hält sie nicht fest“ 至人之用心如鏡，不將不迎，應而不藏.

³³⁴ Wang Yangming 王陽明, Chen Rongjie 陳榮捷 (Kommentar), *Wang Yangming Chuanxilu xiangzhu jiping* 王陽明傳習錄詳注集評, Taipei, 1983, S. 59-60, 94. Vgl. Tu Weiming 杜維明, *Neo-Confucian Thought in Action: Wang Yang-ming's Youth (1472-1509)*, Berkeley and Los Angeles, 1976, S. 63-70. Iso Kern: *Das Wichtigste im Leben. Wang Yangming (1472–1529) und seine Nachfolger über die «Verwirklichung des ursprünglichen Wissens»*, Basel, 2010, S. 256 ff. Ge Zhaoguang 葛兆光 vertritt die Meinung, dass Wang Yangmings Herz-Lehre eigentlich Zen-Buddhismus unter dem Deckmantel des Konfuzianismus ist. Ge Zhaoguang, *Chanzong yu Zhongguo wenhua* 禪宗與中國文化, Shanghai, 1986, S. 68-72. Julia Ching 秦家懿, *Wang Yangming* 王陽明, Taipei, 1987, S.39-42, 169-179. Lai Yonghai 賴永海, *Foxue yu ruxue* 佛學與儒學, Hangzhou, 1992, S. 169-186. Wang Shuren 王樹人, „Yangming xinxue yu Fo Lao“ 陽明心學與佛老, in: *Academic Journal Graduate School Chinese Academy of Social Sciences*, 1993/4, S. 25-36. Shao Xianxia 邵顯俠, „Chanzong de Benxinlun yu Wang Yaming de Liangzhishuo“ 禪宗的本心論與王陽明的良知說, in: *Social Science Front*, 1994/6, S. 85-89. Qiang Yu 強昱, „Xinxue shiyi: Daojiao zhexue zhiyu Luwang xinxue de yizhong kaocha“ 心學釋義：道教哲學之於陸王心學的一種考察, in: *Zhongguo zhexue shi*, 2001/1, S. 72-79. Chen Lai, *Youwu zhijing*, 2006, a.a.O., S. 202-207. Chen zweifelt nicht, dass Wang Yangmings „Siju jiao“ 四句教, Lehre in vier Sätzen, stark von der *Plattform Sūtra des sechsten Patriarchen* 六祖壇經 beeinflusst wurde. Li Chenggui 李承貴, „Wang Yangming sixiang shijie zhong de Fojiao“ 王陽明思想世界中的佛教, in: *Journal of Sun Yat-Sen University*, 2010/5, S. 130-139.

³³⁵ Zhang Jianye 張建業 (Hrsg.), *Li Zhi quanji zhu* 李贄全集注, Beijing, 2010, Band 18, S. 482. Manche Forscher halten Li Zhi für eine Gestalt halb Konfuzianer und halb Buddhist. Vgl. Meng Zhuqun 孟鑄群, *Li Zhi yu Fojiao* 李贄與佛教, in: *Journal of Southwest University for Nationalities*, 1989/2, S. 61-67. Zuo Dongling, *Li Zhi yu wanming wenxue sixiang*, 1997, a.a.O., S. 135-141.

Daopriester, die Menschen betrügen, statt nach Erleuchtung zu streben. Baoyus Denken schließt sich der Lehre der Herz-Schule und der Zen-Buddhismus an. Enttäuscht spricht er über seinen Eindruck von Zhen Baoyu, dass in dessen Äußerungen nichts gibt, das sein erleuchtetes Herz oder seinen erwachten Geist spiegelt 明心見性 (115: 1538). Ein Kriterium aus dem Buddhismus, die in der Lehre der Herz-Schule aufgenommen wird. Der erhoffte Freund hatte sich als ein künftiger „Staatsschmarotzer“ 祿蠹 entpuppt. Li Zhi verwendet auch gerne eine ähnliche Bezeichnung.³³⁶ Zwei gleich aussehende junge Männer werden somit zu Bildern eines doppelseitigen Spiegels.

Die Spiegelmetapher findet ihre Entfaltung, insbesondere nach der Verbreitung der Erzählliteratur in der Song-Zeit. Feng Menglongs *Geschichte der Gefühle* 情史 trägt gleichzeitig den Titel *Zauberspiegel vom Himmel der Leidenschaft* 情天寶鑒.³³⁷ Auf die Wirkung von Träumen und den Spiegeleffekt in der Erzählliteratur wies bereits Jin Shengtan hin, als er *Die Räuber von Liangshan Moor* interpretierte:

Szenen sind am fantastischsten, wenn man ihre Spiegelbilder in anderen Spiegel betrachtet. Gefühlsäußerungen sind am fantastischsten, wenn man in einem Traum den Traum zu realisieren versucht. Literatur ist am fantastischsten, wenn eine Erzählung über sich erzählt.

景之奇幻者，鏡中看鏡；情中奇幻者，夢中圓夢；文中奇幻者，評話中說評話。³³⁸

Der Ming-zeitliche Kritiker ist sich des *mise en abyme*-Effekts in der Literatur also bewusst, schließt sie an Zhuang Zis Diskussion über den Träumenden an, der im Traum den Traum zu deuten versucht, und zeigt eindeutig seine Begeisterung für das kunstvolle Erzählen mit der bewussten Metaerzählung.

Das Spiegel-Traum-Motiv ist bereits bei den Vorgängern des *Traums* sehr beliebt.³³⁹ Dong Yue 董說 (1620-1686), der den Übergang von der Ming- zur Qing-Dynastie erlebte, beschreibt in seinem *Xiyou bu* 西遊補, *Ergänzung zur Reise in den Westen*, wie der Affenkönig Sun Wukong in seinem Traum einen Spiegelturm besucht und dort eine Million Spiegel findet (XYB, 5: 15). Die Übersetzer der englischen Version haben offensichtlich das zentrale Motiv des

³³⁶ Der Begriff „Fünf Schmarotzer“ 五蠹 stammte ursprünglich von Han Fei 韓非 (280 v. Chr.-233 v. Chr.). Li Zhi stimmte Han Fei zu und zog die Schlussfolgerung: „Menschen, die ihren Mitmenschen keine Wohltaten tun und Jahre und Monate verschwenden, sind wahrlich Schmarotzer zwischen Himmel und Erde“ 無功澤及人，而浪度歲月，宴然為天地間一蠹。Siehe Zhang Jianye (Hrsg.), *Li Zhi quanji zhu*, 2010, a.a.O., Band 25, S. 208. Chen Qiyou 陳奇猷 (Kommentar), *Hanfeizi xin jiaozhu* 韓非子新校注, Shanghai, 2000, Kapitel 49, S. 1085.

³³⁷ Feng Menglong, *Geschichte der Gefühle* 情史, Hangzhou, 1998. Vgl. Hu Shiyong, *Huaben xiaoshuo gailun*, 1985, a.a.O., S. 538. Fu Chengzhou 傅承洲, „Qingshi jipingzhe kaobian“ 《情史》輯評者考辨, in: *Journal of Central University for Nationalities*, 2001/3, S. 93-94. Derselbe Autor, „Qingjiao Xinjie“ 情教新解, in: MQXS, 2003/1, S. 40-43.

³³⁸ Jin Shentan 金聖嘆, *Shuihuzhuan huiping ben* 水滸傳匯評本, Beijing, 1981, Band II, S. 930. Siehe auch David Rolston, „Chin Sheng-t'an on How to Read the *Shui-hu chuan* (the Water Margon)“, in: *How to Read the Chinese Novel*, Princeton, 1990, S. 124-145.

³³⁹ Vgl. David Hawkes, „The Translator, the Mirror and the Dream — Some Observation on a New Theory“, in: *Renditions*, 13 (1980), S. 5-20.

Romans erkannt und übersetzen den Titel als *The Tower of Myriad Mirrors*.³⁴⁰ In jedem Spiegel des Spiegelturms existiert eine separate Welt und jeder Spiegel hat einen Namen. Interessanterweise heißt der Herrscher dort Xiaoyue guowang 小月國王, „König des kleinen Mondreichs“ und nennt sein Land Xintang 新唐, die „Neue Tang-Dynastie“. Sun Wukong findet den Spiegelturm, als er untersuchen will, ob diese „Neue Tang-Dynastie“ eine Fälschung ist (XYB, 2). Ironischerweise sucht er gerade in seinem Traum in der Welt des Spiegels nach der Wahrheit. Sein Traum endet in einer Schlacht mit undefinierbaren Feinden, bis der Xukong zhuren 虛空主人, „Herrscher der höchsten Leere“, ihn aus dem Traum erweckt. Erst dann erkennt der Affenkönig, dass er in einem Traum hineingestiegen war, der ihn ins Reich des Dämons Qingyu jing 鯖魚精, Grüner Fisch, geführt hatte. Der Herrscher der höchsten Leere klärt ihn auf und der Affenkönig stellt mit großem Staunen fest, dass der Grüner Fisch quasi sein „Zwillingsbruder“ ist, der mit den gleichen Substanzen geschaffen und mit ihm gleichzeitig „geboren“ wird. Nur sein Geburtsort ist ein anderer (XYB, 16: 72). *Xiyou bu* wird als wichtige Station in der Entwicklungsgeschichte des klassischen Romans zwischen der *Reise in den Westen* und dem *Traum der roten Kammer* gesehen.³⁴¹ Hier sind alle wichtigen Motive des *Traums* bereits vorhanden: Die Begierde nach Wahrheit, die den Affenkönig ins Traumland lockt und lange dort festhält; die Spiegel der unterschiedlichen Welten, die alle Zeit- und Raumkonzepte sprengen, und der Traum in den Spiegeln. Seine Suche nach der Wahrheit in einem Spiegel seines Traums erinnert an die Frage nach dem echten und dem falschen Affenkönig in der *Reise*, in der selbst der Zauberspiegel bei der Identifizierung versagt (*Reise*, 57 und 58: 691-711). Die Verbundenheit zwischen dem Affenkönig und dem Grünen Fisch scheint einen Vorgänger der zwei Baoyu zu sein.

Spiegeleffekte in der Gestaltung der Schauplätze

In Kapitel 12 taucht der hinkende Daoist beim liebeskranken Jia Rui auf und leiht ihm den Zauberspiegel. Dabei erklärt er, dieser Spiegel sei im Wahnreich von der Fee hergestellt worden und könne, unter der Bedingung, dass er nur die Rückseite des Spiegels ansehe, Jia Ruis hoffnungslose Krankheit heilen. Jia Rui stellt allerdings bald fest, dass er in der Vorderseite des Spiegels mit Fengjie, die eigentlich seine Schwägerin ist, erotisches Vergnügen finden kann, während in der Rückseite ein Totenkopf erscheint und ihn erschreckt. Er kann nicht erkennen,

³⁴⁰ Dong Yue, aus dem Chinesischen ins Englischen von Shuen-fu Lin, Larry James Schulz, *The Tower of Myriad Mirrors: A Supplement to Journey to the West*, Ann Arbor, 2001. Madeline Chu, „Journey into Desire: Monkey's Secular Experience in the *Xiyoubu*“, in: *Journal of the American Oriental Society*, 1997, a.a.O., S. 654-664.

³⁴¹ Vgl. C. T. Hsia und T. A. Hsia, „New Perspectives on Two Ming Novels: Hsi Yu Chi and Hsi You Pu“, in: Chow Tse-tung (Hrsg.), *Wen-Lin*, 1968, a.a.O., 229-245. Zhou Cenzong, „*Hongloumeng yu Xiyou Bu*“, HYJK, V, S. 135-142. Karl S. Y. Kao 高辛勇, „*A Tower of Myriad Mirrors: Theory and Practice of Narrative in Hsi-yu Pu*“, in: Tse-tung Chow (Hrsg.), *Wen-Lin: Studies in Chinese Humanities*, 1989, Madison, S. 205-241. Li Qiancheng, *Fiction of Enlightenment*, 1999, a.a.O., S. 91. Madeline Chu, „Journey into Desire“, in: *Journal of the American Oriental Society*, 1997, a.a.O., S. 654-664. Robert E. Hegel betrachtet das Phänomen Traum hier aus einer freudschen Perspektive. Siehe Hegel, *The Novel in Seventeenth-Century China*, New York, 1981, S. 148-163.

dass sein Vergnügen nur Illusion ist. Einige Male betrat er die Vorderseite des Spiegels und starb anschließend, wie der Daoist vorausgesagt hat (12: 167).³⁴² Jia Baoyu sah den Zauberspiegel erst bei seinem zweiten Besuch im Wahnreich, als der grindköpfige Buddhist ihn von den Dämonen rettet und wieder aus dem Wahnreich führt (116: 1547). Die bereits gestorbenen Schönen verwandeln sich vor ihm zur Warnung und um ihm das Wesen seiner irdischen Begierde zu zeigen, in Dämonen. Bei Jia Rui bleibt der Totenkopf im Spiegel gefangen, die Dämonen aber verfolgen Baoyu. Das Wahnreich selbst ist ein Zauberspiegel, der nun Baoyu die Rückseite zeigt. Es handelt sich also um einen Spiegel, der in der Welt des Traums, des Falschen, der Illusion das Wahre zeigt.

Auch die Schauplätze der Geschehnisse spiegeln sich. Dem Wahnreich der Leere steht sein Spiegelbild, der Garten der großen Schau, gegenüber. Im Garten leben die meisten der Schönen aus Jinling, die ursprünglich aus dem Himmelsreich stammen. Shi Xiangyun 史湘雲, die kein direktes Mitglied der Jia-Familie ist, kommt oft zu Besuch und lebt auch eine Zeitlang dort. Ein Gegenbild des Gartens ist die Welt außerhalb seiner Mauer. Der Garten bietet seinen Bewohnern zumindest eine Zeitlang einen sicheren Lebensraum, in dem sie sich geistig entfalten können. Doch bald wird deutlich, dass der Garten selbst eine Fata Morgana ist, eine Reflektion des Wahnreiches. Das Vorbild des Gartens, das Wahnreich, trägt in seinem Namen bereits die höchste Leere 太虛, und so ist diese Fata Morgana eine Spiegung der Leere.³⁴³ Das erklärt auch,

³⁴² Die Funktion des Spiegels hier erinnert an Friedrich Nietzsches Zarathustra:

Eines Morgens aber wachte er schon vor der Morgenröthe auf, besann sich lange auf seinem Lager und sprach endlich zu seinem Herzen:

Was erschrak ich doch so in meinem Traume, dass ich aufwachte? Trat nicht ein Kind zu mir, das einen Spiegel trug?

„Oh Zarathustra – sprach das Kind zu mir – schau Dich an im Spiegel!“

Aber als ich in den Spiegel schaute, da schrie ich auf, und mein Herz war erschüttert: denn nicht mich sahe ich darin, sondern eines Teufels Fratze und Hohnlachen.

Wahrlich, allzugut verstehe ich des Traumes Zeichen und Mahnung: meine Lehre ist in Gefahr, Unkraut will Weizen heissen!

Friedrich Nietzsche, „Das Kind mit dem Spiegel“, in: *Also sprach Zarathustra*, siehe *Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden*, Hrsg. von Karl Schlechta, München, 1954. Band 2, S. 341.

³⁴³ So gesehen scheinen der Jahrhunderte lange Versuch, den Garten oder das Jia-Anwesen zu lokalisieren, geradezu absurd, doch sie wird von der *Honglougong*-Forschung zum Thema gemacht. Vgl. Song Guangbo (Hrsg.), *Hushi Hongxue yanjiu ziliao quanbian*, 2005, a.a.O., S. 31-32. Yu Pingbo, *Yu Pingbo lun Honglougong*, 1988, a.a.O., S. 22, 24, 25, 28, 38, 46-47, 180-182. Derselbe Autor, *Yu Pingbo quanji*, 1997, a.a.O., Band 5, S. 416-423, Band 6, S. 25-27 und S. 178-188. Wu Shichang und Wu Linghua, *Honglou tanyuan*, 2000, a.a.O., S. 225-233. Zhao Gang, Chen Zhongyi, *Honglougong yanjiu xinbian*, 1975, a.a.O., S. 147-164. Zhou Ruchang versucht die Gestaltung des Gartens und dessen geographischen Standort durch die möglichen Wohnorte von Cao Xueqins Vorfahren zu rekonstruieren und dadurch das Jia-Anwesen zu ermitteln. Vgl. Zhou Ruchang, *Honglougong xinzheng*, 1998, a.a.O., S. 108-133. Wang Hui 王慧, „Daguanyuan yanjiu zongshu“ 大觀園研究綜述, in: *HJK*, 2005/2, S. 278-311. Zang Yun 藏云, „Daguanyuan yuanliu bian“ 大觀園源流辯, in: *Honglougong yanjiu cankao ziliao* 紅樓夢研究參考資料, Beijing, 1975, Band 3, S. 180-191. Xu Gongshi 徐恭時, „Fangyuan ying ci Daguanyuan ming“ 芳園應賜大觀名, in: *HYJK*, III, S. 415-450. Wu Liu 吳柳, „Jinghua hechu Daguanyuan“ 京華何處大觀園?, in: *Wenhuabu wenxue yishu yanjiu yuan Honglougong yanjiu shi* 文化部文學藝術研究院《紅樓夢》研究室 (Hrsg.), *Daguanyuan yanjiu ziliao huibian* 大觀園研究資料彙編, Beijing, 1979, S. 122-128. Wang Liqi 王利器, „Daguanyuan zai nali“ 大觀園在哪裡? In: *Social Science Front*, 1979/5, S. 317-320.

warum der Autor den Garten nicht räumlich und zeitlich eingrenzen will. Und das Bild vom Garten, das Xichun malen sollte, wird nie fertig. Für Jia Baoyu jedenfalls wird er zum wichtigsten Schauplatz seiner Erfahrungen und Erkenntnisse, die zu seiner „großen Schau“ 大觀, also zur Erkenntnis und zum Erwachen führen. Der große kahle Berg als Natursymbol ist vergleichbar mit dem Garten, nachdem der Untergang der Familie eingesetzt hat und der Garten verlassen wird und verwildert. Der Ort der Hochkultur wird von der Natur zurückerobert.

Ein anderes Spiegelbild des Wahnreichs ist die Stadt Jinling. Im Gegensatz zum eindeutig erfundenen Namen des Abstammungsortes des Steins, der Wirklichkeit vortäuschen will, und im Gegensatz zur nicht genau benannten geographischen Lage des Jia-Anwesens, wurde der Name der Stadt direkt genannt. Eine Stadt, aus der die vier mächtigen Familien stammten und wo ihr Aufstieg begann. Jinling ist auch die Stadt, wo angeblich die zwölf Schönen geboren wurden, wenn auch einige von ihnen nicht wirklich aus Jinling stammen. Für die vom Himmel hinabgestiegenen Schönen dient die Stadt rein als kulturelles Identifikationsmerkmal, das ihre Schönheit und Talent auch ohne detaillierte Beschreibung mitliefert. Weitere Kulturstädte wie Yangzhou 揚州 und Suzhou 蘇州 werden auch als Abstammungsorte der Schönen genannt. Sie untermauern mit ihrer langen Geschichte und kulturellen Errungenschaft die Vorstellung des unbekanntem Hauptschauplatzes. Sie sind neben dem Garten in der Hauptstadt ebenfalls Spiegelbilder des Wahnreichs. Andere Schauplätze der Rahmenerzählung finden ihre Spiegelbilder auch in der Binnengeschichte. Der großen kahlen Berg, Abstammungsort- und Rückkehrziel des Steins, der den Urzustand der Natur darstellt und den ungezwungenen Geist verkörpert, ist Heimat von Einfachheit und Natürlichkeit und der Entsagung der Begierden. Nur in der unberührten Natur kann man zur Erleuchtung kommen. So findet z. B. der große kahle Berg seine Spiegelung auch weitab von Städten und jeglicher Art zivilisatorischer Errungenschaften in namenlosen Landstrichen, wo Zhen Shiyin und Liu Xianglian ihr Erwachen erleben und wo sich Jia Baoyu nach dem Abschied von seinem Vater auf den Weg der Erleuchtung begibt.

Spiegelmetapher in der Handlung und Figurenkonstellation

Auch viele Feierlichkeiten spiegeln sich ineinander und bilden eine lange Kette von *mise en abyme*-Effekten und den Glanz der Macht und Reichtum nimmt dabei allmählich ab. Die wichtigen Ereignisse der Familie werden immer wieder von Nachrichten aus der Außenwelt unterbrochen. Am Anfang stehen zumeist gute Neuigkeiten. Bei Jia Zhengs Geburtstagfeier wird er plötzlich zum Kaiserhof beordert und ihm mitgeteilt, dass seine Tochter Yuanchun zur kaiserlichen Konkubine ernannt wurde (16: 202-203). Neuzig Kapitel später erscheint beim Willkommensbankett zu Jia Zhengs Heimkehr die kaiserliche Geheimpolizei (Jinyiwei 錦衣衛)

und führt eine Hausdurchsuchung durch.³⁴⁴ Jia She und Jia Zhen werden angeklagt und beide Jia-Häuser verlieren ihre Adelstitel (105). Doch ehe eine Katastrophe der anderen folgt, erlebt die Familie die grandiose Feier zu Yuanchuns Familienbesuch und viele pompöse Feste. Die Neujahrsfeier von der Zeremonie im Ahnentempel bis zum großen Bankett am Laternenfest wird detailliert beschrieben. Ähnlich wie Yuanchuns Familienbesuch, der streng nach höfischem Protokoll abläuft, folgt diese Neujahrsfeier dem strengen Ritual der Ahnenverehrung (53-54). Beim anschließenden Laternenfest erreicht die Fröhlichkeit ihren Höhepunkt, der gleichzeitig die Wende bringt.

Die Geschichte bis zu dieser Neujahrsfeier entspricht der Vorderseite des Spiegels, die Reichtum, Ruhm und Macht zeigt. In der Rückseite zeichnet sich der Weg nach dieser Feier in den Untergang ab.³⁴⁵ Unzufriedenheit und Streitigkeit deuten die nahen Katastrophen voraus. Beim Mondfest acht Monate später fanden sich viel weniger Teilnehmer zusammen, worüber die Herzoginmutter klagte (75: 1052).³⁴⁶ Nach dem Frühlingsfest erkrankt zunächst Fengjie und ihre drei Stellvertreterinnen können die finanziellen Nöte der Familie trotz ihrer kleinen Reform nicht mehr beheben. Die monatelange Abwesenheit der älteren Generation aufgrund eines Staatsbegräbnisses führt zu Unruhen unter der Dienerschaft, und bald zur Durchsuchung im Garten (55; 58-61; 71; 72; 74). Die Situation stellt ein Gegenbild zur strengen Disziplin unter Fengjies Leitung dar (13). Diese „selbstinitiierte Hausdurchsuchung“ 自己抄家 oder „Selbstmordaktion“ 自殺自滅, wie Tanchun die Säuberungsaktion bezeichnet (74: 1030), findet ihren Höhepunkt in der vernichtenden Hausdurchsuchung durch die Geheimpolizei (105).

³⁴⁴ *Jinyiwei* 錦衣衛 ist die Geheimpolizei, die durch den ersten Kaiser der Ming-Dynastie Zhu Yuanzhang 朱元璋 (1328-1398; Regierungszeit: 1368-1398) im Jahr 1382 gegründet wurde. *Jinyiwei* gab es eigentlich in der Qing-Zeit nicht. Im *Traum* versucht der Autor auch durch die dynastienüberschreitende Amtsbezeichnungen die Romangeschichte aus der Zeitlichkeit zu heben. Die Verwendung der Amtsbezeichnungen vergangener Dynastien kommt nicht selten im *Traum* vor. Über *Jinyiwei* siehe Zhang Jinkui 張金奎, „Jinyiwei zhineng luelun“ 錦衣衛職能略論, in: *Essays on Ming History* 明史研究論叢, Beijing, 2010, S. 169-186. Liao Yuankun 廖元琨, „Jinyiwei yu Mingdai huangquan zhengzhi“ 錦衣衛與明代皇權政治, in: *The Northern Forum*, 2008/4, S. 87-91. Xu Lianda 徐連達, „Mingdai Jinyiwei quanshi de yanbian jiqi tedian“ 明代錦衣衛權勢的演變及其特點, in: *Journal of Fudan University*, 1992/6, S. 71-79.

³⁴⁵ Schon Yu Pingbo hat in den 1950er Jahren darauf aufmerksam geworden, dass die Kapitel 53 und 54 einen Wendepunkt der Geschichte darstellen, jedoch ohne die Feierlichkeit als einen (Zauber)Spiegel gesehen zu haben. Vgl. Yu Pingbo, Wang Shihua 王滉華 (Hrsg.), *Honglou xinjie: du Hongloumeng suibi* 紅學心解：讀紅樓夢隨筆, Xi'an, 2005, S. 64-72.

³⁴⁶ Das Mondfest wird auch Mittherbstfest 中秋節 genannt. Am 15. Tag des 8. Mondmonats nach dem traditionellen chinesischen Mondkalender (太) 陰曆 feiert man in China und einigen südasiatischen Ländern das Mondfest. Im Gegensatz zum gregorianischen Kalender ist am 15. Tag jedes Monats nach dem Mondkalender Vollmond. Das Wort „Mondfest“ kommt schon in den historischen Werken aus der Zhou-Dynastie 周代 (ca. 11. Jh.-256 v. Chr.) vor. Jedoch ist der Brauch, im Herbst dem Mond Opfer zu bringen und Mondkuchen 月餅 zu verzehren, wahrscheinlich viel jünger. Der Mondtempel 月壇 in Beijing ist erst in der Ming-Zeit während der Regierungszeit von Kaiser Jiajing 嘉靖 (1522-1566) gebaut worden. Das Mondfest ist neben dem Frühlingsfest 春節 ein wichtiges Familienfest, beide Feste gehören zu den bedeutsamsten Feiertagen der oben genannten 24 Jahresabschnitte und sind noch heute offiziellen Feiertage in der VR China.

Der Dichterklub ist ein Barometer der Situation der Familie. Er wird gegründet, als die Familie auf dem politischen Höhepunkt steht. Das Treffen zu den Gedichtwettbewerben wird bald immer häufiger von den Angelegenheiten unterbrochen, die von Außenwelt in den Garten eindringen. Nach einer vergeblichen Wiederbelebung dichten nur noch Daiyu und Xiangyun beim Mondfest gemeinsam ein langes Gedicht, das faktisch das Ende des Dichterklubs besiegelte und Daiyus Tod vorausdeutet: „Ein Kranich gleitet über das frostige Schilf in die Ferne, der gespiegelte Mondschein begräbt die Dichterseele“ 寒塘渡鶴影，冷月葬詩魂 (76: 1068-1069). Danach schreibt Baochai Daiyu klagenden Versen anlässlich ihrer Sorge um ihren Bruder, der wegen Mordes verhaftet wird, während Daiyu die eigenen Gedichte nur noch ihrer Zither 古琴 (*Guqin*) anvertraut (87).³⁴⁷

Bei der Figurenkonstellation und Charakterisierung scheinen ebenfalls mehrfache Spiegelungen oder *mise en abyme*-Effekte durch. Als Projektionsfläche dient Jia Yucun. Sein Aufstieg und Niedergang als Beamter werden häufig nur kurz zusammengefasst erwähnt. Ehe er in Kapitel 2 zu Daiyus Hauslehrer bestellt wurde, war ihm sein Amt bereits wegen Korruption entzogen. Seine Gerichtsverhandlung in Kapitel 4 stellt seine Korruptheit zwar konkret dar, doch er wird diesmal nicht mit Amtsentzug bestraft, dank seines neuen Netzwerks innerhalb der vier mächtigen Familien und des korrupten Rechtsspruchs zu Gunsten seiner neuen Gönner. Er nähert sich den Männern der Jia-Familien und verkehrt als Günstling häufig mit ihnen. Seine Korruption verschmilzt mit der Korruption der Mächtigen, die nach der oben erwähnten Neujahrsfeier eine neue Dimension erreicht. Zunächst missachtet Jia Lian die Zeit der Staats- und Familientrauer und heiratet heimlich mit Hilfe von Jia Zhen die schöne You Erjie 尤二姐 (Zweite Schwester [Tochter] der You-Familie) als Nebenfrau. Um sie zu bekommen, zwingt er Erjies mittellosen Verlobten, die Verlobung aufzulösen (64-66). Jia She raubt mit Jia Yucuns Hilfe einem armen Mann 20 antike Fächer. Jia Yucun beschuldigt den Mann der Steuerhinterziehung, enteignet ihn und wirft ihn anschließend ins Gefängnis (48: 643-645). Gleichzeitig verkehrt Jia She als ein Hauptstadtbeamter jahrelang mit Beamten von außerhalb und baut ein korruptes Netzwerk auf, was per Gesetz streng verboten ist. Jia Zhen veranstaltet zusätzlich private Glücksspiele und feiert Sexorgien während der Zeit der Staats- und Familientrauer (75).

³⁴⁷ Guqin 古琴 ist eine 7-saitige klassisch chinesische Griffbrettzither, deren Geschichte 3000 Jahre zurückreicht. Sie gilt als das Instrument der Philosophen und Künstler, Gelehrten und Herrscher. Im Unterschied zu den anderen Musikinstrumenten, ob westlich oder asiatisch, fehlt bei der Guqin der Steg unter den Saiten. Der Ton wird wie bei der Gitarre oder einer chinesischen Pipa 琵琶 gegriffen, mit dem Unterschied, dass er bei der Guqin durch Griffmarken markiert ist, die häufig aus in Holz eingelassenen Perlmutterplatten bestehen. Zither 琴, Go-Spiel 棋, Kalligraphie 書 und Malerei 畫 zu beherrschen zeichnet einen Gelehrten der Dynastie-Zeit aus. Auch gebildete Frauen beherrschen diese Künste. Die vier erstrangigen Zofen der vier Jia-Mädchen wurden mit den Namen dieser vier Künste benannt: Baoqin 抱琴 (die Zither halten) für Yuanchun, Siqi 司棋 (beim Go-Spiel dienen) für Yingchun, Shishu 侍書 (bei Kalligraphie helfen) für Tanchun und Ruhua 入畫 (im Gemälde erscheinen) für Xichun.

In diesen Figuren aus Jia Yucuns Umfeld spiegelt sich seine Korruption. Die Bilder reflektieren und ergänzen einander und bilden ein Ganzes. Eine Zeit lang ist Jia Yucun mit den Männern der Jia-Familie aus gemeinsamem Interesse verbunden, dann aber trägt er auch zum Untergang seiner Gönner bei, eine ferne Erinnerung an seine Undankbarkeit gegenüber Yinglian, der entführten Tochter seines alten Gönners Zhen Shiyin. Während die Jia-Familie vom Kaiser begnadigt werden und ihre Adelstitel zurückerhalten, wird Jia Yucun jedoch endgültig entlassen. Das Wiedersehen mit Zhen Shiyin liefert ein nur fernes Abbild ihrer alten Freundschaft. Ihr Gespräch über das Schicksal Baoyus und die zwölf Schönen erinnert an Jia Yucuns Prognose in Kapitel 2. Ihre Begegnungen und ihre Träume eröffnen und beenden jeweils die Binnengeschichte.

Der Machtmissbrauch der Männer findet sein Ebenbild in Fengjie. Schon bei ihrem ersten Auftritt berichtet der Haupterzähler, dass sie von klein an als Junge erzogen wurde und begründet so ihren korrupten und gierigen Charakter (3: 40). Mit der Nonne Jingxu 靜虛 missbraucht sie die Macht der Familie, um sich an dreitausend Silberbarren zu bereichern. Die Konsequenz ist, dass zwei junge Menschen sich das Leben nehmen (15). Nachdem sie von der Heirat ihres Mannes mit You Erjie erfährt, lockt sie diese ins Jia-Anwesen und missbraucht die Schwangere, bis Erjie sich das Leben nimmt. Gleichzeitig stiftet sie ihren früheren Verlobten an, einen Prozess anzustrengen, um die beteiligten Männer der Familie unter Druck zu setzen (64-70). Familienvermögen verliert sie zu Wucherpreisen. Die Belege werden letztendlich bei der Hausdurchsuchung gefunden. Dieses Vergehen verschärft zusätzlich die gegen die Familie verhängte Strafe und beschleunigt deren Untergang. Fengjie besitzt eigentlich alle Eigenschaften einer verheirateten Frau, die von der Männerwelt korrumpiert ist, was Baoyu verachtet. Obwohl sie der Sitte nach nur vom ihrem Boudoir heraus operiert, sind ihre Korruption und ihr Intrigantentum denen der männlichen Mitglieder der Jias und Jia Yucuns ebenbürtig.

Im Gegensatz zu den Jia-Männern scheint Baoyu sehr isoliert. Er hat nur wenige männliche Freunde, mit denen er ein Gegenbild zu seinen männlichen Verwandten und Jia Yucun bildet. Beamten wie Jia Yucun verabscheut er zutiefst und bezeichnet sie als „Staatsschmarotzer“. Schule und Studium für die Beamtenprüfung sind für ihn eine Tortur. Er ignoriert seine soziale Stellung und schließt Freundschaft mit Qin Zhong, Jiang Yuhan und Liu Xianglian. Qin Zhong, der Bruder Qin Keqings, ist Sohn eines niedrigen Beamten. Jiang Yuhan ist ein professioneller Opernsänger für junge weibliche Rollen, während Liu Xianglian gelegentlich als Amateur auftritt, aber ansonsten ein freies Leben führt. In diesen Freunden spiegeln sich wichtige Eigenschaften Baoyus wider. Ihre durchaus weiblich anmutende äußerliche und innere Schönheit entspricht Baoyus Vorstellung von der reinen Seele. Qin Zhong zeigt „mädchenhaftes

Verhalten“ 有女兒之態 (7: 110), und mit ihm hat Baoyu eindeutig eine homosexuelle Beziehung. Andere Indizien weisen auf eine Beziehung gleicher Art mit Jiang Yuhan nach Qin Zhongs Tod (28; 33). Die Nähe zum Theater verspricht auch eine Welt der Kunst und Schönheit, die Baoyu der Schule vorzieht. Trotz der Prügel seines Vaters beteuert Baoyu, dass er diese Freunde nie aufgeben und sogar für sie sterben werde (34: 452).

Diese jungen Männer waren Baoyus Freunde in seiner frühen Jugend. Sie bilden zwar eine Projektionswand für Baoyus Charakter, können allerdings nicht als seine Aufklärer dienen. Vorbilder im Verlauf von Baoyus Erwachen sind eigentlich Zhen Shiyin aus der Ferne, der schon seit langem mit ihm in geistigem Austausch stand (120: 1602), und erst später Liu Xianglian aus nächster Nähe. Jedoch spricht Baoyu selbst nie über Zhen Shiyin, da er in seiner Kindheit und frühen Jugend die Erkenntnis noch nicht erreicht hat und diese Geistesverwandtschaft nicht bewusst ist. Und Zhen beobachtet Baoyu, auch weil Xiangling, seine entführte Tochter im Jia-Anwesen lebt. Die gleichen Charaktereigenschaften von Zhen Shiyin, Liu Xianglian und Baoyu bestehen darin, dass sie sich nicht für den gesellschaftlichen Aufstieg interessieren, sondern ein selbstbestimmtes Leben wollen, fern von Machtkampf und Korruption. Zhen Shiyin wird auf dem Weg zur Erleuchtung von seiner Lust am müßigen Leben und der Liebe zu seiner Familie aufgehalten, bei Liu Xianglian siegt die Lust am Leben, an der Liebe und der Freundschaft. Die Erlebnisse dieser beiden Figuren sind auch Baoyus zentrale Erfahrungen, die ihn am Ende zur Weltentsagung führen. Zhen Shiyin und Liu Xianglian bahnen Baoyu den Weg ins Erwachen.

Ein anderer Fall ist jedoch Zhen Baoyu, der zunächst ein Ebenbild des Protagonisten in Aussehen, Ansichten und Eigenschaften ist, aber sich dann in einer konträren Richtung entwickelt hat. Sie haben denselben Traum, der eine komplexe *mise en abyme* darstellt und auch Zhuang Zis Schmetterlingstraum spiegelt. Seither wünscht sich Jia Baoyu, seinem Spiegelbild zu begegnen, also sich in einem dreidimensionalen Spiegel anzuschauen. Das lang ersehnte Treffen mit Zhen Baoyu bringt Jia Baoyu allerdings eine große Enttäuschung. Aus seinem erträumten Seelenfreund ist ein Musterknabe der konfuzianischen Ideologie geworden, ein Gegenbild statt Ebenbild. Vor ihrem gemeinsamen Traum sehen die beiden Baoyus sich in der Vorderseite des Zauberspiegels des Lebens und nehmen das gleiche Bild von sich und voneinander wahr. Nach diesem Traum wird die Zhen-Familie plötzlich per Dekret durchsucht und geht unter. In der Folge blickt Zhen Baoyu in die Rückseite des Spiegels und schlägt den „richtigen“ Weg ein. Er selbst schreibt seine Sinnesänderung der traumatischen Erfahrung des Untergangs seiner Familie zu.

Es gibt jedoch noch einen weiteren Grund für die gegensätzliche Entwicklung der beiden, der ihnen nicht bewusst ist. Der gleiche Traum vom Wahnreich, selbst wenn sie nicht gleichzeitig

geträumt haben, ist hier von zentraler Bedeutung. Zhen Baoyu hatte als Schwerkranker auch im Traum das Wahnreich besucht und im Unterschied zu Jia Baoyu in einem Traum die gleiche Erfahrung gemacht, die Jia Baoyu bei zwei Besuchen im Wahnreich hatte. In Zhen Baoyus Traum wurden die Schönen am Ende zu Dämonen, Skeletten und Totenköpfen, was Jia Baoyu erst in seinem zweiten Traum erlebte, als er dem Tod nah war. Jia Baoyus Todesangst angesichts des Grauens veranlasst den grindköpfigen Buddhisten, ihn mit dem Zauberspiegel zu retten. Zhen Baoyu aber hatte in seinem Traum die andere Seite des Wahnreichs bereits gesehen, viel früher als Jia Baoyu, obwohl dieser Traum erst später von einem Diener der Zhen-Familie erzählt wird (93: 1290-1291). Die Lehre der Fee hat scheinbar bei Zhen Baoyu gewirkt, nicht aber bei Jia Baoyu. Einen „Staatschmarotzer“ in seinem eigenen äußerlichen Ebenbild zu erleben, stürzte Jia Baoyu, dessen Jade nun verloren war, wieder in einen geistig verwirrten Zustand. Auch physisch war er bald sehr geschwächt, so dass alle die Hoffnung fast aufgegeben hatten (115). Rechtzeitig brachte der grindköpfige Buddhist die Jade wieder zurück und führte Baoyu erst dann zum zweiten Mal ins Wahnreich. Hier nun erfuhr Jia Baoyu die zweite Hälfte von Zhen Baoyus Traum. Doch das Resultat war ein anderes. Jia Baoyu hat die Botschaft verstanden und folgt bald dem grindköpfigen Buddhisten auf den Weg des Erwachens (116).

Mit fortschreitender Handlung entfernt sich Jia Baoyu immer weiter vom Wunsch seines Vaters. Eine spätere Szene stellt Vater und Sohn in einer Wettbewerbssituation dar. Jia Zheng erkennt einerseits Baoyus Talent in der Dichtkunst, andererseits will er selbst seine Enttäuschung im Beamtenleben mittels der Kunst mildern. In diesem Zusammenhang kommt es zur bemerkenswerten Szene, in der Baoyu sein bedeutendes *Epos einer liebreizenden Generalin* 婉卿將軍詞 kreiert. Im Gegensatz zu seiner Haltung dem Sohn in Kapitel 17/18 gegenüber, wo er Baoyu in einer Art Talenttest die Inschriften und Couplets für den Garten dichten lässt, bekrittelt Jia Zheng zwar noch hier und da Baoyus Formulierungen, doch nicht mehr in autoritärem Ton. Die Ironie der Szene liegt darin, dass Jia Zheng selbst trotz seiner angeblichen Liebe zur Dichtkunst im ganzen Roman kein einziges Gedicht liefern kann. Selbst den kurzen Prolog zu diesem Gedicht überlässt er einem Sekretär 幕僚 (78: 1100-1102). Der Vorschlag dieses Beraters, dass jeder ein Gedicht zur Huldigung der Heldin Lin Siniang schreiben soll, endet in nur drei Gedichten, je einem von Baoyu, Jia Huan 賈環 und Jia Lan 賈蘭.

Der Kontrast zwischen Vater und Sohn und deren Talenten wird zusätzlich durch die Rollenverschiebung unterstrichen: Jia Zheng bietet sich freiwillig als „Sekretär“ an und schreibt Baoyus Zeilen nieder, während Baoyu dichtet. Dieses Zusammentreffen bietet Baoyu die seltene Gelegenheit, sein Gabe außerhalb des Gartens zu manifestieren. Beim Gedichtwettbewerb im Garten ist er immer den Schönen unterlegen. Indirekt wird hierdurch das Talent der Schönen

unterstrichen. Hintergrund dieser Begegnung ist, dass Jia Zheng als treuer Beamter einem Aufruf des Kaisers folgt und dichterische Beschreibungen edler Taten historischer Persönlichkeiten sammelt, die noch nicht in die Geschichtsbücher eingegangen sind, damit sie der Bevölkerung als Vorbilder dienen können. Bei Jia Zhengs Bemühen handelt es sich also ebenfalls um einen politischen Gebrauch der Literatur. Es geht nicht um Dichtkunst, sondern um eine Dienstleistung für den Kaiser. Für Baoyu dagegen ist es nicht wichtig, inwiefern die Geschichte über Lin Siniang historischen Fakten entspricht, denn seiner Ansicht nach gibt es selbst in den Klassikern viel Erfundenes (3). Sein Augenmerk liegt darauf, dem Thema angemessene dichterische Form, Stil und Rhetorik zu geben (78). Obwohl dieses Gedicht eine Elegie über eine historische Schönheit ist, richtet es sich gleichzeitig an die Mädchenfiguren im Roman, die für ihre Liebe gestorben sind, und vorahnend eben an Daiyu. Denn Lin Daiyu und Lin Siniang verbindet über ihre Nachnamen hinaus auch ihr Tod aus Liebe.

Die Liebe zwischen Daiyu und Baoyu gründet sich darauf, dass sie einander ins Herz und in die Seele blicken und einander verstehen können. Jeder Streit geht nur darum, dass beide ihre Herzen nicht verraten (29). Ihre Herzen sind Spiegel für den jeweils anderen. Für Li Zhi ist die Musik der *Guqin* Poesie des Herzens.³⁴⁸ So gewährt der Autor unter allen Schönen nur Daiyu das Talent, *Guqin* zu spielen und darauf ihre Gedichte zu komponieren. Nur sie verkörpert die von Li Zhi hochgehaltene Ästhetik der Natürlichkeit und Reinheit. Baoyus Überzeugung, dass Mädchen ihre Natürlichkeit bewahren können und geistig „rein und klar“ 清潔/清淨 sind, stimmt in ihrer Begrifflichkeit mit Buddhismus und Daoismus überein (z. B. 5: 79; 36: 474; 79: 1121; 115: 1535). Anfangs glaubt Baoyu, dass Mädchen aus klarem Wasser, und Männer aus Schlamm geschaffen sind 女兒是水作的骨肉，男人是泥作的骨肉. Schon im Kindesalter meidet er den Kontakt zu Männern, dessen Gestank für ihn unerträglich ist (2: 28).³⁴⁹ Die Antipathie gegenüber den Männern ist kohärent mit seiner Eigenschaft als die Inkarnation des Steins, während das Wasser das Instrument des Dieners war, das Leben der Blume der Purpurperle zu retten und sie damit zur Unsterblichkeit zu verhelfen. Baoyu fühlt sich in der Welt des roten Staubs rein in der Umgebung von Mädchen. Was hier nicht explizit gesagt wird, ist die Tatsache, dass er in der

³⁴⁸ „Ich glaube, dass die Musik der (*Gu*)*Qin* die Gefühle des Herzens wiedergibt und Gesang des Herzens ist. Daher verleiht der *Qin* dem Herzen eine dichterische Stimme“ 余謂琴者心也，琴者吟也，所以吟其心也. Zhang Jianye (Hrsg.), *Li Zhi quanji zhu*, 2010, a.a.O., Band 2 (*Fenshu* 焚書, Kapitel 5, „Qinfu“ 琴賦), S. 167.

³⁴⁹ Diese Eigenschaft lässt sich auch bei Li Zhi finden. Er war mit den Yuan-Brüdern sehr gut befreundet. Yuan Zhongdao beschrieb ihn als jemanden mit mysophobischen Symptomen. Er kehre andauernd sein Haus, wasche sich mit großer Leidenschaft und seine Kleidung sei immer glänzend sauber. Selbst die vereinigten Kräfte einiger Männer könnten den Besen nicht seinen Händen entreißen. Menschen, die er für zu weltlich halte, lasse er nach kurzer Begrüßung weit entfernt von sich Platz nehmen, da sie für ihn stinkend seien. Siehe Yuan Zhongdao 袁中道, „Li Wenling zhuan“ 李溫陵傳, in: *Kexuezhai ji* 珂雪齋集, Shanghai, 1989, S. 719-720 ff. Es ist denkbar, dass seine geistigen Ideale sich auch in seinem Verhalten was Reinlichkeit und körperliche Hygiene im täglichen Leben betrifft, ausdrücken. An diesem Punkt lässt sich die Figur Miaoyu, die buddhistische Nonne, ebenfalls gut mit der historischen Figur Li Zhi vergleichen. Miaoyu hat eindeutig mysophobische Züge (41).

Seele dieser Mädchen seinen Geist gespiegelt sieht. Bald erkennt er, dass Daiyu diese Reinheit bewahrt hat und sich den Konventionen nicht unterordnet, mit denen sich Baochai identifiziert, die so zu einem Gegenbild Daiyus wird. Außerdem hat Daiyu ihn nie zum Studium zu überreden versucht und achtet seine Kritik über die Korruptheit der Gelehrten.

Baoyus Antipathie gegenüber den Männern lässt sich auch in seinem seltsamen Verhalten beobachten. Als Diener im Wahnreich zeigt er seine Sympathie für die Blume der Purpurperle, in dem er sie mit himmlischem Tauwasser begießt. In der irdischen Welt versucht Baoyu „das Gießen“ in anderer Form, einen Samenerguss, immer wieder zu verhindern. Seine „Lust der Gedankenausschweifung“ ist seine Art des Blumengießens in der irdischen Welt und er erlaubt nicht die Männer, ihre „Lust auf wahllose fleischige Vergnügung“ an die Mädchen seiner Nähe zu stillen. Er will die Mädchen vor der Männerwelt und damit vor der Korruptheit bewahren, wie der Diener die Blumen vom Austrocknen bewahrt. Wenn es ihm nicht gelingt, macht es ihn traurig. Yingchuns Heirat und ihr Schicksal, insbesondere dass sie sich nicht davor wehren kann, machen ihn sehr traurig und er fühlt sich gleichzeitig machtlos (79-81). Für ihn sind verheiratete Frauen aufgrund ihrer sexuellen Beziehung zu Männern verdorben. Diese Ansicht bringt er mehrmals zum Ausdruck (59: 811-812; 77: 1078). Qin Zhong und seiner Diener Mingyan 茗煙 werden direkt am Tatort verhindert, ihren Vorhaben fortzusetzen (15: 119; 19: 254). Xiren und Baochai, mit denen er eine sexuelle Beziehung hat, verachtet er zu Schluss. Für die jungen und intelligenten Nebenfrauen wie Ping'er 平兒 und Xiangling empfindet er großes Mitgefühl, da sie eine reine Seele haben und das Schicksal erleiden müssen, mit Männern wie Jia Lian und Xue Pan verheiratet zu sein, die verdorben sind und sie nur als Sexualobjekt wahrnehmen.

Eine weitere Beanstandung des Daoisten betrifft direkt die Handlungen dieser weiblichen Figuren und ihre darin sich widerspiegelnden Charaktereigenschaften. „Entweder lassen diese Figuren sich von Torheit und Leidenschaft verleiten, oder sie verfügen über wenig Talent und nur wenig Güte“ 或情或癡，或小才微善 (1: 5). Eindeutig hat Daoist der Leere beim ersten Lesen bereits die Gruppierung der Figuren erkannt. Zhiyan Zhai fasst seine Beobachtung zusammen: „Qing(wen) hat eine Ausstrahlung wie Lin (Daiyu) und Xi(ren) ist eine Stellvertreterin von (Bao)chai“ 晴有林風，襲乃釵副 (JXB, 8: 203). Baochai und Daiyu verfügen jedoch auch über einige Gemeinsamkeiten. Nicht zu vergessen ist, dass sie im Wahnreich in einer Figur Jianmei 兼美, doppelte Schönheit, vereint ist und in ihren Namen Baochai 寶釵 und Daiyu 黛玉 den Name Baoyu 寶玉 verbirgt. In der irdischen Welt sind sie beide herausragende Dichterinnen und haben ein ausgedehntes Wissen und ästhetischen Geschmack. Und sie erkennen ihre Talente gegenseitig an. Was sie am meisten verbindet, ist ihre seelische Einsamkeit und ihre ungewisse Zukunft, auch wenn Baochai aktiv daran arbeitet und Daiyu passiv bleibt. Im Gegensatz zu

Baochai ist Daiyu in einer ähnlichen Situation wie der Stein. Sie allein ist von ihrer Familie übrig. Ihr kindliches Herz, das Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit von ihr fordert und ihr verbietet, sich wie Baochai überall aus Eigennutz beliebt zu machen, lässt sie sehr einsam. Hinzu kommt ihre Liebe zu Baoyu, deren Zukunft ungewiss bleibt. Nur ihre Liebe schützt Baoyu und Daiyu vor ihrer Angst, allein übrig zu bleiben. Auch Baochai ist, trotz ihres Erfolges, einsam. Sie hat aus Verantwortungsbewusstsein für ihre Familie gehandelt, ganz im Sinne ihrer konventionellen Erziehung. Das Jia-Anwesen und seine Bewohner bieten sich anfangs als eine perfekte Übungsbühne für ein zukünftiges Leben am Kaiserhof an. Doch auch sie muss, während sie alle Kriterien der Konvention erfüllt, auf die Entscheidung einer Autorität warten. Niemand kümmert sich eigentlich um ihre Gefühle und sie darf sie aufgrund der Konventionen nicht äußern.

Daiyu und Baochai finden eine Zeitlang beieinander Gehör und tauschen ihre intimen Gedanken aus. Sie sind wie Jia Baoyu und Zhen Baoyu Bilder eines doppelseitigen Spiegels.³⁵⁰ Ihr Schicksal ist für den Leser ein Zauberspiegel, ähnlich dem des Wahnsinns für Baoyu. Diese Lesart wird bereits im „Register der zwölf Schönen aus Jinling“ angedeutet. Während alle anderen Schönen jeweils ein Prädestinationsgedicht bekommen, teilen sich Baochai und Daiyu ein Registergedicht (5: 76). Die Fee bringt ihre Schwester Jianmei mit Baoyu zusammen (5: 87). Dass Jianmei die Schönheit von Daiyu und Baochai in sich vereint, unterstreicht auch die Ko-Existenz von Daiyu und Baochai. Während Daiyu in der irdischen Welt an gebrochenem Herzen stirbt, erreicht Baochai zwar die Ehe mit Baoyu, muss aber weiteres Unglück erleiden, da Baoyu sie und die Familie bald endgültig verlässt. Nun muss sie sich weiter der Konvention unterordnen und wie eine Witwe leben. Der Autor zeichnet mit tiefem Mitgefühl die Wege dieser Mädchen. Egal ob oder wie sie sich mit der von konfuzianischer Ideologie beherrschten frauenfeindlichen Welt zu arrangieren versuchen, sie können ihrem Unglück nicht entgehen. Das Vorbestimmte wird bereits im Register festgehalten.

Im Gegensatz zu Baochai, die gemäß der konfuzianischen Tugendvorstellung lebt, liegt das Lebensziel Daiyus in der Dichtung und in der Musik, wo sie ihre Gefühle und Gedanken zum Ausdruck bringen kann. Daiyus Intuition, Spontanität und Natürlichkeit und vor allem ihr „kindliches Herz“ finden eine Reihe von Spiegelungen, hauptsächlich in Xiangling, Qingwen und

³⁵⁰ Bereits Zhiyan Zhai hat darauf hingewiesen, dass die zwei Figuren eine sind. GCB, 42: 760. Auch Yu Pingbo macht bereits in den 1920er Jahren mit der These „Baochai und Daiyu vereint in einem“ 釵黛合一 darauf aufmerksam. Seine These basiert auf der Beobachtung, dass Baochai und Daiyu bei allen wichtigen Ereignissen dabei sind, obwohl sie mit ihrer Schönheit und ihrem Talent Konkurrentinnen sind. Yu beschreibt es mit „zwei Gipfel stehen Angesicht zu Angesicht und zwei Ströme fließen in entgegengesetzte Richtungen“ 雙峰對峙二水分流. Der Autor, so Yu, blickt dennoch auf beide mit Sympathie und bedauert beide in der Ouvertüre der *Lieder des Traums der roten Kammer* zutiefst: ...Darum führen wir das Stück mit dem Titel *Traum der roten Kammer* auf, um das Goldene zu bedauern und die Jade zu betrauern 因此上，演出這懷金悼玉的《紅樓夢》(5: 82). Mit dem „Goldenen“ ist Baochai gemeint wegen ihres goldenen Amuletts. Daiyus Name beinhaltet das Zeichen Jade. Siehe Yu Pingbo, „Hongloumeng Bian“, in: *Yu Pingbo quanji*, 1997, a.a.O., Band 6, S. 151-160.

Miaoyu.³⁵¹ Wie Daiyu sind ihre Spiegelbilder Vollwaisen. Xiangling und Qingwen wissen gar nichts von ihren Eltern und ihrer Abstammungen, was auf ihre wahre Herkunft, nämlich das Wahnreich, hindeutet. Xianglings Enthusiasmus für die Dichtkunst gleicht Daiyus, aber auch ihre Suche nach dem Weg, ihren Gefühlen und Gedanken künstlerisch individuellen Ausdruck zu verleihen, statt sie zu verbergen und zu unterdrücken, ist ähnlich. Die Dichtkunst kann sie nur bei Daiyu lernen, da Daiyus Gedichte, im Unterschied zu Baochais Versen, eine unverfälschte Spiegelung ihrer Seele sind. Xianglings unglückliche Lage als Nebenfrau ist vergleichbar mit Daiyus Alptraum einer erzwungenen Ehe mit einem viel älteren Mann, den sie als zweite Frau heiraten soll. Selbst die Herzoginmutter verweigert ihr die Hilfe (82).

Auch Qingwen, Baoyus schöne Zofe, ist Vollwaise. Sie ist sehr begabt in der Näharbeit und beherrscht darin eine außerordentliche Technik, der vom Autor ein halbes Kapitel gewidmet ist (52). Ihr kindliches Herz, ihre Natürlichkeit und ihre Intuition lässt sie sehr früh Xirens heuchlerisches Verhalten und Heimtücke erkennen und zur Sprache bringen. Sie genießt Baoyus Vertrauen, mehr als Xiren, und sie scheut sich nicht, Baoyu direkt zu widersprechen (31). Ihr als Botschafterin der Liebe vertraut Baoyu die Taschentücher an, die sie Daiyu als Liebessymbol bringen soll (34). Ihre Schönheit und ihr Talent machen sie zum Hassobjekt für Xiren und andere ältere Frauen in der Dienerschaft. Sie dagegen verachtet Xirens Scheinheiligkeit und Hinterlist. In Qingwen spiegelt sich Daiyus Natürlichkeit und vor allem das kindliche Herz. Wie bei Daiyu drückt sich ihre Aufrichtigkeit manchmal in kapriziösem Verhalten und spitzzüngigen Bemerkungen aus. Die Konflikte zwischen Qingwen und Xiren sind Spiegelbilder der zwischen Daiyu und Baochai. Schönheit und Talent werden ihr zum Verhängnis. Daiyu und Qingwen verbindet das Blumensymbol der Hibiskusblume 芙蓉.³⁵² Daiyu wird durch ein „Orakelspiel“ bei Baoyus „privater“ Geburtstagfeier zur Hibiskusblume bestimmt (63: 872). Qingwens Tod deutet den Tod Daiyus unmissverständlich voraus. In seinem *Furong nü'er lei* 芙蓉女兒誄, „Kondolenzgedicht für das Hibiskusbädelchen“, betrauert Baoyu zwar Qingwen, doch es bezieht sich auch im Voraus auf Daiyu, wie der Titel des Gedichts verdeutlicht. Nach Daiyus Tod schreibt Baoyu daher kein zweites Trauergedicht.

Miaoyu teilt nicht nur mit Daiyu ihre Heimat, sondern auch ihre Begabung für Dichtkunst und Musik. Als sie und Baoyu Daiyus Gedichte in *Guqin*-Musik hören, ist sie damit vertrauter als

³⁵¹ Bereits Qing-Leser wie Xu Ying 徐瀛 (19. Jh.), Zhang Xinzhi, Sun Qufu 孫渠甫 (19. Jh.) und Jie'an Jushi 解龔居士 (19. Jh.) haben den Spiegelungseffekt der Figuren und der Handlungen beobachtet. Siehe Yi Su (Hrsg.), *Hongloumeng ziliao huibian*, 1963, a.a.O., S. 144, 155, 184-197, 265-268.

³⁵² Welche Blume 芙蓉 (Furong) der Autor meint, ist bis heute umstritten. Die Diskussion konzentriert sich auf Lotusblume und Hibiskus. Tao Wei 陶璋, „Furong bian: Lun Daiyu, Qingwen zhi ‚furong‘“ 芙蓉辯 — 論黛玉、晴雯之“芙蓉”, in: HXK, 2010/4, S. 199-227. Chen Zhao 陳詔, „Furong yu Lin Daiyu“ 芙蓉與林黛玉, in: *Garden 園林*, 2010/10, S. 68. Zhang Qingshan 張慶善, „Shuo furong“ 說芙蓉, in: HXK, 1984/4, S. 322-324. Chen Ping 陳平, „Honglou furong bian“ 紅樓芙蓉辯, in: HXK, 1983/1, S. 36-38.

Baoyu und sagt voraus, dass die Saite brechen wird, ein schlechtes Omen für den Musiker (87: 1226-1227). Kurz zuvor schreibt sie am Mondfest die „Mondscheinode“, ein gemeinsames Gedicht von Daiyu und Xiangyun, zu Ende und stellt damit ihre Dichtkunst unter Beweis (76). Als buddhistische Nonne sind ihr die Mitgliedschaft im Dichterklub und das Vergnügen unter Gleichaltrigen im Garten verwehrt. Sie ist lediglich mit Xichun befreundet, da sich das Vierte Fräulein auch sehr für den Buddhismus interessiert.

Eine besondere Erfahrung verbindet Daiyu mit Xiangling und Miaoyu, deren Tragweite sie nicht wissen. Xiangling und Daiyu sind als Kinder dem grindköpfigen Buddhisten begegnet, der sie zu ihrem Glück geleiten will. Xianglings Erlebnis wird bereits im ersten Kapitel geschildert. Als Dreijährige trifft sie im Arm von Zhen Shiyin den grindköpfigen Buddhisten und den hinkenden Daoisten. Zhen Shiyin hält die Prophezeiung des Buddhisten für Unsinn und schenkt ihr kein Glauben. Kurz darauf aber wird Xiangling entführt, was Zhen Shiyins Katastrophe auslöst. Daiyu selbst erzählt von ihrer Erfahrung: Als sie drei Jahre alt war, kam ebenfalls ein Buddhist und machte ihren Eltern den Vorschlag, sie ins Kloster zu geben und sagte voraus, dass nur dadurch ihre Krankheit geheilt werden könne. Ansonsten dürfe sie niemand außerhalb ihres engsten Familienkreises je treffen und auch nicht weinen (3: 39). Daiyu aber kam nach dem Tod ihrer Mutter zur Jia-Familie und traf Baoyu. Ihre einsame Lage und die unrealisierbare Liebe zu Baoyu bringen sie immer wieder zum weinen. Miaoyu stammt ebenfalls aus einer Gelehrtenfamilie und auch ihre Kindheit ist von Krankheit gezeichnet. Ihre Familie hat viele gekaufte Stellvertreterinnen statt ihrer ins Kloster geschickt, doch alles hat nicht genutzt.³⁵³ Erst als sie selbst Nonne wird, geht es ihr gesundheitlich besser (17/18: 234). Baoyu kennt Miaoyu als ein selbstständig denkendes, talentiertes und unkonventionelles Mädchen. Im Gegensatz zu den anderen Nonnen aus dem Stifftempel der Familie bewahrt sie die Aufrichtigkeit und pflegt keinen aktiven Verkehr mit den Machtinhaberinnen der Familie. Die Bezeichnung der Musikform ihres Registerlieds, *Shinanrong* 世難容, „Verschmäht von der Welt“, sagt ihr Schicksal bereits voraus (5: 83).³⁵⁴ Obwohl die Begegnungen dieser drei Figuren mit dem Buddhisten sich voneinander unterscheiden, ergrenzen sich jedoch gegenseitig. Bemerkenswert ist hier, dass die zwei Unsterblichen als Helfer der Fee fungieren, das irdische Schicksal der Schönen zu erfüllen.

Den Mitgliedern der Gruppe um Lin Daiyu mangelt es weder an Talent, einen großen Haushalt zu führen oder zu reformieren, noch an der Fertigkeit zu nähen. Ihr Tun stellt ein Gegenprogramm zu dem der Gruppe um Baochai dar. Für die Charaktereigenschaften der

³⁵³ Im alten China konnte man an seiner Stelle eine oder mehrere Ersatzpersonen ins Kloster schicken. Reiche Familien kauften diesen Ersatz häufig, der das erstrebte Glück und den Segen Buddhas sichern sollte. Im Roman trifft die Familie auch den Daopriester Zhang, der an Stelle von Herzog Rong, Baoyus Großvater, ins Kloster gegangen ist (29: 395).

³⁵⁴ Rainer Schwarz und Martin Woesler (Übers.), 2006, a.a.O., S. 102.

Gruppe um Daiyu und Baoyu gebraucht der Autor identische Adjektive: „gefühlvoll“ 情, „töricht“ 呆 und „vernarrt“ 癡. Diese Adjektive entstammen der Strategie und der Humor des Autors, um die Charakteristika dieser Figuren, insbesondere ihr kindliches Herz und ihre Spontanität, zu veranschaulichen und dadurch den Leser zu einer positiven Bewertung zu lenken. Lin Daiyu gehört auch zu den Jia Baoyu ähnlichen Figuren, deren Existenz in der Welt der roten Staubs „vergebens“ 枉 ist. Sie verfügen über Talente, die für diese Welt wertlos sind. Sie erfüllen nur ihren eigenen Zweck, sind praktisch unbrauchbar und lassen sich nicht instrumentalisieren. Dadurch fallen Baoyu und Daiyu, ihre Eigenschaften und insbesondere ihre Liebesgeschichte komplett aus dem Rahmen der herrschenden Gesellschaftsordnung. Beide verweigern sich die Rolle zu spielen, die die Konvention von ihnen erwartet und sie durch Erziehung und Verhaltenskodex dazu zwingt. Diese Eigenwilligkeit liegt ihrer Liebe zu Grunde. Und gerade die Darstellung der Entwicklung dieser Liebe mit ihren Höhen und Tiefen, mit ihren Missverständnissen und ihrer Verzweiflung, ihrer von Anfang an erkennbaren Aussichtslosigkeit, macht diese Geschichte einzigartig im Vergleich zu allen anderen konventionellen Liebesgeschichten, die vom Stein als unrealistisch und schablonenhaft kritisiert werden. Diese seien, so der Stein: „nicht wie meine Geschichte, die sich nicht dieser Schablonen bedient und dadurch neuartig und außergewöhnlich ist“ 莫若我這不借此套者，反倒新奇別致 (1: 5).

Doch die Grenzen zwischen den zwei Gruppen weiblicher Figuren sind fließend. Der Autor hat offensichtlich nicht vor, eine Schwarz-Weiß-Charakterisierung vorzulegen. Er bietet eine vielfältige Konstellation und selbst die Figuren, die gegensätzliche Eigenschaften manifestieren, zeigen ähnliche Gefühle. Ihre unterschiedlichen Charakterisierungen führen jedoch zu unterschiedlichen Verhalten und Handeln. Die Liebesgeschichte zwischen Xiaohong und Jia Yun zum Beispiel verläuft eine Zeitlang parallel zur Liebesgeschichte Baoyus und Daiyus. Xiaohong, die ursprünglich Lin Hongyu 林紅玉 heißt, wird auch in Sache Liebe zum Gegenbild Lin Daiyus. Beide tragen den gleichen Nachnamen Lin 林 und das gleiche Wort Yu 玉, Jade, in ihrem persönlichen Namen. Die anderen Wörter in ihren Namen sind beides Farbbezeichnungen: *Hong* heißt rot und *Dai* heißt schwarz. Im Vergleich zu Daiyu besitzt Xiaohong den Mut, ihr Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen. Obwohl ihre Eltern wichtige Posten im Haushalt im Rongguo-Anwesen und eine gewisse Macht innehaben und sie eigentlich deswegen unter der Dienerschaft eine gute Partie ist, ergreift Xiaohong die Gelegenheit, ihre Liebe zu Jia Yun zu erklären und sich seine Liebe zu sichern. Ein verloren geglaubtes Taschentuch dient als der Liebesbote. Opportunismus ist auch dabei, denn Jia Yun ist ein naher Verwandter ihres mächtigen Herrn.

Baoyu hat Daiyu auch seine alten Taschentücher geschenkt, um ihr seine ewige Liebe zu zeigen.³⁵⁵

Die Heldin Lin Siniang wird durch den gleichen Familiennamen mit Daiyu zu ihrem Gegenbild. Sie ist nicht nur sehr schön, sondern verfügt über die Tapferkeit eines Mannes. Um den Tod ihres geliebten Mannes zu rächen, führt sie furchtlos eine Armee von jungen Frauen in der Schlacht gegen den barbarischen Rebellen und stirbt auf dem Schlachtfeld. Daiyu aber, anders als Lin Siniang und Xiaohong, versinkt häufig in Selbstmitleid, in Zweifel an der Zukunft und an Baoyus Liebe, was letztendlich ihre Handlungsunfähigkeit verstärkt. Im Kontrast zur rapiden Entwicklung der Liebe zwischen Xiaohong und Jia Yun wird bereits hier das Scheitern von Baoyu und Daiyu am Anfang ihrer Liebe auf subtile Art und Weise vorausgedeutet.

Weitere Spiegelungen lässt sich im Schicksal Xianglings und Yuanchuns erkennen. Die Entführung Zhen Yinglians markiert den Anfang der Katastrophe für ihre Familie, während die Ernennung von Yuanchun als kaiserliche Konkubine den Jia-Familien zunächst den Aufstieg sichert. Eine gegenläufige Entwicklung. Dennoch lassen sich Parallelen erkennen. Beide Frauen erleben eine Trennung von der Familie und ihr Schicksal ist trotz ihrer unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellung nicht unähnlich: Beide sind Nebenfrauen, die eine des Kaisers, die andere des kaiserlichen Einkäufers. Beide müssen sterben. Aber obwohl beide die Katastrophe für ihre jeweilige Familie auslösen, kommt der Untergang Zhen Shiyins bereits direkt nach der Entführung. Er verliert alles durch einen Brand, den er nicht verursacht hat. Unmittelbar danach bringt ihn sein eigener Schwiegervater um den Rest seines Vermögens. Yuanchuns Tod markiert den Anfang des Untergangs der Jia-Familien. Da sie als Schutzpatronin nicht mehr am Hof anwesend ist und die männlichen Familienmitglieder entweder unfähig oder korrupt sind, folgt ein Desaster dem anderen bis hin zur Hausdurchsuchung und dem Verlust des Adelsstandes.

Als ein Gegenbild zu Daiyu ist Baochai zwar ebenso gebildet, identifiziert sich jedoch mit den konservativen moralischen und ethischen Regeln der Cheng-Zhu-Schule für Frauen. So spiegeln die Unterschiede zwischen Daiyu und Baochai den Unterschied zwischen zwei neokonfuzianischen Schulen wider, zwischen den Schulen des orthodoxen Cheng-Zhu-Ordnungsprinzips 程朱理學 und Wang Yangmings 王陽明 (1472-1529) Herz-Schule 陽明心學. Li Zhi, Anhänger von Wangs Schule, plädierte für die „völlige Befreiung des Willens unter dem Zeichen der Spontaneität“.³⁵⁶ Für Baoyu, der die Eigenschaften des Steins als Symbol der

³⁵⁵ Baoyu lässt die drei alten Taschentücher von seiner Lieblingszofe, der schönen Qingwen, bei Nacht und Nebel zu Daiyu bringen. Damit signalisiert er, dass sie ihre Liebe wie die Sorgen und Tränen teilen, die diese Liebe bringt. Alte Taschentücher symbolisieren ihre seit langem bestehende Liebe und Baoyus Schwur, dass sie immer bestehen wird. Damit will er Daiyu ihre Sorge und ihre Zweifel nehmen und sie beruhigen. Daiyu schreibt auf diese Taschentücher drei Gedichte, die trotz dieser Geste Baoyus ihre Sorge und ihren Pessimismus zum Ausdruck bringen (34).

³⁵⁶ Wolfgang Bauer, *Das Antlitz Chinas*, 1990, a.a.O., S. 442-452.

Natürlichkeit in sich trägt, bedeutet „das kindliche Herz“, Wahrhaftigkeit und Authentizität zu bewahren, statt sich durch konventionelle „Erziehung“ unterdrücken zu lassen und zu verstellen. Das erklärt auch Baoyus These, alle Mädchen seien Perlen und Juwelen von unschätzbarem Wert, während alle verheirateten Frauen Augen toter Fische seien (59: 811-812), weil sie sich allein durch den Akt der Eheschließung den von Männern dominierten Gesellschaftskonventionen unterwerfen müssen und dadurch korrumpiert werden.

Baochai, wie bereits erwähnt, folgt den konservativen moralischen und ethischen Regeln. Ihre Familie fungiert zwar als Einkäufer für den Kaiserhof und ist sehr reich, genießt jedoch aufgrund des Kaufmannsstandes kein so hohes Ansehen wie die adeligen Jia-Familie. Um ihre gesellschaftliche Position zu festigen, reist die Xue-Familie in die Hauptstadt in der Hoffnung, dass Baochai wie Yuanchun zum Hoffräulein erwählt wird. Wie Leng Zixing in Kapitel 2 darlegt, gehören zu den Auswahlkriterien Tugend und Begabung. Doch im gesamten Verlauf des Romans findet diese Wahl nie statt. Als Baochais Bruder wegen Todschlags angeklagt wird, schließt man sie von der Wahl aus, wie sich hier rekonstruieren lässt. Doch bereits vor der Ankunft der Xue-Familie im Jia-Anwesen bestätigt der Haupterzähler, dass Baochai schon in jungen Jahren dem konventionellen Anspruch an Tugend und Begabung entsprochen hat. Ein Musterfräulein. Dass Yuanchun bald zur kaiserlichen Konkubine mit dem Rang Xiande fei 賢德妃, „tugendhafte Konkubine“, ernannt wird, weist auf den auch für Baochai erstrebenswerten Weg hin (16: 203). Nur ein paar Jahre älter als Baoyu und Daiyu „übernimmt“ sie schon bald nach ihrer Ankunft an Yuanchuns Stelle die Vorbildfunktion für ihre Kusinen. Ihre Versuche, Daiyu, Xiangyun, Xiuyan 岫煙 und Xiangling mit orthodoxen neokonfuzianischen Lehre und den gesellschaftlichen Konventionen zu erziehen, spiegeln Yuanchuns Erziehungsfunktion bei Baoyu wider und deuten Baoyus endgültiger Bruch mit ihr schon lange vor ihrer Heirat voraus. Insofern ist Baochai selbst Spiegelbild bzw. perfekte Nachbildung Yuanchuns.

Baochais strategisches Denken in Bezug auf ihre Position im Jia-Anwesen lenkt ihr Verhalten. Im Gegensatz zu Daiyu als Enkelin und Xiangyun als Großnichte der Herzoginmutter sind ihre nahen Verwandten in der Jia-Familie eigentlich in der Überzahl: Dame Wang ist ihre Tante und Fengjie ihre Kusine ersten Grades. Von den hochrangigen Zofen, die Dame Wang und Fengjie aus der Wang-Familie in die Jia-Familie als Mitgift mitgebracht haben, bekommt sie selbstverständlich auch Unterstützung. Außerdem ist ihre Mutter immer vor Ort und steht in engem Kontakt mit den Machthaberinnen der Jia-Familie. Baochai weiß die Herzoginmutter, die nicht zu ihren engen Verwandten zählt, für sich zu gewinnen. Bald wird sie von ihr gelobt (35: 467). Ihre Nähe zur Matriarchin sichert ihre Vorteile. Im Gegensatz zu Daiyu und Xiangyun verfügt ihre Familie außerdem über unermesslichen Reichtum, der die Beziehung verstärkt. Dies äußert sich

in der scheinbar barmherzigen Geste, mit der sie teure Medizin wie Ginseng an Fengjie, spezielle Medizin gegen äußere Verletzungen an Baoyu und Jia Lian und Schwalbennester an Daiyu verteilt (34; 45; 48; 77). Nachdem sie die ältere Generation von ihrer Tugendhaftigkeit überzeugt hat, ergreift sie die Gelegenheit, ihr Talent in Management und Verwaltung der Familienfinanzen unter Beweis zu stellen (56). Nachdem sie nicht mehr für die Wahl des Hoffräuleins in Frage kommt, ist es für die Herzoginmutter selbstverständlich, sie als Baoyus Braut zu bestimmen.

Baochais Bigotterie spiegelt sich in einem scheinbar unwichtigen Vorfall. Sie bekommt zufällig das Gespräch zwischen Xiaohong und Zhu'er 墜兒 über Xiaohongs verlorenes Taschentuch mit und erfährt wie Xiaohong die kleine Dienerin manipuliert, als Liebesbotschafterin für sie und Jia Yun zu fugieren. Baochai erkennt Xiaohongs Vorhaben sofort. Ihr innerer Monolog offenbart zunächst ihre Aversion gegen Xiaohong, verrät aber gleichzeitig ihr wahres Gesicht:

Als Baochai draußen diese Worte hörte, erschrak sie und dachte: „Kein Wunder, wenn man sagt, dass zu jeder Zeit schamlose Huren und hündische Räuber die scharfsinnigste Köpfe sind. Wenn sie die Fenster aufmachen und mich hier sehen, fühlen sie bestimmt ihre Schande. Außerdem klang eine der Stimmen sehr nach dieser Hong'er, die bei Baoyu dient. Ein eingebildetes Ding mit einem verschrobenen Charakter. Nachdem ich jetzt von ihrer Verfehlung weiß, könnte es mehr als einen peinlichen Vorfall geben, wenn sie sich in die Enge getrieben fühlt und zum drastischen Handeln gezwungen sieht. Auch ich könnte in eine unangenehme Situation hineingeraten. Aber es ist in diesem Augenblick nicht mehr möglich, mich rasch zu verstecken. Ich muss zumindest sehen, wie ich mich aus der Affäre ziehe, wie eine Zikade, die ihrer goldglänzenden Haut entschlüpft, wie es die alte Militärstrategie lehrt.“³⁵⁷ Noch bevor sie mit diesen Überlegungen zu Ende war, hörte sie es schon klappern, darum trat sie betont laut auf und rief lachend: „Pin'er, wo willst Du Dich noch verstecken?“ Bei diesen Worten ging sie absichtlich noch schneller an den Pavillon heran.

Als Hongyu und Zhu'er ein Fenster öffneten und plötzlich Baochais Stimme hörten, erstarrten sie zunächst vor Schrecken. Baochai hingegen fragte lächelnd: „Wo habt ihr Fräulein Lin versteckt?“ „Fräulein Lin haben wir gar nicht gesehen!“ erwiderte Zhu'er. „Aber ich habe von drüben gerade noch gesehen, wie sie hier hockte und mit dem Wasser spielte“, behauptete Baochai.

寶釵在外面聽見這話，心中吃驚，想道：“怪道從古至今那些姦淫狗盜的人，心機都不錯。這一開了，見我在這裏，他們豈不臊了？況才說話的語音，大似寶玉房裏的紅兒的言語。他素昔眼空心大，是個頭等刁鑽古怪的東西。今兒我聽了他的短兒，一時人急造反，狗急跳牆，不但生事，而且我還沒趣。如今便趕著躲了，料也躲不及。少不得要使個‘金蟬脫殼’的法子。”猶未想完，只聽“咯吱”一聲，寶釵便故意放重了腳步，笑著叫道：“墜兒，我看你往那裏藏？”一面說，一面故意往前趕。

那亭內的紅玉、墜兒剛一推窗，只聽寶釵如此說著往前趕，兩個人都唬怔了。寶釵反向他二人笑道：“你們把林姑娘藏在那裏了？”墜兒道，“何曾見林姑娘了？”寶釵道：“我才在河那邊看著林姑娘在這裏蹲著弄水兒的。……” (27: 363-364)³⁵⁸

³⁵⁷ Die Sechsenddreißig Strategeme, eine Sammlung von Militärtaktiken, die Tan Daoji 檀道濟 (gest. 436) zugeschrieben wird, gelten in der chinesischen Kultur als Allgemeingut. Die Entdeckung eines auf Jadestäbchen eingravierten Textes der 36 Strategeme aus der Sui-Zeit 隋代 (581-618) bestätigt ihre Existenz seit mindestens 1400 Jahren. Siehe <http://history.news.163.com/09/0907/10/51JPRK1600011247.html> (07. Sept. 2009).

³⁵⁸ Die Interpunktion entspricht hier der Interpretation der Verfasserin dieser Arbeit. Sie weist geringfügige Abweichungen vom *Renwenban* auf. Leicht modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz und Martin Woesler, a.a.O., S. 467-468. Hong'er ist eine Abkürzung von Xiaohong, und Pin'er ein Kosenamen von Daiyu, den sie von Baoyu bekommen hat.

Dieser Handlungsstrang wird durch Baochais Täuschungsmanöver beendet und die zwei Zofen glauben ihrem Schwindel, dass nicht sie, sondern Daiyu gelauscht hat. Da die Zofen auch Daiyu als intelligente und wahrhaftige Herrin kennen, machen sie sich nun Sorge, dass Daiyu sie verraten und verspotten könnte. Baochais Verschlagenheit rettet sie selbst aus einer unangenehmen Situation, bringt aber gleichzeitig Daiyu unschuldig und ahnungslos im Verdacht. Zudem zeigt sie Baochais Gelehrsamkeit, wie sie die berühmten 36 Strategeme spontan im alltäglichen Leben einsetzt. Sowohl bei Baochai als auch bei Xiaohong erhält der Leser bei diesem Zusammenstoß Einblick in ihren durch die konfuzianische Ideologie gespaltenen jungen Seelen. Sie können ihre Wünsche nur realisieren, wenn sie sich wie „schamlose Huren und hündische Räuber“ verhalten, was Baochai aufgrund ihrer Erziehung verabscheuen sollte.

Diese Szene unterstreicht Baochais Menschenkenntnis, vor allem aber auch die Ähnlichkeit zwischen ihr und Xiaohong, die sie eigentlich verachtet. In Xiaohong spiegelt sich eine wichtige Eigenschaft Baochais wider. Wie Baochai weiß sie, ihre Situation realistisch einzuschätzen. Sie erkennt, dass sie als Spätankömmling in Baoyus Haus keine Chance hat, zu seiner persönlichen Zofe aufzusteigen. Sie wendet sich Jia Yun zu, einem nahen Verwandten des Hauptstamms der Familie. Baochai, die Xiaohong verachtet, sieht wahrscheinlich in der Zofe ihr Spiegelbild, das sie nicht mag. Ihr eigenes unangebrachtes Verhalten aber übertrifft jedoch bald Xiaohongs Vergehen. Als Xiren eines Mittags Baoyus Schlafzimmer für kurze Zeit verlässt, setzt sich Baochai aufs Bett neben den schlafenden Baoyu und stickt an Xirens Stelle weiter an Baoyus neuer Unterwäsche (36). Diese Szene wird jedoch von Daiyu und Xiangyun beobachtet. Jedoch bis auf einen Witz bei Baoyu verrät Daiyu, im Gegensatz zu Baochai, sie nicht.

Der Grund für Xirens kurze Abwesenheit ist der Empfang der Nachricht, dass Dame Wang sie zunächst inoffiziell zur Konkubine Baoyus bestimmt hat, ein Ziel, auf das sie seit langem hingearbeitet hat, mit Verrat und Denunziation, wie sich später allmählich offenbart. Zum Beispiel hatte sie der Dame Wang vorgeschlagen, Baoyu aus dem Garten zu quartieren, da die Mädchen dort langsam erwachsen würden und sie fürchtete, etwas Unsittliches könne passieren. Ihre angebliche Sorge um Baoyus Ruf stellt alle Zofen im Garten unter Generalverdacht. Dabei war sie allein diejenige, die direkt nach Baoyus erstem Traum von Wahreih eine körperliche Beziehung mit ihm eingeht (6: 90). Wenn Baoyu aus dem Garten zieht, können fast alle ihre Konkurrentinnen im Garten auf einen Schlag ausgeschaltet werden, während sie als Baoyus erstrangige Zofe sowieso bei ihm sein wird, egal wo er wohnt. Als Dame Wang mit Dame Xue und Fengjie über ihre Entscheidung spricht, stimmt Dame Xue sofort zu und preist Xiren mit fast denselben Worten, mit denen der Haupterzähler einige Kapitel zuvor Baochai „gelobt“ hat.

Im Gegensatz zu Xiaohong, steht Xiren an der Spitze einer Schar von Zofen und Dienerinnen in Baoyus Haus, *Yihong yuan* 怡紅院, Hof zum Erfreuen der Roten, und genießt das Vertrauen der Herzoginmutter und der Dame Wang. Auch sie schätzt ihre Situation realistisch ein. Da sie keine Verwandten im Jia-Haushalt hat, die seit Generationen Netzwerke aufgebaut haben, muss sie ihre Position selbst erarbeiten. Schon in jungen Jahren gewinnt sie als Zofe das Vertrauen der Herzoginmutter und wird aufgrund dessen Baoyu zum Geschenk gemacht. Obwohl die Stellung einer Nebenfrau Baoyus von vielen Zofen angestrebt wird und sie diese fast erreicht hat, kann sie ihre Bemühung nicht einstellen, ehe ihr neuer Status offiziell ist. Dabei ist Qingwen mit ihrer Schönheit, ihrem Talent und insbesondere wegen Baoyus Aufmerksamkeit Xirens größte Konkurrentin. Ihr Vorteil gegenüber Qingwen ist derselbe wie Baochais gegenüber Daiyu. Qingwen, eine Reflektion von Daiyu, ist nicht zu Intrigen fähig, und sagt wie Daiyu stets ihre Meinung. Das bringt Xiren häufig in Verlegenheit. Xiren nutzt das Vertrauen der Dame Wang und denunziert die anderen Zofen. Als Dame Wang eine Säuberungsaktion im Garten startet, weiß sie bereits im Voraus, welche Zofen sie aus dem Garten verjagen wird. Qingwen wird als erste verbannt. Erst nach diesem schmerzhaften Verlust fängt Baoyu an, Xirens wahres Gesicht zu erkennen. Qingwens Tod aber markiert erst den Anfang einer Reihe von Verlusten für Baoyu, die direkt zu seiner Weltentsagung beitragen.

Baoyus Zukunft wird sehr früh mittels der Spiegelmetapher vorausgedeutet. In Kapitel 22 verfasst Baoyu beim Laternenfest ein Rätselgedicht, dessen Lösung „Spiegel“ lautet (CJB, 22: 364). Die Schönen haben ebenfalls Rätselgedichte verfasst, die als Interpretation des Registers dienen sollen und Hinweise auf ihren Charakter anbieten.

Eine einzigartige Kombination von Spiegelungseffekt und Traummotiv innerhalb der Figurenkonstellation findet sich in Baoyus Zofe Sheyue 麝月 (Vollmond). In vielen klassischen Gedichten wird der Spiegel als Vollmond bezeichnet.³⁵⁹ Sheyue ist ein personifizierter Spiegel an Baoyus Seite. Baoyu selbst vergleicht sie in einem Gedicht mit dem Vollmond (23: 312). Seinen ersten Traum vom Wahnreich träumt er in Qin Keqings Schlafgemach ausgestattet mit einem großen antiken Spiegel aus dem Spiegelpalast der Kaiserin Wu Zetian. Sein Schlaf wird dabei von Zofen, darunter auch Sheyue, bewacht. Ein Spiegel aus der Vergangenheit bezeugt die ausschweifende Lebensart seiner jetzigen Herrin. Auch Qin Keqings Bemerkung weist auf das Jenseits hin, von dem Baoyu nun träumen wird: „In meinem Gemach könnten sich wahrscheinlich

³⁵⁹ Wu Shichang hat eine Reihe von klassischen Gedichten aus der Zeit der Südlichen Dynastien 南朝 (420-589) bis zur Qing-Dynastie zusammengetragen, in denen der Vollmond als *Sheyue* bezeichnet wird. Diese Gedichte könnte dem Autor als eine intertextuelle Quelle gedient haben. Siehe Wu Shichang, „*Honglouloumeng* yuangao houbanbu ruogan qingjie de tuice“ 紅樓夢原稿後半部若干情節的推測, in: HYJK, IV, S. 245-254. Damou shanmin 大某山民 hat auch bereits in seinem Kommentar diese Interpretation vorgebracht. Siehe *Honglouloumeng* 紅樓夢 (sanjia pingben 三家評本), 1997⁵, a.a.O., S. 22.

auch Unsterbliche niederlassen“ 我這屋子大約神仙也可以住得了 (5: 71). Dieser irdische Spiegel stellt eine Verbindung zum Wahnreich her, aus dem der Zauberspiegel stammt. Die beiden Elemente, Traum und Spiegel, kommen hier zum ersten Mal zusammen. Hier wird Sheyue Zeugin Baoyus Traum in einem Gemach mit einem berühmten antiken Spiegel.

In Kapitel 56, als Jia Baoyu aus dem gemeinsamen Traum mit Zhen Baoyu aufwacht, erklärt Sheyue den seltsamen Traum damit, dass Jia Baoyu sich selbst im großen Spiegel seines Schlafgemachs beobachtet hat, ehe er einschlief. Daher hat Jia Baoyu im Traum laut seinen eigenen Namen „Baoyu“ gerufen (56: 776). — In Wahrheit aber ruft Jia Baoyu im Traum nach Zhen Baoyu. — Sheyue als Spiegel von Baoyus Leben reflektiert hier die gegenseitige Spiegelung der beiden Baoyus zusätzlich. Schon zuvor lächeln sich Baoyu und Sheyue im Spiegel an, als er ihr die Haare kämmt: Baoyu schaut durch den Spiegel in den Spiegel seines Lebens hinein. Ein sehr interessanter *mise en abyme*-Effekt (20: 272) und eine phantastische Szene, die Jin Shengtan im obigen Zitat beschrieb. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich die Jia-Familie auf dem Höhepunkt ihrer Macht und Baoyu genießt sein Leben in voller Zügen in einem Heim voll von Liebe und Reichtum. Sheyue ist aber auch die letzte Zofe, die Baoyu und Baochai nach der Heirat Xirens begleitet, bis Baoyu die irdische Welt endgültig verlässt.³⁶⁰ So hat sie ihre Pflicht als Spiegel von Baoyus irdischem Leben erfüllt.

Sheyue ist ein realistisches Mädchen: Sie ist nicht so schön wie Qingwen und nicht so ambitioniert und hinterhältig wie Xiren. Zwar hat sie eine hohe Stellung und ist wortgewandt, doch sie verhält sich insbesondere Baoyu und anderen Zofen gegenüber immer ruhig und ist nie ausfallend. Wie ein stiller Spiegel begleitet sie Baoyu und ist Zeugin seines Lebens. Offenbar hat Baoyu an seinem Spiegel-Traum-Effekt Gefallen gefunden. Schon kurz nach seinem Traum von Zhen Baoyu bittet er Zijuan, Daiyus Zofe, ihm ihren kleinen Spiegel zu überlassen, mit der Begründung, dass er sich beim Einschlafen betrachten will (57). Natürlich will er etwas bei sich haben, das ihn an Daiyu erinnert, vielleicht will er auch von ihr träumen, wie er bereits vor langer Zeit Daiyu zu gestehen versucht, dass er sie selbst in seinen Träumen nicht vergessen kann (32: 435). Wenn der mit Zhen Baoyu gemeinsam geträumte Traum mit Hilfe eines Spiegels zustande gekommen ist, sollte auch ein gemeinsamer Traum mit Daiyu mit Hilfe von Zijuans Spiegel zustande kommen können. Leider wurde aus diesem Traum ein Alptraum (82; 83).

Wie bereits angesprochen, sind die beiden Baoyus des Träumens nicht bewusst und glauben, dass ihr Treffen pure Realität sei (56: 776). Sie verhalten sich genauso wie die Menschen, die in ihrem Traum noch versuchen, den Traum zu deuten, so wie Zhuang Zi beschrieben hat. Auch haben sie weder den physischen Spiegel noch den menschlichen Spiegel

³⁶⁰ Wu Shichang, in: HYJK, IV, S. 245-254. Liang Guizhi, „Jingzi de yinyu — Lun *Fengyue baojian*“, in: a.a.O., S. 58-61.

bemerkt. Sie selbst sind Spiegel füreinander und sehen sich im anderen. Dass ihr gemeinsamer Traum möglicherweise von einem Spiegel ausgelöst sein könnte, kommt ihnen nicht in den Sinn. Noch weniger ist sich Jia Baoyu bewusst, dass seine Träume in dem personifizierten Spiegel, der Zofe Sheyue, gespiegelt sind. Doch die beiden Baoyus sind in dieser Entwicklungsphase noch geistig eins und stellen sich die Identitätsfrage nicht.³⁶¹ Für Jia Baoyu bleibt Sheyues Bemerkung nur eine Randnotiz.

Ein anderer personifizierter Spiegel in Baoyus Nähe ist Fangguan 芳官, die Opernsängerin der Familientheatertruppe. Zunächst ist leicht zu erkennen, dass die Theatertruppe selbst eine Spiegelung des realen Lebens der Jia-Familie darstellt, während die ganze Familie allerdings sich dessen nicht bewusst ist. Im Volksmund gilt das Sprichwort „Das Leben ist wie ein Theaterstück und das Theaterstück wie das Leben“ 人生如戲, 戲如人生. Der Ming-Gelehrte Xie Zhaozhe 謝肇淛 (1567-1624) schlussfolgerte:

Eine Theateraufführung und ein Traum gleichen sich. Denn Trennungen und Wiedersehen, Trauer und Freude sind hier keine authentischen Gefühle. Reichtum und Ansehen, Armut und Würdelosigkeit sind keine authentischen Lebenssituationen. Die Kürze des Menschenlebens, das vorbeirauscht wie ein Wimpernschlag, ist jedoch gleich wie ein Theaterstück. Aber ein Narr freut sich, wenn er einen fröhlichen Traum gehabt hat, und er macht sich große Sorge, wenn er schlecht geträumt hat. Er ändert plötzlich seinen Gesichtsausdruck und macht eine schmerzliche Miene, wenn er eine Tragödie sieht; und er ist froh und lacht herzlich, wenn ein Stück in Ruhm und Glanz endet. Mit einem Wort, er hat sich noch nicht von der Perspektive eines diesseitigen Menschen befreit.

戲與夢同，離合悲歡非真情也，富貴貧賤非真境也。人世轉眼，亦猶是也。而愚人得吉夢則喜，得兇夢則憂。遇苦楚之戲則愀然變容，與榮盛之戲則歡然嬉笑。總之，不脫處世見解耳。³⁶²

Hier sind die Zuschauer des Theaters, nämlich die Jia-Familie, nicht in der Lage, sich selbst und ihr Leben in den Stücken zu erkennen. Der Autor verweist jedoch ausdrücklich auf diese Funktion der Theatertruppe und berichtet genau, welche Schauspielerin als Zofe welchem Haushalt zugeteilt wird, als die Truppe aufgrund der Staatstrauer aufgelöst werden muss. Fangguan verbringt relativ wenig Zeit bei Baoyu, erfüllt jedoch eine einzigartige Rolle, die seines Spiegelbildes. In Kapitel 63 berichtet der Haupterzähler über die Beobachtung anderer Zofen,

³⁶¹ Eine ähnliche Situation kreiert Lewis Carroll (1832-1898) in *Through the Looking-Glass and What Alice Found there* (1871). Alice träumt, dass sie durch den Spiegel über dem Kamin getreten ist und sich in einem Raum mit Schachfiguren befindet. Die Schachfiguren bleiben paarweise arrangiert und unterscheiden sich nur farblich. Später trifft Alice die Zwillinge Tweedeldum und Tweedelde, — Die Namen der Zwillinge unterscheiden sich nur wenig wie bei den beiden Baoyus. — Die beiden machen Alice auf den schlafenden „Red King“ aufmerksam und behaupten, dass der „Red King“ gerade von ihr träumt, Alice deshalb nicht mehr real sei, sondern sich in seinem Traum befinde. Und wenn er erwacht, werde Alice sich in Luft auflösen. Alice, die sich nun in einem Spiegel ihres Traums befindet, mehr noch, vielleicht im Traum einer Schachfigur, beginnt an ihrer Existenz zu zweifeln, besteht aber vehement auf ihrer realen Existenz. Wieder aufgewacht, fragt sie: „Now Kitty, let consider who it was that dreamed it all. This is a serious question, my dear, He (*the Red King*) was part of my dream, of course, but then I was part of his dreams, too!“ Alices Erlebnisse mit Spiegel und Traum ähneln dem Traum der beiden Baoyus. Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass and What Alice Found there*, New York, 1902, S. 209.

³⁶² Xie Zhaozhe 謝肇淛 (1567-1624), *Wu Zazu* 五雜俎, Shanghai, 2001, S. 313. Interpunktion und Übersetzung durch die Verfasserin dieser Arbeit.

dass Baoyu und Fanguan wie Zwillingbrüder aussehen (63: 889). Im Vergleich zu Zhen Baoyu, den Jia Baoyu nur einmal getroffen hat, lebt Fanguan ungefähr für ein halbes Jahr bei ihm. Aus Spaß verändert Baoyu ihren Namen mehrmals und fügt ihm männliche Kennzeichen hinzu und lässt sie als ein Junge verkleiden. Unbewusst sieht er in Fanguan sich selbst. Diese Zeit ist aber bereits voller Anzeichen des Untergangs. Qingwen und Fanguan werden im Herbst von Dame Wang aus dem Garten verbannt. Qingwen stirbt bald an Tuberkulose. Fanguan wird buddhistische Nonne (77: 1089-1090). Sie verschwindet zwar aus Baoyus Leben, zeigt ihm jedoch seinen zukünftigen Weg.

Die Grenze zwischen Himmel und Erde erfüllt ebenfalls die Funktion eines Spiegels. Manche Figuren oder Schauplätze erscheinen in beiden Sphären spiegelverkehrt. Andere behalten jedoch ihre Eigenschaften. Daiyu mit ihrer Schönheit, Reinheit und vor allem ihrer Natürlichkeit ist das Ebenbild der Blume der Purpurperle. Dass eben diese Eigenschaften ihr auf der Erde zum Verhängnis werden, sind der Kern der Tragödie und Zentralthema der Kultur- und Sozialkritik des Romans. Die treibende Kraft, die Baoyu zum Erwachen bringt, sind sein „kindliches Herz“ und die Natürlichkeit, Eigenschaft von Nüwas Stein.

Wie ein unsichtbarer doppelseitiger Spiegel wirkt die Grenze zwischen Rahmen- und Binnengeschichte. Auf einer Seite sieht man die nüchterne Erzählung von der Entstehung und Verbreitung der Binnengeschichte, auf der anderen die Binnengeschichte selbst. Die ausgesparte Geschichte des Daoisten der Leere im Eingangsrahmen könnte auch Vorbild von Baoyus Geschichte sein. Darüber hinaus sind die beiden Unsterblichen auf der einen Seite weise und unbekümmert, auf der anderen hässlich, schmutzig und behindert. Sie verkörpern zwei Glaubensrichtungen, die in der irdischen Welt in Form zweier Religionen miteinander konkurrieren, auf der philosophischen und spirituellen Ebene aber vereinigt sind. Sie wandern gemeinsam im Himmel und am großen kahlen Berg, operieren aber getrennt in der irdischen Welt. In der Figur des Daoisten der Leere sind beide Glaubensrichtungen wieder vereinigt. Im Gegensatz zu dieser Konstellation spaltet sich die im Himmel angesiedelte Jianmei in der irdischen Welt in Daiyu und Baochai. In diesem Sinne kann man den erwachten Daoisten der Leere wohl auch als „Jiansheng“ 兼聖 oder „Jianzhi“ 兼智, d. h. doppelte Weisheit, bezeichnen. Gleichzeitig ist der Daoist selbst ein doppelseitiger Spiegel. In seinem zweiten Traum erlebt Baoyu die bereits verstorbenen Schönen jedoch als ihre irdischen Gegenbilder. Sie werden furchterregende Geister und Dämonen. Das Wahre zeigt sein wahres Gesicht als eine Illusion und Fata Morgana.

Die Hauptfiguren bilden eine Art Spiegelkabinett. Sie zeigen in ihren charakteristischen Eigenschaften Ab- und Gegenbilder von einander. Ihre Träume, Äußerungen und ihr Handeln

spiegeln wiederum ihre Eigenschaften wider. Spiegel und Traum werden Instrumente der Erkenntnis. Das Wahre und das Falsche, Leben und Fiktion vermischen sich miteinander und stehen in einer Wechselbeziehung zueinander.

4.2.4 *Die Zwölf Schönen aus Jinling* 金陵十二釵

Der Titel *Die Zwölf Schönen aus Jinling* scheint ein Gegengewicht zum Prinzip des Autors zu sein, keine genaue Ortsangabe zu machen. Die Hervorhebung der Stadt Jinling 金陵 in diesem Titel betont zum einen ihre Stellung als konkretes, dem Hauptschauplatz ähnliches Stadtbild, zum anderen dient Jinling als ferner Spiegel, aus dem die Abbilder und Gegenbilder der Geschichte am Hauptschauplatz zurückstrahlen. Jinling ist ein Spiegelbild des Wahnreichtums und ein Quellenbild des Hauptschauplatzes, insbesondere als Herkunftsort der Jia-Familie. Dieses Gegengewicht zum Hauptschauplatz wird konsequent die ganze Geschichte hindurch beibehalten. Obwohl die Stadt Jinling immer im Hintergrund bleibt, wird sie laut eines chinesischen Forschers 42 Mal unter den Namen Jinling (Grab des Goldes), Shitou Cheng 石頭城 (Festung aus Stein) oder Nanjing 南京 (Südliche Hauptstadt) erwähnt.³⁶³

Zwei der fünf Titel, nämlich *Chronik des Steins* und *Die Zwölf Schönen aus Jinling*, deuten auf diese Stadt hin. Jia Yucun nennt sie mit ihrem Spitznamen „Festung aus Stein“ (2: 26), den sie aufgrund ihrer geologischen Beschaffenheit trägt. Ihre Bezeichnung als „Grab des Goldes“ 金陵 hat eine noch längere Geschichte und einige Erklärungen, die über das begrabene Gold erzählen. Eine davon geht zur Östlichen Zhou-Dynastie 東周 (770-256 v. Chr.) zurück. Im Jahr 333 vor Chr. gründete König Wei von Chu 楚威王 (?-329 v. Chr.) die Stadt, nachdem er den Staat Yue 越 besiegt hatte. Um die kosmische Kraft (Qi 氣) eines früheren Königs in Schach zu halten, die den Nachkommen des Staates Yue nochmals zum Aufstieg verhelfen könnte, begrub König Wei Gold unter der Stadt, die fortan Jinling, „Grab des Goldes“, genannt wurde.³⁶⁴ Im Jahr 229 wurde Jinling von Sun Quan 孫權 (182-252) zum ersten Mal als Hauptstadt der Wu 吳 (222-280) bestimmt. In den folgenden Jahrhunderten als Hauptstadt diverser Dynastien erlebte die Stadt mehrfache Zerstörungen und Wiederaufbau. Zhu Yuanzhang 朱元璋 (1328-1298), Gründer der Ming-Dynastie, bestimmte 1368 die Stadt zur Hauptstadt. Seine Nachfolger aber verlegten nach erbittertem Machtkampf die Hauptstadt 1421 nach Peking, in die „Nördliche Hauptstadt“ 北京 und bestimmten Jinling als die zweite Hauptstadt. Seit 1441 heißt die alte Hauptstadt Nanjing, „südliche Hauptstadt“.

³⁶³ Mei Xinlin, „*Honglouloumeng de Jinling qingjie*“, in: HXK, 2001/4, S. 83-114.

³⁶⁴ Zhou Yinghe 周應合 (13. Jh.), *Jingding jiankang zhi* 景定建康志, in: *Songyuan difangzhi congkan* 宋元地方誌叢刊, Beijing, 1990, S. 1525.

Schon während der Mitte der Ming-Zeit erreichte die Bevölkerung der Stadt über eine Million. Bis in die Qing-Dynastie hinein währte der Aufschwung und sie entwickelte sich zu einem kulturellen Zentrum und einer Wirtschaftsmetropole. Eine wichtige wirtschaftliche Säule war die Textilindustrie. Cao Xueqins Vorfahren waren Inhaber des Textilamtes in Jiangning, das allein für die Textilienversorgung des Hofes zuständig war.³⁶⁵ Mit ihren historischen Bauten und unzähligen Kulturstätten vergangener Zeiten symbolisierte die Stadt für die damaligen Intellektuellen und Gelehrten die wiederholte Zerstörung einer blühenden Hochkultur durch Machtkämpfe und Dynastiewechsel. Für viele Herrscher war sie jedoch ein schlechtes Omen. Denn viele Dynastien mit Jinling als Hauptstadt gingen innerhalb kurzer Zeit unter. Aufgrund dieser Vergangenheit verbindet man mit der Stadt eine tiefe Melancholie, die sich immer wieder in der Dichtung unterschiedlicher Zeitalter niederschlägt. Für den Tourist Jia Yucun sind die Stadt und das alte Anwesen der Jia-Familie Stationen seines Reiseweges, nachdem er zum ersten Mal sein Amt verloren hat (2: 26).

Alle vier mächtigen Familien des *Traums*, die Familien Jia 賈, Wang 王, Shi 史 und Xue 薛 stammen aus Jinling. Familie Zhen 甄 wohnt noch in Jinling. Hier beginnt ihr Aufstieg. Jia Yucun beschreibt das alte Anwesen der Jia-Familie als einen pompösen Bau mit großer Gartenanlage (2: 26). Die enge Verbindung der beiden Jia-Häuser zu Jinling wird durch häufige Berichte über ihren Verkehr mit der Zhen-Familie unterstrichen. Zudem sind die vier Familien miteinander verwandt und bilden eine Interessengemeinschaft (4: 59). Die Stadt dient aber auch als Rückzugsort. In Fengjies Traum rät Qin Keqing ihr, Vorbereitungen für den Fall einer Krise zu treffen und dort zu investieren (13: 169-170). Die Herzoginmutter droht Jia Zheng, dass sie mit Baoyu und Dame Wang zurück nach Nanjing ziehen werde, als sie sich über Jia Zhengs Prügelstrafe für Baoyu aufregt (33: 446). Die Stadt bedeutet Aufstieg und Untergang zugleich und sie spiegelt auch das Schicksal Fengjies. Ihr Registergedicht endet mit den Worten: „Tränen begleiten ihre Rückkehr nach Jinling. Doch der Untergang ist unaufhaltbar“ 哭向金陵事更衰 (5: 78). Später wird man ihr in einem Tempel wahrsagen: „Wang Xifeng kehrt mit Prunk und Pracht in die Heimat zurück“ 王熙鳳衣錦還鄉 (101: 1388).³⁶⁶ Ironischerweise sagt dieses wohlklingende Orakel ihren baldigen Tod voraus. Kurz vor ihrem Tod verlangt sie in ihrer Fieberphantasie Schiffe und Sänften, um nach Jinling zu ihrem Register zurück zu kehren (114: 1523). Sie scheint

³⁶⁵ Die Stadt wurde in der Sui-Dynastie 隋代 (581-618) Jiangning 江寧 genannt und dieser Name wurde in der Amtsbezeichnung beibehalten.

³⁶⁶ Nach einem alten chinesischen Brauch soll der Sarg eines Toten in seine Heimat überführt und dort begraben werden. Reiche Familien verfügen meist über einen eigenen Familienfriedhof. Glanz und Pracht einer Beerdigung wurden als Ausdruck von Pietät, sozialem Status und Reichtum gesehen. Ursprünglich bezeichnet die Redewendung „Heimkehr in Glanz und Pracht“ 衣錦還鄉 die Heimkehr eines erfolgreichen Menschen. Schon im historischen Werk *Liangshu* (entstanden zw. 650er und 730er) kommt die Redewendung in ihrem ursprünglichen Sinn vor. Siehe Yao Silian 姚思廉, „Biographie von Liu Zhilin“ 劉之遴, in: *Liangshu* 梁書, Beijing, 1973, Band 40, S. 572.

am Ende ihres Lebens ihr prädestiniertes Schicksal erkannt zu haben und verrät die Existenz des Registers, dessen Inhalt nur Baoyu kennt. Hier wird die Verbindung der Stadt zum Wahreicht nochmals unterstrichen.

Anspielungen auf die Kulturgeschichte der Stadt erscheinen des Öfteren. Selbst Fengjies Name „Phönix“ spielt auf eine Legende der Stadt Jinling an. Es wird erzählt, dass sich während der Südlichen Dynastien 南朝 (420-589) einige Phönixe auf einem Berg nahe der Stadt niederließen, was als himmlische Bestätigung für den Herrscher ausgelegt wurde. Daraufhin baute man ein Phönix-Terrasse 鳳凰臺 und benannte den Berg Phönix-Berg 鳳凰山. Der Tang-Dichter Li Bai 李白 (701-762) beginnt ein berühmtes Gedicht mit den Zeilen: „Zur Phönixterrassen sollen die Phönixe früher gezogen sein, die Vögel sind fort, die Terrassen Leer — der Strom fließt für sich allein“ 鳳凰臺上鳳凰遊，鳳去臺空江自流.³⁶⁷ Fengjies Schönheit, ihr Talent, ihre Eloquenz, insbesondere ihre humorvollen Auftritte bei der Herzoginmutter, aber auch ihre Geltungssucht ähneln den tanzenden Phönixen an den prunkvollen Terrassen. Ihr Ehrgeiz und ihre unbändige Gier nach Reichtum und Macht werden ihr jedoch zum Verhängnis und tragen wesentlich zu ihrem Tod bei. Jinling, wo der Glanz der Familie endet, beherbergt am Ende auch ihr Grab. Dass Jia Zheng die Särge der Toten der Familien zurück nach Jinling überführt, unterstreicht noch einmal die Rolle dieser Stadt als Endpunkt von Ruhm und Reichtum der Jia-Familie (116; 120). Der Kreis vom Auf- zum Untergang schließt sich.

Die Stadt Jinling steht zwar meistens im Hintergrund, bildet jedoch mit dem Hauptschauplatz und mit dem Wahreicht eine Formation der Spiegelung.



[Diagramm 4. 1: Spiegelung der Schauplätze]

Zunächst sind die Jia- und Zhen-Familien Spiegelbilder von- und füreinander und ihre Wohnorte, die Hauptstadt und Jinling, reflektieren einander. Sie sind gleichzeitig Spiegelung des

³⁶⁷ Li Bai 李白 (701-762), „Deng Jinling fenghuangtai“ 登金陵鳳凰臺 (Auf der Phönixterrasse von Jinling), in: *Li Taibai quanji* 李太白全集, Kommentiert von Wang Qi 王琦 (1696-1774), Beijing, 1977, S. 986. Aus dem Chinesischen von Volker Klöpsch, *Der seidene Faden. Gedichte der Tang*, a.a.O., S. 107.

Wahnreichs der Leere.³⁶⁸ Die Geschichten aber, die in Jinling stattgefunden haben, werden nicht direkt durch den Haupterzähler dargelegt, sie erschließen sich aus den Reden der Figuren. Das heißt, die Geschichten über die Zhen-Familie werden immer im Präteritum oder Plusquamperfekt erzählt. Jia Yucun war Zhen Baoyus Hauslehrer und kennt die Familie gut (2: 25-30). Durch den Gerichtsdienstler erfährt Jia Yucun, der nun das Amt von Yingtian 應天府, Amtsbezeichnung für das Gebiet um Jinling, bekleidet, dass die Familien Wang und Xue ebenfalls aus Jinling abstammen. Wichtige Informationen über die vier Familien erhält er aus dem „Amtsschutzamulett“ (4: 57-59). Die Zhen-Familie, die nicht unter den vier mächtigen Familien aufgeführt wird, rückt in Kapitel 2 bereits ins Blickfeld, als Jia Yucun die beiden Baoyus und ihre Familien miteinander vergleicht.

Der freundschaftliche Verkehr zwischen den Familien Jia und Zhen kommt mehrmals zum Ausdruck. Schon Fengjies Bericht an Dame Wang spricht von einem regelmäßigen Austausch von Briefen und Geschenken (7: 109). Die Erzählung von Jia Lians alter Amme, dass der Zhen-Familie mehrmals die Ehre zuteil geworden ist, den Kaiser bei sich zu empfangen, belegt ihren sozialen Rang und ihren Reichtum. Auch die Wang-Familie, Fengjies Vorfahren, durfte einmal den Kaiser bei sich begrüßen. Damit ist offensichtlich, dass die Zhen-Familie zumindest zeitweise mehr Ansehen, Reichtum und Macht genossen hat als die vier Familien zusammen (16: 209-210). Nach der Beschreibung von vier hochrangigen Haushälterinnen der Zhen-Familie freut sich die Herzoginmutter darüber, dass in der Zhen-Familie auch ein Baoyu existiert. Aus dem Gespräch wird klar, dass die Zhen-Töchter wie Yuanchun als kaiserliche Konkubine im Palast leben oder mit Würdenträgern oder Adligen in der Hauptstadt verheiratet sind (56: 772). Dieses enge Verhältnis äußert sich auch in der Freundschaft zwischen Jia Zheng (Homophon: falsche Beweise 假證) und Zhen Yingjia 甄應嘉 (Homophon: Das Wahre muss das Falsche sein 真應假; Im Wahren spiegelt sich das Falsche 真影假), die auch durch die Namensgebung unterstrichen wird.³⁶⁹ Höhepunkt ist der gleiche Traum der beiden Baoyus, was klar stellt, dass die beiden, ihre Familien und ihre täuschend ähnlichen Anwesen einander spiegeln und das gleiche Schicksal teilen werden. Wie Tanchun voraussagt, ist sogar der Beginn der Selbstvernichtung in beiden Familien vergleichbar:

Habt ihr heute Morgen nicht über die Zhen-Familie gesprochen? Erst veranstalten sie grundlos eine Hausdurchsuchung bei sich, und nun haben sie eine echte Hausdurchsuchung von der Staatspolizei. Bei uns fängt es auch schon so langsam an.

你們今日早起不曾議論甄家？自己家裡好好的抄家，果然今日抄了。咱們也漸漸的來了 (74: 1030).

³⁶⁸ Bereits hat Zhiyan Zhai diese Spiegelung erkannt und nennt den Garten das „Wahnreich von Baoyu und von den zwölf Schönen“. Siehe GCB, 16: 312. Yu Yingshi identifiziert den Garten mit dem Wahnreich. Siehe Yu Yingshi 余英時, *Hongloumeng de liangge shijie*, Shanghai, 2002, S. 35-59, 222-256.

³⁶⁹ Feng Qiyong (Hrsg.), *Hongloumeng 紅樓夢* (sanjia pingben 三家評本), 1997⁵, a.a.O., S.1871. Vgl. Hu Wenbin, „*Hongloumen* yu Zhongguo xingming wenhua“ 《紅樓夢》與中國姓名文化, in: HXK, 1997/3, S. 74-94.

Jinling fungiert ebenfalls als ein doppelseitiger Spiegel. In der ersten Hälfte des Romans liegen in Jinling Herkunft und Aufstieg der vier Familien. In der zweiten Hälfte markiert Jinling den Anfang vom Ende der vier mächtigen Familien. Die Geschichte Jinlings als Hauptstadt, in der Dynastien ihr schnelles Ende fanden, diente ab dann als Symbol des baldigen Untergangs.

Auffallend ist der Zusammenhang zwischen den Titeln *Traum der roten Kammer* und *Die Zwölf Schönen aus Jinling*. Die Figur Baoyu, die nichts von der Rahmengeschichte und dem Titel des Buches weiß und *Traum der roten Kammer* als Titel des Liederzyklus in seinem ersten Traum vom Wahreicht träumt, kann nicht erkennen, dass der geträumte Titel mit dem Buchtitel bzw. mit dem von Wu Yufeng verliehenen Titel identisch ist. Er erfährt im Traum, dass es sich im Schicksalsregister und in der Liederserie eigentlich um die zwölf Schönen aus Jinling handelt. Der Titel des Herausgebers Cao Xueqin, *Die Zwölf Schönen aus Jinling*, bietet eine Interpretation der Gedichte im Hauptregister. Während die Lieder für den träumenden Baoyu rätselhaft bleiben, führen sie dem Leser vor, wie er die Gedichte im Register über die zwölf Schönen verstehen soll. Auf diese Art wird die Rezeption des Lesers gelenkt. Dazu kommen noch die Figuren, die in den Nebenregistern erfasst sind, aber eine weitere Liederserie 副曲 über sie hier ausgespart werden. Das unvollständige Nebenregister und das zweite Nebenregister 又副冊 deuten bereits darauf hin, dass die darin beschriebenen Mädchen ebenfalls wichtiger Bestandteil der Figurenkonstellation sind und sich als Spiegelbilder der Figuren aus dem Hauptregister erweisen.

Die untrennbare Verkettung von Schönheit und tragischem Schicksal der Zwölf Schönen aus Jinling wird durch den Schauplatz akzentuiert. Das Thema des tragischen Schicksals einer Schönheit hat eine lange Geschichte in Erzählungen und Theaterstücken. Hier aber handelt es sich um „zwölf Schöne“, eine Figurenkonstellation, die darüber hinaus in eine größere Konstellation eingebunden sind. Die zwölf Schönen und andere weibliche Figuren sind sehr komplexe Prototypen, die in einem größeren und komplizierten Umfeld und Zusammenhang agieren. Sie entstammen seinem Menschenstudium und ihre Charakterisierung bedient weder starr das Schema „die Schöne hat immer ein schweres Schicksal“ 紅顏薄命 noch das schablonenhafte Schönheitsideal in den klischeehaften Liebesgeschichten.³⁷⁰ Ihre Entwicklung gehört zu den wichtigsten Beiträgen des Autors zur klassischen Erzählliteratur. Die Kreativität der Schönen, die sich in Gedichten, Couplets, Musik und Malerei offenbart, dient einer komplexeren Charakterisierung. Sie spiegeln sich einerseits ineinander, behalten andererseits ihre

³⁷⁰ Diese Redewendung ist spätestens seit der Yuan-Zeit populär. Sie kommt als Gesangstext in der Oper *Yuanyang bei 鴛鴦被* (*Decke mit Mandarinente*, Autor unbekannt) vor und wird bald eine Bezeichnung für das Thema in den Theaterstücken oder Erzählungen, in denen die schönen weiblichen Figuren das schwere Schicksal erleiden. Siehe Guben Xiqu Congkan Weiyuanhui (Hrsg.), *Guben xiqu congkan* 古本戲曲叢刊, Beijing, 1958. In der Erzählliteratur lässt sich die Redewendung auch Anfang der Qing-Zeit nachweisen. Die Zhu Renhuo 褚人穫 (1835-?), *Suitang yangyi* 隋唐演義, Beijing, 2002, S. 258.

individuellen Eigenschaften, bleiben unverkennbar und sind realistischer gezeichnet als ihre Vorgängerinnen in früheren Romanen und Erzählungen.

In Kapitel 1 ließ bereits der Dialog zwischen den beiden Unsterblichen erkennen, dass die übrigen Schönen ebenfalls aus dem Wahnreich stammen und aufgrund ihrer Sympathie zur Blume der Purpurperle und zum Diener der heiligen Jade mit ihnen in die irdische Welt hinabsteigen (1: 9). Erst durch das Register im Kapitel 5 bestätigt sich die Anzahl der Schönen im Titel des Herausgebers. Offensichtlich jedoch wurde bis auf Baochai keine von ihnen in Jinling geboren noch waren sie jemals dort.³⁷¹ Nach und nach sind die zwölf Schönen des Hauptregisters im Anwesen der Jia-Familie in der Hauptstadt angekommen und die meisten von ihnen wohnen mit Baoyu im Garten der großen Schau. Die Verbindung der Schönen zu Jinling liegt zunächst in ihrem Wissen über die Stadt als die Heimat ihrer Vorfahren und in ihrer Kenntnis über deren Geschichte und kulturelle Errungenschaften. Zwei der Rätselgedichte der vielgereisten Baoqin, Baochais jüngere Kusine, beziehen sich auf die Geschichte Jinlings (51: 688, 689). Die Stadt dient nur als Hintergrund der Prophezeiung des Schicksals der Schönen.

Mit dem Register legt der Autor eigentlich seinen „Gestaltungsplan“ der Schönen offen und bietet damit „Erkennungsschlüssel“ und in den Liedtexten Interpretationsansätze und -hinweise an. Der Leser muss sich immer wieder an Register und Liedern orientieren und herausfinden, welches Registergedicht das Schicksal welcher Figur voraussagt. Bewusst sind die Nebenregister unvollständig, damit die Untersuchung der Figurenkonstellationen und das Studium der Charaktere und ihrer Spiegelungen dem Leser überlassen und spannend bleibt.³⁷² Der Erfolg des Autors liegt darin, dass er trotz der frühen Ankündigungen des Schicksals der Schönen im Register jeder der zwölf Schönen ein klares, typisches Profil gegeben hat. Die gleiche Gestaltungsweise trifft auch auf die beiden Baoyus zu, die durch Erzählungen anderer Figuren und durch Darstellung des Haupterzählers als Ebenbild und später als Gegenbild vorausgedeutet werden. Während das Wahnreich als Erziehungsstätte der beiden Baoyus dient, ist Jinling eine Spiegelung des Gartens der großen Schau. Jingling ist der Schauplatz von Zhen Baoyus Entwicklung, während der Garten das Zentrum Jia Baoyus Fortschritte ins Erwachen ist.

³⁷¹ Genauer gesehen stammen die Vorfahren der Schönen nicht alle aus Jinling. Qin Keqing zum Beispiel wird aus einem Waisenhaus adoptiert (8: 128). Miaoyu stammt aus Suzhou 蘇州 (17/18: 234). Daiyus Vater kommt ebenfalls aus Suzhou, d. h. Daiyu auch. Die vier Jia-Mädchen, Xiangyun und Qiaojie sind offensichtlich in der Hauptstadt geboren. Li Wan und Fengjie werden wahrscheinlich aufgrund der Ämter ihrer Väter auch nicht in Jinling geboren. Keine einzige Figur aus den Nebenregistern ist aus Jinling. Qingwen ist ein Waisenkind und wird zunächst an eine Dienerfamilie der Jias verkauft, als sie zehn Jahre alt ist, und kann sich an ihre Heimat und ihre Eltern nicht mehr erinnern (77: 1084). Die Heimat von Xiren wird nie erwähnt, während Xianglings Heimatstadt eindeutig Suzhou ist. Unklar sind auch die Abstammungsorte der weiteren Schönen. Über ihre eigentliche Herkunft wird nichts berichtet.

³⁷² Zhou Ruchang zum Beispiel versucht, ein Register mit 108 Schönen anhand der Handlung und Charakterisierung zu rekonstruieren. Zhou Ruchang, *Honglouloumeng de zhen gushi* 紅樓夢的真故事, Beijing, 1995, S. 178-179. Derselbe Autor, *Honglou xiaojiang* 紅樓小講, Beijing, 2002, S. 54-60.

Jinling ist ein unverzichtbarer Teil der Schauplatzkonstellation. Keine Handlung der Geschichte findet in Jinling statt, doch ist die Stadt nicht nur für die Vorausdeutung des Schicksals der Schönen unverzichtbar, durch Zhen Baoyu spielt sie auch eine große Rolle für die Charakterisierung Jia Baoyus. Zhen Baoyus Kindheit und Jugend in Jinling lässt sich wiederum durch das Leben von Jia Baoyu im Garten ableiten.

Die Glaubwürdigkeit der Geschichte, insbesondere die Erzählung über die Zhen- und Jia-Familien, wird ironischerweise durch Zhen Yingjia (Homophon: Das Wahre muss das Falsche sein) in Frage gestellt. In seinem Namen werden die beiden Familien und ihre Geschichte eins und vertauschbar: Die Zhen-Familie ist die Jia-Familie gleich. Dadurch erreicht die Geschichte anscheinend Allgemeingültigkeit. Das Treffen zwischen Jia Zheng und Zhen Yingjia und das zwischen den zwei Baoyus sind ein Zusammenprall von Elementen des Wahren und des Falschen. Gleichzeitig sehen Vater und Sohn sich in einem dreidimensionalen Spiegel aus Jinling. Während Jia Zheng und Zhen Yingjia die gleiche konservative Ansicht vertreten und ihre Freundschaft vertiefen, findet Jia Baoyu in Zhen Baoyu sein Gegenbild. Und das Couplet am Eingang des Wahnreichs, der philosophische Kern des Romans, wird hier kurz vor Ende der Binnengeschichte durch Figuren und Handlung veranschaulicht: „Wenn das Falsche wahr ist, wird auch Wahres falsch“ 假作真時真亦假 (116: 1543).³⁷³

Die beiden irdischen Schauplätze einschließlich ihrer Figuren und Handlungen sind eigentlich Spiegelbilder des Wahnreichs, die eine Reihe von Illusionen in- und gegeneinander spiegeln und sie in Verbindung halten. Denn wie so oft im Roman verrät die Bezeichnung für dieses Himmelsreich das genaue Gegenteil seiner Existenz: Wahnreich der großen Leere. Wenn die Leere der Projektionshintergrund ist, hebt sie die Existenz des Wahnreichs selbst, ja die Wahrscheinlichkeit der gesamten Geschichte auf, die sich hauptsächlich in ihrer irdischen Spiegelung abspielt. Welche Ironie! Dies führt direkt zu Huinengs *Gāthā* zurück: Im Ursprung herrscht die Leere, woran soll Staub haften? 本來無一物，何以染塵埃? Und diese Schlussfolgerung bestätigt sich im Schlusslied des Zyklus *Traum der roten Kammer*, das inhaltlich eine weitere Interpretation des *Liedes vom Guten und vom Ende* sein kann: Zurück bleibt eine Fläche der Erde, weiß bedeckt und nichts ist übrig 落了片白茫茫大地真乾淨 (5: 86).

Die zentralen Themen des Romans konkretisieren sich durch die Titel der gelehrten fiktiven Leser. Der fiktive Autor hat bereits früh in einem „Programm des Autors“ auf das Thema „Traum“ und „Illusion“ aufmerksam gemacht (1: 2). Einer der fünf Titel betont das Wort „Traum“ ausdrücklich. Das Himmelsreich, das der irdischen Geschichte als Urbild dienen soll, wird „Reich der Illusionen“ 幻境 (Wahnreich) genannt. Dem Zauberspiegel werden im alten China

³⁷³ Rainer Schwarz und Martin Woesler (Übers.), 2006, a.a.O., S. 91.

häufig übernatürliche Kräfte zugesprochen, die das Falsche entlarven und dadurch das Wahre ans Licht bringen. Hier jedoch werden das Wahre und das Falsche durch die mehrfachen Spiegelungen von Illusion und Traum gegeneinander aufgehoben. Die Ironie besteht auch darin, dass der Zauberspiegel in manchen Fällen versagt.

Betont wird das *qing*, das als ein „Zauberspiegel“ fungiert. Das *qing* im Sinne von Liebe und Mitgefühl ist wie eine Münze: Auf der einen Seite kann es zum Erwachen, auf der anderen Seite kann es den Menschen ins Unglück führen. Baoyus Erlebnis von Liebe und Verlust der Liebe führt ihn am Ende ins Erwachen. Das *qing* führt den Daoisten der Leere am Ende zum Herausgeber Cao Xueqin und durch ihn ebenfalls zum Erwachen. Die Fähigkeit zum *qing* ist gleichzeitig Prüfstein für das Wahre und das Falsche. Die Figuren, die ihrer Natur treu bleiben und ihre wahren Gefühle zeigen, stehen denjenigen gegenüber, die ihre Gefühle unterdrücken, gefühlsunfähig und Marionetten eines repressiven Systems sind. *Qing* ist auch Antrieb und Inhalt der Träume zentraler Figuren. Jedoch werden aus diesem Verlangen nach Liebe „Träume vom südlichen Vasallenstaat“, die nicht realisierbar sind.³⁷⁴ Die Tragik dieser Figuren liegt in ihrer Fähigkeit zu träumen und ihrer Erkenntnis, dass ihre legitimen Träume unerreichbar bleiben. Ihr „kindliches Herz“, aus dem sich *qing* entwickeln und das diese Träume gestaltet, stellt das System der Unterdrückung in Frage, dessen repressiver Mechanismus sie am Ende zugrunde richtet.

Die zwölf Schönen unterteilen sich hauptsächlich in zwei Arten von Charakteren, die von Daiyu und Baochai repräsentiert werden. Daiyu und Ihresgleichen, die ihren Gefühlen folgen, zahlen häufig mit ihrem Leben, und diejenigen, die sich wie Baochai den Zwängen beugen, werden dennoch nicht glücklich oder müssen auch leiden und sterben. Der Autor empfindet, im Gegensatz zu seiner Haltung den meisten männlichen Figuren gegenüber, die trotz guter Bildung korrupt und niederträchtig sind, Mitgefühl und Sympathie für die zwölf Schönen und anderen jungen weiblichen Figuren ungeachtet ihrer charakterlichen Schwächen. Ihr Verhalten und ihr Handeln gründen sich zwar auf unterschiedlichen Eigenschaften und Lebensanschauungen, doch in Wahrheit handelt es sich letztendlich um unterschiedliche Überlebensstrategien dieser begabten Mädchen und jungen Frauen in einem ihnen feindlichen System. In diesem frauenfeindlichen System ist ihr Scheitern bereits vorprogrammiert, daher der augenscheinliche Fatalismus im *Register der zwölf Schönen aus Jinling*.

Die Begriffe „Chronik“ und „Aufzeichnung“ in den fünf Tigeln erhalten im Zusammenhang von „Traum“ und „Zauberspiegel“ fiktionale Bedeutung. Die angebliche Warnung vor „Traum“ und „Illusion“ verstärkt den Hinweis auf die Fiktionalität, und fordert zugleich eine philosophisch-

³⁷⁴ Die Redewendung „Ein Traum vom südlichen Vasallenstaat“ 南柯一夢 ist bis heute im gleichen Sinn gebräuchlich, nämlich ein Traum, der unerreichbar ist.

allegorische Interpretation. Der Zauberspiegel mit seiner einerseits aufklärenden Funktion und seinen andererseits komplizierten Spiegelungsspielen und mannigfaltigen *mise en abyme*-Effekten vervielfacht die Projektionsflächen in Handlungs- und Charakterisierungsstrukturen und lässt sie wie Träume wirken. Angesichts der Komplexität des literarischen und philosophischen Anspruchs wird der Roman selbst Gelehrte zu einer Herausforderung.

Der hohe Anspruch des Romans ist dem Autor mit Sicherheit bewusst. Daher dienen die Titel der gelehrten fiktiven Leser als Einführung und Interpretationsbeispiele für den realen Leser. Durch die unterschiedlichen Titel erleichtert der Autor das Verständnis und steuert gleichzeitig die Interpretation des Romans. Die namenlosen Kommentatoren, die Interpretationen in Form von Kapiteleinleitungen, Einführungsgedichten, Gedichten, Couplets und Schlusscouplets unterstützen ihn dabei. Die Titel der fiktiven Leser weisen aus unterschiedlicher Perspektive auf die intertextuellen Verbindungen zur Literatur- und Kulturgeschichte hin. Während der Daoist der Leere, der erste fiktive Leser, bis zum Ende des Romans außerhalb der Binnengeschichte wandert, treten die anderen Titelgeber nach dem Anfangsrahmen gänzlich in den Hintergrund und mischen sich nicht mehr ein. Ihre Mission ist erfüllt. Der Herausgeber, der zunächst als fiktiver Leser fungiert, bleibt jedoch bis zum Ausgang des Romans erhalten. Er muss seine Mission erst noch erfüllen, nämlich den Daoisten zum Erwachen zu bringen.

4.3 Der fiktive Leser Jia Yucun

Jia Yucun, der ebenfalls die Rolle eines „fiktiven Lesers“ erfüllt, ist zunächst eine Figur der Binnengeschichte, ein Gelehrter mit großem historischen Wissen und außerordentlichen analytischen Fähigkeiten. Aber er ist korrupt und setzt seine Intelligenz und Fähigkeiten nur dafür ein. Um den Mächtigen zu imponieren, scheut er sich nicht, sein Amt zu missbrauchen. Er ist ein Opportunist und immer bereit, um seines Aufstiegs Willen selbst seine Gönner zu verraten. Der Autor nutzt jedoch seine charakteristischen Eigenschaften aus und vertraut ihm im Ausgangsrahmen eine weitere Funktion an. Er ist die einzige Figur der Binnengeschichte, die die Grenze zum Ausgangsrahmen übertritt. Die Beziehung zwischen Jia Yucun und Zhen Shiyin erfährt seit dem ersten Kapitel ständig Wandlungen. Während Jia Yucun den Aufstieg und Fall des Beamtenlebens erlebt, verändert sich Zhen Shiyins Funktion im Lauf der Geschichte. Im ersten Kapitel besteht sie darin, dass er als Hauptfigur einer Einführungsgeschichte agiert. Nachdem er der Welt entsagt hat, bleibt er ein Beobachter aus der Ferne. Auch wenn Zhen Shiyin und Jia Baoyu sich nie persönlich treffen, unterhalten sie schon seit langem einen geistigen Austausch, wie Zhen es im Ausgangsrahmen nennt (120: 1602).

Hier im Grenzgebiet zwischen Binnengeschichte und Ausgangsrahmen laufen zwei Fäden bei Jia Yucun zusammen. Die Binnengeschichte endet mit einem Wiedersehen mit seinem

alten Nachbarn Zhen Shiyin. Hier ist Zhen Shiyin nicht der fiktive Leser des Romantextes, sondern Interpret der Geschichte, die er möglicherweise nur aus der „Ferne“ beobachtet hat, denn die Abschrift des Daoisten hat er nie gelesen. Zhens Beobachtung und sein geistiger Austausch mit Baoyu aus einer anderen existenziellen Dimension haben natürlich Jia Yucun, seinen alten Nachbarn, ebenfalls in Visier. Im Gegensatz zu Jia Baoyu trifft Jia Yucun in der Binnengeschichte hin und wieder seinen alten Gönner zu unerwarteten Zeiten. Diese Treffen münden in der letzten Zusammenkunft, kurz ehe der Ausgangsrahmen einsetzt.

Der Unterschied zwischen Zhen Shiyin, Jia Baoyu und Jia Yucun besteht darin, dass die ersten beiden Figuren mit „angeborenen Scharfsinn“ 宿慧 und Seelenmacht 通靈 ausgestattet sind, während Jia Yucun als Sterblicher zwar intelligent und gelehrsam ist, aber sich nicht von seinen irdischen Begierden befreien kann. „Angeborenen Scharfsinn“ haben laut buddhistischem Glauben die Menschen, die den Verstand aus ihrem vorherigen Leben in dieses Leben mit hinüber gebracht haben und eine außergewöhnliche Geisteskraft besitzen. Diese Ansicht erinnert, wie bereits erwähnt, direkt an Wang Yangmings Begriff *liangzhi* 良知, „angeborene Wissen“. So begründen sich Zhen Shiyins *dunwu* 頓悟, die plötzliche Erwachen, und Baoyus *jianwu* 漸悟, das allmähliche Erwachen. Zhen Shiyin ist aufgrund seines angeborenen Scharfsinns empfänglich für das erleuchtende *Lied vom Guten und vom Ende* und ist sofort bereit, dem hinkenden Daoisten zu folgen (1: 17-19). In diesem Lied und in Zhen Shiyins Interpretation werden die *Form* 色, zu der die Begierde und das sinnlose Streben des irdischen Lebens gehören, angesprochen, die einen Menschen vom Erwachen abhalten: Karriere, Reichtum, Liebe und Nachkommen (1). Für dieses Ziel lebt Jia Yucun und will es nicht aufgeben. Bei Jia Baoyu sind der angeborene Scharfsinn und die Seelenmacht Teile seiner Figurenkomponente, die er von Nüwa und im Wahnreich erhalten hat. Somit wird sein Weg von *Form* 色 zu *Leere* 空 durch die Entwicklung des Daoisten der Leere theoretisch und durch Zhen Shiyin praktisch bereits im Eingangsrahmen vorgezeichnet.

Im Gegensatz zu seiner Beziehung zu Jia Baoyu, versucht Zhen Shiyin sich hin und wieder mit Jia Yucun von Angesicht zu Angesicht auszutauschen, doch ohne Erfolg. Hier macht Zhen Shiyin die gleiche Erfahrung wie der Stein beim Daoisten der Leere und die Fee bei Baoyu gemacht haben. Kapitel 103 deutet an, dass sie polar entgegengesetzte Figuren bleiben werden. Was sie trennt, ist vor allem die philosophische Frage nach dem Wahren und Falschen, Begrifflichkeiten, die durch die Homophone ihrer Namen bereits am Anfang des ersten Kapitels Aufmerksamkeit erregen. Als Jia (Homophon: das Falsche) Yucun ihn fragt, ob er Herr Zhen (Homophon: das Wahre) sei, erwidert Zhen Shiyin: „Nun, was ist das Wahre, was ist das Falsche? Man muss wissen: Das Wahre ist falsch, das Falsche ist wahr“ 什麼真，什麼假！要知道，真即是

假，假即是真 (103: 1409). Auffällig ist, dass der Autor hier mit Absicht den Satzbau des *Herzsutras* imitiert: „Form ist Leere, Leere ist Form“ 色即是空，空即是色. Sodann werden philosophische und religiös-philosophische Lehre quasi in eine Gleichung gebracht: Die Leere wird dem Wahren gleichgestellt, die Form dem Falschen.

Jia Yucuns Weltverbundenheit bedeutet nach Ansicht des Buddhismus das Festhalten an Erscheinung und Illusion, ein verwirrter Zustand des Geistes, der als *Middha* 睡眠, „Schlaf“, bezeichnet wird. In der Tat kann Jia Yucun nicht aus seinem Tiefschlaf erwachen. Am Ausgang der Binnengeschichte ist er erneut seines Amtes enthoben und darf aufgrund seines schweren Korruptionsvergehens nie wieder in den Beamtenstand berufen werden. Er ist wieder ein einfacher Privatmann und der Kreis seines Lebens schließt sich. Doch selbst nach jahrzehntelangem Wechsel von Aufstieg und Fall erkennt er die Sinnlosigkeit dieses Strebens nicht. Müde von der Reise, auch müde vom Kampf des Beamtenlebens, schläft er nach der letzten Zusammenkunft mit Zhen Shiyin an der „Furt des Erwachen aus Verwirrung“ am „Stieg am reißenden Strom“ 急流津 ein (120: 1603, 1604). Dieser Flussname und der Name der Furt erinnern an die „Furt der Verwirrung“ 迷津, wo Baoyu in seinem ersten Traum vom Wahnreih um ein Haar von vielen Teufeln und Wassergeistern in abgrundtiefes schwarzes Gewässer 黑溪 der Verdammnis hineingezogen wird (5: 87-88). Und der symbolträchtige Name der Furt und des Stiegs weisen unmissverständlich auf Jia Yucuns Geistesauffassung hin. Die Tatsache, dass er sich nach der letzten Begegnung mit Zhen Shiyin und 17 Kapiteln später wieder an derselber Furt befindet, verdeutlicht den Stillstand seiner geistigen Entwicklung. Der Kontrast wird hier eindeutig: Im Vergleich zu Baoyu, der nun bereits erwacht ist, gelingt es Jia Yucun immer noch nicht, sich von seinem weltlichen Traum zu erwachen.

Als der Daoist ihn findet, schläft Jia Yucun in der Strohütte an der Furt tief und fest. Es kostet den Daoisten einige Mühe, ihn zu wecken. Nachdem er nur einen flüchtigen Blick auf das neu abgeschriebene Buch geworfen hat, bestätigt er sofort dessen Wahrheitsgehalt und behauptet, die Geschichte selbst erlebt zu haben. Gleich schläft er wieder ein. Als eine Figur der Erzählung des Haupterzählers, der nicht in den Häusern der Jia-Familien gelebt hat, ist es ihm eigentlich unmöglich, alle Ereignisse und Charaktere der Geschichte zu kennen. Hat er sie gerade geträumt? Oder hat ihm der Daoist das Geträumte in schriftlicher Form erneut zugetragen? Es gibt mehrere Anhaltspunkte hier im Ausgangsrahmen, die vermuten lassen, dass dieser Traum Jia Yucuns der *Traum der roten Kammer* sein könnte.

Er [Daoist der Leere] dachte, dies hier ist bestimmt ein Müßiggänger. Er beschloss, ihm die neu abgeschriebene *Chronik des Steins* zum Lesen anzubieten. Zu seinem großen Staunen ließ sich dieser Mann trotz mehrmaligen Rufens nicht wecken. Daraufhin rüttelte und schüttelte Kongkong ihn kräftig. Erst dann machte er seine Augen langsam auf und setzte sich aufrecht hin. Er nahm das Manuskript in die Hand und überflog es, bevor er es wieder rasch hinlegte und

behauptete: „Das alles habe ich bereits mit meinen eigenen Augen gesehen und weiß alles darüber. Was Du hier abgeschrieben hast, enthält im Großen und Ganzen keinen Fehler. Ich empfehle Dir jemanden, dem Du die Verbreitung des Buches anvertrauen kannst. Durch ihn kann diese erstaunliche Angelegenheit einen angemessenen Schluss finden.“

因想他必是個閒人，便要將這抄錄的《石頭記》給他看看。那知那人再叫不醒。空空道人復又使勁拉他，才慢慢的開眼坐起，便接來草草一看，仍舊擲下道：“這事我已親眼盡知。你這抄錄的尚無舛錯，我只指與你一個人，託他傳去，便可了結這一新鮮公案了。” (120: 1647)

Damit ist Jia Yucuns neue Rolle eindeutig belegt. Der Daoist zeigt ihm die zweite Anschrift der Geschichte. Hier im Ausgangsrahmen wurde er für den Daoisten zum Probeleser und für den Roman zum fiktiven Leser. Seine Eigenschaften, die er als Figur Jia Yucun in den Ausgangsrahmen mitgebracht hat, hindern ihn aber daran, ein Vorbild für den realen Leser zu werden wie die gelehrten Leser aus dem Eingangsrahmen. Dabei darf nicht vergessen werden, dass auch der Beiname Jia Yucun, der für Lügengeschichten und Dorfgeschwätz steht, die Glaubwürdigkeit in der Binnengeschichte dieser Figur negiert. Sein Name Jia Hua (賈化, Verfälschung; Homophon: Lüge 假話) unterstreicht diese Eigenschaft. Ihm traut man Lügen durchaus zu. Umso ironischer ist es, dass sein Hinweis auf Herrn Cao Xueqin im Ausgangsrahmen diesmal keine Lüge ist. Und der Daoist findet den Herausgeber.

Der Daoist erfährt die Geschichte auf dem Stein in zwei Etappen: Seiner ersten Abschrift fehlt der Ausgang und nur seine zweite Kopie ist komplett. Nun kann die Geschichte ihm zu seinem Lehrbuch der Erleuchtung werden. Auch Baoyus Erfahrung mit dem Wahreicht ist zweigeteilt. Erst nach seinem zweiten Besuch ist er geistig bereit, dem grindköpfigen Buddhisten zu folgen. Jia Yucuns Erfahrung mit der Geschichte ähnelt Zhen Baoyus Traum vom Wahreicht, der in einem Zug zu Ende geht. Wie Zhen Baoyu, der nicht in der Lage ist, die Lehre aus seinem Traum und seinen eigenen Erfahrungen als Opfer eines Machtkampfs zu ziehen, kann auch Jia Yucun den Sinn der Geschichte und seiner Lebenserfahrung als Beamter nicht verstehen.

So kommt Jia Yucun zu seiner letzten Rolle als negativer fiktiver Leser der Geschichte.³⁷⁵ Er bleibt einer der vom Stein kritisierten Gelehrten, der nach historiographischen Kriterien ein Erzählwerk auf seine Authentizität hin prüft. Der fiktive Leser Jia Yucun bezieht seine Erfahrungen aus der Figur Jia Yucun. Obwohl er die gesamte Geschichte vor dem Herausgeber

³⁷⁵ Das Phänomen, fiktiver Leser oder Zuschauer zu gestalten, kommt in der Theaterkunst häufiger vor als in der Erzählliteratur. In einem Theaterstück *Taohua Shan* 桃花扇, *Der Pfirsichblütenfächer*, (erste Aufführung 1699, Drucklegung 1708) von Kong Shangren 孔尚任 (1648-1718), Enkel des Konfuzius in der 64. Generation und Zeitgenosse Cao Xueqins, wird ein „fiktiver Zuschauer“ kreiert, der gleichzeitig auch als Nebenfigur auftritt. Im Stück geht er ins Theater, um sich das Stück *Der Pfirsichblütenfächer* anzuschauen. Ein Dialog zwischen ihm und einer Stimme aus dem Off im Prolog zum 21. Akt entsteht über das laufende Stück, um die realen Zuschauer weiter zu fesseln. Dieses Schauspiel und sein Autor wurden nach der Uraufführung landesweit berühmt. Das Stück wurde auch bald am Hof aufgeführt. Kaiser Kongxi 康熙 (1654-1722; Regierungszeit 1661-1722) sah das Stück und schätzte es sehr. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch Cao Xueqin das Stück kannte und es nicht ohne Einfluss auf seinen Roman blieb. Kong Shangren, *Taohua Shan* 桃花扇, in: Guo Hancheng (Hrsg.), *Zhongguo xiqu jingdian*, 2005, a.a.O., Band 4, S. 349. Siehe Wang Jisi 王季思, *Zhongguo shida gudian beiju ji* 中國十大古典悲劇集, Jinan, 1991, S. 1038-1039. Zhou Yibai, *Zhongguo xijushi changbian*, 2007, a.a.O., S. 424.

Cao Xueqin gelesen hat und seine Gelehrsamkeit ebenfalls in der Tradition der gelehrten fiktiven Leser steht, gewährt der Autor ihm nicht das Recht, der Geschichte einen weiteren interpretativen Titel zu verleihen. Er bleibt seiner Natur treu und ist aufgrund seiner Ansichten und trotz Zhen Shiyins Aufklärungsversuch nicht in der Lage, sich als Figur dieser Fiktion wiederzuerkennen und daraus seine Lehre zu ziehen. Während Zhen Shiyin sich vergeblich müht und Jia Yucun sich weiter gegen das Erwachen sperrt, wird dieser zum Gegenbild eines vorbildlichen fiktiven Lesers. Am Ende bleibt er als einziger gelehrter fiktiver Leser zurück, der die vollständige Geschichte gelesen hat und dennoch ihren Sinn nicht versteht. Es erfordert eben „angeborenen Scharfsinn“, um diese Geschichte zu verstehen. Und darüber verfügt Jia Yucun nicht.

Im Ausgangsrahmen prallen der Daoist, das positive Vorbild der fiktiven Leser, und Jia Yucun, das Gegenbild, zusammen. Als Figur ist Jia Yucun ein Schurke und als fiktiver Leser ein schlechtes Vorbild. Er gehört zu denjenigen, die der Steinerzähler in seiner Mahnung an die realen Leser aus der Leserschaft verbannen würde (6: 102). Ironie liegt auch darin, dass der Daoist der Leere sich die ganze Rahmenerzählung hindurch nicht bewusst ist, dass auch er sich in einer Fiktion befindet, in die er sich selbst hineinbegeben hat. Seine Suche nach einem Herausgeber für die *Chronik des Steins* und nach seinem Weg der Erleuchtung findet zwar außerhalb der Binnengeschichte statt, gehört dennoch zum Roman selbst. Und aus beiden Zielen ist am Ende eins geworden. Ebenso kann Jia Yucun als fiktiver Leser nicht erkennen, dass sein Leben und Streben auch nur Teil einer Fiktion ist und sein Name für diese Fiktionalität steht. Die Ironie besteht auch darin, dass gerade er mit diesem Namen die historiographischen Kriterien auf einer Fiktion verwendet. Sein nicht wachwollender Schlaf deutet stark auf einen Traum hin, der dann durch den Daoisten der Leere in Form eines Romans ihn präsentiert wird. Der schlafende Jia Yucun am Ende des Romans erinnert jedoch an die Voraussetzung des Traums, womit die Geschichte anfängt und auch endet, in dem ein Kommentator sie mit einem Traum vergleicht und damit den Roman beendet (1:1; 120: 1605). Hier verwischen sich die Grenze zwischen der Wirklichkeit der Figuren und der Fiktionalität, zwischen dem Wahren und dem Falschen:

Wenn das Falsche wahr ist, wird auch das Wahre falsch,
Wo Nichtsein Sein ist, wird auch Sein zum Nichts.

假作真時真亦假，無為有處有還無 (1: 10; 5: 74; 116: 1543).

4.4 Die namenlosen fiktiven Leser

Neben den namentlichen bekannten fiktiven Lesern gibt es noch eine Reihe von fiktiven Lesern, die namenlos sind und denen keine Gelegenheit gewährt wird, der Geschichte weitere interpretative Titel zu geben, da diese nicht als ihre Aufgaben vorgesehen war. Häufig sind sie nicht direkt als fiktive Leser zu erkennen. Hauptgründe dafür sind ihre Namenlosigkeit und die

Tatsache, dass sie nicht immer mit eindeutigen Einführungsmerkmalen angekündigt werden. Aufgrund ihres Auftritts und ihrer Kommentare und Interpretationen kann man fast mit Sicherheit sagen, dass sie in Mehrzahl existieren. Sie teilen sich in drei Gruppen. Eine Gruppe liefert in einigen Kapiteln Einführungsgedichte und Schlusscouplets, während die andere den Romantext einfach unterbricht und einen kurzen Kommentar abgibt. Die dritte Gruppe wird als „Leser der späteren Generationen“ 後人 bezeichnet. Diese Gruppe hinterlässt den Eindruck, dass sie sich und ihre Kommentare aus der fernen Zukunft in den gegenwärtigen Text eingeführt haben, ohne ihre Namen mitzuliefern. Mittels dieser namenlosen fiktiven Leser wird eine lange Rezeptionsgeschichte mit der Romangeschichte suggeriert. Ihre Kommentare steuern die Rezeption des Romans.

Im Vergleich zu den namentlich bekannten fiktiven Lesern bieten diese namenlosen Leser durch die Einführungsgedichte oder Schlusscouplets eine sehr konkrete Hilfe. Sie sind zwar nicht ausdrücklich als Gruppe gekennzeichnet, jedoch aufgrund der Versform ihrer Kommentare und ihrer Position jeweils vor und nach einem Kapitel leicht auszumachen. Wie bereits im vorherigen Kapitel dargelegt, werden in den Einführungsgedichten nicht immer die zentralen Themen des Kapitels angesprochen, sondern dem realen Leser häufig lebensphilosophische Weisheiten in Verbindung zu den Figuren und Handlungen vor Augen geführt. Diese Einführungsgedichte können die Rezeption des Lesers steuern, sein Standpunkt wird dadurch stark beeinflusst, bevor er überhaupt mit dem Kapitel angefangen hat. Die Schlusscouplets entsprechen häufig der in den Einführungsgedichten angesprochenen Lebensphilosophie und kommentieren dann die Handlung oder eine Figur des Kapitels. Die Einführungsgedichte und Schlusscouplets setzen die Rezeptionsgeschichte fort, die mit dem weiteren Titel im Eingangsrahmen angefangen ist, und helfen bei der Rezeptionskontrolle. Gemeinsam signalisieren sie dem realen Leser, dass er den Text richtig versteht, wenn er dieser „Einleitung“ folgt. Wie bereits dargelegt, lenkt die Einführungsgedichte die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Figur oder Handlung, während das Schlusscouplet die Geschichte des Kapitels zusammenfasst, kommentiert und manchmal die kommenden Ereignisse vorausdeutet.

Die angesprochene Lebensphilosophie auf der Metaebene ist wichtiger Bestandteil der Lehre, mit der sich später Jia Baoyu vom Weltlichen löst und dem Irdischen entsagt. Durch den Hinweis, dass das Streben des Lebens am Ende Niedergang und Verderben bringt und Machtkämpfe nur Unglück und Tod, wird der reale Leser auf der Handlungsebene auf den Ausgang des Romans vorbereitet und auf der interpretativen Ebene angeleitet, die richtige Lehre aus der Geschichte zu ziehen.

Die zweite Gruppe der namenlosen fiktiven Leser manifestiert sich nur im Text der Geschichte selbst. Sie tauchen plötzlich im Romantext auf und liefern einen kurzen Kommentar, ehe sie wieder schnell verschwinden. Diese Kommentare, meist in Form eines Couplets formuliert, sind durch das besondere Layout leicht zu erkennen. Im Unterschied zu den Kapitelüberschriften, den Einführungsgedichten und den Schlusscouplets sind diese Verse nicht an eine bestimmte Textstelle gebunden und können sogar mitten in einem Absatz auftauchen. Sie vermitteln die eindeutige Botschaft, dass es sich hier um eine Metaebene handelt, um eine Einleitung zur im Sinne des Autors korrekten Rezeption. Diese Kommentare konzentrieren sich thematisch meist explizit auf die eben beschriebenen Figuren oder Szenen, häufig mit „wahrhaftig“ 真是/正是 eingeleitet.

Die Verwendung solcher kurzen Kommentare in Form eines Gedichtes war bereits in den Romanen und Erzählungen der Song- und Ming-Zeit sehr populär und wird gewöhnlich durch die Formel „ein Gedicht dient hier als Beleg“ 有詩為證 eingeführt. In Baoyus erstem Traum vom Wahnreich wird durch eine lange Beschreibung in Form eines *Fu*-Prosagedichtes über den Auftritt der Fee als Beleg eingeleitet 有賦為證 (5: 72). Der einmalige Einsatz dieses Genres, das in der Han-Zeit ihren Höhepunkt erreichte, liegt wahrscheinlich darin, dass es während der Entstehung des *Traums* ihre Renaissance erlebte.³⁷⁶

Auffallend ist die Tatsache, dass es bei diesen Intermezzi meist um Daiyu geht. Nur einmal beschreibt ein Couplet den Luxus bei Yuanchuns Familienbesuch: Ein Götterpalast mit goldenen Toren und Jadetüren, das Heim eines kaiserlichen Nebenfrau mit Kassiahallen und Orchideensälen 金門玉戶神仙府，桂殿蘭宮妃子家 (17/18: 239).³⁷⁷ Der reale Leser erfährt, dass Daiyus Haus im Garten „Xiaoxiang guan“ 瀟湘館, Studio am Xiaoxiang, heißt und ihr Pseudonym im Dichterklub Xiaoxiang feizi 瀟湘妃子, die „Himmlische aus Xiaoxiang“, ist. Und Baoyu hört beim zweiten Besuch im Wahnreich, dass die bereits verstorbene Daiyu mit diesem Namen genannt wird. Jedoch enthält die gleiche Bezeichnung „Feizi“ 妃子 bei Daiyu eine andere

³⁷⁶ Qing Kaiser wie Kangxi schätzt diese Gattung sehr hoch und integriert sie in der Beamtenprüfung. Siehe Guo Weisen 郭維森, Xu Jie 許結, *Zhongguo cifu fazhanshi* 中國辭賦發展史, Nanjing, 1996, S. 751-823. Ma Jigao 馬積高, *Fu Shi* 賦史, Shanghai, 1987, S. 554-640. Siehe auch Jiang Yin 蔣寅, *Zhongguo gudai wenxue tonglun: Qingdai juan* 中國古代文學通論·清代卷, in: Fu Xuancong 傅璇琮, Jiang Yin (Hrsg.), *Zhongguo gudai wenxue tonglun* 中國古代文學通論, Shenyang, 2005, S. 73-83. Gong Kechang 龔克昌, *Zhongguo cifu yanjiu* 中國辭賦研究, Jinan, 2003, S.713-722. Sun Fuxuan 孫福軒, „Qingdai fuxue yanjiu shuping“ 清代賦學研究述評, in: *Ludong University Journal*, 2007/4, S. 69-73. Xu Jie, „Lun Qingdai shuyuan yu cifu chuanguo“ 論清代書院與辭賦創作, in: *Journal of Hubei University*, 2009/5, S. 39-44. Derselbe Autor, „Keju yu cifu — jingdian de shuli yu pianli“ 科舉與辭賦 — 經典的樹立與偏離, in: *Journal of Nanjing University*, 2008/6, S. 101-109. Derselbe Autor, *Zhongguo fuxue lishi yu piping* 中國賦學歷史與批評, Nanjing, 2001. Derselbe Autor, „Qingfu gailun“ 清賦概論, in: *Academic Research*, 1993/3, S. 111-117. Yu Shiling 俞士玲, „Lun Qingdai cifu de biange“ 論清代辭賦的變革, in: *Journal of Nanjing University*, 2000/1, S. 112-120. Derselbe Autorin, „Lun Qingdai keju zhong cifu de diwei yu zuoyong“ 論清代科舉中辭賦的地位與作用, in: *Academic Monthly*, 2000/3, S. 76-81. He Xinwen 何新文, *Zhongguo fulun shigao* 中國賦論史稿, Beijing, 1993. Zhan Hanglun 詹杭倫, *Qingdai lifu xinlun* 清代律賦新論, Beijing, 2002.

³⁷⁷ Rainer Schwarz, Martin Woesler, 2006, a.a.O., S. 311.

Konnotation, nämlich nicht die irdische Konkubine, sondern die Himmlische, wie die Unsterbliche in Baoyus Traum betont (116: 1544-1547).³⁷⁸ Zudem macht Yuanchuns Namen „Jia Fei“ 賈妃 (Konkubine namens Jia), also „die falsche Konkubine“ eindeutig, dass der Garten nur eine Spiegelung des Wahnreichs ist. Und eigentlich ist Daiyu im Himmel mit dieser Bezeichnung die echte *Feizi*, die wahre Himmlische. So gesehen liegt diesem Couplet auch das Treffen zwischen Baoyu und der Blume im Wahnreich zu Grunde. Ein anderes Couplet beschreibt zwar Baoyu, wird jedoch durch Daiyu ausgelöst. Als Baoyu zufällig Daiyus „Zanghua ci“ 葬花詞, *Klagelied zur Blumenbestattung*, hört, ist er zutiefst bewegt: „Blumenschatten ringsumher, Vogelgesänge überall“ 花影不離身左右，鳥聲只在耳東西 (28: 373-374).³⁷⁹ Selbstverständlich darf ihr Gedicht, Äußerungen über ihre tiefste Trauer und Sorge, nur derjenige hören, der sie versteht und liebt, obwohl Daiyu zu diesem Zeitpunkt Baoyu aufgrund eines Missverständnisses Vorwurf macht.

Das Missverständnis entsteht, als am vorherigen Abend Daiyu Baoyu besuchen kommt und Qingwen sich weigert, die Tore des Hofes zum Freude der Roten zu öffnen, da sie sich gerade über eine andere Zofe ärgert. Zudem beschwert sich Qingwen über Baochai, die häufig abends Baoyu besucht und die ganze Dienerschaft von ihrer Nachtruhe abhält, was nun erneut der Fall ist. Daiyu meint, dass Baoyu den Befehl gegeben hat, sie nicht einzulassen, was sie schockiert und sehr traurig macht. Als sie Baochais Abschiedsworte im Hof hört und sie aus dem Hof kommen sieht, fühlt sie sich in ihrem Verdacht bestätigt. Sie versteckt sich hinter den Bäumen und fängt an, bitterlich zu weinen. An dieser Stelle setzt der Autor ein Couplet und ein Gedicht ein. Das Couplet erscheint im ersten Augenblick sehr einfach: Schweigend ist die Seele der Blume, sie kennt kein Gefühl; töricht ist der Traum der Vögel, woher kommt der Schreck 花魂默默無情緒，鳥夢癡癡何處驚 (26: 359)?³⁸⁰ Die Betonung der Blumen erinnert zudem auch an Daiyus Abstammung im Wahnreich und an die Hibiskusblume, Zeichen ihrer Schönheit. Zudem weist der Vogel auch auf dem Kuckuck hin, Symbol von Beharrlichkeit und Hinweis auf Daiyus Dichtungskunst, aber auch ihre Krankheit, Tuberkulose, an der sie sterben wird.

Das Gedicht folgt dem Couplet nach einem kurzen Absatz und beantwortet die Frage des Couplets, indem es Daiyus Schönheit bestätigt und den Grund des Schreckens betont: Die Vögel,

³⁷⁸ „Die Himmlische aus Xiaoxiang“ bekommt Daiyu als ihr Pseudonym von Tanchun, als diese den Dichterklub gründet (37). Tanchun vergleicht Daiyu mit den zwei Konkubinen des antiken Kaisers Shun 舜 namens Ehuang 娥皇 und Nüying 女英. Shun starb während einer Inspektionsreise. Die zwei Konkubinen fanden seine Grab und beweinten seinen Tod. Ihre Tränen hafteten der Sage nach auf dem Bambus und seitdem nennt man diese Art Bambus *Banzhu* 斑竹 (Fleckenbambus; *Phyllostachys bambusoides* cv. *tanakae*), also Bambus mit Tränenflecken. Die zwei Konkubinen starben am Fluss Xiang 湘江. Daher nennt man diese Art Bambus auch *Xiaoxiangzhu* 瀟湘竹 oder *Xiangfeizhu* 湘妃竹. Nach ihrem Tod werden sie zu Göttinnen des Xiang-Flusses eroben. Daiyus Haus bekommt aufgrund dessen Bambusgartens den Namen „Studio am Xiaoxiang“ 瀟湘館 von Baoyu (17/18), der ihr Pseudonym vorausdeutet. Tanchun begründet das Pseudonym damit, dass Daiyu häufig weint. Siehe Yuan Ke, *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian*, 1985, a.a.O., S. 149, 339.

³⁷⁹ Leicht modifiziert nach der Übersetzung von Rainer und Martin Woesler, 2006, a.a.O., S. 479.

³⁸⁰ Die Interpunktion entspricht hier der Interpretation der Verfasserin dieser Arbeit und weist geringfügige Abweichungen von der Auflage des *Renwenban* auf.

die zur Nacht bereits in den Bäumen sitzen, können den Schmerz in ihrem Schluchzen nicht ertragen und fliegen voller Schreck auf. An sich wiederholt das Gedicht im Großen und Ganzen den Inhalt des Couplets, der Autor hält es aber für unbedingt notwendig, den Schlüsselmoment am Anfang der Liebe zwischen Baoyu und Daiyu zu unterstreichen und Daiyus Verletzlichkeit zu betonen. Eine derartige Aufmerksamkeit des Autors erhält keine andere Figur. Kurz ehe Daiyus wichtigstes Gedicht eingeführt wird, muss der Autor ihre dichterische Sensibilität darstellen, damit ihr *Klagelied zur Blumenbestattung* (27: 370-371), die Darlegung ihrer Anschauungen, Ängste und Sorgen glaubwürdig ist. Dieses Gedicht bietet gleichzeitig die Bühne für Daiyus Talent, noch ehe der Dichterklub gegründet ist. Zudem markiert das *Klagelied* den Anfang einer langen Reihe von Gedichten, die Daiyus Ansichten und innerste Gedanken preisgeben und ein wesentlicher Teil ihrer Charakterisierung sind. Im Gegensatz zu Baochai, die den Machthaberinnen der Jias schmeichelt, verabscheut Daiyu solches Verhalten. Neben Baoyus Liebe bleibt ihr in ihrer Einsamkeit nur die Dichtung als ihr einziger Freund.

Nach der Gründung des Dichterklubs erleben Daiyu und die Schönen eine glückliche Zeit. Sie können ihr Talent entfalten und ihr geistiges Leben genießen. Doch eine Störung vom Außen unterbricht zunächst die Zusammenkünfte des Klubs. Jia Zheng kommt von seinem Außenposten zurück und Baoyu muss sich um die Schule und seine Vorbereitung auf die Beamtenprüfung kümmern. Daiyu versucht im folgenden Frühling mit einer *Ballade für die Pfirsichblumen*, Taohua xing 桃花行, den Klub noch einmal wiederzubeleben (70: 966-967). Jedoch ohne Erfolg. Sie bleibt wieder alleine zurück mit ihrer Dichtkunst und ihrer Musik, denen sie ihre Gedanken und Gefühle anvertraut. Sie und Baoyu können sich immer weniger sehen. Gleichzeitig kursiert unter der Dienerschaft der Familie das Gerücht über Baoyus Verlobung. Daiyus Angst, dass sie Baoyu für immer verlieren wird, wenn nicht sie die Ausgewählte ist, wächst. Nach einer langen Pause veranschaulicht der Autor mit Couplets wieder Daiyus Gefühle und beschreibt in zwei Kapiteln ihre immer einsamere Lage: „Die Unglückliche erfährt noch mehr Unglück, neue Tränen vermischen sich mit den alten“ 失意人逢失意事，新啼痕間舊啼痕 (87: 1223). Zwei Kapitel später, als Daiyu sich im Spiegel betrachtet: „Frühlingsströme spiegelt das kummervolle Antlitz, nur du kannst mich verstehen und ich dich“ 瘦影正臨春水照，卿須憐我我憐卿 (89: 1250).

Während der Autor bei Daiyu die Aufmerksamkeit auf ihr Innenleben lenkt und es mit Gedichten und Couplets beschreibt und kommentiert, beschränkt sich seine Darstellung von Baochai auf die Beschreibungen ihrer Schönheit, auf ihre Äußerungen und ihr Handeln. In einer Kapitelüberschrift setzt der Autor sowohl Daiyu als auch Baochai den antiken Schönheiten gleich (27: 361). Im Lauf der Handlung gestaltet er jedoch die beiden wichtigsten weiblichen Figuren unterschiedlich. Während Daiyu sich große Sorge um ihre Zukunft macht, befindet sich Baochai

aufgrund der Inhaftierung ihres Bruders eigentlich auch in einer sehr schwierigen Situation. Dennoch schenkt der Autor ihren Emotionen keine Aufmerksamkeit, bis auf den Moment, in dem sie Gedichte an Daiyu schickt, in denen sie über ihre Lage lamentiert. Daiyu jedoch antwortet nicht, obwohl sie Baochais Sorge gut nachvollziehen kann. Stattdessen schreibt sie Gedichte in der gleichen Form und vertont sie in ihrer *Guqin*-Musik, die Baoyu und Miaoyu hinter ihrem Haus zufällig gehört haben (87).

Die dritte Gruppe dieser namenlosen fiktiven Leser besteht aus einer Reihe von Kommentatoren, deren Interpretationen aus der Zukunft in den gegenwärtigen Romantext hineingeführt haben. Sie werden als „Leser späterer Generationen“ genannt und sind eindeutig in Mehrzahl. Unter dem Satz „wie ein ironisches Gedicht von einem Leser der späteren Generation lautet“ 後人曾有詩嘲云 werden ihre meist in Gedichtform verfassten Kommentare zitiert. Diese Gedichte verzögern den Lauf der Erzählung für einen kurzen Moment, führen den Leser jedoch in Schlüsselmomenten ihre Interpretation vor. Bei Baoyus erstem Auftritt zum Beispiel, werden zwei *Ci*-Gedichte von einem fiktiven Leser der späteren Generation zitiert (3: 48-49). Der Haupterzähler hält seine Darstellung des ersten Treffens zwischen Baoyu und Daiyu an und gibt zum ersten Mal einem fiktiven Leser der späteren Generation Raum und Zeit. Die beiden *Ci*-Gedichte fassen Baoyus Eigenschaften zusammen, liefern gleichzeitig negative Bewertung über ihn und warnen in einem ironischen Ton den realen Leser, Baoyu nicht nachzuahmen. Diese *Ci*-Gedichte bieten von außen ein Gesamtbild Baoyus und täuschen durch eine weite zeitliche Distanz eine Objektivität vor und gewinnen damit an Glaubwürdigkeit. Bedingt durch ihre frühe Einführung enthalten diese Gedichte viele Prolepsen. Der reale Leser erfährt innerhalb eines kurzen Moments mehr über Baoyu und seine Zukunft als die Figuren. Noch ehe der Autor Baoyu ins Wahnreich schickt und ihn über das Schicksal der Schönen träumen lässt, bietet er dem Leser nicht nur ein Bild Baoyus, sondern auch sein Charakterisierungskonzept im Voraus.

Im Gegensatz zu den oben besprochenen Couplets scheinen die Interventionen des namenlosen Lesers aus der späteren Generation sich auf Baoyu zu konzentrieren. Bald mischt sich ein Leser aus der zukünftigen Generation mit einem Gedicht wieder ein, als Baochai Baoyus Jade betrachtet (119-120). Der Autor versucht hier, eine Balance zu der Darstellung der ersten Zusammenkunft von Baoyu und Daiyu zu halten, und widmet diese Szene auch ein Gedicht eines Lesers aus der zukünftigen Generation. Da die Begegnung der Beiden bereits in der Einführungsgedicht des Kapitels beschrieben wird, bleibt der Autor seinem Darstellungsprinzip treu und lässt seinen Kommentator kein Wort über Baochais Gefühle verlieren. Das Gedicht unterstreicht die Abstammung der Jade und verbindet sie mit Nüwas Stein. Mit dem Homophon „große Unsinn“ wird darüber hinaus die Fiktionalität des Romans erneut betont: „Zu Nüwas

wundersamen Taten kommen weitere absurde Geschichten hinzu“ 更向荒唐演大荒. Mit Andeutung auf das Wahre wird zudem auf Baoyus Vorexistenz in einer anderen Welt und seine Verwandlung hingewiesen. Nun, da das goldene Amulett und die schöne Jade zum ersten Mal aufeinander treffen, wird auch auf den zukünftigen Untergang und das unabwendbare Unglück hingewiesen. Das Gedicht des Lesers aus der späteren Generation endet mit einer Prophezeiung: „Zuhauf liegen die namenlosen Gebeine umher, niemand andere sind sie einst Edelmänner und schönen Fraulein“ 白骨如山忘姓氏，無非公子與紅妝 (8: 119-120). Wieder klingen das Thema und die Figurenkonstellation der gängigen Liebesgeschichte der Zeit an, jedoch mit einer ironischen Betonung, die direkt auf die Ehe von Baoyu und Baochai hinweist. Statt die Liebe zwischen einem begabten jungen Mann und einem schönen Mädchen zu thematisieren, weist der fiktive Leser aus der Zukunft mit seiner lebensphilosophischen Auffassung direkt auf die Vergänglichkeit der Liebe und des Lebens hin. Durch diese aufklärenden Verse wird das zukünftige Unglück kontrastreich in einem scheinbar freudigen Moment angedeutet.

Der wichtigste Auftritt der fiktiven Leser der Zukunft beendet den Roman mit einem Gedicht, das sich an die Verse des fiktiven Herausgebers anschließt (120: 1605). Es betont das Wort *huangtang* 荒唐 (absurd, unglaubwürdig), dessen Bedeutung auch durch die Abstammung des Steins, nämlich der großer kahler Berg (Homophon: Berg des großen Unsinn), offenbart: Ein bereits zu Anfang des Romans vorausgeschickter Rezeptionshinweis, der sich wie ein roter Faden durch den Roman zieht. Das abschließende Gedicht dieses künftigen Lesers greift — nach 120 Kapiteln — die zentralen Begriffe des fiktiven Herausgebers wieder auf und setzt dadurch die Absurdität des menschlichen Schicksals dem Traum gleich.

Die Leser der späteren Generation machen den realen Leser auf die Autorintention aufmerksam. Ihre Aufgabe besteht darin, die Rezeptionsgeschichte des Romans zu vervollständigen und dadurch für ein korrektes Verstehen zu sorgen. Wie die Couplets und das Gedicht der namenlosen Kommentatoren, die allein als Hinweis der Daiyus Charakterisierung fungieren, dienen die fiktiven Leser aus der Zukunft für die Rezeption des Protagonisten und des Zentralthemas.

Die Einführungsgedichte und Schlusscouplets, die Couplets und die Gedichte der späteren Generation bilden neben ihrer einleitenden Funktion eine lange Rezeptionsgeschichte des Romans, die die Romangeschichte begleitet und sich durch den ganzen Roman hindurch konsequent entwickelt. Sie vermittelt dem realen Leser den Eindruck, dass sie bereits lange existiert hat und sich über das Ende des Romans hinaus weiter entfalten wird. Sie leiten den Leser zum richtigen Verständnis und stimulieren ihn zu weiteren Interpretationen.

5. Der fiktive Herausgeber und die fiktiven Autoren

Autor und Herausgeber sind zwar Teil der Produktion eines literarischen Werks, ihre Arbeitsprozesse laufen jedoch normalerweise zeitlich und räumlich voneinander getrennt. Die Informationen über den Autor und die Entstehung eines Buches existieren in der Regel außerhalb des Werks selbst und ein realer Leser kann sie im Idealfall durch Epitexte oder andere zuverlässige Quellen in Erfahrung bringen.³⁸¹ Im Gegensatz zur modernen Literaturpublikation fand man am Anfang der *Hongloumeng*-Forschung nur sehr spärliche Informationen, die einen zuverlässigen Epitext bilden könnten. Ein „Programm des Autors“ mit einer Begründung seines Romanschreibens täuscht jedoch einen angeblich realen Autor vor, der durch seinen bescheidenen Auftritt das Vertrauen des Lesers gewinnt. Es ist ein offensichtliches Phänomen der Literatur, dass Autoren ihre Leser lenken wollen, so dass die Leser ihre Geschichten „richtig“, d. h. in ihrem Sinne rezipieren. Wie Novalis schreibt: „Der Gebrauch des Buches wird in der Vorrede gegeben“.³⁸² Genette kommentiert:

Die Formel ist richtig, aber brutal. Die Steuerung einer Lektüre, das Bestreben, eine gute Lektüre zu bewirken, bedient sich nicht nur direkter Vorschriften. Sie besteht ebenfalls, und vielleicht in erster Linie, darin, den — vorausgesetzten — Leser in den Besitz von Informationen zu bringen, die der Autor für eine gute Lektüre notwendig hält. Und die Ratschläge tun gut daran, als Informationen aufzutreten: zum Beispiel als Information darüber — falls uns das interessiert — wie der Autor gelesen zu werden wünscht.³⁸³

Eindeutig ist, dass vor der Verbreitung des *Traums* kein Vorwort und keine vorgeschriebene Lesart existieren, in denen man die Stimme des Autors wahrnehmen und ihren Einfluss erkennen kann. Die Hinweise auf eine „richtige“ Lesart werden geschickt auf das Programm des angeblichen Autors, auf die Kapitelüberschriften, auf den Dialog zwischen dem Stein und dem Daoisten der Leere und auf die Kommentare der fiktiven Leser im ganzen Romantext verteilt und den Leser bis zum Ende des Romans begleitet. Wie bereits im vorigen Kapitel festgestellt, ähnelt der Dialog zwischen dem Stein und dem Daoisten einer Lesart oder Einführung, die hier, statt dem Romantext voranzustehen, Teil des Romans ist. Das „Programm des Autors“ bietet als erste Passage des Romans eine Lesart, mit der die folgende Rezeptionseinleitung eng verbunden ist. Zweck der Gestaltung eines angeblichen Autors gehört zu den vielen Anstrengungen, den realen Autor zu verbergen, um den Roman wie eine Allegorie erscheinen und rezipieren zu lassen.

³⁸¹ Genette nennt die in den Mieden (Interviews, Gespräche) veröffentlichten Informationen oder privaten Berichte (z. B. Briefwechsel, Tagebucheinträge und ähnliches) *Epitexte*, da sie außerhalb des Textes im Umfeld existieren. Gérard Genette, *Paratexte*, a.a.O., S. 12.

³⁸² Novalis, *Schriften III: Das philosophische Werk I*, Richard Samuel (Hrsg.), Stuttgart, 1960, S. 361.

³⁸³ Genette, *Paratexte*, a.a.O., S. 203.

5.1 Das Programm des Autors und die fiktiven Autoren

Die Anfangspassage des *Gengchenben* und der *Chengjiaben* oder *Chengyiben*, in der ein angeblicher Autor sein Vorhaben begründet und seine Erzählstrategie ankündigt, wird hier als „Programm des fiktiven Autors“ genannt:

Dies ist das erste Kapitel, mit ihm beginnt das Buch. Der Verfasser sagt selbst, nachdem er einen Traum gehabt habe, verberge er die wahren Begebenheiten und schreibe an Hand der Geschichte über die Jade mit der Seelenmacht das Buch *Chronik des Steins*. Deshalb sei von Zhen Shiyin die Rede. Aber wovon und von wem wird in dem Buch erzählt? Wieder sagt er Verfasser selbst: „Nachdem ich es im Staub der Welt zu nichts gebracht hatte, fielen mir plötzlich all die Mädchen von damals wieder ein. Sorgfältig dachte ich über jede von ihnen nach, verglich sie untereinander und kam zu dem Schluss, dass sie mich in Verhalten und Wissen allesamt übertrafen. Ich, ein stattlicher Mann, komme nicht diesen Mädchen gleich! Scham empfinde ich mehr als genug, aber Reue ist sinnlos, denn es ist viel zu spät, um noch etwas zu ändern. So möchte ich jetzt über die kaiserliche Huld und die Tugend meiner Ahnen, auf die ich mich einst stützen konnte, über die Zeit, da ich Gewänder aus Brokat und Hosen aus Seide trug und mich an süßen und fetten Speisen satt essen konnte, und darüber, wie ich mich von der Gnade der Erziehung durch Vater und Brüder abgewandt und der Güter der Unterweisung durch Lehrer und Freunde den Rücken gekehrt habe, wodurch heute die Schuld auf mir lastet, dass keine einziger meiner Fertigkeiten ausgebildet und mein halbes Leben vertan ist, ein Buch schreiben, um aller Welt zu sagen: Meine Vergehen sind wahrlich unverzeihlich, aber unter den Mädchen waren unstreitig Talente, die auf gar keinen Fall mit der Vergessenheit anheimfallen dürfen, nur weil ich nichtswürdig bin und meine Fehler verbergen möchte. Wenn auch heute mein Dach mit Schilf gedeckt und mein Fenstergitter aus Kräuterstengeln geflochten ist, wenn auch mein Herd aus Ziegeln gemauert und mein Bett mit Stricken bespannt ist, erfrischen mich doch morgens und abends der Wind und der Tau; neben der Plattform meines Hauses wachsen Weiden, und im Hof blühen Blumen — was sollte mich also hindern, ans Schreiben zu denken? Ich habe zwar nichts gelernt und verfüge nicht über literarische Gaben, aber was kann mich abhalten, mit Lügengeschichten und Dorfgeschwätz eine Geschichte zu gestalten, um den Mädchen ein Denkmal zu setzen und die Augen der Welt zu erhellen? Den Leuten die Trübsal zu vertreiben, hat das nicht einen Sinn? Darum ist von Jia Yucun die Rede.

Immer wenn in diesem Kapitel Wörter wie Traum und Illusion gebraucht werden, geschieht das, um den Lesern die Augen zu öffnen. Das ist zugleich erklärte Absicht und Grundanliegen des Buches.³⁸⁴

此開卷第一回也。作者自云：因曾歷過一番夢幻之後，故將真事隱去，而借“通靈”之說，撰此《石頭記》一書也。故曰“甄士隱云云”。但書中所記何事何人？自又云：“今風塵碌碌，一事無成，忽念及當日所有之女子，一一細考較去，覺其行止見識，皆出於我之上。何我堂堂鬚眉，誠不若彼裙釵哉？實愧則有餘，悔又無益之大無可如何之日也！當此，則自欲將已往所賴天恩祖德，錦衣紈袴之時，飫甘饜肥之日，背父兄教育之恩，負師友規訓之德，以至今日一技無成、半生潦倒之罪，編述一集，以告天下人：我之罪固不免，然閨閣中自歷歷有人，萬不可因我之不孝，自護己短，一並使其泯滅也。雖今日之茅椽蓬牖，瓦灶繩床，其晨夕風露，階柳庭花，亦未有妨我之襟懷筆墨者。雖我未學，下筆無文，又何妨用假語村言，敷衍出一段故事來，亦可使閨閣昭傳，復可悅世之目，破人愁悶，不亦宜乎？”故曰“賈雨村“云云。

此回中凡用“夢”用“幻”等字，是提醒閱者之眼目，亦是此書立意本旨。(1: 1-2)

Diese Passage wird häufig als Aussage des realen Autors Cao Xueqin gesehen. Dieser Text weicht in unterschiedlichen Überlieferungen mal mehr und mal weniger voneinander ab. Im *Jiaxuben* 甲戌本 bildet diese Passage jedoch, wie bereits erwähnt, den fünften Punkt der

³⁸⁴ Leicht modifiziert nach der Übersetzung von Rainer Schwarz, Martin Woesler, 2006, a.a.O., S. 1-2.

„Einführung“ 凡例 des Buches, die dem Kapitel 1 des Romans vorangestellt ist. Verfasser dieser „Einführung“ ist jedoch unbekannt. In der Edition *Renwenban* hebt sich diese Passage durch Einzug von zwei Zeichenbreiten vom übrigen Text ab. Moderne Forscher und Redakteure sehen ihre Unentbehrlichkeit und ihre enge Verbindung zum restlichen Romantext. In der neuen *Zhiyan Zhai Chongping Shitouji gengchen jiaoben* 脂硯齋重評石頭記庚辰校本 wird diese Passage als zusammenfassende Kapitelkritik durch eingezogene kleine Schrift und mit der in Klammern gesetzten Überschrift „Kommentar vor dem Kapitel in schwarzen Tinte“ 回前墨 gekennzeichnet (JXB, 1: 91). Trotz der unterschiedlichen Überlieferungen hat diese Passage die Zeit überdauert und sich als Teil des Romantexts etabliert.

Im *Gengchenben* und in den *Chengjiaben*- und *Chengyiben* lassen die Indizien, die sowohl die Zugehörigkeit der Passage zum Roman als auch ihre Eigenständigkeit belegen, offen. Der angebliche Autor fasst hier seine Kindheit und Jugend und seinen Misserfolg als Erwachsener zusammen, bei dem die weiblichen Verwandten wichtige Rolle gespielt haben sollen. Zudem kündigt er zwei wichtige männliche Figuren an, die seine Erzählstrategie darstellen. Die Passage schließt mit der Betonung des zentralen Themas des Romans. Bemerkenswert ist, dass der Erzähler dieser Passage den Namen dieses angeblichen Autors nicht erwähnt und dadurch die Andeutung vermittelt, dass der hier vorgestellte Autor ein fiktives Konstrukt und nicht mit dem realen Autor Cao Xueqin gleichzusetzen ist.

Festzustellen ist, dass diese Passage nicht zur Handlung des Romans gehört und paratextuelle Eigenschaften aufweist. Für den Autor Cao Xueqin, der am Anfang des Romans Informationen vermitteln und den Leser dadurch an den Roman fesseln will, erscheint es strukturell nicht klug, die große Menge an Informationen in ein Vorwort oder eine Einführung zu zwängen. Während Caos Zeitgenosse Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) sich in einem imaginären Dialog im Vorwort von *Julie ou la Nouvelle Héloïse* selbstkritisch gibt, erweckt hier der angebliche Autor den Eindruck der Bescheidenheit in einen Monolog, um den Roman mit dem Hinweis auf seine Neuartigkeit und Authentizität und mit der Kritik an der gängigen Populärliteratur und weiteren Informationen aufzuwerten.³⁸⁵ Der Autor verknüpft so Information, Lesart und Kritik und verteilt sie auf dem Programm eines angeblichen Autors. Die gleichen Themen werden im Dialog zwischen dem Stein und dem Daoisten im Eingangsrahmen wieder aufgenommen. Auf diese Weise vermeidet der angebliche Autor die Notwendigkeit der Selbstverteidigung, den Anschein des Eigenlobs und damit den Verlust der Glaubwürdigkeit und der Sympathie des Lesers. Zu erkennen ist hier, dass dieser angebliche Autor ein fiktiver Autor ist.

³⁸⁵ Genette, *Paratexte*, a.a.O., 1992, S. 202. Jean-Jacques Rousseau, *Julie oder die neue Heloise*, aus dem Französischen von Th. Hell, Berlin, Jahr der Veröffentlichung: unbekannt, S. 10-36.

Strukturell gesehen gehört diese Passage nicht zur Erzählung des Steinerzählers und bildet eine eigene metanarrative Einheit. Sie steht parallel zur nachfolgenden Eingangserzählung. Dennoch weist sie eine strukturelle, inhaltliche, und erzählstrategische Verbindung zur Romangeschichte selbst auf. Der Erzähler dieser Passage ist nur für dieses Programm zuständig. Er ist mit den drei Erzählern im Romantext nicht identisch. Zudem unterscheidet sich auch der Sprachstil dieser Passage vom folgenden Text und weist zum Beispiel einige klassisch-schriftsprachlicher Eigenschaften auf. Der Erzähler ist hier sehr zurückhaltend und führt den fiktiven Autor lediglich mit der Ankündigung „der Autor sagt selbst“ 作者自云 ein und zitiert dann mit direkter Rede sein Motiv für das Schreiben des Romans und seine Erzählstrategie.³⁸⁶

Inhaltlich wird dieses Programm in drei Abschnitte unterteilt. Diese drei Abschnitte bilden in sich auch eine Rahmenstruktur. Der erste und dritte Teil, formen einen Rahmen um den zweiten Teil. Inhaltlich geht es in diesem Rahmen um die Erzählstrategie des Romans und die Betonung der Themen „Traum“ und „Illusion“. Der Rahmen des Programms unterstreicht den Traum als zentrales Thema, das Verbergen der wahren Begebenheiten und „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ als Teil der Erzählstrategie. Mit „der Autor fährt fort“ 自又云 beginnt der zweite Teil, der ein „Selbstportrait“ des fiktiven Autors zeichnet. Dieser bekennt sich zu seiner angeblichen Talentlosigkeit und zu seinem erfolglosen Leben und nennt als Motiv seines Romanschreibens: Er wolle die Mädchen und jungen Frauen seiner Jugend, deren Talent und Persönlichkeit, die seinen weit übertrafen, vor dem Vergessen bewahren (1: 1). Die Strategie von Selbstkritik und vorgegebener Bescheidenheit verstärkt schon zu Anfang des Romans die Glaubwürdigkeit des fiktiven Autors und deutet eine lebensphilosophische Geschichte oder eine Allegorie voraus.

Durch die Selbstdarstellung wird ein Bild des fiktiven Autors gezeichnet, so wie er gesehen werden möchte und hinter diesem Trugbild kann sich ein real existierender kritischer Intellektueller namens „Cao Xueqin und Freunde“ „verstecken“. Jedoch stellt es fest, dass der reale Autor hier seine wahre Identität auf kein Fall Preis geben will. Das Trugbild des fiktiven Autors nimmt den realen Autor aus dem Blickfeld des Lesers. Somit „verschwindet“ der reale

³⁸⁶ Das moderne chinesische Interpunktionsystem schreibt Kennzeichen bei direkter und indirekter Rede vor. Die moderne chinesische Erzählforschung wie auch die Sprachwissenschaft sind kaum so weit entwickelt wie die der westlichen Kulturen und haben diese Phänomene mit großer Wahrscheinlichkeit noch nicht in vollem Umfang erkannt und zu einem Forschungsthema gemacht. Da der ursprüngliche Text ohne Interpunktion überliefert wurde, steht der moderne Redakteur vor einer Herausforderung. Der Redakteur des *Renwenban* entschied sich für eine außergewöhnliche und dennoch plausible Notlösung, die im Interpunktionsystem nicht „offiziell“ vorgegeben ist. Um den Redebericht kenntlich zu machen, setzte er völlig berechtigt nur einen Doppelpunkt hinter die Ankündigung der Rede „der Verfasser sagt selbst“ 作者自云, ohne Anführungszeichen. Anlass war wahrscheinlich die distanziert-unbeteiligten Haltung der einführenden Stimme des Erzählers. Andere Textkritiker dagegen sahen die ganze Passage als direkte Rede des Autors und setzten sie in Anführungszeichen (z. B. GCB, 1: 91). Siehe, „Anhang III: Biaodian fuhao yongfa jianbiao“ 標點符號用法簡表 (Überblick der Interpunktionsverwendung), in: Yang Qinghui 楊慶蕙 (Hrsg.), *Xiandai hanyu zhengwu cidian* 現代漢語正誤辭典, Beijing, 1993.

Autor mit dem Anfang des Buches hinter seinem Trugbild, das, durch seine angebliche Lebensgeschichte einen authentischen Anstrich bekommt. Die Ähnlichkeit zwischen dem fiktiven Autor und dem Protagonisten verführt den Leser leicht dazu, die beiden gleichzusetzen. Auch die intensiven Verbindung mit den Mädchen und jungen Frauen aus seinem früheren Leben könnte andeuten, dass sie mit den zwölf Schönen und den anderen weiblichen Figuren der Binnengeschichte identisch sind, oder vermuten lassen, die weiblichen Verwandten des fiktiven Autors hätten Modell für die weiblichen Figuren der Geschichte gestanden, und der Roman sei die Autobiographie des realen Autors. Jedoch die bewusste und raffinierte Figurenkonstellation und Charakterisierung der weiblichen Figuren im Roman widerlegen diese Spekulation.

Diese Art der Abwertung des fiktiven Autors dient laut Genette einem besonderen Zweck:

Es handelt sich nicht mehr so sehr darum, den Leser anzulocken, der bereits die beträchtliche Anstrengung unternommen hat, sich das Buch durch Kauf, Ausleihe oder Diebstahl zu beschaffen, sondern ihn durch einen typisch rhetorischen Überredungsapparat festzuhalten. Dieser Apparat fällt unter das, was die lateinische Rhetorik *captatio benevolentiae* nannte und dessen grundlegendes Problem sie keineswegs verkannte: Denn es geht ungefähr darum, *den Text*, wie wir in modernen Begriffen sagen würden, aufzuwerten, ohne den Leser durch eine allzu unbescheidene oder auch nur offenkundige Aufwertung des Autors zu verstimmen. Die Aufwertung des Textes, ohne dessen Autor (vordergründig) überzuwerten, bedingt einen gewissen, wenn auch schmerzlichen, aber gemeinhin rentablen Verzicht auf Eigenliebe. Man hütet sich zum Beispiel, Nachdruck auf alles zu legen, was als Herausstellung des *Talents* des Autors ausgelegt werden könnte. ... Ganz allgemein ist das Wort Talent tabu. Natürlich auch das Wort Genie.³⁸⁷

Der Zweck dieser Strategie hier liegt auf der Hand. Durch die Bescheidenheit des fiktiven Autors werden die Geschichte, ihr Thema, ihre Figuren und Handlung aufgewertet. Die Erwähnung der weiblichen Verwandten lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Figuren des Romans. Die Betonung des Themas dient als Hauptinstrument der Aufwertung. Sie ist nicht nur auf das Programm beschränkt, sondern dringt bis in die Rahmen- und Binnengeschichte hinein. In seiner Diskussion mit dem Daoisten der Leere betont der Stein einerseits, dass seine Geschichte neu und erfrischend ist, was für Genette zur Strategie der Lesergewinnung gehört. Andererseits schlägt die Erzählung zu Anfang einen Bogen zurück zur Geschichte der Genesis der chinesischen Kultur, was Genette als „Altersargument“ bezeichnet, das als „Unterpfand der Qualität“ dienen soll.³⁸⁸ Cao bedient sich beider Gewinnungsstrategien, um seinen Leser zu überzeugen und an die Geschichte zu fesseln.

Ungewöhnlich ist nicht nur, dass der Autor seinem Roman ein Programm voranstellt, sondern auch die Ankündigung der Erzählstrategie in diesem Programm, die durch zwei Figuren verkörpert wird. Auffallend ist auch die Tatsache, dass der fiktive Autor zuerst ankündigt, was er nicht erzählen wird. Zum ersten Mal in der Literaturgeschichte Chinas macht ein Text direkt zu Anfang den Leser auf die Erzählweise der Geschichte aufmerksam. Diese Erzählstrategie

³⁸⁷ Genette, *Paratexte*, a.a.O., 1992, S. 192.

³⁸⁸ *Ibid.*, S. 194.

unterstreicht die angekündigte Fiktionalität des Romans, indem „die wahre Begebenheiten verborgen“ bleiben, was in Zusammenhang mit Zhen Shiyin steht, der ersten Figur der Binnengeschichte und „durch Lügengeschichten und Dorfgeschwätz eine Geschichte gestaltet wird“, was mit dem Namen Jia Yucun in Verbindung gebracht wird. Auch bestätigt sich hier die Fiktionalität des fiktiven Autors. Mit dem Fokus auf das Zentralthema „Traum und Illusion“ schließt die Rahmenstruktur des Programms.

Deutlich wird, dass sich in diesem Programm eine einführenden „Lesart“ 讀法 des Romans verbirgt. Der größte Unterschied zu den Ming-Kritiken besteht darin, dass der Autor des *Traums* seinen zeitgenössischen Kommentatoren bereits während der Entstehung des Romans die Randbemerkungen und zwischenzeitliche Kritiken zulässt, nicht aber eine „Lesart“, die er selbst in das Programm seines Trugbildes integriert. Obwohl die einleitende „Lesart“ eines Romans seit Jin Shengtans Interpretation der *Räuber vom Liangshan Moor* (1641) in der Kritiktradition der Ming-Romane etabliert ist, gehört sie nicht unbedingt zu den Bestandteilen jeder Einleitung und kommt in der Geschichte der klassischen Erzählliteratur selten vor.³⁸⁹ Eine mit „Lesart“ betitelte Einführung zum *Traum* erschien erst 1850 von Taiping Xianren 太平閒人 (eigentl. Name: Zhang Xinzhi 張新之, 19. Jh.). Hauptmerkmale der klassischen „Lesart“ lassen sich wie folgt zusammenfassen: Erstens wird das zentrale Thema des Werkes angesprochen oder zusammengefasst. Zweitens werden die Hauptfiguren kurz analysiert. Drittens wird die Erzählweise bzw. die Rhetorik des Werkes interpretiert.³⁹⁰ Das Programm hier weist viele Merkmale einer „Lesart“ auf: Erstens spricht der Verfasser den Themenkomplex des Romans an: Den Traum selbst, ein Wesen namens „Tongling“ und ein Buch unter dem Titel *Chronik des Steins*. Am Ende wird nochmals betont, dass „Traum“ und „Illusion“ zentrale Themen des Romans sind 此書立意本旨 (1: 2). Zweitens verspricht der fiktive Autor eine Reihe Figuren, deren Leben und Schicksal außergewöhnlich sind. Drittens wird die Erzählstrategie offenbart und mit Hilfe von zwei Homophonen Zhen Shiyin und Jia Yucun abgekürzt. Der Leser wird durch die wichtigsten Fragen des Romans und die Rezeptionsanleitung geführt und im Sinne des Autors auf dem Roman vorbereitet.

Bei näherer Betrachtung fallen jedoch vielen Ungereimtheiten in dieser Erzählstrategie auf. Der Autor stellt eine Reihe von Elementen in einen scheinbar logischen Zusammenhang, um seine Erzählstrategie zu begründen. Zunächst stehen Traum, die wahren Begebenheiten, ein mystisches Wesen namens Tongling und ein Buch mit dem Titel *Chronik des Steins* in einer

³⁸⁹ Jin Shengtan destrukturiert die herrschende konfuzianische Kulturideologie und den daraus entstandenen Kanon und stellt seine eigenen Genies 才子 der Kulturgeschichte und ihre Werke als „Bücher der Genies“ 才子書 vor. Siehe *Guanhua Tang di wu caizi shu*, in: *Jin Shengtan quanji* 金聖嘆全集, Band I und II, Nanjing, 1985.

³⁹⁰ Tan Fan 譚帆, „Zhongguo gudian xiaoshuo pingdian xingtai lun“ 中國古典小說評點形態論, in: *Theoretical Studies In Literature and Art*, 1998/2, S. 82.

Konstellation, in der ein funktionaler Bezug von Ursache und Wirkung vorgetäuscht wird. Die Scheinlogik, dass der „Traum“ das Verschweigen über die „wahren Begebenheiten“ begründet, lässt sich schnell widerlegen. Wie immer geheimnisvoll die wahre Begebenheiten auch sein mögen, ein Traum kann wohl kaum das Schweigen darüber rational begründen. Zudem fällt bereits im ersten Satz der klassisch anmutende Sprachstil auf. Die Wortwahl, „einen Traum erlebt“ 歷 zu haben, lässt die Vermutung zu, dass dieser angebliche Traum wohl möglich doch den wahren Begebenheiten gleicht. Denn etwas zu erleben fordert das volle Bewusstsein, das in einem Traum kaum vorhanden ist. Eine Verbindung zwischen dem Traum, der Jade mit der Seelenmacht und dem Buch mit dem Titel *Chronik des Steins* andererseits ist jedoch kaum herzustellen. Man könnte argumentieren, dass die wahren Begebenheiten vielleicht wie ein Traum anmuten. Es bleibt dem Leser überlassen am Ende selbst die wahren Begebenheiten herauszufinden, nachdem er durch die Lektüre das Wahre vom Falschen zu unterscheiden gelernt hat.

Im Vergleich zur Scheinlogik der ersten Zeilen lässt sich die Folge am Ende des Programms nachvollziehen: Aufgrund des angeblichen Mangels an Gelehrsamkeit und literarischem Talent kann der fiktive Autor die Geschichte nur anhand von Lügengeschichten und Dorfgeschwätz gestalten. Die Lügengeschichten und Dorfgeschwätz beschreiben sowohl die *Histoire* als auch den *Discours* des geplanten Romans. Die wiederholte Satzkonstruktion: „Darum ist hier von XXX die Rede“ 故曰……云云 markiert die Zusammengehörigkeit der beiden Teile der Erzählstrategie.

Die Kritik am gängigen Literaturverständnis unterstützt das Vorhaben des Autors. Das „Lernen“ 學 und das „Textverfassen“ 文 werden in Frage gestellt. Das Paradox, dass der Roman existiert, bestätigt, dass der Autor mit seinem Talent außerhalb der gängigen Kriterien angesiedelt ist. Sarkastischerweise deutet das Lernen hier auf den konfuzianischen Kanon hin, der als Grundlektüre für die Beamtenprüfung dient. Die Aufgabe, einen achtgliedrigen Aufsatz zu verfassen, erfordert die Kenntnis dieses Kanons und den Gebrauch einer klassischen Schriftsprache. Der Roman dient eindeutig als Gegenbeispiel zu diesem von der Ideologie bestimmten Lernen und Textschreiben, die Kreativität drosselt. Träumen und Dichten gehört für den Autor zu den Eigenschaften eines kreativen Menschen. Beamte wie Jia Zheng und Jia Yucun sind un kreativ und der Autor verweigert ihnen deshalb in der Binnengeschichte die Fähigkeit zu träumen. Und nach dem Jia Yucun Beamter wird, gewährt der Autor ihm nicht mehr das Talent des Dichtens. Träumen und Dichten stehen hier als wahre Talente dem Studium des konfuzianischen Kanons zum Prüfungszweck gegenüber. Zudem findet diese ironische Anspielung bald ihren Widerhall in der Meinungsäußerung des Steins im Eingangsrahmen. Und

so will der fiktive Autor dem Lernen und Schreiben von Texten neu definieren. Für ihn soll sich das Lernen nicht auf den vorbestimmten Kanon beschränken, sondern vor allem das Talent des Lernenden entfalten. Der Protagonist Jia Baoyu wird diese Anschauung verkörpern. Und die Fähigkeit des Textverfassens soll sich auch nicht nur auf den achtgliedrigen Aufsatz und die Beamten­schrift beschränken. Mit dem zweiten Teil der Erzählstrategie „Lügengeschichte und Dorfgeschwätz“ setzt der Autor den Kriterien des Mainstreams seine eigenen entgegen.



[Diagramm 5. 1: Rahmenstruktur der Erzählstrategie]

Die Fiktionalität des Romans wird durch diese Erzählstrategie betont. Und das Schreiben des Romans „an Hand der Geschichte über die Jade mit der Seelenmacht“ 借通靈之說 schließt anhand der mythischen Faktoren die Urteilstkriterien der orthodoxen neokonfuzianischen Ideologie und der Historiographie von vorne herein aus. Die Abstammung der Jade, die im folgenden Text bald dargelegt wird, liegt weit außerhalb jeglicher historiographischer Reichweite. Unterstrichen werden die Fiktionalität und das bewusste Erzählen auch durch die aus dem Theaterwesen entlehnten Bezeichnungen. Durch „beschreiben“ 敷 und „schauspielern“ 演 soll der „Text“ konkretisiert und veranschaulicht werden. Folgende rhetorische Frage vervollständigt die Erzählstrategie: Aber was kann mich abhalten, mit Lügengeschichten und Dorfgeschwätz eine Geschichte zu gestalten? Die Befreiung von der Kreativität erdrosselnden Bildungsideologie und von ihrem Maßstab der Gelehrsamkeit verspricht ein selbstbewusstes Erzählen und eine

besondere Erzählsprache durch die ironischen Bezeichnungen „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“. Damit werden die *Histoire* und der *Discours* des Romans im Voraus angekündigt.

Die zentralen Elemente der Erzählstrategie zeigen in ihren kurz gefassten Sätzen eine deutliche Beziehung zwischen *Histoire* und *Discours*: Die durch die Namen Zhen Shiyin und Jia Yucun angedeutete Dualität vom Wahren und Falschen durchdringen unterschiedliche Ebenen des Romans: sowohl die Ebene der Geschichte (*Histoire*) selbst, als auch die Ebene des *Discourses*; sowohl die Romanstruktur, als auch die Figurenkonstellation. Sie regen an zu einem bewussten wachen Lesen und einer tiefreichenden Interpretation. Bei näherer Betrachtung erscheinen die konträren Charaktere gar nicht mehr so gegensätzlich. Sie beide kündigen gemeinsam die *Histoire* und deren *Discours* an. Der eine kann nicht ohne den anderen existieren. Der Autor erläutert mit „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ und den „verschwiegenen wahren Begebenheiten“ nicht nur die *Histoire*, sondern durch die Betonung auf Sprache 語 und Sprechen (od. Erzählen) 言 auch den *Discours* des Romans.

Neben dem fiktiven Autor im Programm taucht noch ein weiterer fiktiver Autor auf. Im Unterschied zu Jia Yucuns Rolle als unfreiwilliger fiktiver Leser, ist die Kompetenz dieses fiktiven Autors jedoch bereits in seinem Charakter verwurzelt. Mit der Verbindung Zhen Shiyins zu den zwei Unsterblichen fängt die Binnengeschichte an und diese Verbindung wird am Ende der Binnengeschichte erneut betont. Am Ausgang der Binnengeschichte trifft Zhen den Mangmang Dashi und den Miaomiao Zhenren am Tor des Wahnreichs wieder. Sie haben gerade die Jade bei der Fee abgemeldet. Der Mangmang Dashi klärt Zhen Shiyin über den Stand der Dinge auf:

Die Schicksalsfügungen sind zwar noch nicht alle erfüllt. Aber das dumme Ding ist bereits wieder zurückgekehrt. Ich muss es zu seinem ursprünglichen Platz zurückbringen und den letzten Teil seiner Geschichte aufzeichnen, so dass sein kleiner Ausflug in die irdische Welt nicht vergebens gewesen ist.

情緣尚未完結，倒是那蠢物已經回來了。還得把他送還原所，將他的後事敘明，不枉他下世一回。(120: 1603)

Mit dieser Aussage lässt sich die Leerstelle in der Erzählung der Rückkehr des Steins zum Ursprung einigermaßen füllen: Als Jia Zheng auf der Heimreise in seinem Schiff Baoyu mit einem Buddhisten und einem Daoisten sah, befanden sie sich offenbar auf dem Weg ins Wahnreich, woher der Diener der heiligen Jade stammte und wohin er nun zurückkehrte (120: 1594-1595). Ihr Lied unterstreicht nochmals die Abstammung des Protagonisten und verrät zugleich das Ziel ihrer Reise, nämlich das Wahnreich und den Blaukammgipfel im großen kahlen Berg. Im Lied werden die Namen der zwei Unsterblichen genannt. Die höchste geistige Ebene, auf der sie nun umherstreifen, nämlich die „kosmische Leere“ 鴻蒙太空, gleicht der „große Leere“ 太虛 oder dem Schauplatz des „Wahnreichs der Leere“. Mittlerweile ist der Diener bereits ins Wahnreich angekommen und die beiden Unsterblichen haben die Jade bei der Fee

abgemeldet und sind auf dem Weg, den Stein zurück zum großen kahlen Berg zu bringen. Der Mangmang Dashi kündigt an, dass er die Geschichte des Steins zu Ende erzählen will.

Der zweite Besuch des Daoisten der Leere beim Stein am großen kahlen Berg bestätigt die Vollendung des Textes. Erst der neue hinzugefügte Teil komplettiert den Roman und veranlasst den Daoisten der Leere, die Geschichte zu zweiten Mal abzuschreiben. Und erst jetzt stellt der Daoist fest, dass die auf dem Stein eingravierte Geschichte die Geschichte über den Stein selbst ist (120: 1604). Dadurch lässt sich erklären, warum die fiktiven Leser vor dem fiktiven Herausgeber Cao Xueqin der Geschichte nur Zusatztitel verliehen haben, ohne sie revidieren zu können: Sie alle haben nur den ersten Teil der Geschichte gelesen und wollen wahrscheinlich eine unvollständige Text nicht revidieren. Die Vollendung des Textes durch den Mangmang Dashi füllt genau die Ellipse am Ende des Eingangsrahmens kurz vor dem Auftritt des fiktiven Herausgebers Cao Xueqin.

Nun stellt sich die Frage, ob der Mangmang Dashi auch den ersten Teil des Textes „geschrieben“ hat? Einige Indizien bestätigte die Annahme. Der Mangmang Dashi ist neben Nüwa und der Fee die Figur, deren mythische Fähigkeiten am eindeutigsten dargestellt werden. Nüwa wird im Roman als Figur nicht weiter entwickelt. Die Fee der Warnung vor Illusionen, Herrscherin des Wahnreichs, hat den Zauberspiegel der Erotik im Wahnreich hergestellt, verwaltet die Register der Schönen und kann Träume verursachen und Dämonen verjagen (5). Ihre Zauberkräfte außerhalb des Wahnreichs auszuüben, werden ihr nicht zugeschrieben. Das *Fu*-Gedicht in Kapitel 5 besingt ihre Schönheit, doch mit vielen sprachlich bereits festgelegten Formeln, so dass die Beschreibung abstrakt wirkt. Sie suggerieren die Unbeschreiblichkeit ihrer Schönheit und zeigen zum anderen die Ironie des Autors. Denn solche Beschreibung, zwar durch den Autor kunstvoll gestaltet, erinnert doch an die der Populärliteratur und parodiert sie. Nachdem die Fee Baoyu durch seinen Traum geführt und ihm das Register gezeigt hat, wird sie nicht weiter charakterisiert. Bei Baoyus zweitem Besuch im Wahnreich erscheint sie nicht in ihrer früheren Gestalt, sondern in Gestalt der gestorbenen Yuanyang 鴛鴦, die Baoyu die bereits verblassten Register zeigt und ihn durchs Wahnreich zur Blume der Purpurperle, alias Lin Daiyu, führt. Der Leser kennt Yuanyang als Zofe der Herzoginmutter, deren Aussehen nicht explizit im Text beschrieben wird und die zu ihren Lebzeiten nicht mit der Fee in Verbindung gebracht wird. Sie erscheint auch nicht in dem Nebenregistern, obwohl sie eine sehr wichtige Figur ist.

Der Mangmang Dashi hat im Vergleich zu Nüwa und zur Fee zahlenmäßig mehr Auftritte. Die Ironie liegt darin, dass Nüwa bei der Himmelsreparatur ein Fehler unterlief, die Fee und ihr Spiegel auch versagen können, der Mangmang Dashi aber erfolgreicher zu sein scheint. Als Initiator, der den Stein in die Jade verwandelt, zeigte er als einziger die Befähigung,

Zaubersprüche auf die Jade einzugravieren. So gesehen könnte er einen Text auf dem Stein eingraviert haben. Das Vorhaben, „den letzten Teil seiner Geschichte“ aufzuzeichnen, setzt voraus, dass der Mangmang Daishi auch den ersten Teil geschrieben und eingraviert hat. Zudem verstärken seine Identität als Unsterblicher und sein Erfolg bei Baoyu seine Glaubwürdigkeit. Obwohl das Konzept der fiktiven Autoren nicht vollständig ausgestaltet und realisiert wird, ist hier eindeutig, dass der reale Autor mehrere fiktive Autoren zur Gestaltung seines Romans genutzt hat. Diese unvollständige Gestaltung könnte auf dem zweiten Autor Gao E zurückführen, der auf seine Arbeit aufmerksam machen möchte, den Roman zu vervollständigen. Dennoch im Romantext selbst dienen diese fiktiven Autoren einem tiefgründigen Zweck, nämlich den realen historischen Autor zu tarnen.

Der fiktive Autor des „Programms“, der Mangmang Dashi, der reale Autor des Romans und der gleichnamige fiktive Herausgeber stehen in enger Beziehung zueinander. Während der fiktive Herausgeber mit seiner Daseinsform als Beteiligter unter dem gleichen Namen den realen Autor vortäuscht, verteilen sich die fiktiven Autoren auf unterschiedliche Ebene. Im Gegensatz zum Urheber des „Programms“, der nach seinem einzigen Auftritt sich nie wieder von sich hören lässt, gibt der fiktive Autor Mangmang Dashi erst am Ende des Romans einen Hinweis über seine mutmaßliche Autorschaft.

Im Unterschied zu den fiktiven Lesern wie dem Daoisten der Leere und Jia Yucun erhalten die fiktiven Autoren im Text kein starkes charakteristisches Profil. Dies führt dazu, dass sie nicht über die fiktiven Leser herausragen und eher verborgen bleiben. Als Figur hat der Mangmang Dashi genügend Auftritte, mit denen er seine Zauberkräfte unter Beweis stellen kann und die Rolle eines fiktiven Autors für seinen Charakter kohärent und glaubwürdig entwickelt wird. Im Vergleich dazu hat der fiktive Autor im Programm nur eine einzige Gelegenheit, sich zu offenbaren. Er hinterlässt trotz oder gerade wegen seiner selbstkritischen Haltung einen vertrauenswürdigen und zuverlässigen Eindruck. Ironischerweise besitzen diese fiktiven Autoren genau die zwei Pole der weltlichen „Erfolgskala“: Der Mangmang Dashi mit Allmacht und der fiktive Autor des Programms ein Versager. Der fiktive Autor ist nicht gleichzusetzen mit dem realen Autor, wie auch der reale Autor nicht mit dem fiktiven Herausgeber trotz ihrem gleichen Namen zu identifizieren ist. Hier will der reale Autor den Leser mit Absicht zu der Überzeugung verleiten und ihn glauben lassen, dass Cao Xueqin nur den Herausgeber des Romans ist.

5.2 Der fiktive Herausgeber

Am Ende des Eingangsrahmens bringt der Steinerzähler eine kurze Zusammenfassung der „Rezeptionsgeschichte“ der Binnengeschichte hervor. Nach einigen fiktiven Lesern stellt er einen Herausgeber namens Cao Xueqin und seine Arbeit, im Vergleich zu den anderen fiktiven

Lesern, besonders detailliert vor, der sich offensichtlich viel intensiver mit dem Text beschäftigt hat und nun das Ergebnis vorlegt:

Später revidierte Cao Xueqin den Roman zehn Jahre lang in seinem Studio namens Trauer um das Rote und überarbeitete ihn fünfmal. Darüber hinaus hat er den Text in Kapiteln eingeteilt und ein Inhaltverzeichnis verfasst. Auch gab er dem Roman nun den Titel *Die zwölf Schönen aus Jinling*.

後因曹雪芹于悼紅軒披閱十載，增刪五次，纂成目錄，分出章回，則題曰《金陵十二釵》(1:7)。

Dass ein Roman mit seinen Kapitelüberschriften den Eindruck von der Existenz eines Herausgebers vermittelt, ist an sich ein verbreitetes Phänomen, wie Marion Schnitzler bei den französischen Romanen des 19. Jahrhunderts beobachtet hat:

Kapitelüberschriften und der epische Charakter eines Romans gehen insofern Hand in Hand, als die Existenz von Überschriften gebunden zu sein scheint an die Existenz einer Erzähler- oder Herausgeberfigur, die das Werk überschauen, ordnen und vermitteln kann.³⁹¹

Im *Traum* ist der Herausgeber Cao Xueqin allerdings eine fiktive Figur des Romans, nicht unbedingt primär ein Herausgeber in dem Publikationsprozess eines Buchs. Denn es fehlt bis heute Belege, dass der Autor Cao Xueqin den Roman überhaupt veröffentlichen will. Dennoch, wie der zeitgenössische Kommentator Zhiyan Zhai bereits bemerkte, kann die Arbeit des fiktiven Herausgebers sich nicht auf den ganzen Roman beziehen, sondern nur auf die Geschichte, die der Daoist der Leere abgeschrieben hat:

Sollte diese Behauptung der Wahrheit entsprechen, dass Xueqin die Redaktionsarbeit geleistet hat, muss ich fragen, wer den Prolog bis hierhin verfasst hat?

若云雪芹批閱增刪，然則開卷至此這一篇楔子又係誰撰？³⁹²

Zhiyan Zhais Frage bestätigt die Fiktivität des angeblichen Herausgebers. Denn als Herausgeber kann er die Eingangserzählung nicht redigieren, denn dieser Teil nicht vom Stein stammt. Zudem gehören die Unterteilung in Kapitel und das Verfassen von Überschriften, Inhaltverzeichnis eigentlich zu den Aufgaben eines Autors. Diese Inkohärenz weist direkt auf eine sehr enge Beziehung zwischen dem realen Autor und dem fiktiven Herausgeber hin, die ja den gleichen Namen tragen. Bestätigt wird ihre Identität jedoch erst im Ausgangsrahmen.

Der Herausgeber Cao Xueqin ist vor allem ein fiktiver Leser, der die Abschrift der kompletten Geschichte am gründlichsten gelesen hat, und als ein Herausgeber hat er sie in die aktuelle Form gebracht. Cao Xueqin als fiktiver Leser zeichnet sich dadurch aus, dass er wie seine Vorgänger der Geschichte einen weiteren Titel verleiht, nämlich *Die Zwölf Schönen aus*

³⁹¹ Marion Schnitzler, *Die Kapitelüberschrift im französischen Roman des 19. Jahrhunderts: Formen und Funktionen*, Heidelberg, 1983, S. 11.

³⁹² JXB, 1: 87. HZH, S. 85. Yu Pingbo, *Zhiyan Zhai Hongloumeng jiping*, 1954, a.a.O., S. 40. Für Zhiyan Zhai wirkt der Eingangsrahmen sicherlich wie eine traditionelle „Einleitung“ 楔子 eines Erzählwerks, da er nur 80 Kapitel des Romans kannte und ein wenig über den Plan der Handlung wusste. Er kannte jedoch den Text des Ausgangsrahmens nicht und konnte nicht sagen, ob es sich um eine komplette Rahmenstruktur handelte.

Jinling. Als fiktiver Leser ist er der letzte, der namentlich genannt ist. Es lässt sich an dieser Stelle im Eingangsrahmen trotz einer großen Prolepse schon vorausschauen, dass der Daoist der Leere Cao Xueqin gefunden und ihm seine Abschrift der Geschichte zur Verarbeitung überlassen hat, nachdem er eine Absage von Wu Yufeng und Kong Meixi und vielleicht weiteren fiktiven Lesern erhielt, den Roman zu redigieren. Sie haben den ersten Teil der Geschichte gelesen und ihr einen Zusatztitel gegeben, der jeweils ein zentrales Thema der Geschichte hervorhebt.

Nun ist in Cao Xueqin beides, fiktiver Leser und fiktiver Herausgeber, vereint. Das Fiktive in seiner Rolle als Herausgeber, liegt zunächst darin, dass dieser Herausgeber den gleichen Namen wie der Autor trägt. Ein Autor, der von den Verlegern und Kommentatoren vorgestellt wird, wird normalerweise für eine reale Person gehalten und tatsächlich ist Cao Xueqin eine nachweisbare historische Persönlichkeit. Und die Betonung der langjährigen Arbeit des Herausgebers im Roman und deren Intensität soll dem realen Leser zweifelsohne seine Identität im Roman signalisieren. Darüber hinaus soll die Arbeit des Herausgeber Cao Xueqin an sich schon als ein Appell verstanden werden, den Roman nicht allein als Vergnügungslektüre zu konsumieren. Die Abfolge der fiktiven Leser erzählt die Geschichte der Suche des Daoisten der Leere nach einem Herausgeber. Die geraffte Erzählung täuscht allerdings über fehlende Zeit- und Ortsangaben der Suche hinweg, unterstreicht aber durch eben diesen Mangel die Unermesslichkeit des Raums und der Zeit, in der sich die Rahmengeschichte abspielt. Den gleichen Effekt erzielten auch Raffung und Prolepse bei der Erzählung über die Redaktionsarbeit. Dieses „Täuschungsmanöver“ ist ironischerweise erfolgreich beim späteren Herausgeber Cheng Weiyuan. Cheng folgte der Angabe des Steinerzählers und bezeichnete Cao im „Vorwort“ zur ersten gedruckten Publikation von 120 Kapiteln im Jahr 1791 lediglich als Herausgeber statt als wahren Autor des Romans.³⁹³

Die fehlenden Zeit- und Ortsangaben suggerieren zudem eine undefinierbar lange Rezeptions- und Verbreitungsgeschichte des Romans. Die Nennung der fiktiven Leser und ihrer Titel lässt gleichzeitig die Vermutung zu, dass eine Reihe anderer Leser in dieser Rezeptionsgeschichte möglicherweise ausgelassen werden, da sie weder weitere Titel hinterlassen noch sich zur Redaktionsarbeit bereit erklärt haben. Davon kann man die Vermutung ableiten, dass diese Leser die Geschichte nicht richtig verstanden und ähnliche Meinungen wie der Daoist bei der ersten Lektüre geäußert haben. Sie sind schlechte Vorbilder für den realen Leser und müssen aus dem Eingangsrahmen, in dem die interessierten Leser umworben werden sollen, ausgeschlossen werden. Die präzise Nennung des Studios des Herausgebers soll die Glaubwürdigkeit unterstützen. Das zeitlich ungenaue „später“ (後 *hou*) verdeutlicht eine sehr

³⁹³ Cheng Weiyuan, „Vorwort“, in: HZH, S. 45.

lange Zeitspanne zwischen Cao und seinen Vorgängern. Über den Grund, warum diese Vorgänger dem Buch jeweils einem Titel gegeben, es jedoch nicht revidiert haben, schweigt der Steinerzähler an dieser Stelle. Erst im Ausgangsrahmen lässt sich die gesamte Rezeptionsgeschichte rekonstruieren und diese Leerstelle ausfüllen. Dort stellt der Steinerzähler Jia Yucun als den ersten fiktiven Leser vor, der chronologisch gesehen nach Kong Meixi und vor dem Herausgeber Cao Xueqin, den kompletten Text gelesen hat. Das Wort „später“ am Ende des Eingangsrahmens bietet zwar keine konkrete Zeitinformation, verrät aber die Zeitspanne, in der Jia Yucun als negatives Beispiel eines fiktiven Lesers gefunden und aussortiert wurde. Ihm wird kein Recht auf einen Titel zugestanden und er wird nicht in die Namensliste der vorbildlichen fiktiven Leser im Eingangsrahmen aufgenommen. Daher werden im Eingangsrahmen die Hinweise auf Jia Yucun und den Zeitraum zwischen dem Treffen von Jia Yucun und dem Daoisten bis zur Zusammenkunft des Daoisten mit Cao Xueqin ausgespart. Zeitlich gesehen findet diese Begegnungen statt, bevor der Herausgeber die Kapitel geteilt und das Inhaltsverzeichnis verfasst hat. Sowohl Jia Yucun als auch der Daoist kennen den Titel und das Gedicht des Herausgebers wie auch ihre eigene Geschichte in der Rahmenerzählung nicht. Die Arbeit des Herausgebers wird gerafft erzählt. Damit wird für die realen Leser die Reihe von Vorbildern in einen engen Zusammenhang gebracht.

Keine Anhaltspunkte weisen auf eine Zeitgenossenschaft oder Bekanntschaft zwischen diesen fiktiven Lesern hin. Die Titel der fiktiven Leser gründen eine Interpretationstradition, die in der Binnengeschichte weitergeführt wird. Die namentlich bekannten und die ungenannten fiktiven Leser bilden eine werkimmanente Interpretengemeinde und werden an unterschiedlichen Stellen des Textes angesiedelt. Die im Romantext intrigierten Kommentare begleiten den realen Leser durch den ganzen Roman und fordern ihn durch ihre Anwesenheit auf, diese Interpretationstradition im Sinne des Autors jenseits des Textes fortzusetzen.

Die redaktionelle Arbeit am Roman bringt dem Herausgeber tiefreichende Kenntnisse über den Text. Dadurch besitzt er größere Glaubwürdigkeit und Autorität als die fiktiven Leser vor ihm. Zugleich hebt ihn das zusätzliche Gedicht gegenüber den anderen fiktiven Lesern hervor. Offensichtlich liegt der Impuls zum Gedicht in der intensiven Auseinandersetzung mit dem Text. Doch ist dem realen Leser hier noch nicht klar, warum der Autor diesem Herausgeber so viel Vertrauen schenkt und dem Leser so viel Vertrauen abverlangt.

Die Seiten voller unsinnigem Gerede,
Eine Handvoll bittere Tränen.
Alle nennen den Autor einen Narren,
Wer schmeckt den Sinn heraus?

滿紙荒唐言，
一把辛酸淚。
都云作者癡，
誰解其中味？ (1: 7)

Dieses Gedicht verbindet den Abstammungsort des Steins mit dem des Romantexts und dessen Inhalt. Es bietet dem Leser Interpretationshinweise, anhand derer er die mit den Bezeichnungen

„großer kahler Berg“ und „Felsen des unsinnigen Geredes“ angedeuteten Homophone „Unsinn“ und „Absurditäten“ der Geschichte vorausahnen kann. So lenkt der Autor die Perspektive des Lesers im Voraus und begleitet von Anbeginn seine Rezeption. Das Wort *yan* 言 bedeutet sowohl die Geschichte selbst, den niedergeschriebenen Text als auch deren Erzählen. In Verbindung mit dem Adjektiven „unsinnig“ oder „absurd“ wird der Leser aufgefordert, den Roman auf diesen unterschiedlichen Ebenen zu deuten.³⁹⁴ Die intertextuelle Verbindung, die zu *Zhuangzi* zurückführt, fordert einen tiefen philosophisch-historischen Blick, der zum Verständnis beiträgt:

In diesen Praktiken war eine Portion der alten Techniken des Wegs [*Dao*] enthalten. Zhuang Zhou hörte von solchen Gebräuchen und fand Gefallen daran. Mit weitschweifenden Formulierung, extravaganten Worten und ungezügelter Rhetorik überließ er sich oft seinen Lauen, doch er war niemals voreingenommen und betrachtete die Dinge nicht nur von einem einzigen Blickwinkel.

古之道術有在於是者，莊周聞其風而悅之。以謬悠之說，荒唐之言，無端崖之辭，時恣縱而不儻，不以觭見之也。³⁹⁵

Der Text aus *Zhuangzi*, den jeder gelehrte Leser kennt, bietet einen wichtigen Einstieg. Zumal die Wörter wie „*huangtang*“ 荒唐 oder „*wudian ya*“ 無端崖 bei Zhuang Zi sprachhistorisch gesehen noch nicht negativ besetzt waren. Es scheint klar, dass der Autor seine Geschichte hierdurch mit *Zhuangzi* in Verbindung zu bringen versucht und den Leser darauf aufmerksam macht. Das im Gedicht negativ klingende „unsinnige Gerede“ wird durch die intertextuelle Verbindung zu *Zhuangzi* aufgewertet. Später lässt sich diese Intertextualität durch Baoyus Interesse an daoistisch-philosophischen Schriften und seine Faszination an *Zhuangzi* wiedererkennen.

Bittere und schmerzvolle Tränen 辛酸淚 betont die Tragik der Geschichte und das Schicksal vieler Figuren. Gleichzeitig drückt der Herausgeber sein Mitgefühl und seine Sympathie für diese Figuren aus. Die bitteren und schmerzvollen Tränen weinen sowohl die Figuren als auch der Herausgeber. Zwischen dem fiktiven Leser Cao Xueqin und dem Gelesenen entsteht eine emotionale Verbindung, die dem realen Leser als Vorbild dienen soll. Wenn einem Leser für gewöhnlich frei steht, ob er eine Einleitung oder Kommentar über ein Werk lesen will, versteht er hier jedoch die Meinung des Herausgebers und auch sein Gedicht als Teil des Romans, die zu seiner Lektüre gehört. Zudem steht hier die rationale Bewertung „unsinniges Gerede“ der emotionalen Reaktion, „bitteren Tränen“, einigermaßen widersprüchlich gegenüber. Die Erklärung dafür lässt sich jedoch bis zum Ende des Romans warten.

Der Vers „Alle nennen den Autor einen Narren“ klingt wie die Zusammenfassung einer Meinungsumfrage, die als Teil der Rezeptionsgeschichte verstanden wird. Hier hält der

³⁹⁴ Anthony Yu sieht, dass der Autor in diesem Gedicht ein „hide-and-peek game with his readers“ veranstaltet. Siehe *Rereading the Stone*, 1997, a.a.O., S. 85.

³⁹⁵ „Tianxia“ 天下, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 939. Leicht modifiziert nach der Übersetzung von Stephan Schuhmacher, *Zhuangzi*, 1998, a.a.O., S. 461-462.

Herausgeber eindeutig Distanz zum Autor, dessen Namen er jedoch nicht nennt. Ob der Autor nun ein Narr ist, soll der Leser am Ende des Romans selbst beurteilen. Dass die gelehrten fiktiven Leser die Geschichte nicht nur gelesen, sondern ihr auch weitere Titel verliehen haben, weist diese Behauptung wiederum zurück. Dieses Zitat darf daher eindeutig ironisch oder sarkastisch verstanden werden. Die Ironie ragt hier heraus, wenn man sie in dem Kontext der philosophischen Frage vom Wahren und Falschen sehen würde. Denn „alle“ haben die Geschichte falsch verstanden, und sind daher „falsche Leser“ und werden vom Steinerzähler ausgeschlossen. Der letzte Vers in Frageform fordert den Leser auf, den Roman richtig zu rezipieren und zu interpretieren. Ein Roman sucht seinen Leser!

5.3 Der Daoist der Leere und der Herausgeber

Erst im Ausgangsrahmen wird die im Eingangsrahmen ausgesparte Zusammenkunft vom Daoisten der Leere und dem Herausgeber Cao Xueqin, einen wichtigen Teil der Rezeptionsgeschichte, erzählt. Bis hierhin hat der Daoist das Ziel des Erwachens immer noch nicht erreicht. Noch hat er den geeigneten Herausgeber gefunden. Ihm selbst ist nicht bewusst, dass sein Weg zum Erwachen mit dem Weg der Verbreitung der Geschichte identisch ist, bis er Cao Xueqin findet. Das Treffen mit Cao Xueqin stellt sich für den Daoisten als Höhepunkt seiner Suche heraus. Der fiktive Herausgeber Cao Xueqin erkennt sofort die Fiktionalität und die literarische Qualität der Geschichte und bestätigt den fiktiven Autor im Programm: „Das ist wirklich die Geschichte/Gerede von Jia Yucun“ 果然是“賈雨村言”了 (120: 1605). Durch die Erkennung der Geschichte als „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ schließt sich der Kreis der Erzählung und offeriert gleichzeitig einen Hinweis, dass der fiktive Autor des Programms wohl doch mit dem Herausgeber identisch sein kann. Denn die Beiden beschreiben mit gleichen Worten die *Chronik des Steins*. Die Frage des Daoisten, woher Cao Xueqin denn Jia Yucun kenne, verrät, dass der Daoist bis jetzt noch nicht erleuchtet ist, sondern sich immer noch in der weltlichen Angelegenheit einmischt. Die Antwort des Herausgebers, hier in direkter Rede zitiert, spiegelt das Programm des fiktiven Autors und die Argumente des Steinerzählers wider. Ihre einleuchtende Überzeugungskraft lässt sich in der Reaktion des Daoisten eindeutig beobachten. Damit bietet er auch den Anhaltspunkt, die Identität des realen Autors aufzuklären.

Dein Name Kongkong (Leere) passt dir wahrhaftig sehr gut. Denn in deinem Kopf herrscht nur Leere. Wenn die Geschichte sich bereits als Erzählung von Lügengeschichten und Dorfgeschwätz darstellt und sich zudem keine Schreibfehler oder absurde Logik finden lassen, wäre es doch eine große Freude, sich mit zwei oder drei Gleichgesinnten an einem verregneten Abend nach ausgiebigem Wein und Speisen unter einer Lampe am Fenster damit die Einsamkeit zu vertreiben. Auch bedarf es keines Lobesgesangs oder positiver Kritik von großen Meistern oder Gelehrten. Noch hat niemand vor, diese Geschichte durch sie in die Welt zu tragen. Wenn du aber so hartnäckig nach den Quellen und Ursachen forschst, dann ähnelst Du jenem Mann, dessen Schwert aus dem Boot in den Fluss gefallen ist und der glaubt, es wiederfinden zu

können, indem er die Stelle am Fährboote markiert, wo sein Schwert ins Wasser fiel. Oder du gleichst dem Musiker, der die Stimmenschrauben seiner Laute fest klebt.

說你空，原來你肚裡果然空空。既是假語村言，但無魯魚亥豕以及背謬矛盾之處，樂得與二三同志，酒餘飯飽，兩夕燈窗之下，同消寂寞，又不必大人先生品題傳世。似你這樣尋根究底，便是刻舟求劍，膠柱鼓瑟了(120: 1605)。³⁹⁶

Hier betont der Herausgeber die „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ und das Homophon *Jia Yucun*, das direkt auf die Geschichte und die Erzählstrategie hinweist, und die Fiktionalität und die literarische Qualität der Geschichte. Gleichzeitig ist diese angebliche Meinung des fiktiven Herausgebers Prüfstein für und Herausforderung an das Auffassungsvermögen des Lesers. Dass die Handlung und Gestaltung der Figuren keine Widersprüche aufweist, vom Herausgeber explizit als Stärke der Geschichte akzentuiert, kann zumindest auf zwei Ebenen dargestellt werden. Zum einen bestätigt der Herausgeber den Anspruch von Logik und Kohärenz, dass die Geschichte trotz ihrer Fiktionalität die Realität des Lebens widerspiegelt. Damit wird der reale Leser an das Versprechen des Steins im Eingangsrahmen erinnert: „Die Trauer über die Trennung und die Freude über das Wiedersehen, Aufstieg und Untergang wie auch die Abläufe des Lebens werden hier akribisch recherchiert. Ich wage nicht, die Geschichte einfach zu erfinden“ 至若離合悲歡，興衰際遇，則又追蹤躡跡，不敢稍加穿鑿 (1: 6). Die Ironie der vorgespilten falschen Bescheidenheit ist unverkennbar. Zudem erinnert später die Unterbrechung durch den Jadeerzähler, der mit der historiographischen Vorgehensweise den Haupterzähler vor dem Erfinden einer historischen Begebenheit warnt, an diese Aussage und verstärkt die Wirkung der Ironie (15: 200). In der scheinbar realistischen Geschichte verbirgt sich jedoch eine Allegorie, die den Leser zu ihrer Decodierung herausfordert. Zum anderen fordert der sarkastische, nur auf eine fehlerfreie Rechtschreibung reduzierte Anspruch den wachen, interpretationsfreudigen Leser auf, den tieferen Sinn dieses Textes zu erfassen. Darüber hinaus klingt bei „*bub*“ 不必, also „es bedarf nicht“, einen ironischen Unterton durch. Denn es kann auch als „nicht zugelassen“ verstanden werden. Also die offensichtlich gemäß dem Ordnungsprinzip anerkannten Meister und Gelehrten werden nicht als Leser dieser Geschichte zugelassen. Denn sie gehören zu den Lesern, die der Steinerzähler aus der Leserschaft ausschließen würde.

³⁹⁶ Die zwei Redewendungen stammen aus alten Texten. „Auf dem Boote ritzen, um das Schwert aus dem Fluss zu fischen“ 刻舟求劍 erzählt über einen Mann aus dem Staat Chu 楚國, der mit einem Fährboot einen Fluss überquert. Mitten im Fluss fällt sein Schwert ins Wasser. Er ritzt eine Marke an der entsprechenden Stelle am Boot, um dann an dieser Stelle ins Wasser zu steigen und nach dem Schwert suchen, nachdem das Boot das Ufer erreicht hat. Siehe Lü Buwei 呂不韋, *Lüshi chungju* 呂氏春秋, Beijing, 2009, S. 393. „Auf einer Laute mit zugeklebten Stimmenschrauben spielen“ 膠柱鼓瑟 stammt aus dem berühmten *Shiji* von Sima Qian (145 od. 135-86 v. Chr.). In der „Biographie des Lian Po und des Lin Xiangru“ 廉頗藺相如列傳 verwendete der Minister Lin Xiangru diesen Vergleich, um den König Xiaocheng 孝成王 vom Staat Zhao 趙國 von der Entscheidung abzubringen, den unfähigen Sohn eines berühmten Generals aufgrund der Gerüchte des Feindes und aufgrund seiner Abstammung auch zum General zu benennen“. Sima Qian 司馬遷, *Shiji* 史記, Beijing, 1959, S. 2446.

Hier nutzt der Autor die Kommunikationsbedingungen aus, die bereits zu Beginn des Romans entstehen und den ganzen Roman hindurch bestehen bleiben, auch dadurch, dass der Steinerzähler den Leser direkt anspricht, und weiterhin durch Zitate vom Stein und durch die Kommentare der fiktiven Leser. Hinzu kommt ein weiteres Motiv allegorischer Rede.³⁹⁷ Dem realen Leser wird bewusst gemacht, dass er nicht unbedingt in der Lage ist, die Geschichte richtig zu verstehen. Die Sorge, aus dem Kreis der „Eingeweihten“ ausgeschlossen zu werden, wird durch den Steinerzähler aufrechterhalten und wird zur Motivation für den Leser, zum richtigen Verständnis zu gelangen. Denn dem Leser wird durch den Steinerzähler und die fiktiven Leser bewusst gemacht, dass gerade die Schwierigkeit des richtigen Verständnisses den Wahrheitswert der Allegorie verbürgt.³⁹⁸ Die Autorintention, den Roman als eine Allegorie interpretieren zu lassen, wird auch durch die aufklärenden Worte des fiktiven Herausgebers unterstrichen. Der Herausgeber Cao Xueqin bringt den Daoisten der Leere hier mit Hilfe zweier alter Parabeln zum Erwachen. Die Wirkung eines Vergleichs soll dem realen Leser den letzten Hinweis geben, den Roman in einer ähnlichen Art, nämlich als eine Allegorie zu verstehen.

In der angeblichen Unterhaltungsfunktion der Geschichte klingt ebenfalls die Behauptung des Steins aus dem Eingangsrahmen wider. Eindeutig aber ist, dass gerade in dieser ironischen Selbstbeschränkung die Rhetorik des Romans liegt.

..... Daher bedarf diese meine Geschichte weder des Erstaunen seitens der Leser, die sie für wundersam und sagenhaft halten, noch verlange ich, dass sie diese voller Begeisterung lesen und studieren. Mir genügt es, wenn sie an ihr Gefallen finden, um ihre Trunkenheit zu kurieren, ein Verdauungsschläfchen zu halten, sich von ihrem erotischen Abenteuer zu erholen oder den Schwierigkeiten des Lebens zu entfliehen und die Sorgen zu vergessen.

所以我這一段故事，也不願世人稱奇道妙，也不定要世人喜悅檢讀，只願他們當那醉臥淫飽之時，或避事去愁之際，把此一玩 (1: 6)。

Damit prüft und klassifiziert der Stein in einem ironischen Ton seine Leserschaft, noch ehe der reale Leser die Geschichte gelesen hat. Das Gedicht des fiktiven Herausgebers setzt diese Aussortierung und die Herausforderung fort: „Wer schmeckt den Sinn heraus“ 誰解其中味? Die Auslese wiederholt sich in Kapitel 6 und kommt einem Rauswurf gleich. So wird der Stein zum „Türsteher“ des Romans, der nur die Leser zulässt, die die Geschichte, den Humor, den Sarkasmus und die Ironie, und vor allem die Allegorie verstehen können. Vorab deutet der Stein mit falscher Bescheidenheit an, dass „diese meine Geschichte“ in Wirklichkeit „wundersam und sagenhaft“ ist. Wie der fiktive Autor im Programm stuft der Herausgeber im Ausgangsrahmen die Geschichte mit fast identischen Wörtern als Unterhaltungsliteratur ein, die dem Leser bei der Erholung vom Überdruß des Lebens hilft. Hier, am Ende des Romans, führt der Herausgeber die Sortierungsarbeit des Steins weiter und hat unter den Lesern bereits zwei oder drei

³⁹⁷ Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1994, S. 40.

³⁹⁸ Kurz, *Ibid.*, Göttingen, 1994, S. 43.

Gleichgesinnte gefunden. Trotz der realen Gleichgesinnten Zhiyan Zhai, Jihu Sou und vielleicht sogar Gao E, der sich möglicherweise hier selbst in den Kreis Cao Xueqins „eingeschmuggelt“ hat, deutet die scheinbare Bescheidenheit und die geringe Zahl der Gleichgesinnten klar darauf hin, dass der Roman eine große Herausforderung für den Leser ist. Die humorvolle Haltung des fiktiven Herausgebers, das Vorbild der fiktiven Leser und die zeitgenössischen Kommentatoren sprechen alle auch gegen diese vorgetäuschte Bescheidenheit. Der angegebene Zweck, die Einsamkeit zu vertreiben, deutet ebenfalls auf die wenigen Leser hin, die aufgrund ihres kritischen selbständigen Denkens einsam sind, so wie der Autor selbst. Damit unterstreichen diese Gleichgesinnten ihre eigenständige Literaturästhetik und Lebensphilosophie, entziehen den „Würdenträgern oder Gelehrten“ das Mitspracherecht und sprechen sich gegen deren Urteilkriterien und Ideologie aus. Diese Auffassung verbindet ebenso den fiktiven Autor, den Stein und den fiktiven Herausgeber. So gesehen sind auch sie Gleichgesinnte, die hier für den realen Leser eine Vorbildfunktion erfüllen.

Der Wunsch, dass der Leser „Gefallen an ihr findet“ 把此一玩, und das Versprechen des Steins im Eingangsrahmen, dass seine Geschichte die Sicht des Lesers erneuen werde 令世人換新眼目 (1: 6), fordern den Leser auf, es den Vorbildern gleich zu tun. Die Wirkung der Geschichte wird durch das Erwachen des Daoisten im Eingangsrahmen zwar proleptisch als Vorbild vorgeführt, wird jedoch erst im Ausgangsrahmen konkret. Wie der Mangmang Dashi Baoyu Meister wird, stellt sich nun der fiktive Herausgeber als geistiger Lehrer für den Daoisten dar. Er bemängelt die fehlende Erkenntnis des Daoisten über den allegorischen Sinn und die lebensphilosophische Lehre der Geschichte. Auch fehlt ihm das Verständnis für den Vorrang der Fiktionalität eines Romans vor den historischen Fakten. Die Metaphern von Schwert und Laute unterstreichen das Argument des Herausgebers und helfen den Daoisten, seinen Fehler zu erkennen. Diese Kritik bringt den Daoisten das Erwachen:

Als der Daoist der Leere dies hört, richtet er sein Gesicht himmelwärts und stößt ein schallendes Gelächter aus. Er schmeißt die Abschrift des Buches hin und streitet schwebend hinaus.

那空空道人聽了，仰天大笑，擲下抄本，飄然而去 (120: 1605) 。

Der Herausgeber Cao Xueqin übernimmt hier im Ausgangsrahmen die Rolle des Steins im Eingangsrahmen und setzt seine Arbeit fort. Damit reiht der fiktive Herausgeber Cao Xueqin sich hinter der Fee der Warnung vor Illusionen, dem Mangmang Daishi und dem Miaomiao Zhenren als ein Aufklärer mit übermenschlichen Kräften und einem himmlischen Auftrag ein. Parallel zu Zhen Shiyins Traum, in dem er die zwei Unsterblichen begegnet, hat Jia Yucun wahrscheinlich in seinem mutmaßlichen Traum in Ausgangsrahmen von einem Gelehrten namens Cao Xueqin geträumt. Am Ausgang der Geschichte nun haben die Unsterblichen ihr

aufklärerisches Vorhaben erfüllt. Der Daoist Miaomiao hat im Lauf der Geschichte Zhen Shiyin und Liu Xianglian zum Erwachen gebracht. Jia Baoyu, ein gemeinsames „Projekt“ der drei Unsterblichen, war ebenfalls bereits erleuchtet worden. Nun blieb nur noch der Daoist der Leere übrig, der die drei Unsterblichen nie getroffen hatte und 119 Kapitel lang auf der Suche nach Erleuchtung gewesen war. In Cao Xueqin findet er sowohl den Meister als auch den Herausgeber für das Buch. Der Daoist bringt seine gewonnenen Erkenntnisse zum Ausdruck und erwacht.

Das ist wahrhaftig die Entfaltung von großem Unsinn! Nicht nur der Autor, der Kopist, sondern auch der Leser wissen nicht, wovon die Rede ist.

果然是敷衍荒唐！不但作者不知，抄者不知，并閱者也不知。(120: 1605)。

Mit seinem Kommentar vom „großen Unsinn“ 荒唐 schließt sich der Daoist dem Herausgeber an, und stellt seine nun gewonnene korrekte Auffassung unter Beweis, ohne von dem Gedicht des Herausgebers gewusst zu haben. Der Abstammungsort des Steins, „Berg des großen Unsinn“, und das interpretative Gedicht des fiktiven Herausgebers „die Papiere voller unsinnigem Gerede“ 滿紙荒唐言 weisen zwar in Eingangsrahmen auf die Botschaft hin. Logischerweise kennt der Daoist im Eingangsrahmen die Arbeit und das Gedicht des Herausgebers nicht, da diese Handlung chronologisch gesehen erst nach seinem Erwachen stattfindet. Mit der Beschreibung „erzählerische Gestaltung und Entfaltung“ 敷衍 unterstreicht der Daoist die fiktive Eigenschaft des Buches und schließt sich dem fiktiven Autor an, der in seinem Programm mittels „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ eine Geschichte gestalten will 敷演出一段故事來.³⁹⁹ Hier im Ausgangsrahmen hat der Daoist die Fiktionalität der Geschichte und ihre allegorisch Bedeutung endlich begriffen.

Das angesprochene „Nicht-Wissen“ 不知 deutet durch die Ironie des Daoisten auf eine philosophische Ebene hin. Dieses „Nicht-Wissen“ führt direkt zu Zhuang Zi, der es als Voraussetzung der „wahren Erkenntnis“ 真知 bezeichnet. Offensichtlich vereinigen sich die buddhistische und die daoistische philosophische Denkrichtung in der Figur des Daoisten der Leere, nicht nur in seinem Namen, sondern auch am Ende seiner Entwicklung in seinem Erwachen. Rückschließend liegt nahe, dass er durch das „Nicht-Wissen“ zum Erwachen gelangt.

³⁹⁹ Der Ausdruck *fūyǎn* 敷衍 bedeutet im Zusammenhang mit dem Theaterwesen seit der Song-Zeit u. a. „schminken und kostümieren“ und „darstellen“. Gleichzeitig wird er im Lauf der Sprachgeschichte überwiegend als „erzählerisch gestalten“ verstanden. In den Ming-Erzählungen und -romanen lässt sich bereits feststellen, dass 敷衍 immer mehr mit *fūyǎn* 敷衍 gleichgesetzt worden war, was teilweise auch „erzählerisch gestalten und entfalten“ bedeutet. Zudem beschreibt 敷衍 auch eine „nachlässige“ Haltung bei einer bestimmten Arbeit, oder beim Erzählen von einer bereits existierenden Geschichte etwas zusätzlich zu „erfinden“. In der Erzählstrategie wolle der fiktive Autor eine Geschichte und die Figuren „gestalten“ und „darstellen“, also 敷衍. Und am Ende des Romans bewertete der erwachte Daoist der Leere sie zu Recht als eine Erzählung mit viel hinzugedichtetem Unsinn, also im Sinne von 敷衍. Siehe Gudai hanyu cidian bianxiezu 《古代漢語詞典》編寫組 (Hrsg.), *Gudai hanyu cidian* 古代漢語詞典, Beijing, 2003, S. 418. Shangwu yinshuguan cishu yanjiu zhongxin 商務印書館辭書研究中心編 (Hrsg.), *Gujin hanyu cidian* 古今漢語詞典, Beijing, 2001, S. 412-413. Cihai bianji weizuanhui 《辭海》編輯委員會 (Hrsg.), *Cihai* 辭海, Shanghai, 1979, S. 1475. Shangwu yinshuguan bianjibu 商務印書館編輯部 (Hrsg.), *Ciyuan* 辭源, Beijing, 1998, S. 1353.

Zhuang Zi stellt mehrmals klar, dass, wenn die Erkenntnis eines Menschen den Zustand des „Nicht-Wissens“ gelangt hat, die geistig höchste Form der Weisheit erreicht ist 故知止其所不知，至矣. Erst wenn selbst das erworbene Wissen abgelegt ist, ist man in der Lage, das *Dao* zu erfahren. Die „wahre Erkenntnis“, so Zhuang Zi, ist nicht mit Sprache zu erfassen: Derjenige, der versteht, spricht nicht. Derjenige, der spricht, versteht nicht 知者不言，言者不知.⁴⁰⁰ So kann er die Erkenntnis nur allegorisch durch einen fiktiven Dialog zwischen Konfuzius und seinem Lieblingsschüler Yan Hui 顏回 veranschaulichen. Am Ende seiner Entwicklung überrascht Yan Hui seinen Meister mit dem Zustand des Vergessens 坐忘. Nicht nur seinen Leib, sondern auch das erlernte Wissen gilt es zu vergessen, nur dann kann er mit dem Universum verschmelzen und zur völligen Erleuchtung kommen 墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通. Meister Konfuzius selbst gab in Zhuang Zis humorvoller Geschichte zu, dass er seinem Schüler folgen wolle.⁴⁰¹ Hier negiert Zhuang Zi zugleich das konfuzianische Ordnungsprinzip und Hierarchie von Lehrer und Schüler und ironisiert die Schwäche des Konfuzius und seine Lehre. Der Autor des *Traums* sieht mit großer Wahrscheinlichkeit in Zhuang Zis Gebrauch von Allegorie und Fiktion sein Vorbild.

Der Daoist der Leere erreicht diesen Zustand des „Nicht-Wissens“ durch die Aufklärung des Herausgebers Cao Xueqin. Caos Kritik beantwortet nicht direkt die Frage nach seiner Bekanntschaft mit Jia Yucun, sondern richtet sich gegen die Begierde des Fragenden nach Wissen, der aber das Wort „Leere“ als Name trägt. Was die daoistische Philosophie durch das „Nicht-Wissen“ zum Ausdruck bringt, deckt im Zen-Buddhismus größtenteils der Begriff „Leere“ 空. Mit dem Begriff „Leere“ (*Sūntayā*) verweist die buddhistische Lehre unter anderem darauf, dass nicht durch Denken die *dharmatā* 法性 (die Natur aller Phänomene) erkannt werden kann.⁴⁰² Denn das Denken setzt Nennung, Beschreibung und Definition eines Objektes durch Sprache voraus. Die Leere jedoch besitzt keine Eigenschaften. Erkenntnis erreicht man, wenn man sich von seinen Erfahrungen und Denktivitäten befreit.⁴⁰³ Diese Ansicht führt direkt zu Lao Zis 老子 Eröffnungssatz in *Dao De Jing* 道德經 zurück: „Das *Dao*, das man beschreiben kann, ist nicht das immerwährende *Dao*. Und wenn etwas durch einen Namen gekennzeichnet werden kann, dann ist dieser Name kein immerwährender Name“ 道可道，非常道。名可名，非常名.⁴⁰⁴ Denn für Lao Zi befindet sich alles im Wandel. Die Vorbilder in Zhuang Zis Geschichte, wissen nicht

⁴⁰⁰ „Qiwu lun“ 齊物論 und „Tian dao“ 天道, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 84 und 356.

⁴⁰¹ „Da zongshi“ 大宗師, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 187, 226. Vgl. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1972, S. 84, 95.

⁴⁰² Ding Fubao, *Foxue da cidian*, 1984, a.a.O., S. 1269, 696. Klaus-Josef Notz (Hrsg.), *Lexikon des Buddhismus: Grundbegriffe – Traditionen – Praxis*, Berlin: Directmedia, 2001, S. 69-70, 239.

⁴⁰³ Wei Zhengtong (Hrsg.), *Zhongguo zhaxue cidian daquan*, Beijing, 1989, S. 455-456.

⁴⁰⁴ Chen Guying 陳鼓應注譯 (übersetzt ins moderne Chinesisch und kommentiert), Kapitel 19, in: *Laozi zhushi pingjie* 老子註釋評介, Beijing, 1984, S. 53.

oder vergessen, über *Dao* zu sprechen, und schweigen gänzlich, wenn z. B. Zhi (知, Erkenntnis) sie nach *Dao* fragt. Ihre Auffassung von *Dao* ist eigentlich die wahre Erkenntnis 真知.⁴⁰⁵

Der Daoist der Leere erreicht am Ende des Romans eindeutig seinen geistigen Höhepunkt, der sich im „Nicht-Wissen“ über das Buch manifestiert, nachdem er es einige Äonen mit sich herum getragen und sich intensiv damit beschäftigt hat. Nun ist er von der Besessenheit vom Buch und von der Wissensbegierde befreit, die ihn so lange vom Erwachen abgehalten haben. Denn wie *Zhuangzi* arbeitet auch der *Traum* mit Allegorie. Das Buch, das durch Versprachlichung und Veranschaulichung den Leser zu wahrer Erkenntnis 真知 führt, ist nun für den Daoisten wertlos. Er hat durch das Buch und durch die aufklärenden Worte des Herausgebers bereits den Zustand des Vergessens 坐忘 erreicht. Zhuang Zi beschreibt diesen Zustand an anderer Stelle als, dass ein Erwachter die Sprache vergisst, nachdem er den Sinn erfasst hat 得意而忘言.⁴⁰⁶ Das Hinwerfen der Abschrift 擲下抄本 veranschaulicht sein Erwachen und seine Erkenntnis. Nun wird der Daoist der Leere seinem Namen gerecht, der sowohl die Zen-buddhistische „Leere“ als auch das daoistische „Wahre“ in sich trägt.

Wie bereits erwähnt, spiegeln sich Baoyus und des Daoisten Erwachen ineinander und füllt gegenseitig die Leerstellen ihrer Entwicklung. Ihre Wege zeigen zwei Arten von Erleuchtung, die allmähliche und die plötzliche. Mehrmals zeigt Baoyu großes Interesse an *Zhuangzi* statt am Lehrmaterial für die Beamtenprüfung (21; 22; 78; 118). Bereits in seiner frühen Jugend begeisterte ihn die Idee von Lao Zi und Zhuang Zi: „Die Klugheit abzuschaffen und das Wissen zu verwerfen“ 絕聖棄知 (21: 283).⁴⁰⁷

Die kurzgehaltene Beschreibung der Entwicklung des Daoisten bietet darüber hinaus Anhaltspunkte für Baoyus endgültige Weltentsagung, die am Ende der Binnengeschichte ausgespart wird. Beide Figuren zeigen große Begierde nach Wissen und Erkenntnis. Beim Daoisten äußert sich die Begierde in der Suche nach einem Herausgeber und in der Frage nach der Bekanntschaft zwischen Jia Yucun und Cao Xueqin, während sie sich bei Baoyu in der Suche nach reiner Liebe, nach Kenntnis über die Gefühlswelt der Mädchen und jungen Frauen seiner Umgebung und nach Freundschaft offenbart. Obwohl Baoyu sein Wissen über Lehrbücher und seine Intelligenz bei der Beamtenprüfung mit sehr gutem Ergebnis unter Beweis gestellt hat, ist ihm schon vorher klar, dass er diese Art von Intelligenz verwerfen wird. Sofort nach der Prüfung folgt Baoyu den beiden Unsterblichen und entsagt der Welt des roten Staubs.

⁴⁰⁵ „Da zongshi“ 大宗師 und „Zhi bei you“ 知北遊, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 186, 620.

⁴⁰⁶ „Waiwu“ 外物, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 772.

⁴⁰⁷ Zhuang Zi zitiert Lao Zi hier wortwörtlich. Siehe Kapitel 19, in: Chen Guying, *Laozi zhushi pingjie*, 1984, a.a.O., S. 136. „Quqie“ 祛箴, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 284. Vgl. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1972, S. 112. Siehe auch Stephan Schuhmacher (übers.), *Zhuangzi*, 1998, a.a.O., S. 156.

Kurz zuvor hatte er bereits erkannt, dass sich die wahre Erkenntnis selbst in den buddhistischen und daoistischen Schriften nicht finden lässt. Er ließ diese Bücher beiseite schaffen. Auf Baochais Bemerkung: „Es ist natürlich schon richtig, wenn du sie nicht mehr liest. Doch ist es unnötig, sie alle zu entfernen“ 不看他倒是正經，但又何必搬開呢。 Darauf Baoyu:

Erst heute habe ich verstanden, dass diese Bücher eigentlich nichts bedeuten. Ich würde sie noch alle verbrennen. Dann erst ist die Sache bereinigt.

如今才明白過來了。這些書都算不得什麼，我還要一火焚之，方為乾淨 (118: 1575)。

Ehe sich Baochai ihrer Freude über Baoyus „Sinnesänderung“ sicher sein kann, murmelt er das berühmte Couplet, das einen wahren Erleuchteten kennzeichnet: „In den Sūtren lässt sich Buddhas Geist nicht finden. Die Barke der Ewigkeit sucht man nicht in den Rezepten der Unsterblichkeitspillen“ 內典語中無佛性，金丹法外有仙舟 (118: 1574-1575). Baoyu schließt sich hier nicht nur Li Zhis Idee in *Bücher zum Verbrennen* 焚書 an, er erreicht den Zustand der Leere 悟空, das sich durch das Verbrennen dieser Bücher als „bereinigt“ 乾淨 ausgezeichnet. Hier zeigt sich Baoyu sogar aufgeklärter als Li Zhi. Denn die buddhistischen und daoistischen Bücher sollten auch verbrannt werden, statt nach Li Zhis Meinung hauptsächlich die konfuzianischen Werke. Baoyu erkennt diese Bücher als ebenso wertlos wie der Daoist seine Anschrift der *Chronik des Steins*. Der Daoist versteht erst nach dem Lesen und Abschreiben der Geschichte die aufklärerischen Worte des Herausgebers, als er in Baoyus Erwachen ein Vorbild sieht. Im Gegensatz zu Baoyu wanderte der Daoist bereits seit 119 Kapiteln bzw. einigen Äonen umher, ohne einen Meister zu finden. Erst nachdem Baoyu in Mangmang Dashi seinen Meister erkannt hat, findet der Daoist im Herausgeber Cao Xueqin seinen Aufklärer.

Zum Ende des Romans wird der fiktive Leser, der Daoist der Leere, zum wahren Vorbild für den realen Leser. Die Suche des Daoisten nach Erwachen und nach dem Herausgeber umrahmt die gesamte Binnengeschichte, in der wiederum er sein Vorbild findet. Sein Erwachen versinnbildlicht die Wirkung des Buches. Das „Nicht-Wissen des Lesers“ 閱者不知 verdeutlicht sein Erwachen. Der Leser, der mit den Kriterien der Historiographie, mit politischen oder ideologischen Ansprüchen und mit Blick auf sittliche Regeln an den Roman herangeht, wird ausgeschlossen. Angeblich ist es nicht das Anliegen des Steins, dass die Leser die Geschichte „für wundersam und sagenhaft halten“ 稱奇道妙, und „sie voller Begeisterung lesen und studieren“ 喜悅檢讀. Sie diene nur als zeitweiliger Zufluchtsort für diejenigen, die des ruhelosen Treibens des Lebens überdrüssig geworden sind (1: 6). Oder wie der Herausgeber Cao Xueqin schlussfolgert, das Buch bedarf weder Lobgesang, noch positiver Kritik von großen Meistern oder Gelehrten, noch Verbreitung 又不必大人先生品題傳世 (120: 1605). Die Vorbilder, der Daoist und andere fiktive Leser, erzählen aber eine andere Rezeptionsgeschichte. Die sarkastischen

Bemerkungen signalisieren dem realen Leser, dass eine derartige Gesinnung seine „Eintrittskarte“ in diese Romanwelt ist. Zudem ist es unbedingt notwendig, den Fleiß und die Arbeit des fiktiven Herausgebers als vorbildlich für einen guten Leser zu unterstreichen: „Später las Cao Xueqin kritisch zehn Jahre lang den Roman und überarbeitete ihn fünfmal“ (1: 7).

Um die Vorbilder zu multiplizieren und die Rezeptionsgeschichte in die Zukunft zu erstrecken, bringt der letzte Leser einer späteren Generationen 後人 seinen Kommentar in Form eines Gedichtes zum Ausdruck, das das Gedicht des fiktiven Herausgebers im Eingangsrahmen anschließt.

Beim Erzählen von Bitterkeit und Schmerz, macht die unsinnige Geschichte traurig. Alles scheint seit jeher wie ein Traum. Belächle nicht die Torheit der Menschen!	說到辛酸處， 荒唐愈可悲。 由來同一夢， 休笑世人癡！(120:1605)
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------

Im Vergleich zum Gedicht des Herausgebers wird hier am Ende des Romans nicht mehr von „Gerede“ 言 gesprochen, da dieses „Gerede“, sowohl auf der Ebene der *Histoire* als auch auf der des *Discours*, nun zu Ende gekommen ist. Das „Erzählen“ 說 wird hier wiederholt und unterstreicht die Bitterkeit und den Schmerz in der Geschichte. Im Vergleich zu dem Gedicht des Herausgebers ist hier vom Autor keine Rede mehr. Dafür werden andere Elemente betont, die im vorausgegangenen Gedicht nicht explizit angesprochen sind. Am wichtigsten ist natürlich der „Traum“, der Bitterkeit 辛酸, Traurigkeit 悲 und vor allem Unsinnigkeit 荒唐 beinhaltet. Die wiederholte Betonung des Traums schließt ebenfalls an die Mahnung des fiktiven Autors im Programm an. Die Parallelen zwischen diesen beiden Gedichten setzen die zukünftigen Kommentatoren mit dem fiktiven Herausgeber gleich und verdeutlichen die Rolle der Interpreten der späteren Generationen in der Rezeptionsgeschichte. Der letzte Kommentar markiert zwar das Ende einer langen Rezeptionsgeschichte im Roman, fordert durch seine lebensphilosophische Anschauung gleichzeitig die Fortsetzung dieser Tradition. Die Fügung „seit jeher“ unterstreicht die Aussage mit einer Art „Gesetzmäßigkeit“ des menschlichen Schwäche und unterstützt den Rat: „Belächle nicht die Torheit der Menschen!“ Denn nur sehr wenige sind in der Lage, aus dem Traum der Begierde und des Strebens zu erwachen und sich davon zu befreien.

Die Leser der späteren Generationen und ihre Namenlosigkeit weisen auf eine große Anzahl von Interpreten hin, die bereits seit langem den Roman gelesen haben und die in der Zukunft zu einer vorbildhaften Leserschaft gehören werden. Mit dieser langen Rezeptionsgeschichte und einem großen Lesepublikum soll der reale Leser ermutigt werden, diese vom Autor bevorzugte Rezeption anzunehmen und sich dieser Kommentatoren-Gemeinde

anzuschließen. Höchste Beachtung erfordert der Hinweis, den der Steinerzähler scheinbar nur *en passant* offeriert, als er das letzte Gedicht ankündigt:

Als ein Leser einer späteren Generation dieses Buchs gelesen hatte, schrieb auch er einen Vierzeiler, der sich dem einführenden Gedicht des *Autors* anschließt und darüber hinausging.

後人見了這本奇傳，亦曾提過四句為作者緣起之言更轉一竿頭 (120:1605)。⁴⁰⁸

Offensichtlich verrät der Steinerzähler mit Absicht, dass der Autor und der fiktive Herausgeber ein- und dieselbe Person sind. Die Frage des Daoisten ist hiermit beantwortet. Nun, woher kennt der Herausgeber Cao Xueqin Herrn Jia Yucun, wenn er nicht der Autor des Romans ist? Perspektive und Distanz der Beobachtung seitens Lesers werden damit auf einer metanarrativen Ebene gesteuert.

Der Steinerzähler definiert das Gedicht im Eingangsrahmen unmissverständlich als ein Gedicht des Herausgebers, nachdem er deren Redaktionsarbeit zusammenfassend dargestellt hat: Er [der fiktive Herausgeber Cao Xueqin] dichtet zudem einen Vierzeiler 並題一絕 (1: 7). Mit dieser Betonung des Arbeits- und Zeitaufwandes jedoch macht sich der Herausgeber der Autorschaft allzu verdächtig. Der reale Autor hat im Roman seine Arbeit auf unterschiedliche Rollen während des Produktionsprozesses verteilt. Die Übereinstimmung der angekündigten Themen, der angedeuteten Charakterisierung im Programm des Autors, mit der Vorausdeutung im Eingangsrahmen und der Handlung der Binnengeschichte weisen auf eine einzige Identität hin. Eindeutig „verteilt“ sich der reale Autor Cao Xueqin auf die Rollen des fiktiven Autors, des fiktiven Lesers und des Herausgebers. Zudem wird der Herausgeber die eigentliche Arbeit des Autors zugeteilt, nämlich den Text in Kapiteln einzuteilen, die Kapitelüberschriften und ein Inhaltverzeichnis zu verfassen, usw. (1: 7). Diese Indizien werden am Ende des Ausgangsrahmens dem Leser hier nochmal ins Gedächtnis gerufen. Und mit diesem Satz wird den Hinweis für die gleiche Identität des Autors und des Herausgebers geliefert.

Die fehlenden Namen der zukünftigen Kommentatoren können auf das „Nicht-Wissen“ des Autors zurückzuführen sein. Denn der Daoist negiert auch das Wissen des Autors: „Der Autor weiß nicht“, wovon die Rede (in diesem Buch) ist 作者不知. Der Kommentar des erwachten Daoisten ist hier absichtlich kurz gehalten. Denn der erwachte Daoisten hat bereits die Stufe des Vergessens erreicht und die Sprache vergessen, weil er den Sinn des Romans erfasst hat 得意而忘言. Die Balance zwischen dem Zustand des Vergessens und der Darstellung dieses Zustands wird durch diese knappe Zusammenfassung gehalten. Denn einerseits kann ein Roman nicht auf Sprache verzichten, andererseits soll die Erleuchtung des Daoisten durch das Vergessen von Sprache und Wissen verdeutlicht werden. Denn *Histoire* oder *Discours* sind auch nur die *Form* 色, die zur Kenntnis der *Leere* 空 führen sollen.

⁴⁰⁸ Markierungen von Verfasserin dieser Arbeit.

5.4 Der Autor und seine Allegorie

Das Erwachen des Daoisten belegt die geistige Kraft des Herausgebers bzw. des Autors Cao Xueqing und seines Romans, einen Suchenden zum Erwachen zu verhelfen. Dennoch ist dem Autor ein Roman lang gelungen, seine Identität zu verschleiern. Der Schauplatz, zum Beispiel, an dem die Geschichte auf einem Stein eingraviert gefunden wird, bedeutet, dass diese Geschichte unmöglich von Menschenhand stammen kann. Denn ihre Herkunft liegt wie die ihres Trägers aus Stein außerhalb der Menschenwelt und der menschlichen Vorstellungskraft. Zudem kommen noch der fiktive Autor in der Anfangspassage ohne Namen, Zeit- und Ortsangaben, und auch der unsterbliche Mangmang Daishi, der die Geschichte zu Ende schreiben wolle. So gesehen gehört die Verschleierung der Identität des Autos in erster Linie zur Gestaltungsstrategie des Autors und damit wahrscheinlich auch zu den verborgenen wahren Begebenheiten.

Die erfolgreiche Verschleierungstaktik wird auch durch den Titel *Traum der roten Kammer* und die Aussage unterstützt, dass ein Traum der Anlass des Romanschreibens war. Denn ein Traum lässt sich kaum zeitlich und räumlich bestimmen. Die Frage bleibt, warum Cao Xueqing seine Autorschaft ein Roman lang verschweigt? Gehört das auch zu den „verborgenen wahren Begebenheiten“? Die meisten Forscher versuchen bis heute, diese Fragen anhand der äußeren Umstände der Entstehung des Romans zu klären. Ihr Hauptargument ist die strenge Zensur der Qing-Herrscher. Darüber hinaus zitieren sie aus der „Einführung“ des *Jiaxuben* die Ankündigung als Beleg, dass das Buch weder den Hof noch die Politik zum Thema habe und nicht die Absicht bestehe, den Hof zu beleidigen (JXB, S. 80). Ebenfalls als Belege für diese These wird der Dialog zwischen dem Daoisten der Leere und dem Stein gesehen, dass das Buch nichts mit der aktuellen Politik zu tun habe und auch nicht sittenwidrig sei (1: 6). Die meisten Cao-Forscher vertreten die Meinung, dass der Autor Cao Xueqing aufgrund des Untergangs seiner Familie, der Unterdrückung durch Kaiser Yongzheng und der strengen Zensur nicht kritischer habe schreiben können.⁴⁰⁹ Ihre These setzt natürlich voraus, dass die Rekonstruktion Cao Xueqings Familiengeschichte und sein Leben der historischen Wirklichkeit entsprechen, was man bis heute nicht mit Gewissheit behaupten kann. Diese Forscher führen zwar zahlreiche historische Materialien und Dokumente über das Zeitalter des Autors an, jedoch lassen sich in diesen Informationen keine direkten Belege für ihre These finden. Denn gerade diese historischen Dokumente zeigen, dass während der Entstehungszeit des Romans die Zensur in der Frühphase der Herrschaft von Kaiser Qianlong circa 16 Jahre (1736-1752) recht gemäßigt

⁴⁰⁹ Zhao Weiguo 趙維國, „*Honglouloumeng jinhui shimo kaoshu*“ 《紅樓夢》禁毀始末考述, in: HXK, 2001/3, S. 204-221. Feng Qiyong, „*Lun Honglouloumeng de sixiang*“ 論紅樓夢的思想, in: HXK, 2002/1, S. 4-17. Chen Fushun 陳福順, Sun Wencai 孫文采, „*Cao Xueqing yu wenziyu*“ 曹雪芹與文字獄, in: *Public Administration and Law*, 2004/8, S. 124-126.

war und kaum ein Fall von Zensur überliefert ist.⁴¹⁰ Auch gibt es in den überlieferten Materialien kaum Indizien dafür, dass der reale Autor Cao Xueqin jemals vorhatte, den Roman zu veröffentlichen. Bekannt ist jedoch, dass der Roman in Form von Abschriften zunächst nur unter Verwandten und Freunden zirkulierte.

Die äußeren Umstände und deren mögliche Einflüsse auf den Autor sind zwar nicht zu ignorieren. Aber die Furcht vor Zensur und Verfolgung spielt in diesem Fall, wenn überhaupt, dann nur eine Nebenrolle. Den Hauptgrund, warum Cao Xueqin sich als Autor des Romans verbirgt, bieten der Text und seine Wirkung selbst. Es geht Cao vor allem darum, zunächst die Autorrolle im Roman zu verschleiern. Damit „verschwindet“ der reale Autor Cao Xueqin logischerweise ebenfalls. Und dieses Verschwinden dient in erster Linie der rhetorischen Strategie des Romans. Die wahren Begebenheiten sollen mit Hilfe von Tongling verbergen und der Roman durch „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ erzählt werden, was eindeutig auf eine allegorische Absicht hinweist. Auf der Textebene wird Jia Yucun als der Urheber dieser Geschichte hingestellt. Ein realer Urheber einer Lügengeschichte oder eines Dorfgeschwätzes wird im realen Leben sich wohl kaum dazu bekennen. Außerdem findet eine allegorische Interpretation nicht auf der Ebene der Geschichte selbst statt und bleibt dem Leser überlassen.

⁴¹⁰ Der Historiker Zhao Yi 趙翼 (1727-1814) nannte in seinen *Ershisi shi zhaji* 二十二史劄記 juristische Fälle, in denen Autoren aufgrund ihres Schreibens verurteilt wurden, zum ersten Mal „Urteil des Wortes“, also „Wenzi zhi Yu“ 文字之獄, kurz „Wenziyu“ 文字獄. Viele historische Materialien belegen, dass während der Herrschaft von Kaiser Yongzheng strenge Zensur herrschte und viele Gelehrte und Beamte deswegen verurteilt wurden. Diese Fälle können hier nur als Hinweis auf eine allgemeine Vorsicht dienen, nicht jedoch speziell auf das Motiv Cao Xueqins, seine Autorschaft im Romantext zu verschleiern. Außerdem lässt sich feststellen, dass gerade während eines Zeitraums von 16 Jahren (1736-1752) zu Anfang der Regierungszeit des Kaisers Qianlong (1711-1799; Regierungszeit: 1736-1795) kein Zensurfall vorkam, nachdem er einen Fall aus der Regierungszeit Yongzhengs wieder aufgerollt und die bereits freigelassenen Angeklagten zum Tode verurteilt hatte. Qianlong sah in seinem Großvater Kaiser Kangxi sein Vorbild und folgte demnach am Anfang seiner Regierungszeit eine tolerantere Politik als Yongzheng. Der Roman ist wahrscheinlich gerade während dieser Zeit entstanden. Denn schon im Jahr 1754, also im Jahr *Jiaxu*, wurde die *Chronik des Steins* von Zhiyan Zhai „nochmals kommentiert“ 重評. Es ist bis heute nicht nachgewiesen, um die wievielte Kommentarversion es sich dabei handelte. Der Roman kursierte vor seiner ersten Druckversion in Abschrift nur unter Familienmitgliedern und Freunden. Er wurde in der historischen Dokumente, in der eine Reihe verbotene Unterhaltungslektüren in den Regierungsjahren des Kaisers Qianlong (1778-1782) aufgelistet wurde, nicht aufgenommen. Außerdem liegen keine Äußerungen des Autors vor, dass er die Absicht habe, den Roman zu veröffentlichen. Erst nach seiner Veröffentlichung durch Cheng Weiyuan am Ende der Regierungszeit Qianlongs erregte der Roman die allgemeine Aufmerksamkeit, und erst in der Regierungszeit von dem nachfolgenden Kaiser Jiaqing 嘉慶 (1760-1820; Regierungszeit: 1796-1820) wurde das Buch durch Bildungsbeamte in Provinz Anhui 安徽 verboten. Siehe Zhao Yi, *Ershier shi zhaji* 二十二史劄記, Beijing, 1984, S. 566. Wang Liqi, *Yuan Ming Qing sandai jinshu xiaoshuo xiqu shiliao* 元明清三代禁毀小說戲曲史料, Shanghai, 1981, S. 50-53. Wu Xiaoru 吳小如, *Zhongguo wenhuashi gangyao* 中國文化史綱要, Beijing, 2001, S.168-173. Jonathan Spence, *Treason by the Book*, insbesondere Chapter 15: „Retribution“, New York, 2001, S. 239-248. Feng Erkang 馮爾康, *Yongzheng zhuan* 雍正傳, Beijing, 1998, S. 551-561. Guo Chengkang 郭成康, Lin Tiejun 林鐵軍, *Qingchao wenziyu* 清朝文字獄, Beijing, 1990, S. 24-33 und 312-382. Yi Su (Hrsg.), *Honglouloumeng ziliao huibian*, 1963, a.a.O., 366-367. Siehe auch Huang Shang 黃裳, *Bihuoshi tancong* 筆禍史談叢, Beijing, 2004, insbesondere S. 62-71. Wang Andong 王安東, Liu Lian 劉蓮, „Shilun Qingdai wenziyu de qiyan, tedian ji yingxiang“ 試論清代‘文字獄’的起因、特點及影響, in: *Oriental Forum*, 2003/4, S. 46-51. Sun Li, *Qingdai wenziyu*, Beijing, 1980. Ding Yuanji, *Qingdai Kangyongqian sandai jinshu yuanyin zhi yanjiu*, Taibei, 1983. Dai Yi 戴逸, *Qianlong huangdi jiqi shidai* 乾隆皇帝以及時代, Beijing, 1996. Yang Fengcheng 楊鳳城, *Qianqu wenziyu* 千古文字獄, Haikou, 1992, S. 129-132.

Bereits Zhuang Zi nutzte die Wirkung der Allegorie. Er kreierte viele Geschichten mit fiktiven Personenamen, Dialogen und Handlungen, um seine Philosophie zu veranschaulichen. Erst eine Interpretation auf allegorischer Basis eröffnet den philosophischen Zugang. Cao Xueqin folgt hier augenscheinlich der antiken Tradition. Im Unterschied zu Zhuang Zis kleinen Geschichten, in denen die Themen direkt erkennbar werden und die allegorische Interpretation seitens eines Lesers bald einsetzt, sind die Allegorien im *Traum* erst am Ende des Romans vollständig zu entschlüsseln. Zudem schließt der fiktive Autor mit der Aussage „da ich einen Traum geträumt habe“ direkt an Zhuang Zis Schmetterlingstraum an und verlässt damit seine Rolle als Literat und nähert sich die Aufgabe eines Philosophen. Denn ein Traum ist die perfekte Tarnung einer Allegorie und die Traumerzählung fordert die Deutung. Und „Träume und Visionen sind mit der Allegorie auf engst verbunden“. ⁴¹¹ Außerdem kann man einen Traum nicht nachweisen und niemand kann dafür verantwortlich gemacht werden, logischerweise auch wenn der Traum in Form eines Romans dargestellt wird.

Dass ein Erzählwerk eine allegorische Lesart fordert, ist den zeitgenössischen Lesern Cao Xueqins nicht neu. Die Ming-zeitliche Literaturkritik hat bereits mehrmals darauf hingewiesen und Vorbilder der Nachwelt hinterlassen. Einen Hinweis, dass die Suche des Daoisten und die Entwicklung Jia Baoyus als eine Allegorie gelesen werden sollen, bietet zum Beispiel die bekannte Lesart der *Reise in den Westen*. Li Zhi gehört zu den frühesten Kritikern der *Reise* und weist in seinem Kommentar auf die Autorintention hin: „Die *Reise in den Westen* beinhaltet viele Allegorien. Der Leser soll nicht nachlässig sein und sie nicht übersehen“ 《西遊記》極多寓言，讀者切勿草草放過。⁴¹² Der Wohnort von Meister Subhūti 須菩提祖師 namens „Xieyue sanxing dong“ 斜月三星洞 in „Lingtai fangcun shan“ 靈臺方寸山 lässt sich für Li Zhi als das Wort *xin* 心, Herz, deuten.⁴¹³ Seine Interpretation führt zu seiner philosophischen Erkenntnis zurück, die von Wang Yangmings Herz-Schule stark beeinflusst wurde. Für ihn ist der Weg zum Erwachen die Befreiung des Herzens von den weltlichen Begierden. Yuan Yuling 袁于令 (1592-1674), der eine kurze Einführung zu Li Zhis Kommentar schrieb, äußerte die gleiche Meinung: „Die Dämonen sind niemand anders als ich selbst“ 魔非他，即我也。⁴¹⁴ Li Zhi und Yuan Yuling mahnen den Leser, den Kampf gegen die Dämonen der 81 Leidenswege in der *Reise* als Allegorie für die Überwindung der Dämonen in dem Suchenden selbst zu erkennen.

⁴¹¹ Gerhard Kurz, Göttingen, 1994, S. 46.

⁴¹² Li Zhi, *Xiaoshuo xiqu pingyu piyu zhaipian* (Band 20) 小說戲曲評語批語摘編, in: *Li Zhi quanji zhu* 李贄全集注, Zhang Jianye 張建業 (Hrsg.), Beijing, 2010, S. 9.

⁴¹³ Die Bildlichkeit der Schriftzeichen dieser Ortsnamen ergibt das Zeichen *xin* 心. Neben Homophonen sind solche Worträtsel ein beliebtes Mittel der Andeutung. Wu Cheng'en 吳承恩 (1506-1580), *Xiyou ji* 西遊記, Beijing, 2005⁹, 10-11, 152. Li Zhi, *Ibid*, Beijing, 2010, S. 5-6, 25.

⁴¹⁴ Li Zhi, *Ibid*, Beijing, 2010, S. 3.

Im Gegensatz zur *Reise*, in der alle Stationen des Leidensweges ausführlich beschrieben sind, wird die Erzählung über die Suche des Daoisten, die ebenfalls eine Reise durch Zeit und Raum von immensem Umfang bedeutet, im *Traum* nur kurz angedeutet. Cao nutzt offensichtlich die altbekannte allegorische Interpretation der *Reise* aus, die zum Allgemeinwissen seiner gelehrten Leser gehört, um die gleiche Lesart einzufordern. Die Reise ist eine Allegorie für die Suche nach dem Erwachen.⁴¹⁵ Gleichzeitig fordert Cao die Vorstellungskraft seines Lesers heraus, sich die Wanderung des Daoisten anhand des vorhandenen Romans auszumalen. Die Begierde, ein Homophon für Baoyus Name, erinnert an die Dämonen der *Reise* und verlangt vom gelehrten Leser im literaturhistorischen Zusammenhang eine allegorische Interpretation des *Traums* in Anlehnung an Li Zhis Deutungsweise der *Reise*.

Eine Geschichte ohne identifizierbaren Autor bringt viele Vorteile mit sich. Die rhetorische Tradition und die an vielen Stellen angedeutete intertextuelle Verbindung zu Zhuang Zi signalisiert dem Leser, dass er diesen *Traum* wie den Zhuang Zis als Allegorie auszulegen hat. Die Lehrhaftigkeit der Allegorie erinnert auch an die der buddhistischen Sütren. Auch deren Autoren sind häufig unbekannt.

Durch die Abschriften des Daoisten der Leere wird die Verbreitung des Romans vorbereitet. Dass der Daoist den Roman abschreibt und nicht ein konfuzianischer Student setzt ihn den buddhistischen Sütren und daoistischen Schriften gleich. Denn fromme Gläubige, um ihren Glauben zu festigen und zu vertiefen, pflegen die heiligen Schriften (manchmal sogar mit ihrem eigenen Blut) abzuschreiben. Auf diese Tradition verweist das Bild eines Verses am Ende der „Einführung“ des *Jiaxuben*: „Jedes Zeichen scheint aus Blut zu sein“ 字字看來皆是血 (JXB, S. 81). In der Romanhandlung wird die Arbeit an den Abschriften von *Diamantsūtra* und *Herzsūtra* unter den direkten weiblichen Verwandten der Jia-Familie verteilt, um der Herzoginmutter zu ihrem 81. Geburtstag Segen zu bringen (88: 1231-1232). Jia Jing 賈敬, der bereits zu Anfang des Romans in einem daoistischen Tempel lebt, fordert zu seinem Geburtstag, dass die daoistische Schrift *Yizhi wen* 陰鸞文 gedruckt und verteilt wird (10: 145).

Die philosophische Nähe zu *Zhuangzi* suggeriert für den *Traum* eine philosophische „Lesart“, die eine aufklärerische Aufgabe zu erfüllen hat. Die Sprache dient, nach Zhuang Zis Auffassung, allein einer temporären *Form* der Geschichte: „Das Wort *Dao* ist dabei eine Bezeichnung für die Sprache, die in übertragener Weise gebraucht wird“ 道之為名，所假而行。⁴¹⁶ Denn *Dao* kann durch Sprache weder definiert noch beschrieben werden. Mit der Sprache *Dao* zu benennen ist nur eine Notlösung. Daher werden die zentralen Themen, Traum und Illusion,

⁴¹⁵ Vgl. Kurz, *Ibid.*, Göttingen, 1994, S. 49.

⁴¹⁶ „Zeyang“ 則陽, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 742. Leicht modifiziert nach der Übersetzung von Richard Wilhelm, *Dschuang Dsi*, 1972, a.a.O, S. 273.

Begierde und Entsagung, Liebe und Tod, durch „Lügenschichten und Dorfgeschwätz“ und durch die Geschichte von Tongling als „Trugbilder“ der wahren Begebenheiten, veranschaulicht. Die durch die Namen Zhen Shiyin und Jia Yucun zusammengefasste Erzählstrategie, die Namen Zhen und Jia und ihre Homophone für das Falsche und das Wahre, fordern eine philosophische Interpretation. Für Cao Xueqin ist die Romanform ein Mittel, das Falsche und das sinnlose Treiben des Lebens zu entlarven und den Weg der wahren Erkenntnis zu erhellen. Nicht durch abstrakte Belehrung, sondern wie bei Zhuang Zi mittels Allegorie. Den Erfolg dieser Strategie sieht der Leser in ihrer Wirkung an den Daoisten.

Der Allegorie eigen ist ein besonderes Zeit- und Raumkonzept und dient ihrer Lehrhaftigkeit. Die Handlungen der Rahmenerzählung des *Traums* finden in einer undefinierbaren Zeit außerhalb der historiographischen Erfassbarkeit und an einem Schauplatz statt, der geographisch nicht identifizierbar ist und dessen Existenz paradoxerweise durch seinen eigenen Namen negiert wird. Bei den mythischen Figuren der Rahmenerzählung spielen Zeit und Raum keine sinnstiftende Rolle. In dieser mythischen Dimension siedelt der Autor seine Geschichte auf Nüwas Stein an. Die Eigenschaften des Steins, dessen Existenz von Zeit und Raum unabhängig ist, finden Eingang auch in die auf ihn eingravierte Geschichte, als wichtige Figurenkomponente des Protagonisten. Nicht nur die Figur Jia Baoyu selbst, sondern vor allem sein Weg zur Erleuchtung erhält durch dieses Zeit- und Raumkonzept die Qualität einer Allegorie und den Anspruch als zeitlose Lektüre. Die erfundene Geschichte auf Nüwas Stein wird auf diese Weise Teil der Mythologie, deren Entstehung in der unvorstellbaren Ferne liegt und keinen Autor in menschlicher Gestalt hat. Obwohl die Binnengeschichte selbst einen Anfang und ein Ende hat, stellt der Daoist schon bei der Entdeckung den Verlust von Zeit- und Schauplatzangabe fest. Sie verliert durch die in die Mythologie eingebettete Rahmenerzählung ihre Zeitlich- und Räumlichkeit. Dies erinnert an die Erklärung Zhuang Zis: „Das *Dao* kennt weder Anfang noch Ende“ 道無終始.⁴¹⁷ Die beiden umrahmenden Gedichte des fiktiven Herausgebers und des Interpreten einer späteren Generation bilden die Nahtstelle eines Kreises ohne Anfang und Ende.⁴¹⁸

Diese Zeitlosigkeit zeigt auch die Eigenschaft eines Klassikers. In der Bildungsideologie des Zeitalters Cao Xueqins gehört die Erzählliteratur nicht zum klassischen Kanon. Durch seine zeitlose Eigenschaft und auch durch die Tatsache, dass er bereits auf einem Stein für den Druck und für die Ewigkeit eingraviert und abgeschrieben wird, wird ein neuer Roman aufgewertet und gelangt die Qualität eines Klassikers. Als ein literarisches Werk fordert der *Traum* ein zeitloses Verstehen und eine zeitlose Interpretation, was direkt zu einer philosophisch-allegorischen

⁴¹⁷ „Qiushui“ 秋水, in: *Zhuangzi*, 1983, a.a.O., S. 456. Vgl. Richard Wilhelm (Übers.), *Dschuang Dsi*, 1972, a.a.O., S. 185. Stephan Schuhmacher (übers.), *Zhuangzi*, 1998, a.a.O., S. 156.

⁴¹⁸ Wie Plaks bemerkt, dass diese Eigenschaft der chinesischen Allegorie sich von der Westlichen unterscheiden. Siehe Andrew Plaks, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton, 1976, S. 212-224.

Interpretation führt, die jederzeit durchführbar ist und rezipiert werden kann. So wie der deutsche Philosoph Hans-Georg Gadamer (1900-2002) schlussfolgert:

So gipfelt im „Klassischen“ ein allgemeiner Charakter des geschichtlichen Seins, Bewahrung im Ruin der Zeit zu sein. Zwar ist es als das allgemeine Wesen der Überlieferung, das nur, was sich vom Vergangenen als unvergangen bewahrt, historische Kenntnis ermöglicht. Klassisch aber ist, wie Hegel sagt: „das sich selbst bedeutende und damit auch sich selber Deutende“. — Das heißt aber letzten Endes: Klassisch ist, was sich bewahrt, weil es sich selber bedeutet und sich selber deutet; was also derart sagend ist, das es nicht eine Aussage über ein Verschollenes ist, ein bloßes, selbst noch zu deutendes Zeugnis von etwas, sondern das der jeweiligen Gegenwart etwas so sagt, als sei es eigens ihr gesagt. Was „Klassisch“ heißt, ist nicht erst der Überwindung des historischen Abstandes bedürftig — denn es vollzieht selber in beständiger Vermittlung dieser Überwindung. Was „Klassisch“ ist, ist gewiß „zeitlos“, aber diese Zeitlosigkeit ist eine Weise geschichtlichen Seins.⁴¹⁹

Für den Autor Cao Xueqin überwindet die Stein-Allegorie auch dieses „geschichtlichen Seins“, wenn er sie außerhalb der Reichweite der Geschichtlichkeit ansiedelt und sie dadurch die Fähigkeit verleiht, Zeit und Raum durchdringen zu können. Zudem schließt eine mythologisch eingebettete Geschichte eine Autorschaft aus. Ein realer Mensch ist nicht in der Lage, Nüwas Stein zu erkennen, geschweige denn eine Geschichte darauf einzugravieren. Das gute Beispiel ist der Daoist der Leere, der beim ersten Besuch die Geschichte nicht verstehen kann. So gesehen kann es nur der Mangmang Dashi gewesen sein, der die Geschichte auf dem Stein eingraviert hat. Bei seinem Erwachen stellt der Daoist der Leere fest: „Nicht nur der Autor, der Kopist, auch der Leser wissen nicht, wovon der Rede ist“ (120: 1603). Das kann auch heißen, dass man weder über den Autor, noch über den Kopisten oder den Leser irgendetwas weiß. So gesehen verneint auch der erwachte Daoist deren Rolle bei der Verbreitung des Romans. Und so negiert er sich selbst als Kopist und fiktiver Leser und verneint gleichzeitig die Existenz eines Autors.

Das „Nicht-Wissen“ bekräftigt das Geheimnisvolle um den Autor, den Kopisten und die (fiktiven) Leser. Dieses Geheimnisvolle lässt ebenfalls die Spekulation über ein nicht durch Menschenhände geschriebenes Buch zu. Einen Hinweis bietet die Geschichte selbst an, wenn Jia Baoyu in seinem ersten Traum von Wahnreich zu einer Reihe von Himmelsbüchern geführt wird und er beim zweiten Lesen dadurch zu seinem Erwachen kommt. Die Verschleierung der Autorschaft Cao Xueqins hebt den Roman auf die Ebene eines aufklärenden „Himmelbuches“, dessen Urheber auf höchster Ebene zu suchen und dessen Lehrhaftigkeit über jeden Zweifel erhaben ist. Dass, das Buch auf Nüwas Stein eingraviert ist, bestärkt diese Annahme. Denn betrachtet man die Aussage des Steinerzählers genauer, ist festzustellen, dass sein Bericht über die Herkunft des Buches am Anfang des Eingangsrahmen viel mehr einer über die Abstammung des Steins und den Fund des Buches ist. Am Ende weiß der Leser nicht, woher das Buch kommt

⁴¹⁹ Hans-George Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1990, S. 295.

und wer es geschrieben oder auf Nüwas Stein eingraviert hat. Die Rolle des Mangmang Dashi als fiktiver Autor und als derjenige, der möglicherweise das Himmelsbuch auf Nüwas Stein eingraviert hat, deutet auf einen „omnipotenten Autor“ hin. Buch und Autor werden dadurch auf eine höhere Ebene gehoben.

Hinter dem Mangmang Dashi, lässt sich der Bodhisattwa Avalokiteśvara vermuten. Denn Avalokiteśvara wird im chinesischen Buddhismus häufig als mahāsattva, Guanyin Dashi 觀音大士 bezeichnet. Damit erhalten beide, das Buch und die Eingravierung einen allmächtigen Urheber, dessen wahren Name ungenannt bleibt. Denn der Name Mangmang Dashi ist an sich auch nur eine Fiktion. Diese Namenlosigkeit erinnert an Lao Zi's Kerngedanken: „Namenlos ist der Anfang des Universums“ 無名天地之始. Und: „Das immer währende *Dao* hat keinen Namen“ 道常無名.⁴²⁰ Derartige intertextuelle Verbindungen bekräftigen ebenfalls die Vorstellung von einem omnipotenten Autor. Das „Verschwinden“ des realen Autors ist so gesehen ein wohl kalkulierter Schritt, um das Buch in eine Himmelsbotschaft zu verwandeln. Das Himmelsbuch wird in Form eines Romans in die Welt der roten Staubs hineingetragen und findet dort Verbreitung.

In diesem Licht gesehen, ist die Rolle des fiktiven Herausgebers nachvollziehbar und gar unentbehrlich. Denn es bedarf eines Herausgebers, diese Himmelsbotschaft zu einem Roman zu verarbeiten, ihm eine *Form* zu geben und in die Sprache zu transkribieren, die Menschen verstehen können, mit der Hoffnung, dass seine Leser an Ende die *Leere* erkennen können. Dass ein derart bedeutungsschweres Buch nicht als Unterhaltungslektüre gelesen werden kann und Interpretationen erfordert, liegt auf die Hand. Da Cao Xueqin auf die Autorschaft „verzichten“ musste, versuchte er in der Rolle des Herausgebers auf seine Weisheit und Kreativität aufmerksam zu machen und gab diesem seinen eigenen Namen. Seine menschliche Gestalt und seine geistigen Fähigkeiten motivieren die realen Leser, die Botschaft des Buchs zu verstehen. Dass es hier eines Literaten als Herausgeber bedarf, und nicht eines Historikers, hebt die Erzählliteratur, also die Gattung Roman, auf eine höhere Ebene als die herrschende Historiographie und den dominierenden konfuzianischen Kanon.

⁴²⁰ Chen Guying, *Laozi zhushi ji pingjie*, 1984, Kapitel 1 und 32, a.a.O., S. 53, 194.

6. Schlusswort

Auftrag dieser Arbeit war die Analyse der Struktur und Erzähltechnik des Romans *Traum der roten Kammer*. Mit Hilfe der Errungenschaft der Erzählforschung, unterstützt durch den Rückgriff auf relevante intertextuelle Quellen der chinesischen Literaturtradition und Ideengeschichte, wurde der Versuch unternommen, die Struktur zu erforschen und die Erzähler zu identifizieren bzw. ihre Funktionen zu beschreiben. Zudem wurden die Funktionen der fiktiven Leser, des fiktiven Herausgebers, der fiktiven Autoren, des realen Autors und ihre Beziehungen, ihre Interaktionen untersucht. Dabei spielen das angekündigte Programm des Autors und die fünf Titel des Romans eine wichtige Rolle.

Auffallend ist zunächst die komplette Rahmenstruktur des *Traums* mit Eingangs- und Ausgangsrahmen, die die Binnengeschichte umrahmen. Die Rahmenerzählung wird auf die erste Hälfte des ersten Kapitels und auf die zweite Hälfte des letzten Kapitels verteilt. Eine solche komplette Rahmenstruktur kommt in der klassischen chinesischen Erzählliteratur nur selten vor. Im Unterschied zu vielen westlichen Werken und zum arabischen *Tausendundeine Nacht* z. B. und auch zum chinesischen Vorgänger *Plaudereien in der Bohnenlaube* zeigt der *Traum* eine engere komplexe Vernetzung der Rahmenerzählung und Binnengeschichte. Die in der Rahmenerzählung angedeuteten und angesprochenen Themen, Figurenkonstellationen und Handlungen werden in der Binnengeschichte konkretisiert und entfaltet, die sich über 119 Kapitel erstreckt. Der Eingangsrahmen bildet eine Metaebene zur Binnengeschichte und integriert seinen Hintergrund in einem der ältesten Mythus: Die Himmelsreparatur durch die Göttin Nüwa mit geläuterten Steinen. Ein erfundener Mythus mit einem angeblich von der Göttin zurückgelassenen Stein bildet den Ausgangspunkt des Romans. Aus diesem Stein und einem erfundenen Himmelreich entstehen der Protagonist Jia Baoyu und die zentralen weiblichen Figuren, die zwölf Schönen aus Jinling.

Die Figuren der Rahmengeschichte formen ebenfalls eine Art Rahmen um die Figuren der Binnengeschichte. Die zwei Unsterblichen verwandeln sich zum grindköpfigen Buddhisten und zum hinkenden Daoisten, während der Stein durch die magischen Kräfte des Buddhisten Mangmang eine neue Form annimmt. Die zwei Unsterblichen tauchen zwar in anderen Gestalten in der Binnengeschichte auf, behalten aber ihr göttliches Wesen und führen in der irdischen Welt ihre Mission durch, den Menschen zum Erwachen zu bringen. Die Eigenschaft des Steins, der durch Hilfe des Buddhisten Mangmang als Jade in die Welt kommt und Jia Baoyus Lebenssymbol wird, geht auf den Protagonisten über und wird die geistige Grundlage seines zukünftigen Erwachens. Der Daoist der Leere findet eine Geschichte auf Nüwas Stein eingraviert und schrieb sie ab und sucht ab dann nach einem geeigneten Herausgeber. Er bleibt wiederum

den ganzen Roman hindurch außerhalb der Binnengeschichte und tritt erst im Ausgangsrahmen wieder auf. Seine Suche nach dem Erwachen und nach einem Herausgeber für das Buch findet parallel zur Binnengeschichte, also in der Geschichte Jia Baoyus statt. Im Ausgangsrahmen findet der Daoist erneut den Stein, nun mit einer kompletten Geschichte und ihrem Ausgang. Im Herausgeber Cao Xueqin, dessen Arbeit in Form einer Prolepse im Eingangsrahmen zusammengefasst wird, findet der Daoist nicht nur einen Herausgeber für das Buch, sondern durch ihn auch das lang gesuchte Erwachen.

Eng verbunden mit der Rahmenstruktur ist der Einsatz von drei Erzählern, nämlich von zwei Nebenerzählern und einem Haupterzähler. Die zwei Nebenerzähler bestehen aus einem Steinerzähler und einem Jadeerzähler. Ein wichtiges Charakteristikum der Erzähltechnik des *Traums*, das in der Literaturgeschichte bis dato noch nicht ausführlich beschrieben wurde. Die drei Erzähler werden mit unterschiedlichen Funktionen beauftragt und auf verschiedene Erzählebenen verteilt. Der Haupterzähler ist für die Binnengeschichte und der Steinerzähler allein für den Ein- und Ausgangsrahmen zuständig. Gelegentlich unterbricht der Steinerzähler den Haupterzähler und greift in dessen Erzählung ein. Der Jadeerzähler hat seine kurzen Auftritte auch in der Binnengeschichte, jedoch hat einen Sonderauftrag vom Autor. In ihren Rollen spiegeln sich gleichzeitig ihre verschiedenen Eigenschaften und Haltung des Autors zur Erzählliteratur wider.

Der Steinerzähler verleiht nicht nur dem Ein- und Ausgangsrahmen seine Stimme, er lässt sich auch an der Grenze zwischen der Rahmen- und Binnengeschichte nicht daran hindern, sich in den Erzählfluss des Haupterzählers einzumischen. Damit liefert er dem Leser wichtige Informationen, die der Haupterzähler nicht wissen kann, und schützt dadurch dessen Glaubwürdigkeit. Er vertritt in seinen Kommentaren eine kulturkritische und literarische Auffassung, die dem Leser als Rezeptionsanleitung dient. Im Eingangsrahmen spricht er für die Geschichte und argumentiert für die Themenauswahl und Literaturästhetik des Romans. Bei seinen Auftritten sowohl in der Rahmenerzählung als auch in der Binnengeschichte übt er mit Ironie und Sarkasmus Kritik an den literarischen Konventionen der Zeit. Er spricht den realen Leser direkt an und suggeriert ihm, sich seiner literarischen Einstellung anzuschließen. Seine Kriterien gehen auch natürlich mit der Kritik an die orthodoxe neo-konfuzianische Cheng-Zhu-Schule einher, deren Ordnungsprinzip die Frauen unterdrückt und Talente und Kreativität drosselt. Baoyus Freude an literarischer Erfindung und an der Zusammenkunft des Dichterkubs im Garten der großen Schau stehen im Gegensatz zu der Schulung an konfuzianischen Klassikern, die für die Beamtenprüfung vorgeschrieben sind. Diese Haltung stimmt mit der Erzählstrategie des fiktiven Autors überein, der mit „Lügend Geschichten und Dorfgeschwätz“ seine Geschichte

erzählen will. Der Meinung des Steinerzählers nach sollen die Leser aus der Lektüre ausgeschlossen werden, die Literatur instrumentalisieren und sie mit den Kriterien der Historiographie beurteilen. Der Steinerzähler scheut sich nicht, derartige Leser aus der Leserschaft auszuschließen, ein Novum zu der Entstehungszeit des *Traums*.

Der Jadeerzähler ist dagegen unauffällig, leise und bescheiden, spricht auf einer kleinen Metaebene in der Binnengeschichte und stützt wie der Steinerzähler durch seine Intervention die Glaubwürdigkeit des Haupterzählers und die Kohärenz seiner Erzählung. Mit Witz und Humor erinnert er den Haupterzähler daran, dass er eine Handlung nicht darstellen soll, wenn keine Beweise vorliegen. Damit parodiert und verspottet der Jadeerzähler die Kritiker, die fast ein Jahrtausend nach der Entstehung der Erzählliteratur in der schriftlichen Alltagssprache immer noch mit den Kriterien der Historiographie diese Kunstform beurteilen. Der Haupterzähler ist zwar hauptsächlich für das Erzählen der Binnengeschichte zuständig, konkretisiert jedoch diese Kritik ebenfalls in seiner Erzählung von Figuren und Handlung. Der Autor verschafft ihm ebenfalls Gelegenheit, durch Dialoge solche Praktiken *ad absurdum* zu führen.

Der Haupterzähler, im Unterschied zu den Nebenerzählern, die kaum Erzählformeln benötigen, verwendet nur wenige ausgesuchte Formeln, um den Erzählvorgang und den Perspektiven- und Themenwechsel souverän zu steuern, die Pro- und Analepsen einzuführen und auch die Rezeption des realen Lesers zu lenken. Hier folgt der Autor der Tradition seiner Ming-zeitlichen Vorgänger, die diese ursprünglich aus der mündlichen Erzähltradition stammenden Formeln selektierten und in die eigenen Erzähltechniken integrierten. Diese Formeln verschaffen dem Erzähler außerdem eine gewisse Distanz zur Geschichte selbst und damit den Raum für Humor und Ironie, gleichzeitig zeigen sie ein starkes Selbstbewusstsein des Haupterzählers.

Als Besonderheit gilt auch der Erzähler des Programms, das ein angeblicher Autor am Anfang des Romans einführt. Er ist ausschließlich für das Programm verantwortlich und taucht danach nie wieder auf. Er führt die Erzählstrategie des Romans ein und nennt am Ende dieser Passage das zentrale Thema des Romans: Traum und Illusion. Er räumt dem fiktiven Autor des Programms bzw. des Romans viel Raum ein, in dem dieser mit überwiegend direkter Rede sein Motiv für das Romanschreiben darlegen kann. Zusammen mit der Rahmenerzählung und den anderen fiktiven Lesern in der Binnengeschichte enthält dieses Programm eine verborgene „Lesart“ in der Romangeschichte selbst. Derartige „Lesarten“ wurden in der Ming-Zeit von Kommentatoren erst nach der Verbreitung eines Romans verfasst. Das angekündigte Thema und die Erzählstrategie mit zwei Homophonen, Zhen Shiyin und Jia Yucun, signalisieren dem Leser die allegorisch-philosophische Tiefe der Romangeschichte.

Die fünf Titel des Romans am Ende des Eingangsrahmens, die dem Leser Hinweise auf die zentralen Themen der Geschichte erteilen, gehören zu der metanarrativen Ebene. Neben der *Chronik des Steins*, die die Geschichte des Steins bzw. des Protagonisten hervorhebt, betont der Titel des Daoisten *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs* die Leidenschaft und Gefühle. Während *Traum der roten Kammer* das Thema „Traum“ hervorhebt, unterstreicht *Zauberspiegel der Erotik* die falsche „Liebe“ bzw. die Fleischeslust sowie das Spiegelmotiv. Der Herausgeber hingegen möchte mit seinem Titel *Die Zwölf Schönen aus Jinling* das Schicksal der Mädchen und jungen Frauen akzentuieren. Die darin hervorgehobenen Begriffe bringen die Geschichte in einen Zusammenhang literarisch- und ideengeschichtlicher Intertextualität und verlangen dem Leser ein hohes Bildungsniveau ab. Diese Titel werden im Zusammenhang mit den Namen einiger Gelehrten präsentiert, so dass diese authentisch wirken und gleichzeitig dem realen Leser als Vorbild dienen können. Diese fiktiven gelehrten Leser legen gewisse Urteilkriterien fest, die jedoch hier am Ende des Eingangsrahmens nicht dogmatisch eingeengt erscheinen, sondern durch die Diskussion zwischen dem Stein und dem Daoisten der Leere im Eingangsrahmen und auch durch die Intervention der Nebenerzähler in der Binnengeschichte künstlerisch-spielerisch.

Der Titel *Chronik des Steins* unterstreicht die Geschichte von Nüwas Stein, was direkt auf eine lange Liste von intertextuellen Quellen in der Kultur- und Literaturgeschichte hinweist. Doch bevor die weiteren Titel dargelegt werden, wird der Titel *Chronik des Steins*, abgesehen vom Titelblatt des Buchs, spätestens im Programm des fiktiven Autors angekündigt. Zudem tritt die Figur Nüwas Stein im Eingangsrahmen als der Kenner der auf ihn eingravierten Geschichte hervor, argumentiert lautstark für die Geschichte und nennt sie „diese meine Geschichte“. Der Titel *Shitou ji* kann in diesem Zusammenhang auch als „die Erinnerung des Steins“ verstanden werden, was den Anspruch des Steins rechtfertigt. Der Autor verschafft sich die Freiheit für das Phantastische durch seine Verknüpfung mit der Mythologie, deren Überzeugungskraft aufgrund ihrer langen Überlieferungstradition er ausnutzt, um eine Glaubwürdigkeit für die Fiktion zu gewinnen, in der die Abstammung des Steins erzählt wird, obwohl sie eigentlich nicht zu dem überlieferten Mythos gehört. Diese Eigenschaft der Mythologie dient dem Autor für die weiteren erfundenen Mythos und die Vorstellung weiterer Schauplätze und Figurenkonstellationen in der Binnengeschichte. Die Verbindung zur Mythologie und zu den bekannten intertextuellen Quellen in der Kultur- und Literaturgeschichte heben die Geschichte des Steins gleichzeitig auf eine höhere Ebene, die über jegliche Zweifel erhaben scheint.

Die Motive des „Wanderns“ und des „Verwandeln“, mit denen die Geschichte des Steins anfängt, führen zur daoistischen Philosophie zurück. Bereits Zhuang Zi stellt in „Wandern in Muße“ das Wandern und die Verwandlung in einer Parabel dar. Die zwei Gestalten der

Verwandlung im *Traum* sind der Stein und die Jade, deren Eigenschaften zentrale Komponenten der Charakteristika Jia Baoyus werden. Im *Traum* dagegen liegt der Konflikt in der Dichotomie von Stein und Jade. Der Stein steht für die Natürlichkeit und Authentizität nach daoistisch-philosophischer Auffassung. Die Jade als Symbol der Kultiviertheit und Zeichen der konfuzianischen Tugend, unterstreicht nicht nur Baoyus Schönheit und Weltlichkeit, verweist vor allem auch auf eine lange Reihe intertextueller Quellen, die eine Vorstellung davon geben, was Baoyu als Nachkomme einer adligen Familie Erwartungen zu erfüllen hätte. In der Binnengeschichte wird es klar, dass Jia Baoyus unversöhnbarer innerer Konflikt aus der Auseinandersetzung zwischen dem aus der Natur stammenden Stein und der Jade, Symbol seiner weltlichen Begierde, besteht. Mit Zhen Baoyu, seinem Spiegelbild, teilt er nicht nur den gleichen Namen und das gleiche Aussehen, sondern auch die gleichen Eigenschaften in ihrer Kindheit und frühen Jugend. Jedoch hat Zhen Baoyu nicht die Vorgeschichte des Steins und verfügt deshalb nicht über seine Eigenschaften. Die grundlegend unterschiedlichen Eigenschaften des Steins und der Jade führen später dazu, dass die beiden Baoyus verschiedene Wege einschlagen, obwohl sie beide den Traum vom Wahnreich haben und den Untergang der Familie erlebt haben. Der Verlust seiner Liebe und der Untergang seiner Familie und auch die Beobachtung des traurigen Schicksals der zwölf Schönen aus seiner nächsten Umgebung führen Jia Baoyu, den wahren Stein und die falsche Jade, zur Erkenntnis der Sinnlosigkeit seiner Begierde und seines weltlichen Strebens. Mit Hilfe des Buddhisten Mangmang erlangt er das Erwachen, während Zhen Baoyu, die echte Jade, die kaiserliche Beamtenprüfung besteht und seinem Vater und Jia Baoyus Vorfahren folgt. Der Stein wird zurück zu seinem ursprünglichen Platz gebracht und die auf ihn eingravierte Geschichte findet ihren Ausgang.

Offensichtlich sieht der Daoist der Leere, als der erste Leser der Binnengeschichte, in dem Protagonisten sein Vorbild. Bei der ersten Begegnung überzeugt der Stein den Daoisten von den literarischen Themen und der Ästhetik des Buches und der Authentizität seiner Geschichte und Figuren. Nach der zweiten Lektüre ändert der Daoist aufgrund der in ihm erweckten Gefühle seinen Namen und er nennt sich fortan „Leidenschaftlicher Mönch“. Die kurze Fassung dieses Entwicklungsprozesses von *Leere* zu *Form* und wieder zu *Leere* und sein Titel *Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs*, unterstreichen das Thema Leidenschaft (*qing*) und offenbaren seinen Rezeptionsprozess. Die Liebesgeschichten der jungen Bewohner des Gartens der großen Schau erinnern an die Werke und die Auffassung Ming-zeitlicher Philosophen und Literarten wie Li Zhi, Tang Xianzu, Feng Menglong, die Yuan-Brüder und viele anderen. Man kann den Daoisten als einen Anhänger der von Feng Menglong vertretenen „Lehre der Gefühle (Qingjiao)“ betrachten,

denn sein Vorbild ist Jia Baoyu, der sich durch seine Liebe zu Lin Daiyu und durch seine Sympathie für die Mädchen seiner Umgebung, die jungen Nebenfrauen, Sklavinnen und Zofen in der Familie auszeichnet. Obwohl die geistige Entwicklung des Daoisten in einer kurzen Prolepse im Eingangsrahmen schon angedeutet ist, erlangt er sein Erwachen erst nach der Lektüre der kompletten Geschichte im Ausgangsrahmen mit Hilfe des Herausgebers. Das Vorbild ist für den Daoisten erst nach dem Erwachen Baoyus vollständig.

Auch der Prozess des Erwachens selbst verbindet den Daoisten mit Baoyu. Baoyus Traum vom Wahnreich wird in zwei Teile getrennt. Nach dem ersten Traum kann er den Sinn aufgrund der Unvollständigkeit des Traums nicht verstehen. Auch spielen sein junges Alter, insbesondere der hohe Lebensstandard seiner adligen Familie und seine liebevolle Umgebung eine Rolle. Erst nachdem Baoyu den Verlust von Daiyu, den Untergang der Familie und den Tod einiger Schönen erlebt hat, ist er so weit geistig gereift, den zweiten Teil des Traums träumen zu können und zu begreifen. Dem Daoist geschieht Ähnliches. Er erfährt die Geschichte auf dem Stein in zwei Etappen: Seiner ersten Abschrift fehlt der Ausgang und nur seine zweite Kopie ist komplett. Erst wenn Baoyu das Erwachen erlangt hat, kann die Geschichte für den Daoisten zum Lehrbuch des Erwachens und Baoyu sein Vorbild werden.

Der Daoist ist eine Figur der Figurenkonstellation der Geschichte und zugleich auf der Metaebene eine Figur der Rezeptionsgeschichte des Romans. Seine geistige Entwicklung und sein Erwachen, die aus der Verinnerlichung Baoyus Geschichte erwachsen sind, machen ihn zum Musterleser und Vorbild für den realen Leser. Die unvorstellbar lange Zeit seiner Suche nach dem Erwachen und nach dem Herausgeber für das Buch, die einige Äonen gedauert haben soll, wird besonders betont, um am Ende das Erscheinen des Gelehrten Cao Xueqin hervorzuheben: Die aufklärerischen Worte des Herausgebers bringen den Daoisten erst dazu, sich von seiner Leidenschaft und auch von dem Buch zu befreien und die Lehre der Geschichte und dadurch die *Leere* zu erkennen. Er, der im Roman am längsten nach dem Erwachen gesucht hat, aber die zwei Unsterblichen nie getroffen hat, hat im Herausgeber seinen geistigen Lehrer gefunden.

Ein sehr komplexes Motiv und auch Symbol des Romans ist der Zauberspiegel. Die Mehrfachspiegelung spielt sich auf den unterschiedlichen Ebenen des Romans ab, Themen, Figurenkonstellation, Charakterisierungen und Handlung sowie Struktur, Erzähltechnik und Metaebenen, und bewirkt deren Einheit. Der Titel *Zauberspiegel der Erotik* erinnert an die Kritik, die der Stein an den erotischen oder gar pornographischen Geschichten nimmt, zu denen der Roman ein Gegenbild schafft. Die Liebe und die Fleischlust werden Kriterien, die die Figuren und

ihr Handeln polarisieren. Das gesamte Spiegelmotiv weist immer wieder auf die Dichotomie des Wahren und des Falschen hin, zentrales Thema des Romans.

Der zentrale Schauplatz der Binnengeschichte, der Garten, ist ein Spiegelbild des Wahnreichs, auf das bei Baoyus ersten Spaziergang durch den Garten hingewiesen wird. Er ist die einzige Figur, die sowohl die Traumreise ins Wahnreich als auch die Wanderung durch den Garten erlebt, die zu seiner geistigen Entwicklung wesentlich beitragen. Die Namen Wahnreich der Leere 太虛幻境, Garten der großen Schau 大觀園, sowie Schilderung von Baoyus physischer und geistiger Wanderung 遊 und seine Beobachtung 觀 des Schicksals der zwölf Schönen wie auch seine Erkenntnis 觀 am Ende der Binnengeschichte gehen auf den Namen des Songzeitlichen Dichters Qin Guan 秦觀 zurück, der sich auch *Taixu* 太虛 und *Shaoyou* 少遊 nannte. Der Dichter war unter anderen berühmt für seine Liebesgedichte. Der Familienname Qin 秦 wird im Roman zum Homophon *qing* 情 (Gefühle, Leidenschaft). Der buddhistische Begriff *guan* 觀 (Schau, Einsicht, Erkenntnis) und das daoistische *you* 遊 (Wandern) bei Zhuang Zi, spielen eine entscheidende Rolle in Baoyus Entwicklungsprozess. Er zeigt schon in jungem Alter viel mehr Interesse an buddhistischen und daoistischen Schriften als an seinem Lehrstoff für die Beamtenprüfung.

Obwohl der Zauberspiegel an sich nur zwei Mal im Roman erscheint, schaffen die vielen Spiegeln und Reflektionen in der irdischen Welt der Binnengeschichte intertextuelle Verbindungen zur Philosophie- und Literaturtradition. Baoyu kennt bereits in seiner frühen Jugend bereits die *Ji*-Gedichte (*Gāthā*) von Shenxiu und Huineng, die die Spiegelmetapher verwenden. Zhuang Zi bedient sich des Spiegelbildes in einem ähnlichen Sinn. Für ihn gleicht der Charakter eines wahren Menschen einem leuchtenden Spiegel. Baoyu wird erst zu einem späteren Zeitpunkt sich bewusst, dass nur ihm die Traumreise ins Wahnreich und die Lektüre des Registers vergönnt ist. Im Daoismus ist das Wandern, „Reise zu den Unsterblichen“ 遊仙, ein wichtiger Weg, der zur Erkenntnis führt. Zudem scheint die Eigenschaft des Steins in Baoyu immer wieder durch und äußert sich in seiner Liebe für Natürlichkeit und Spontaneität, auch eine wichtige Auffassung des Daoismus.

Wang Yangmings Herz-Schule zeigt in vielen Punkten eine inhaltliche Verschmelzung des Konfuzianismus mit der buddhistischen und daoistischen Philosophie. Er verwendet auch buddhistische Begriffe, um seine Ideen zu veranschaulichen, darunter mehrmals die Spiegelmetapher für das Herz. Hier schließt er sich der Shenxiu-Schule des allmählichen Erwachens an. Baoyus Charaktereigenschaften erinnern auch an den Ming-Philosoph und -Literaten Li Zhi, Anhänger Wang Yangmings, der für das Bewahren des kindlichen Herzens plädiert, das für das Ursprüngliche, Natürliche, Wahre und Authentische steht. Es ist nicht

auszuschließen, dass der Autor seinen Protagonisten an Li Zhi angelehnt hat. Eine historische Persönlichkeit taucht in einer Fiktion auf und dient als Modell für den Protagonisten. Ähnlich wie Li Zhi vertreten Jia Baoyu und auch Zhen Shiyin kritische Meinungen gegenüber dem orthodoxen neokonfuzianischen Ordnungsprinzip und den gesellschaftlichen Konventionen. Beide lehnen den Eintritt und den Aufstieg in die Beamtenwelt ab und folgen ihren eigenen Wertvorstellungen. Beide haben die Seelenmacht und können daher miteinander geistigen Austausch betreiben. Zudem urteilt Baoyu Menschen nach ihrem Talent und nach ihrer Kreativität, wie einst die Yuan-Brüder es forderten. Der Protagonist bewahrt sein „kindliches Herz“ und meidet seine korrupten und geistig verrotteten männlichen Verwandten. Er handelt gegen die gesellschaftliche Konvention, in dem er in den Mädchen und jungen Frauen, unabhängig von ihrem Sozialstatus, die Welt der Reinheit und Schönheit sieht und sich nur in ihrer Gesellschaft wohl fühlt.

Das Verfahren *mise en abyme* veranschaulicht die Handlungen des Romans mit großer Effizienz. Prunkvolle, luxuriöse Feierlichkeiten markieren den Höhepunkt der Macht und des Reichtums der Familie. Insbesondere der Untergang der Jia-Familie lässt sich durch die immer schwächer werdenden Abbilder des früheren Glanzes verbildlichen. Selbst die Ankündigungen von Aufstieg und Untergang erreichen die Familie ironischerweise bei nur Banketten, die für Jia Zheng, einen treuen Beamten, abgehalten werden. An seiner Geburtstagsfeier kommt die erfreuliche Botschaft von Yuanchuns Aufstieg zur keiserlichen Konkubine. Als Jia Zheng von einem Außenposten zurückkommt und die Familie ihm ein Bankett ausrichtet, findet plötzlich eine Hausdurchsuchung statt. Auch die Entstehung und Auflösung des Dichterklubs der jungen Bewohner im Garden der großen Schau dienen als eine Spiegelung des Aufstiegs und Untergangs der Familie, eine Spiegelung ihres Glücks und ihrer Leiden. Bis zum Wendepunkt der Geschichte, also der Neujahrsfeier (54), gab es viele Zusammenkünfte, steigende Mitgliederzahlen im Dichterklub, lebensfreudige Themenwahl bei den Gedichtwettbewerben und zahlreiche schöne Gedichte. Bald bleiben nur noch wenige Mitglieder, die nun in ihren Gedichten über ihren Verlust und ihre Sorge klagen.

Bemerkenswert ist, dass der Autor sich auch der Eigenschaft des doppelseitigen Zauberspiegels bedient. Vor dem Wendepunkt der Geschichte blicken die Figuren in die Vorderseite des Spiegels. Sie wiederholen den Fehler von Jia Rui, der sich dem Rat des hinkenden Daoisten widersetzt und in die Vorderseite des Zauberspiegels schaut. In der Vorderseite des Zauberspiegels werden die irdischen Wünsche des Menschen erfüllt, während in der Rückseite den Tod vorausgesagt wird. In der Handlungsstruktur spiegelt sich auch diese Funktion des Zauberspiegels wider. Nach dem Höhepunkt bzw. dem Wendepunkt zeigt der Spiegel seine Rückseite, und der Untergang beginnt.

Gleichermaßen werden die Figurenkonstellation und Charakterisierung durch das *mise en abyme*-Verfahren strukturiert. Die in den *Registern der zwölf Schönen aus Jinling* angedeuteten weiblichen Figuren und auch andere Mädchen und junge Frauen bevölkern das Jia-Anwesen und den Garten. Die im Titel *Die zwölf Schönen aus Jinling* des fiktiven Herausgebers zunächst kollektiv bezeichneten Figuren werden in den Registern charakterisiert, ohne dass ihre Namen verraten werden. Der aufmerksame Leser erkennt sie erst in den späteren Kapiteln wieder. Diese jungen weiblichen Figuren gruppieren sich je nach ihrer charakteristischen Eigenschaften um Lin Daiyu und Xue Baochai. In den Figuren wie Qingwen, Xiangling findet man eindeutige Elemente von Daiyu und in Xiren und Xiaohong die von Baochai. Im Hause Baoyus gibt es sowohl eine Repräsentantin für Baochai, nämlich Xiren, als auch für Daiyu, nämlich Qingwen. Die Figuren jeder Gruppierung sind die Abbilder der jeweiligen Hauptfiguren und tragen durch ihre Haltung und Handlung zur Charakterisierung der Hauptfiguren bei, und gleichzeitig drückt sich darin ihre eigene Persönlichkeit aus. Obwohl sie aufgrund ihrer unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellungen andere Rollen spielen, nehmen sie ähnliche Standpunkte wie ihre Vorbilder ein. Das Schicksal mancher Figuren deutet auf Zukunft anderer Figuren in der gleichen Bilderreihe voraus. Während Baochai und Li Wan die Regeln des orthodoxen Ordnungsprinzips einhalten, folgen Daiyu und Qingwen ihrem kindlichen Herz, ihrer Intuition und Spontaneität. Daiyu und Baochai und ihre jeweiligen Abbilder sind wie die Bilder eines doppelseitigen Spiegels. Die Unterschiede bei diesen Gruppierungen sind an sich nur die äußeren Erscheinungsbilder zweier konträrer Lebensauffassungen.

Fengjie ist ebenfalls eine wichtige Figur unter den Schönen. Ihre Gier, ihr Streben nach Macht und Reichtum und auch ihre Skrupellosigkeit sind denen der männlichen Figuren gleich. Jia Rui bezahlt mit seinem Leben für seine unsittliche Begierde nach Fengjie, die ihn durch eine List bestraft. Selbst der Zauberspiegel kann ihm nicht helfen, da er immer wieder in die Vorderseite schaute und seine Lust befriedigte. Die Ironie besteht darin, dass Fengjie selbst auch nur in die Vorderseite des Zauberspiegels ihres Lebens schaute und ihre Gier und Begierde nachging, bis das Schicksal sich gegen sie wendete und die Familie unterging. Neben den korrupten Männern der Familie ist sie ebenfalls für den finanziellen Ruin der Familie verantwortlich. Ihr Scheitern ist besonders bitter. Sie verliert am Ende nicht nur ihr Vermögen, sondern auch das Vertrauen der Familie und die Liebe ihres Mannes. Ihr übertriebener Ehrgeiz bei allem weltlichen Streben macht sie krank und treibt sie in den Tod.

Es ist dem Autor ein Hauptanliegen, anhand des Schicksals dieser Frauengestalten seiner Sozial- und Kulturkritik Ausdruck zu verleihen und zu zeigen, wie das Wahre, Schöne und Reine durch eine an dem orthodox neokonfuzianischen Ordnungsprinzip orientierte Ideologie, ein

korruptes System und die Niederträchtigkeit des Menschen zerstört werden. Die Auseinandersetzungen zwischen den Befürworterinnen des Systems und seinen Gegnerinnen erweisen sich als Konflikt zwischen dem natürlichen reinen Wesen, dem bewahrten kindlichen Herz und der vergifteten Seele, zwischen Natürlichkeit und Konvention, zwischen Spontaneität und Zwang, und letztendlich zwischen dem Wahren und dem Falschen.

Die Figur Nüwa aus der Mythologie, deren Himmelsreparatur im Eingangsrahmen als Ausgangspunkt dient, lässt sich in der Binnengeschichte in zwei ihr in der Mythologie zugesprochenen Funktionen wieder erkennen: In der Rolle der Schützerin und Retterin wie die Fee der Warnung vor Illusionen, in der Herzoginmutter und in der Großmutter Liu; ihre Tat, den Himmel zu reparieren und den Schaden des Krieges, der durch zwei männliche Gottheiten verursacht wurde, zu beheben, findet ihre Parallele in der Haushaltsreform von Tanchun, Baochai und Li Wan, die aber in einem korrupten System von Anfang an zum Scheitern bestimmt ist.

Die Figurenkonstellation und Charakterisierung der männlichen Figuren folgen dem gleichen Prinzip der weiblichen Figuren und ihren Vor-, Ab- und Gegenbildern und erzielen ihre vielfältigen Wirkungen ebenfalls dank der *mise en abyme*-Technik. Zhen Shiyin, Jia Baoyu und seine Freunde stehen der korrupten Beamtenwelt als Gegenbilder gegenüber. Die Gegensätzlichkeit zwischen dem natürlichen Stein und der durch Kultur- und Machtsymbolik beladenen Jade wiederholt sich in den konträren Figuren. Jia Baoyus Ebenbild Zhen Baoyu, der auch den Traum vom Wahreich hatte und die bittere Erfahrung mit dem Untergang der Familie machte, entpuppt sich aufgrund seiner orthodoxen neokonfuzianischen Anschauung und seiner Wesensart im Erwachsenenalter zum Gegenbild von Jia Baoyu, und somit erfüllt sich sein Name Zhen Baoyu, eine echte Jade.

Bedeutungsvoll ist ebenfalls die Darstellung der zwei Unsterblichen. Sie strahlen im Eingangsrahmen Weisheit und Erleuchtung aus, verändern sich in der Binnengeschichte jedoch äußerlich zu ihren eigenen Gegenbildern und scheinen krank und unzivilisiert. Nur Zhen Shiyin, Liu Xianglian und Jia Baoyu sind in der Lage, in ihnen ihre geistigen Meister zu erkennen und ihnen zu folgen. Gleichzeitig stehen die zwei Untersterblichen im krassen Gegensatz zu den Geistlichen der irdischen Welt, die statt das Erwachen anzustreben, durch Betrug und schwarze Magie nach Profit jagen. Hier wird die Divergenz zwischen dem wahren und falschen Glauben unterstrichen.

Die Kombination vom Traum- und Spiegelmotiv mittels der *mise en abyme*-Technik und der Wirkung der doppelseitigen Spiegel bietet viele umfangreiche und vielschichtige Gestaltungsmöglichkeiten. Entwicklungen der Figuren und Handlungen werden dadurch vielseitig vorausgedeutet. Die Träume sind die Spiegel der Seelen. Der Traum als Hauptthema des

Romans wird bereits im Programm des Autors und durch den Titel *Traum der roten Kammer* unterstrichen und durch über vierzig Träume oder angedeutete Träume unterschiedlicher Figuren ausgeführt. Die vorausdeutende Wirkung des Traums wird in Verbindung mit Spiegeln und durch die *mise en abyme*-Technik verstärkt. Manche Träume spiegeln sich gegenseitig und manche passieren gleichzeitig. In den Träumen werden nicht nur die Wünsche, Begierden und Sorgen offenbart, sie dienen auch der Charakterisierung der träumenden Figuren und der Darstellung der Beziehungen dieser Figuren, die in Wachzustand durch Sprache nicht auszudrücken sind.

Die repräsentativen Beispiele sind unumstritten Baoyus Traumreise ins Wahnreich der Leere und sein Traum mit Zhen Baoyu, der von einem Spiegel angeregt wird. Kurz vorm Ende des Romans stellt sich heraus, dass Jia Baoyus zwei Träume vom Wahnreich im Gegensatz zueinander stehen. Diese zwei Träume sind die zwei Seiten eines doppelseitigen Spiegels. Im ersten Traum erlebt Baoyu ein paradiesisches Bankett mit Wein, Tee, Musik und Tanz von überirdischer Feinheit. Zudem wird er zu einer himmlischen Schönheit geführt. Er kann die Register der Schönen noch nicht verstehen und der Versuch der Fee, durch den unübertreffbaren Lebensstil des Himmelsreichs Baoyu dazu zu bringen, seine irdische Begierde aufzugeben, schlägt fehl. Erst durch den zweiten Traum nach dem Tod Daiyus und dem Untergang der Familie, ist Baoyu in der Lage, den Traum zu begreifen: Er liest die bereits verblassten Seiten in den *Registern* wieder und sieht, dass die bereits gestorbenen Schönen sich zu Dämonen verwandelt haben und ihn verfolgen. Nun versteht Baoyu die Vergänglichkeit des Lebens und die Sinnlosigkeit seiner Begierden und somit den erhellenden Sinn seines Traums.

Die unterschiedlichen Interpretationen dieses gleichen Traums legen die spätere Entwicklung der beiden Baoyus zu Grunde. Hier offenbaren die zwei Figuren nicht nur, ihren Namen entsprechend, ihr grundverschiedenes Verständnis des Geträumten, sondern auch ihre konträren Entwicklungsrichtungen. Während Jia Baoyu durch seine Träume die Sinnlosigkeit der Begierden und des Streben des Menschen sieht und zur Erkenntnis gelangt, versteht Zhen Baoyu den gleichen Traum als Lehre, die ihn auf den Weg eines Musterknaben der gesellschaftlichen Konvention bringt. Viel mehr zeigt sich hier unübersehbar die Konfrontation ihres Wesens, die sich in der Dichotomie des Wahren und des Falschen manifestiert.

Doch bevor Jia Baoyu in seinem erträumten Freund sein Gegenbild sieht, träumen die beiden in ihrer frühen Jugend zeitgleich einen Sommertraum, in dem sie sich treffen und ihren Traum als Realität sehen. Dieser Traum unterstreicht die Gemeinsamkeit beider Baoyus, ihren gleichen Namen und ihr gleiches Aussehen, ihre gleichen Charaktereigenschaften in ihrer Kindheit und Jugend einerseits, andererseits markiert er den Scheidepunkt ihrer Wege. Der Zeitpunkt dieses gemeinsamen Traums kurz nach dem Höhepunkt der Geschichte deutet bereits

die Wendungen im Leben des Protagonisten voraus und auch die Beziehung der beiden Baoyus. Bald trennen sich ihre Wege und am Ende sie werden Gegenbilder von einander. Hier wird Zhuang Zis Schmetterlingstraum in einer anderen Form wiedergegeben. Im Zusammenhang zur daoistischen Philosophie werden hier der Traum, das Erzählen vom Traum, die Wirklichkeit und die erzählte Wirklichkeit einander gegenüber und in Frage gestellt. Ihr Verhalten im Traum erinnert an Zhuang Zis Beschreibung von Menschen, die in ihrem Traum noch versuchen, den eigenen fortlaufenden Traum zu deuten. Hier kommt auch die Angst Jia Baoyus zum Ausdruck, im Leben allein zurückbleiben zu müssen, eine Eigenschaft des Steins, der traurig war, allein von Nüwa zurückgelassen worden zu sein.

Die Figur Sheyue, Zofe Baoyus, wird zum personifizierten Spiegel von Baoyus Leben und zur Zeugin seiner Traumreisen ins Wahre und des gemeinsamen Traums mit Zhen Baoyu. Ein anderer Spiegel dieser Art ist die Opersängerin Fangguan. Auch die Theatertruppe ist eine Spiegelung des realen Lebens der Jia-Familie. Bevor sie Baoyus Zofe wurde, spielte die kleine Opersängerin auch in *Das Westzimmer* oder *Der Päonien-Pavillon*, die Liebesgeschichten, die Baoyus und Daiyus Gefühle erweckten. Ihre verblüffende Ähnlichkeit mit Baoyu verdeutlicht ihre Funktion als ein personifizierter Spiegel in Baoyus Leben. Baoyu sieht in ihr nicht nur ein lebendiges Spiegelbild von sich selbst, sondern in ihr auch eine potentielle Theaterfigur, die ihn darstellen könnte. Denn er gibt ihr männlichen Namen und verkleidet sie wie einen Jungen. Diese Situation vermischt das Original mit den mehrfachen Spiegelbildern, das reale Leben mit der Theatralität und erinnert den Leser an die Dichotomie vom Wahren und vom Falschen. Fangguan wird später buddhistische Nonne und deutet somit Baoyus künftigen Weg voraus.

Baoyu und Daiyu haben einen gemeinsamen Alptraum zu dem Zeitpunkt, als die Familie sich bereits auf dem Weg des Untergangs befindet. Dieser Traum verdeutlicht die tiefe Liebe zwischen den beiden und ihre große Angst und Sorge, einander für immer zu verlieren. Gleichzeitig veranschaulicht er ihre Ohnmacht, ihr eigenes Schicksal selbst zu bestimmen und ihre Trauer darüber, dass sie sich bei der älteren Generation nicht durchsetzen können. Zudem bringt dieser gemeinsame Alptraum ihren Schmerz über die Unabwendbarkeit ihres Schicksals und die böse Vorahnung vom Tod zum Ausdruck.

Für den Autor ist Traum ein sehr effizientes Instrument, mit dem er die Figuren charakterisieren und Handlungen vorausdeuten kann. Traum ist ein wichtiges Merkmal für Talent und Kreativität, zudem ein Weg zum Erwachen oder aber auch der Vorbote einer Katastrophe. Der hohe Stellenwert des Traums macht die Fähigkeit zu träumen zum entscheidenden Kriterium der Charakterisierung und Gruppierung der Figuren. Diese Fähigkeit ist Voraussetzung des

Erwachens und ein ausschlaggebendes Zeichen des Talents. Dem Traum als Kriterium für Talenterkennung wird die Beamtenprüfung als ein konventionelles Kriterium für erfolgreiche Beamtenlaufbahnen entgegengesetzt. Zudem dient der Traum als Sprengstoff für einige Figuren, mit dem sie aus den Zwängen des orthodoxen neokonfuzianischen Ordnungsprinzips ausbrechen. Unter den männlichen Figuren sind außer Baoyu nur noch Zhen Shiyin und Liu Xianglian in der Lage, zu träumen. Sie werden als talentierte Menschen dargestellt. Jedoch die Kriterien ihres Talents sind hier eindeutig konträr zu den konventionellen Maßstäben. Vor allem ist ihre Fähigkeit zu träumen ein eindeutiges Zeichen dafür, dass sie in der Lage sind, das Erwachen zu finden.

Das Gegenbild zu Baoyu und Zhen Shiyin sind Jia Zheng und Jia Yucun. Jia Zheng ist ein pedantischer und talentloser Beamter und bringt keinen Vers den ganzen Roman hindurch zu Stande. Jia Yucun, der durchaus über dichterisches Talent verfügt, wird jedoch das Recht, zu dichten, vom Autor entzogen, nachdem er die Beamtenprüfung bestanden hat. Im Zusammenhang mit dieser Fähigkeit bekommt er im Ausgangsrahmen, als er wieder ein Privatmann geworden ist, die Möglichkeit, zu träumen. Der Autor versetzt ihn in den Schlafzustand, überlässt jedoch dem Leser, seinen Schlaf zu deuten. Zhen Baoyu ist ein anderes Beispiel. Kurz nach dem gemeinsamen Traum mit Jia Baoyu und nach seinem Traum vom Wahnreich schlägt Zhen Baoyu aufgrund seiner Erfahrung mit dem Untergang seiner Familie einen anderen Weg ein. Diese Entwicklung wird durch eine intradiegetische Erzählung kurz zusammengefasst, ohne dass seine geistige Entwicklung konkret dargestellt wird. Seine Hinwendung zur irdischen Konvention führt dazu, dass er seine Fähigkeit zu träumen verliert.

Der Titel des Herausgebers *Die Zwölf Schönen aus Jinling* unterstreicht den Stellenwert der Kulturstadt Jinling und der jungen weiblichen Figuren der Geschichte und lenkt die Aufmerksamkeit auf ihr Schicksal. Der Begriff „Schöne“ weist auf viele Werke der Erzählliteratur und Theaterkunst und die damit verbundenen Intertextualität hin. Die Charakterisierung der Schönen im *Traum* ist jedoch einzigartig und erweist sich als Gegenbilder des allgemeinen Klischees. Auch die Stadt Jinling ist ein bedeutungsvoller Schauplatz, obwohl nur ein Ereignis in der Romanhandlung dort stattfindet. Da der Autor offensichtlich mit Absicht die Geschichte einem präzisen zeitlichen und räumlichen Hintergrund entzieht, schuf er eine Verbindung zur Kulturstadt Jinling, die einerseits dem Leser einen Anhaltspunkt bietet, sich den Hauptschauplatz in der Hauptstadt vorstellen zu können, und andererseits durch die Geschichte der Stadt und damit verbundene melancholische Atmosphäre den unvermeidbaren Ausgang der Geschichte vorauszudeuten. Das Wahnreich, woher die Schönen stammen, das Jia-Anwesen und der Garten, wo sie ihr irdisches Leben verbringen, und die Stadt Jinling, wo die Zhen-Familie wohnt, spiegeln

sich ineinander. Jinling steht auch für den vergangenen Aufstieg und Glanz der mächtigen Familien. Ironischerweise wird im *Register der zwölf Schönen aus Jinling* im Kapitel 5 bereits angekündigt, dass die Stadt den Untergang der Familie verkörpert, nachdem Jia Yucun im Kapitel 2 das leere Anwesen der Jia-Familie in Jinling beschrieben hat. Kurz vorm Ende der Binnengeschichte führt Jia Zheng tatsächlich die Särge der verstorbenen Familienmitglieder zur Familiengrabstätte nach Jinling zurück. In einem wilden Landstrich auf dem Heimweg von dieser Reise begegnet Jia Zheng Baoyu, der sich gerade mit den zwei Unsterblichen auf dem Weg zurück zu seinem Ursprung befindet.

Die Stadt Jinling unterstreicht auch die enge Beziehung zwischen den Jia- und Zhen-Familien. Diese Verbindung deutet früh in der Geschichte bereits an, dass das Schicksal der beiden Familien analog ist. Die Freundschaft zwischen Jia Zheng und Zhen Yingjia verdeutlicht auch ihre gleiche Weltanschauung. Selbst der Anfang des Untergangs der zwei Familien ist identisch. Beide Familien führen selbst die Durchsuchung im eigenen Haus durch, ehe die Staatspolizei zur offiziellen Durchsuchung kommt.

Mit dem *Register* offenbart der Autor eigentlich seinen „Gestaltungsplan“ für die Schönen und offeriert dem Leser damit „Erkennungsschlüssel“ und in den Liedtexten Interpretationsansätze und -hinweise. Sowohl die *Register der Schönen* und die interpretativen Lieder im Wahnreich als auch das Schicksal der Schönen im Garten dienen als Anschauungsmaterial für Jia Baoyu, der bereits in seiner Kindheit starke Sympathie für die Mädchen und jungen Frauen in seiner Umgebung entwickelt. Mit der Zeit erkennt Baoyu, dass eigentlich nur Mädchen wie Daiyu und Qingwen ihre reine Seele, Natürlichkeit und ihr kindliches Herz bewahren und ihrer Intuition und Spontaneität folgen. Er kämpft gegen die Konvention und ignoriert die Propaganda für die gute Verbindung des Goldes und der Jade durch die Xue-Familie. Denn er glaubt an die Liebe zwischen sich und Daiyu und an die Schicksalsfügung des Steins und des Holzes. Ihm ist nicht bewusst, dass diese nicht für das irdische Leben gilt. Der Zeitraum zwischen Baoyus zwei Träumen vom Wahnreich ist sein Lernprozess, in dem er das Schicksal der Schönen beobachtet und seine Ohnmacht erkennt, dass er sie nicht retten kann. Auch erlebt er die Liebe Daiyus und muss erkennen, dass diese Liebe nicht realisierbar ist. Infolgedessen stirbt Daiyu an gebrochenem Herzen und die durch jahrelange Sorge und Trauer verursachte Tuberkulose. Die Hochzeit mit Baochai findet statt, während Baoyu aufgrund des Verschwindens seiner Jade sich in einem verwirrten Zustand befindet. Sein Verlust von Daiyu, der Untergang der Familie, seine konträre Lebensanschauung zu Baochais konventioneller Ansicht befestigten seinen Willen, der Welt zu entsagen. Die aufklärenden Worte des grindköpfigen Buddhisten führten ihn auf den Weg der Erkenntnis.

Die zwölf Schönen stehen für viele Mädchen und junge Frauen im *Traum*. In der Gestaltung verdeutlichen sich das Mitgefühl und die Sympathie des Autors für sie. Zwar entwickeln sie aufgrund ihrer Eigenschaften und Lebensanschauungen unterschiedliches Verhalten und Handeln, doch handelt es sich hierbei um reine Überlebensstrategien in einem ihnen feindlichen System, im dem ihr Scheitern bereits vorprogrammiert ist.

Einer der größten Beiträge des *Traums* zur chinesischen Erzählliteratur liegt in der Gestaltung eines fiktiven Herausgebers, der fiktiven Autoren und einer Reihe fiktiver Leser. Nach dem Daoisten der Leere und den gelehrten fiktiven Lesern im Eingangsrahmen setzt sich die Reihe der fiktiven Leser in der Binnengeschichte fort. Jia Yucun, dessen Name homophon für eine Erzählstrategie steht, ist in der Binnengeschichte ein Repräsentant der korrupten männlichen Beamtenwelt. Er schmeichelt sich bei der mächtigen Jia-Familie ein und missbraucht sein Amt, um ihr zu imponieren. Diese Rolle endet am Schluss der Binnengeschichte und Jia Yucun wird aufgrund seines korrupten Vergehens für immer des Amtes enthoben. Jedoch wird ihm eine weitere Funktion in dem Ausgangsrahmen aufgetragen. Am Ende der Binnengeschichte trifft er seinen alten Nachbarn und Gönner Zhen Shiyin wieder und dieser versucht ihn über die Geschichte der Jia-Familie und des Jia Baoyu aufzuklären, deren mystische und allegorische Ebene Jia Yucun jedoch nicht verstehen kann. Nachdem Zhen Shiyin ihn verlassen hat, schläft Jia Yucun an der „Furt des Erwachen aus Verwirrung“ ein, bis er vom Daoisten der Leere mit einem abgeschriebenen Buch geweckt wird.

Anders als die fiktiven Leser im Eingangsrahmen ist Jia Yucun der zweite Leser, der nach dem Daoisten die komplette Geschichte gelesen hat. Im Ausgangsrahmen wird er ein fiktiver Leser. Hier beurteilt er die Geschichte nach den Kriterien der Historiographie und erkennt nicht die Unterschiede zwischen vergangener Wirklichkeit und Fiktion. Trotz seiner analytischen Fähigkeit und seiner eigenen Erfahrung von Aufstieg und Untergang kann er den Sinn der Geschichte nicht begreifen. Mit seiner falschen Ansicht über Erzählliteratur erweist er sich als ein negatives Vorbild für den realen Leser und gehört somit eindeutig zu den Lesern, die der Steinerzähler aus der Leserschaft vertreiben würde. Das erklärt auch, warum der Autor ihn nicht als einen fiktiven Herausgeber gestalten kann. Ironie des *Traums* ist, dass Jia Yucun hier nicht wissen kann, dass er selbst eine fiktive Figur und ein Produkt der Phantasie ist, und das alles, was er in der Binnengeschichte erlebt und für wahr hält, nur Fiktion ist und diese Fiktionalität durch das Homophon seines eigenen Namens offenbart ist. In diesem Zusammenhang ist es wohl möglich, dass der nicht wachwerden wollende Jia Yucun die ganze Geschichte geträumt hat. Anders als die Figur Jia Yucun in der Binnengeschichte, Symbol der Lügengeschichten und des

Dorfgeschwätzes, verrät der fiktive Leser Jia Yucun im Ausgangsrahmen dem Daoisten der Leere die richtige Information über den Herausgeber. Und hier hat er nicht gelogen.

Zu den fiktiven Lesern zählen auch die namenlosen fiktiven Leser. Sie werden in drei Gruppen geteilt: Einführungsgedichte und Schlusscouplets werden durch eine Gruppe geliefert, während die andere den Romantext einfach unterbricht und einen kurzen Kommentar abgibt. Die dritte Gruppe wird ohne eine genaue Zeitangabe als „Leser der späteren Generationen“ bezeichnet. Die fiktiven Leser der zweiten und dritten Gruppen tauchen in der Binnengeschichte an manchen wichtigen Stellen auf und unterbrechen den Haupterzähler mit ihren Gedichten oder Couplets. Diese kurzen Verse liefern Zusammenfassungen, An- und Vorausdeutungen, Kommentare über die Figuren und Handlung des betroffenen Kapitels oder die gerade dargestellten Szenen. Sie bilden auch eine Metaebene in der Erzählung des Haupterzählers. Gemeinsam formieren sie sich zu einer Einleitung für die Rezeption der gesamten Geschichte und liefern eine Rezeptionsgeschichte parallel zum Ablauf der Romangeschichte.

Die Einführungsgedichte und Schlusscouplets bilden im Zusammenhang mit der Rahmenstruktur des *Traums* eine interessante Konstruktion. Denn sie formen um das jeweilige Kapitel auch einen Rahmen. Inhaltlich steuern diese Einführungsgedichte und Schlusscouplets die Aufmerksamkeit des Lesers auf bestimmte Figuren oder Handlungen und deuten die späteren Ereignisse voraus. Zudem heben sie häufig die Interpretation auf eine lebensphilosophische und allegorische Ebene.

Die zweite Gruppe der namenlosen fiktiven Leser manifestiert sich nur in der Binnengeschichte. Sie tauchen plötzlich im Erzählfluss des Haupterzählers auf und liefern einen kurzen Kommentar in Form eines Couplets über das gerade fortlaufende Ereignis oder die darin auftretenden Figuren. Es geht meistens um Daiyu. Während diese Couplets einfach durch den Haupterzähler zitiert werden, ohne dass er die Kommentatoren und die Entstehungszeit bekannt gibt, werden die Interpreten der dritten Gruppe als „Leser aus zukünftigen Generationen“ in den gegenwärtigen Text eingeführt. Obwohl die Gedichte oder Couplets dieser Leser sich von den Couplets der zweiten Gruppe nicht sehr unterscheiden, signalisiert die Zeitangabe ihrer Kommentare eine lange Rezeptionsgeschichte nach der Verbreitung des Romans. In diesen Kommentaren geht es meistens um Baoyu: Bei seinem ersten Auftritt und bei der Betrachtung seiner Jade mit Baochai. Diese Gedichte stellen die Geschichte Baoyus in einen zeitlosen lebensphilosophischen Kontext.

Die namentlich benannten und namenlosen fiktiven Leser bieten dem realen Leser eine Rezeptionsanleitung und signalisieren ihm, dass nur diese die richtige ist. Zudem lösen die

namenlosen Leser aus der Zukunft den Roman und die parallele Rezeptionsgeschichte aus dem Anker der Zeit. Den Roman in der Mythologie statt in einem festen historischen Zeitalter einzubetten, die fehlende Angabe des genauen Hauptschauplatzes der Geschichte und die begleitende Rezeptionsanleitung sind ein Mittel des realen Autors, seinen Roman als eine Allegorie zu gestalten.

Zuerst ein fiktiver Leser zu sein, gehört zu den Aufgaben eines fiktiven Herausgebers. Er ist unter allen fiktiven Leser derjenige, der sich über einen sehr langen Zeitraum am intensivsten mit dem Text beschäftigt. Das Ausmaß seiner Arbeit übersteigt eindeutig das eines Herausgebers. Insbesondere die Aufteilung der Kapitel und die Formulierung der Kapitelüberschriften und des Inhaltsverzeichnisses zeigen, dass er einen Teil der Arbeit des Autors übernimmt, und das macht ihn der Autorschaft verdächtig. Die geraffte Erzählung über die lange Suche des Daoisten, die Titel der fiktiven Leser und über die Arbeit des fiktiven Herausgebers täuscht über die fehlende Zeit- und Ortsangaben hinweg und deutet gleichzeitig eine lange Rezeptionsgeschichte an. Die Prolepse verschiebt jedoch die Erzählung über den Herausgeber in den Ausgangsrahmen. Der ironische Ton seiner Argumentation über die Kriterien der literarischen Ästhetik gleicht dem des Steins im Eingangsrahmen. Die Ironie besteht auch darin, dass es ihnen nicht auf die guten Resonanzen von Meistern oder Gelehrten der orthodoxen neokonfuzianischen Ideologie ankommt. Diese scheinbare Anspruchslosigkeit ist gerade ihr Instrument, die ungeeigneten Leser, zu denen diese Meister und Gelehrten gehören, auszuschließen.

Das Gedicht des Herausgebers am Ende des Eingangsrahmens fordert den Leser heraus, die wahre Bedeutung der Geschichte herauszufinden, was auf die allegorische Eigenschaft des Romans hinweist. Mit Ironie und Sarkasmus wird ein pauschales Urteil dargelegt: „Alle nennen den Autor einen Narren“. Mit diesem Vers sind alle ungeeigneten fiktiven Leser gemeint, die als „falsche Leser“ definiert werden. Mit der Frage „Wer schmeckt den Sinn heraus?“ schließt der Herausgeber sie aus der Leserschaft aus, denn sie sind diejenigen, die die Bedeutung der Geschichte nicht erfassen können. Viel mehr richtet sich dieser Vers an den realen Leser und fordert ihn auf, den guten fiktiven Lesern zu folgen, und die allegorische Bedeutung des Romans herauszufinden, ihn richtig zu rezipieren und zu interpretieren: Ein Roman sucht seinen Leser!

Dieses Gedicht, das den Eingangsrahmen abschließt, hat eine zentrale Bedeutung in der Rezeptionsgeschichte, die durch ein weiteres Gedicht am Ende des Ausgangsrahmens vollendet und unterstrichen wird. Beide sind in ihrem jeweiligen Text einzig, wodurch ihr Stellenwert in der Rahmenerzählung unterstrichen wird. Das letzte Gedicht, angeblich von einem Leser aus der

späteren Generation, schließt an das Gedicht des Herausgebers an und führt es thematisch zu Ende. Die wiederholte Erwähnung von Traummotiv, Traurigkeit aufgrund menschlicher Tragödien und der Absurdität des Schicksals bieten dem realen Leser zum letzten Mal die Anhaltspunkte für sein Verständnis. Darüber hinaus wird der Dichter am Ende des Romans mit seiner lebensphilosophischen Interpretation eindeutig: Alles im Leben erscheint seit jeher wie ein Traum. — Der Roman an sich ist ein Traum und fordert buchstäblich eine allegorische Interpretation. Zudem setzt dieses Abschlussgedicht seinen Verfasser dem Herausgeber gleich und verleiht ihm, dem letzten fiktiven Leser, als Vorbild für den realen Leser mehr Gewicht. Das bedeutet, dass dieser besondere fiktive Leser in einer engen Verbindung mit dem Herausgeber steht, der wiederum mit dem realen Autor den gleichen Namen teilt.

Der Verdacht, dass der Autor seine Existenz nicht preisgeben will, entsteht schon am Anfang des Buchs. Ein fiktiver Autor wird eingeführt, der das Programm seines Romans darlegt: Erzählstrategie, Motiv des Romanschreibens und Betonung der zentralen Themen. Die Selbstkritik und vorgegebene Bescheidenheit dienen der Glaubwürdigkeit des fiktiven Autors, der Aufwertung der Geschichte und der Lesergewinnung. Diese Passage bildet neben dem Eingangs- und Ausgangsrahmen eine eigene Metaebene. Ironischerweise wird der Leser am Ende dieser Passage davor gewarnt, sich in der Geschichte nicht irreführen zu lassen, obwohl der reale Autor selbst gerade in Form eines Trugbildes, also des fiktiven Autors, zu seinem Leser gesprochen hat.

Die Erzählstrategie bringt zunächst einige Elemente wie ein Traum, die wahren Begebenheiten, ein mystisches Wesen namens Tongling und ein Buch mit dem Titel *Chronik des Steins* in einen scheinbar logischen Zusammenhang. Und die Geschichte, die diese Elemente beinhaltet, soll durch „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ erzählt werden. Es lässt sich in dieser Passage die *Historie* und der *Discours* einerseits, und andererseits die Literaturauffassung dieses fiktiven Autors und seine Kritik an der herkömmlichen Populärliteratur herauslesen. Die wahren Begebenheiten könnten vielleicht wie ein Traum erscheinen, der ein zentrales Thema der Geschichte wird. Die verschwiegenen wahren Begebenheiten, die offenbarten Lügengeschichten und das Dorfgeschwätz unterstreichen eindeutig die Fiktionalität der Gattung Roman und gleichzeitig sind ein Mittel, die Kritiker, die die Erzählliteratur mit den Kriterien der Historiographie messen, mit Sarkasmus zu verspotten. Hier zeigen sich in der scheinbaren Bescheidenheit des fiktiven Autors und seinem Vorhaben, seine Geschichte durch „Lügengeschichten und Dorfgeschwätz“ zu erzählen, sein Sarkasmus gegen der talentdrosselnden Gelehrsamkeit der neokonfuzianischen Cheng-Chu-Schule. Die Namen Zhen und Jia, bzw. ihre Homophone wahr und falsch, im Zusammenhang von Traum, Lügengeschichte und die wahren Begebenheiten

fordern bereits am Anfang des Romans eine allegorische und philosophische Interpretation, bevor der Leser überhaupt mit der Geschichte beginnt.

Eindeutig ist, dass der reale Autor Cao Xueqin nicht mit dem fiktiven Autor zu identifizieren ist. Der reale Autor hat sich erfolgreich durch einen fiktiven Autor „ersetzt“ und täuscht durch die autobiographische Angabe eine Authentizität über sich selbst vor. Dadurch wird seine Aussage glaubwürdig und viele Leser setzen ihn mit dem fiktiven Autor gleich. Außerdem wird die Binnengeschichte in der Mythologie und in einer erfundenen Mythologie eingebettet und somit eine Autorschaft scheinbar ausgeschlossen. Zudem schafft der reale Autor einen zweiten fiktiven Autor, den Buddhisten Mangmang. Obwohl dieser fiktive Autor nicht als solcher komplett herausgearbeitet wird, lässt er sich doch an ein paar Stellen erkennen. Der Buddhist Mangmang ist nicht nur der Unsterbliche, der den Stein in Jade verwandelt und sie in die Welt gebracht hat. Er ist auch Baoyus Meister, der ihn aufklärt und zum Erwachen bringt. Sein Vorhaben, den Stein zu seinem ursprünglichen Platz zurückzubringen, seine Geschichte zu Ende zu schreiben und den Ausgang hinzuzufügen, macht ihn zu einem fiktiven Autor. Zuvor hat der Buddhist bereits seine magische Kraft unter Beweis gestellt, in dem er Zaubersprüche auf der Jade eingraviert. Also, er könnte derjenige gewesen sein, der den kompletten Roman auf dem Stein eingraviert hat, den der Daoist der Leere bald findet. Sein Erfolg bei Baoyu und seine Identität als Unsterblicher erhöhen seine Glaubwürdigkeit. Der Kreis des Steins schließt sich mit seiner Rückkehr und seine unterbrochene Zeitlosigkeit währt weiter.

Die fiktiven Autoren und der fiktive Herausgeber vermitteln den Eindruck, dass sie die Urheber des Buches wären. Ein fiktiver Autor verschweigt in seinem Programm seinen Namen, sein Zeitalter und seinen Lebensraum. Dadurch wird die Frage der Zeitlichkeit, Schauplatzverbundenheit und auch der Autorschaft des Romans umgangen. Damit reiht der Autor die Geschichte in die Zeitlosigkeit der Mythologie ein und setzt sie in Zusammenhang mit der Eigenschaft des *Dao*: „Das *Dao* kennt weder Anfang noch Ende“. Durch den zweiten fiktiven Autor, den unsterblichen Buddhisten Mangmang, der am Handlungsablauf teilhat und einen Plan zur Vervollständigung der Geschichte ankündigt, wird das Buch auf die Ebene einer höheren Wahrheit gehoben und eine philosophisch-allegorische Lesart suggeriert. Das Traum- und Spiegelmotiv unterstützt diese Lesart. Dadurch erweist sich der Roman als ein Lehrbuch des Lebens und der Autor als ein Lehrmeister. Durch das dreimalige Lesen und zweimalige Abschreiben durch den Daoisten der Leere wird der Roman mit den heiligen Büchern oder den Klassikern, die man zur Festigung des Glaubens oder zum Studium immer wieder liest und abschreibt, gleichgesetzt — eine Aufwertung des Buches. Die Eingravierung auf einem Stein gibt dem Roman einen überzeitlichen Wert. Rückschließend soll der Leser die Autorlosigkeit des

Buches als eine Selbstverständlichkeit erkennen. Die wahre Identität dieses Autors gehört demzufolge auch zu den wahren Begebenheiten, die verschwiegen werden sollen.

Der humorvolle Umgang des realen Autors mit seiner wahren Identität führt zweifellos auch zur Konzeption des Wahren und des Falschen zurück. Ihm ist absolut bewusst, dass er seine Autorschaft „abtreten“ muss, wenn seine Geschichte als eine Allegorie rezipiert werden soll. Er gibt dem fiktiven Herausgeber seinen Namen und hinterlässt subtile Spuren, in dem er den Herausgeber einen Teil der Aufgabe eines Autors erfüllen lässt. Der reale Autor verzichtet auf ein Vorwort, um den Leser durch die Interpretationen und Kommentare seiner fiktiven Leser aus Vergangenheit und Zukunft an den Roman heranzuführen. Durch diese fiktiven Leser täuscht er auch eine lange Rezeptionsgeschichte und eine große Leserschaft vor. Vor allem erweckt auch der Rückgriff auf die Mythologie und die erfundene Welt der Unsterblichen den Anschein, dass der Roman frei von Zeitlichkeit und Schauplatzverbundenheit ist. Der Leser fragt sich bisweilen, ob der Roman wirklich aus Menschenhänden stammt. Erst am Ende des Ausgangsrahmens verrät der Autor seine Identität *en passant* durch den Steinerzähler und der Leser sieht sich in seinem Verdacht bestätigt, dass der Herausgeber namens Cao Xueqin und der Autor ein und dieselbe Person ist. Erst als die Lügengeschichten und das Dorfgeschwätz ihr Ende erreicht haben, gibt der Autor seine wahre Identität preis. Die „wahre Begebenheit“ ist die Allegorie, die der Leser in Lügengeschichten und Dorfgeschwätz „herausschmecken“ soll.

Durch den Dialog mit dem Herausgeber lernt der Daoist, die Geschichte allegorisch zu lesen. Erst dann erlangt er das langersehnte Erwachen. Sein Kommentar erinnert auffällig an Zhuang Zis Gedanken über das „Nicht-Wissen“. Das „Nicht-Wissen“ versteht Zhuang Zi als Voraussetzung für „wahre Erkenntnis“. Das Erlernte zu vergessen, gehört für Zhuang Zi zum Instrument, das den Suchenden zum Erwachen führt. Im Dialog erinnert der Herausgeber den Daoisten an seinen Namen Kongkong (Leere), was in der buddhistischen Einstellung sich mit der Bedeutung „Nicht-Wissen“ deckt. Mit dem Begriff „Leere“ verweist die buddhistische Lehre unter anderem darauf, dass nicht durch Denken die *dharmatā* (die Natur aller Phänomene) erkannt werden kann. Denn das Denken setzt Nennung, Beschreibung und Definition eines Objektes durch Sprache voraus. Erkenntnis erreicht man, wenn man sich von seinen Erfahrungen und Denktivitäten befreit. Für Zhuang Zi spricht derjenige nicht, der versteht, während derjenige, der spricht, nicht versteht, was direkt zu Lao Zi zurückführt: „Das *Dao*, das man beschreiben kann, ist nicht das immerwährende *Dao*. Und wenn etwas durch einen Namen gekennzeichnet werden kann, dann ist dieser Name kein immerwährender Name“. Der erwachte Daoist und sein Meister, der Herausgeber Cao Xueqin, brauchen aufgrund ihres Zustandes des „Nicht-Wissen“ nicht viele Worte. Die Balance zwischen dem Zustand des Vergessens und der Darstellung dieses Zustands

wird durch ihren kurzen Wortwechsel gehalten. Denn einerseits kann ein Roman nicht auf Sprache verzichten, andererseits soll die Erleuchtung des Daoisten durch das Vergessen von Sprache und Wissen verdeutlicht werden. *Histoire* oder *Discours* des Romans sind auch nur die *Form*, die zur Kenntnis der *Leere* führen soll. Daher ist diese Geschichte an sich Lügengeschichte und Dorfgeschwätz und es gilt, sie zu vergessen, sobald man den Sinn erfasst hat. Der Daoist wird nun ein Musterleser und zeigt durch seine eigene geistige Entwicklung dem realen Leser den Weg der allegorischen und philosophischen Interpretation.

Die Betonung des Traums und der Illusion im Programm des fiktiven Autors, die durch zwei Homophone angesprochene Dichotomie des Wahren und des Falschen, verleiten bereits früh im Roman zu der Annahme, dass die Geschichte als Allegorie zu verstehen ist. Die wahren Begebenheiten verbergen sich in der *Histoire* und *Discours* des Romans. Der Vers des Abschlussgedichts „Alles erscheint seit jeher wie ein Traum“ unterstreicht das Thema und betont gleichzeitig das Unvermögen des Menschen, das wahre Wesen des Lebens zu ergründen. Nur wenige sind in der Lage, das Erwachen zu erlangen und sich von der Weltlichkeit zu befreien. Traum- und Spiegelmotiv umfassen sämtliche Elemente der Gestaltung des Romans und verweisen durchgehend auf die Dichotomie des Wahren und des Falschen, die eine allegorische Lesart verlangt. Der Leser wird dadurch an buddhistische und daoistische Lebensanschauungen erinnert. Denn sowohl der Buddhismus als auch die daoistische Philosophie greifen auf die Metapher von Traum und Spiegel zurück, um die Erleuchtungssuchenden zur Erkenntnis zu bringen. Die Spiegelmetapher in den *Ji*-Gedichten von Shenxiu und Huineng und die Anspielung an den Schmetterlingstraum von Zhuang Zi dienen ebenfalls als Hinweise für eine allegorische Lesart. Nach daoistischer Auffassung ist die Sprache ein unzureichendes Hilfsmittel, das wahre Wesen „*Dao*“ zu beschreiben, und bedarf einer über die Wörtlichkeit hinausgehenden Entschlüsselung. Die Aufforderung an den Leser stellt der fiktive Herausgeber bereits in seinem Gedicht am Ende des Eingangsrahmens: Wer schmeckt den Sinn heraus?

Die Polarisierung einerseits und andererseits die Vermischung des Wahren mit dem Falschen und ihre ständige Wandlung in ihren Spiegel- und Gegenbildern dekonstruieren ihre Existenz. So gesehen bedeutet Baoyus bzw. des Steins Rückkehr zum Ursprung einerseits den Anfang einer neuen Wandlung, andererseits jedoch die Annäherung an die Leere. Das heißt, dass sie nicht zu ihrem eigentlichen Ursprung zurückkehren können. Darum wird der Rückkehrprozess nicht genau beschrieben und der Vorstellung und dem Auffassungsvermögen des Lesers überlassen. Denn die Ausgangslage der Figur Stein und des Dieners hat sich während ihrer Abwesenheit ebenfalls verändert. So findet auch der Daoist der Leere die Geschichte auf dem Stein bei seinem zweiten Besuch vollendet. Die Illusion, dass sich das

Wahre und das Falsche unterscheiden und getrennt voneinander existieren und aufgefasst werden können, ist damit zerstört. Die Paradoxität liegt auch in der *Histoire* und deren *Discours* selbst, die ihre Existenz gegenseitig bestätigen und gleichzeitig sie durch ihre Bezeichnungen, Traum- und Spiegelbilder negieren. Die Paradoxität begleitet die ganze Geschichte auch in Form von in sich widersprüchlichen Orts- und Personennamen. Der Name Jia Yucun und sein Homophon deutet darauf hin, dass der vorliegende Text das Überbleibsel einer Lügengeschichte ist: Der *Discours* subversiviert die *Histoire*. Am Ende ist der Roman, wie er selbst in dem Couplet am Tor des Wahrreichs der Leere vorausdeutet, aufzufassen und zusammenzufassen:

Wenn das Falsche wahr ist, wird auch das Wahre falsch,
Wo Nichtsein Sein ist, wird auch Sein zum Nichts.

假作真時真亦假，無為有處有還無。

7. Verzeichnis der Abkürzung

- Traum Cao Xueqin 曹雪芹, Gao E 高鶚, *Honglouloumeng* 紅樓夢, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2004¹².
- CJB Cao Xueqin 曹雪芹, *Honglouloumeng* 紅樓夢 (*Chengjiaben* 程甲本), Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1987.
- GCB Deng Suifu 鄧遂夫, *Zhiyan Zhai chongping Shitouji gengchen jiaoben* 脂硯齋重評石頭記庚辰校本, Beijing: Zuoqia chubanshe, 2006.
- JXB Deng Suifu 鄧遂夫, *Zhiyan Zhai chongping Shitouji jiaoben* 脂硯齋重評石頭記甲戌校本, Beijing: zuojia chubanshe, 2000.
- XYB Dong Yue 董說, *Xiyou bu* 西遊補, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1983.
- Bohnenlaube Aina jushi 艾衲居士, *Doupeng xianhua* 豆棚閒話, *Plaudereinen in der Bohnenlaube*, Beijing: Renming wenxue chubanshe, 1984.
- Pavillon *Mudan ting* (*Der Päonien-Pavillon*) 牡丹亭
- Pflaumenblüte Lanling Xiaoxiao sheng 蘭陵笑笑生, *Jin Ping Mei* 金瓶梅, Hongkong: Fenghua chuban shiye gongsi, 1988.
- Reise Wu Cheng'en 吳承恩, *Xiyou ji* 西遊記, *Reise in den Westen*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2005⁹.
- SGYY Luo Guanzhong 羅貫中, *Sanguo yanyi* 三國演義, *Drei Reiche*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2002.
- SHZ Shi Nai'an 施耐庵, *Shuihu zhuan* 水滸傳, *Die Räuber von Liangshan-Moor*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2002.
- HXK Honglouloumeng xuekan zazhishe 紅樓夢學刊雜誌社 (Hrsg.), *Honglouloumeng xuekan* 紅樓夢學刊, *Studies on "A Dream of Red Mansions"*, Beijing: Zhongguo yishu yanjiuyuan 中國藝術研究院.
- HYJK Honglouloumeng yanjiu jikan bianweihui 紅樓夢研究集刊編委會 (Hrsg.), *Honglouloumeng yanjiu jikan* 紅樓夢研究集刊, 14 Bände, Shanghai: Shanghai guji chuban she, 1979-1989.
- HZH Zhu Yixuan 朱一玄, *Honglouloumeng Ziliao Huibian* 紅樓夢資料彙編, Tianjin, 2001.
- MQXS Ming Qing xiaoshuo yanjiu zhongxin 明清小說研究中心 (Hrsg.), *Ming Qing xiaoshuo yanjiu* 明清小說研究, *The Journal of Ming-Qing Fiction Studies*, Nanjing: Jiangsusheng shehui kexueyuan wenxue yanjiusuo 江蘇省社會科學院文學研究所.

8. Glossar

Aina Jushi	艾衲居士
Aisin Gioro loijui (1771-1838)	愛新覺羅·裕瑞
an (Anmerkung)	按
Avalokiteśvara (mahāsattva, Guanyin Dashi)	觀音大士
<i>Ba dongtian (Acht Himmelreiche)</i>	八洞天
bagu wen (achtgliedriger Aufsatz)	八股文
baihua xiaoshuo (Erzählliteratur in alltäglicher Schriftsprache)	白話小說
<i>baoyi (Familiensklaven; Mandschurisch: Booi aha)</i>	包衣
Beijing Wang (Prinz Beijing)	北靜王
<i>Biancangben</i>	卞藏本
biji (Notizen od. Pinselnotizen)	筆記
Cai Jing (?-863)	蔡京
Cao Xi (ca. 1620-1684)	曹璽
Cao Xueqin (1715 od. 1724-ca. 1763)	曹雪芹
Cao Yin (1658-1712)	曹寅
Cao Zhenyan (17. Jh.)	曹振彥
Cheng Hao (1032-1085)	程顥
Cheng Weiyuan (geb. zw. 1745-1747, gest. 1818)	程偉元
Cheng Yi (1033-1107)	程頤
<i>Chengaoben (Cheng-Gao-Ausgaben)</i>	程高本
<i>Chengjiaben</i>	程甲本
<i>Chengyiben</i>	程乙本
Chengzhu lixue (Schulen des orthodoxen Cheng-Zhu-Ordnungsprinzips)	程朱理學
Chimeng xiangu (Unsterbliche der törichten Träume)	癡夢仙姑
Chixia gong (Palast des purpurnen Jademakels)	赤瑕宮
Chuanqi (erstaunliche Geschichten)	傳奇
<i>Chuci</i>	楚辭
chunwu (das dumme Ding)	蠢物
Ci-Gedichte	詞
Daguan yuan (Garten der großen Schau)	大觀園

Dahuang shan (der große kahle Berg; Homophon: Berg des großen Unsinns)	大荒山
Damou Shanmin (eigentlicher Name: Yao Xie 姚燮, 1805-1864)	大某山民
<i>Dao De Jing</i>	道德經
<i>Dao</i>	道
Daohong xuan (Trauer um das Rote)	悼紅軒
Miaomiao zhenren (Anderer Name: hinkender Daoist 跛足道士; Daomeister der Unermesslichkeit)	渺渺真人
Daoxiang cun (Reisduftdorf)	稻香村
<i>Da Xue (Das große Lernen)</i>	大學
Di Baoxian (1873-1939)	狄葆賢
<i>Diamantsūtra</i>	金剛經
<i>Die Zwölf Schönen aus Jinling</i>	金陵十二釵
Digui xianxiang (<i>mise en abyme</i>)	遞歸現象
Dong Yue (1620-1686)	董說
<i>Doupeng xianhua (Plaudereien in der Bohnenlaube)</i>	豆棚閒話
Du Liniang	杜麗娘
dufa (Lesart)	讀法
Duhen puti (Buddhisattva der Befreiung von Kummer)	度恨菩提
dujuan	杜鵑
dunwu (das plötzliche Erwachen)	頓悟
duzhe (Leser)	讀者
<i>Ecangben</i>	俄藏本
ershū hecheng (Zusammenfügung zweier Romane)	二書合成
Erzhi Daoren (eigentlicher Name: Cai Jiawan 蔡家琬, 1762-nach 1835)	二知道人
Fangguan	芳官
fanli	凡例
Fen shu (<i>Bücher zum Verbrennen</i>)	焚書
Feng Menglong (1574-1646)	馮夢龍
Feng Qiyong	馮其庸
Feng Yuan (Homophon: ungerecht erleiden 逢冤)	馮淵
Fengyue (wortwörtlich: Wind und Mond; Bedeutung: Liebesakt; erotische Spiele)	風月

Fengyue baojian (Zauberspiegel der Erotik)	風月寶鑒
Fuca Mingi (ca. 1743-später als 1803)	富察明義
furong (Hibiskusblume)	芙蓉
<i>Furong nü'er lei (Kondolenzgedicht für das Hibiskusmädchen)</i>	芙蓉女兒誄
Gao E (ca. 1758-ca. 1815)	高鶚
Gaomei shi (der Stein von Gao Mei)	高禱石
<i>Gengchenben</i>	庚辰本
Gonggong	共工
goulan (Vergnügungsmarkt)	勾欄
guan (Schau, Sicht, Erkenntnis)	觀
guanshiyin pusa (Bodhisattva Avalokiteshvara)	觀世音菩薩
guanyin dashi	觀音大士
<i>Guihua jiangjun ci (Epos einer liebreizenden Generalin)</i>	媿嫗將軍詞
guqin (Zither)	古琴
Gusu (Auch: Suzhou)	姑蘇 (蘇州)
Handai (Han-Dynastie, Han-Zeit; 202 v. Chr.-220)	漢代
<i>Handan ji (Chronik der Stadt Handan)</i>	邯鄲記
hao (Beinamen)	號
<i>Haoliao ge (Lied vom Guten und vom Ende)</i>	好了歌
Herzog Mu aus dem Staat Qin (?- 621 vor. Chr.)	秦穆公
hongchen (die Welt des roten Staubs)	紅塵
<i>Honglouloumeng (Traum der roten Kammer)</i>	紅樓夢
<i>Honglouloumeng qu (Lieder des Traums der roten Kammer)</i>	紅樓夢曲
Houjin (Spätere Jurchen-Dynastie, Auch: Aisin-Dynastie, 1616-1636)	後金
houren (Leser der späteren Generationen)	後人
Hu Shi (1891-1962)	胡適
hua	化
huaben (Erzählbücher)	話本
huaben xiaoshuo (Huaben-Erzählung)	話本小說
<i>Huainan zi (Meister von Huainan)</i>	淮南子
huan (Illusion)	幻
<i>Huan zhong zhen (Realität in der Illusion)</i>	幻中真

huanxiang (Truggestalt)	幻相
huguan fu (Amtsschutzamulett)	護官符
Huhua Zhure (eigentlicher Name: Wang Xilian 王希廉, 19. Jh.)	護花主人
Huimu (Kapitelüberschrift)	回目
Huineng (638-713)	慧能
Huiqian mo (Kommentar vor dem Kapitel in schwarzer Tusche)	回前墨
Huiqian shi (Einführungsgedicht)	回前詩
huishi (Hauptstadtexamen)	會試
<i>Huizhen ji (Chronik der Begegnung mit einer Unsterblichen)</i>	會真記
Hulu miao (Flaschenkürbistempel)	葫蘆廟
Hulu seng	葫蘆僧
<i>Ji-Gedicht (Gāthā)</i>	偈
jia (das Falsche)	假
Jia Baoyu	賈寶玉
Jia Huan	賈環
Jia Lan	賈蘭
Jia Lian	賈璉
Jia Qiang	賈蔷
Jia Rui	賈瑞
Jia She	賈赦
Jia Tanchun	賈探春
Jia Xichun	惜春
Jia Yuanchun (Rang: tugendhafte Konkubine)	賈元春 (賢德妃)
Jia Yucun (Homophon: Lügengeschichten und Dorfgeschwätz)	賈雨村 (假語村言; 賈雨村言)
Jia Yun	賈芸
Jia Zhen	賈珍
Jia Zheng	賈政
<i>Jiachenben</i>	甲辰本
Jia-Familie	賈家
Jiafu (das Jia-Anwesen)	賈府
Jiamu (Herzoginmutter)	賈母
Jiang Yuhan	蔣玉菡

Jiangning zhizao (Textilamtes in Jiangning)	江寧織造
Jiangzhu xiancao (Blume der Purpurperle, alias Lin Daiyu)	絳珠仙草 (林黛玉)
Jianmei (doppelte Schönheit)	兼美
jianwu (das allmähliche Erwachen)	漸悟
Jiaoxing (Homophon: Glücksfall)	嬌杏 (僥倖)
<i>Jiaxuben</i>	甲戌本
jieqi (Jahresabschnitte)	節氣
Jihu Sou	畸笏叟
jiling zhiren	畸零之人
Jiliu jin (Stieg am reißenden Strom)	急流津
<i>Jimaoben</i>	己卯本
Jin Rong	金榮
Jin Shengtan (1608-1661)	金聖嘆
<i>Jinben</i>	晉本
Jinchuan	金釧
Jinghuan xiangu (Fee der Warnung vor Illusionen)	警幻仙姑
Jingxu	靜虛
Jinling (Grab des Goldes; Auch: Shitou Cheng 石頭城, Festung aus Stein; Nanjing 南京, Südliche Hauptstadt)	金陵
Jinling shi'er chai (die Zwölf Schönen aus Jinling)	金陵十二釵
<i>Jinling shi'er chai ce (Register der zwölf Schönen aus Jinling)</i>	金陵十二釵冊
<i>Jinling shi'er chai fuce (Nebenregister der zwölf Schönen aus Jinling)</i>	金陵十二釵副冊
<i>Jinpingmei (Pflaumenblüten in der goldenen Vase)</i>	金瓶梅
Jinyi jun (die kaiserliche Geheimpolizei)	錦衣軍
Jinyi wei	錦衣衛
jinyu liangyuan (Gute Verbindung des Goldes und der Jade)	金玉良緣
jiren	畸人
<i>Jiyouben</i>	己酉本
Juemi du (Furt des Erwachen aus Verwirrung)	覺迷渡
Kaiser Guangxu (geb. 1871; Regierungszeit 1875-1908)	光緒皇帝
Kaiser Kangxi (1654-1722; Regierungszeit 1661-1722)	康熙皇帝
Kaiser Qianlong (1711-1799; Regierungszeit: 1736-1795)	乾隆皇帝
Kaiser Yongzheng (1678-1735; Regierungszeit: 1722-1735)	雍正皇帝

kōan	公案
kong (Leere)	空
Kong Meixi (Homophon: Ich fürchte, dass es ihn nicht gibt)	孔梅溪 (恐沒兮)
Kong Shangren (1648-1718)	孔尚任
Kongkong daoren (Daoisten der Leere)	空空道人
Kongzi (Konfuzius, 551-479 v. Chr.)	孔子
kuangjia jiegou (Rahmenstruktur)	框架結構
Laiseng bodao (der grindköpfige Buddhist und der hinkende Daoist)	癩僧跛道
Lao Zi	老子
Leng Zixing	冷子興
Li Bai (701-762)	李白
Li Gongzuo (ca. 770-850)	李公佐
Li Wan	李紈
Li Yu (1610-1680)	李漁
Li Yuan	李源
Li Zhi (Bainame: Li Zhuowu, 1527-1602)	李贄 (李卓吾)
lian (Läuterung)	煉
liangzhi	良知
<i>Feihua yanxiang (Liebesfantasie im Blütenregen Auch: Bilder der Mandarinenten 鴛鴦影, Blümenträume 夢花想, Frühling in der Illusion 幻中春)</i>	飛花豔想
<i>Liechangben</i>	列藏本
Lin Daiyu	林黛玉
Lin Hongyu (auch: Xiaohong)	林紅玉，小紅
Lin Siniang	林四娘
Ling Mengchu (1580-1644)	凌濛初
Lisong xuan	立松軒
Liu Laolao (Großmutter Liu)	劉姥姥
Liu Mengmei	柳夢梅
Liu Xianglian	柳湘蓮
Liu Xie (ca. 465-522)	劉勰
Lixiang yuan (Hof der duftenden Birnenblüte)	梨香院
ludu	祿蠹

Lü Dongbin	呂洞賓
Luo Guangzhong (ca.1330-ca.1400)	羅貫中
Meihou wang (Der schöne Affenkönig)	美猴王
Mangmang dashi (Buddhist Mangmang; Anderer Name: grindköpfige Buddhist 癩頭和尚, Mahasattva der Unendlichkeit)	茫茫大士
Mao Lun (17. Jh.)	毛綸
Mao Zonggang (1632-ca.1709)	毛宗崗
<i>Mengben (Mengjueben)</i>	夢本 (夢覺本)
Miaoyu	妙玉
Mijin (Furt der Verwirrung)	迷津
Mingdai (Ming-Dynastie; Ming-Zeit 1368-1644)	明代
mingxin jianxing (ein erleuchtetes Herz oder ein erwachter Geist)	明心見性
Mingyan	茗煙
mopi (Kommentar in schwarzer Tusche)	墨批
<i>Mudan ting (Der Päonien-Pavillon)</i>	牡丹亭
muliao (Sekretär)	幕僚
mushi yinyuan (Schicksalsfügung des Steins und des Holzes)	木石姻緣
<i>Nake taishou zhuan (Der Präfekt des südlichen Vasallenstaates)</i>	南柯太守傳
Südlichen und Nördlichen Dynastien (420-589)	南北朝
<i>Nanke ji (Chronik des südlichen Vasallenstaates)</i>	南柯記
neiguan (Innenschau)	內觀
<i>Nihuaben</i> -Erzählung (ausgearbeitete Erzählbücher)	擬話本小說
Ningguo fu (Ningguo-Anwesen)	寧國府
Nurhaci (1559-1626)	努爾哈赤
Nüwa	女媧
Ouguan	藕官
<i>Pai'an jingqi (Sammlungen sensationeller Geschichten; wortwörtlich: Auf den Tisch schlagen in Verwunderung über das Erstaunliche)</i>	拍案驚奇
pifu lanyin (Lust auf wahllose fleischige Vergnügung)	皮膚淫濫
Ping'er	平兒

pingdian pai	評點派
Qi	啟
qi	氣
Qi Laosheng (1730-1792)	戚蓼生
Qianhong yiku (Tausendfaches Rot in einer Höhlung)	千紅一窟
Qiaojie	巧姐
qilin	麒麟
Qilü-Gedicht	七律
Qin Guan (Großjährigkeitsname: Shaoyou, Taixu; 1049-1100)	秦觀 (字少遊, 太虛)
Qin Keqing (Homophon: Geringachtung der Liebe 情可輕)	秦可卿
Qin Zhong (Homophon: Samen der Liebe 情種; sich tief verlieben 钟情)	秦鐘
Qingdai (Qing-Dynastie; Qing-Zeit 1644-1911)	清代
Qing Seng (Leidenschaftlicher Mönch)	情僧
qing	情
qingchi (Narr der Leidenschaft)	情癡
Qinggen feng (Blaukammgipfel, Homophon: Wurzel der Gefühle 情根)	青埂峰
qinggui (die liebenden Seelen)	情鬼
Qingjiao (Lehre der Gefühle)	情教
Qingseng lu (Aufzeichnung des leidenschaftlichen Mönchs)	情僧錄
Qingshi (Geschichte der Leidenschaft; Auch: Zauberspiegel vom Himmel der Leidenschaft)	情史 (情天寶鑒)
Qingwen (Homophon: Schrift der Leidenschaft 情文)	晴雯
Qingxu guan (Kloster der Reinen Leere)	清虛觀
Qingyu jing	鯖魚精
Qinshi Huang (259-210 v. Chr.; Regierungszeit: 247-210 v. Chr.)	秦始皇
Qixuben	戚序本
Qu Yuan (ca. 340-278 v. Chr.)	屈原
Qunfang sui (Mark der gesammelten Däfte)	群芳髓
Renqin xiang (Gasse der Menschlichkeit und Reinheit; Homophon: Gasse der Weltgewandtheit 人情巷)	仁清巷
Renwenban	人文版
Rongguo fu (Rongguo-Anwesen)	榮國府
Rou putuan (Die Andachtsmatte aus Fleisch)	肉蒲團

San Yan (<i>Drei Worte</i>)	三言
Sanguo yanyi (<i>Drei Reiche</i>)	三國演義
sanjia ping	三家評
sansheng shi (Stein der drei Leben)	三生石
se (Form)	色
<i>Shanghai jing (Klassiker der Berge und Meere)</i>	山海經
Shen Jiji (ca. 740-800)	沈既濟
Shenxiu (606?-706)	神秀
Shenyong shizhe (Diener der heiligen Jade, alias Jia Baoyu)	神瑛侍者，賈寶玉
Sheyue (Vollmond)	麝月
Shi Nai'an (1296-1372)	施耐庵
Shi Taijun	史太君
Shi Xiangyun	史湘雲
Shi-Familie	史家
Shigu wen (Text der Steintrommeln)	石鼓文
Shili jie (Zehn-Meilen-Straße; Homophon: Straße der Opportunisten 勢利街)	十里街
shitou (Stein)	石頭
<i>Shitou ji (Chronik des Steins)</i>	石頭記
Shu Yuanwei (1728-1772)	舒元煒
<i>Shuihu zhuan (Die Räuber von Liangshang-Moor)</i>	水滸傳
shuoshuren (Markterzähler)	說書人
<i>Shuxuben</i>	舒序本
<i>Siku Quanshu (Die Vollständige Bibliothek der Vier Schätze)</i>	四庫全書
Sima Qian (ca. 145-86 v. Chr.)	司馬遷
Songdai (Song-Dynastie, Song-Zeit 960-1279)	宋代
suhui	宿慧
Su Shi (1037-1101)	蘇軾
Sun Quan (182-252)	孫權
Sun Wukong	孫悟空
suoyin pai	索隱派
Taiping Xianren (eigentl. Name: Zhang Xinzhi, 19. Jh.)	太平閒人(張新之)

taixu (die große Leere)	太虛
Taixu huangjing (Wahnreichs der Leere)	太虛幻境
Tang Bohu (1470-1524)	唐伯虎
Tang Xianzu (1550-1616)	湯顯祖
<i>Taohua xing (Ballade für die Pfirsichblumen)</i>	桃花行
<i>Tianwen (Frage an den Himmel)</i>	天問
Tianxiang lou (Villa des himmlischen Duftes)	天香樓
Tianzhu Temple (Tianzhu: chinesischer Name für Indien)	天竺寺
tongling baoyu (wertvolle Jade mit Seelenmacht)	通靈寶玉
tongxin (das kindliche Herz)	童心
Tongxin shuo (Lehre vom kindlichen Herzen)	童心說
Wang Guowei (1877-1927)	王國維
Wang Xifeng (Fengjie)	王熙鳳 (鳳姐)
Wang Xilian (Pseudonym: Huhua Zhure 護花主人, 1805-1877)	王希廉
Wang Yangming (1472-1529)	王陽明
Wang-Familie	王家
<i>Wangfuben</i>	王府本
Wanyan tongbei (Zehntausend Schöne in einem Pokal)	萬艷同杯
weilian (Schlusscouplet)	尾聯
<i>Wenxin diaolong (Der literarische Sinn und das Drachenschnitzen)</i>	文心雕龍
Wenyan xiaoshuo (Erzählungen in Schriftsprache)	文言小說
Wenzi yu (Zensur)	文字獄
wu (Nicht-Sein)	無
Wu Cheng'en (1510-1582)	吳承恩
Wu Shichang (1908-1986)	吳世昌
Wu Xiaoling (1914-1995)	吳曉鈴
Wu Yufeng (Homophon: nirgends zu treffen/nie getroffen 無遇逢)	吳玉峰
Wu Zetian (624-705)	武則天
Wuji ya (Felsen des unsinnigen Geredes)	無稽崖
wuse shi (fünffarbige Steine)	五色石
<i>Wusheng xi (Lautlose Dramen)</i>	無聲戲
xiafan (in die Welt hinabsteigen)	下凡

Xiande fei	賢德妃
Xiangling (auch: Zhen Yinglian 甄英蓮, Qiuling 秋菱)	香菱
xiangshi (Provinzexamen)	鄉試
xiaoshuo (Erzählung, Roman)	小說
Xiaoxiang feizi (die Himmlische aus Xiaoxiang, alias Lin Daiyu)	瀟湘妃子
Xiaoxiang guan (Studio am Xiaoxiang)	瀟湘館
Xiaoyue guowang	小月國王
Xie Zhaozhe (1567-1624)	謝肇淛
xiezi (Prolog; Auch: yinshou, ruhua)	楔子，引首，入話
Xilou hui (Begegnung im Westflügel)	西樓會
Xin Hongxue	新紅學
Xing Xiuyan	刑岫煙
Xingling shuo (Lehre der wahren Begabung)	性靈說
Xinjing (Herzsūtra)	心經
Xintang	新唐
Xiren	襲人
Xixiang ji (Das Westzimmer)	西廂記
Xiyou bu (Ergänzungen zur Reise in den Westen)	西遊補
Xiyou ji (Reise in den Westen)	西遊記
Xu Shukui (1701?-1763?)	徐述夔
Xue Baochai	薛寶釵
Xue Baoxin	薛寶琴
Xue Pan	薛蟠
Xue-Familie	薛家
Xukong zhuren	虛空主人
Yan Hui	顏回
Yangben	楊本
Yangming xinxue (Die Herz-Schule von Wang Yangming)	陽明心學
Yangzhou	揚州
Yao Xie (1805-1864; Pseudonym: Damou Shanmin 大某山民)	姚燮
Yi Su (Pseudonym von Zhu Nanxi 朱南銑 [1916-1970] und Zhou Shaoliang 周紹良 [1917-2005])	一粟
yigao duogai (Ein Text mit vielen Überarbeitungen)	一稿多改

Yihong yuan (Hof zum Erfreuen der Roten)	怡紅院
yin (zügellose Fleischeslust)	淫
Ying'er (Auch: Huang Jinying)	鶯兒 (黃金鶯)
yingtian fu (Amt von Yingtian)	應天府
yiseng yidao (Ein Buddhist und ein Daoist)	一僧一道
yiyin (Gedankenausschweifung)	意淫
you (Sein)	有
you	遊
You Erjie	尤二姐
Youzhengben	有正本
Yu	禹
yu (Begierde)	慾
yu (Jade)	玉
Yu Pingbo (1900—1990)	俞平伯
yuan (Schicksalsfügung)	緣
die Yuan-Brüdern	袁氏兄弟
Yuan Hongdao (1568-1610)	袁宏道
Yuan Zhongdao (1570-1623)	袁中道
Yuan Zongdao (1560-1600)	袁宗道
Yuan Zhen (779-813)	元稹
Yuanguan	圓觀
Yuanyang	鴛鴦
yuyan	寓言
<i>Zanghua yin (Klagelied zur Blumenbestattung)</i>	葬花吟
Zhang Xinzhi (Pseudonym: Taiping Xianren 太平閒人, 19. Jh.)	張新之
Zhang Zhubo (1670-1698)	張竹坡
zhanghuiti xiaoshuo (Kapitelroman)	章回體小說
Zhao yiniang (die Nebenfrau Zhao)	趙姨娘
zhen (das Wahre)	真
Zhen Baoyu	甄寶玉
Zhen Shiyin (Homophon: Die wahren Begebenheiten werden verborgen.)	甄士隱
Zhen Yingjia (Homophon: Das Wahre muss das Falsche sein 真應假; Im Wahren spiegelt sich das Falsche 真影假)	甄應嘉

Zhen-Familie	甄家
Zheng Zhenduo (1898-1958)	鄭振鐸
Zhengben	鄭本
Zhenren (der wahre/echte/authentische Mensch)	真人
Zhenzhong ji (<i>Der Kopfkissentraum</i>)	枕中記
Zhicanben (Fragmente des Textzeugen mit Kommentaren von Zhinyan Zhai)	脂殘本
Zhijingben (Textzeuge mit Kommentaren von Zhinyan Zhai aus Peking)	脂京本
Zhipi (Kommentaren von Zhiyan Zhai)	脂批
Zhipingben (Textzeuge mit Kommentaren von Zhiyan Zhai)	脂(評)本
Zhiyan Zhai	脂硯齋
Zhongqing dashi (Heiligkeit der innigen Liebe)	鍾情大士
Zhou Chun (1729-1815)	周春
Zhou Ruchang (1918-2012)	周汝昌
Zhu Daosheng (?-434)	竺道生
Zhu Yuanzhang (1328-1298)	朱元璋
Zhuang Zi (um 369-286 v. Chr.)	莊子
Zhuangzi	莊子
Zhuanxu	顓頊
Zhui'er	墜兒
zhupi (Kommentar in roter Tusche)	朱批
zi (Großjährigkeitsname)	字
Zichai ji (<i>Chronik der purpurnen Haarspange</i>)	紫釵記
zigui	子掬
Zijuan	紫鵑
Zizhi tongjian (<i>Umfassender Spiegel zur Hilfe für die Regierung</i>)	資治通鑒
Zixuzhuan shuo (Autobiographie-These)	自傳說
zuozhe (Autor)	作者
Zwölf Gebäude	十二樓

9. List der Tabellen, Diagrammen und Bilder

Tabellen:

Tabelle 1. 1: <i>Register der zwölf Schönen aus Jinling</i>	9
Tabelle 1. 2: <i>Nebenregister der zwölf Schönen aus Jinling</i>	9
Tabelle 1. 3: <i>2. Nebenregister der zwölf Schönen aus Jinling</i>	9
Tabelle 1. 4: Textzeuge des <i>Traums der roten Kammer</i>	36
Tabelle 3. 1: Thematische Übereinstimmung des Haupt- und Steinerzählers	152
Tabelle 3. 2: Kapitelschluss von <i>Renwenban</i> und <i>Chengjiaben</i>	159
Tabelle 3. 3: Ende einiger Kapitel in den Text von <i>Renwenban</i>	160
Tabelle 4. 1: Vergleich zwischen dem Daoisten der Leere und Jia Baoyu	171
Tabelle 4. 2: Titel und Titelgeber	178
Tabelle 4. 3: Träume	197

Diagramme:

Diagramm 2. 1: Rahmenstruktur des Romans <i>Traum der roten Kammer</i>	72
Diagramm 2. 2: Rahmenstruktur: Erzählebene, Schauplätze und Figuren	78
Diagramm 2. 3: Nüwa, Buddhist Mangmang und Daoist Miaomiao, Daoist der Leere in der Rahmenerzählung	86
Diagramm 2. 4: Rahmenstruktur des 3. Verses im buddhistischen Gedicht	100
Diagramm 3. 1: Rahmenstruktur und Erzählerkonstellation	127
Diagramm 4. 1: Spiegelung der Schauplätze	239
Diagramm 5. 1: Rahmenstruktur der Erzählstrategie	263

Bilder:

Bild 1. 1: Kapitelüberschrift 回目 und Kommentar vorm Kapitel in schwarzer Tusche 回前墨	48
Bild 1. 2: Einführungsgedicht 回前詩 und Kommentar vor dem Kapitel in roter Tusche 回前朱	49
Bild 1. 3: Kommentar am Kapitelende in roter Tusche 回後朱	50
Bild 1. 4: Kommentar am Kapitelende in schwarzer Tusche 回後墨 und Schlusscouplet 尾聯	51
Bild 1. 5: Kommentar in roter Tusche über den Text 朱眉 und Kommentar in roter Tusche zwischen den Zeilen 朱旁	52

Bild 1. 6: Kommentar in roter Tusche zwischen den Zeilen 朱旁 und Kommentar in roter Tusche zwischen den Absätzen 朱夾	53
Bild 1. 7: Kommentare in schwarzer oder roter Tuschen über den Text 墨眉及朱眉 und Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Zeilen 墨旁	54
Bild 1. 8: Kommentar in schwarzer Tusche zwischen den Absätzen 墨夾	55
Bild 2. 1: Layout der Kapitelüberschrift vom Kapitel 1 in <i>Gengchenben</i>	109
Bild 2. 2: Inhaltverzeichnis von Kapitel 11 bis Kapitel 20 in <i>Gengchenben</i>	110
Bild 2. 3: Schlusscouplet in Kapitel 5 in <i>Gengchenben</i> 庚辰本第五回尾聯	122
Bild 2. 4: Kapitelüberschrift, Kapitel 6 in <i>Jiaxuben</i> 甲戌本第六回回目; Das Einführungsgedicht, Kapitel 6 in <i>Jiaxuben</i> 甲戌本第六回回前詩]	123
Bild 2. 5: Das Schlusscouplet, Kapitel 6 in <i>Jiaxuben</i> 甲戌本第六回尾聯	124

10. Bibliographie

10.1 Bibliographie in chinesischer Sprache

10.1.1 Primärliteratur und weitere Klassiker

Primärliteratur:

Cao Xueqin 曹雪芹, Gao E 高鶚, *Honglouloumeng* 紅樓夢, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 2004¹².

--, *Honglouloumeng* 紅樓夢 (*Chengjiaben* 程甲本), Beijing: Beijing shifan daxue chubanshe, 1987.

--, *Honglouloumeng* 紅樓夢 (*Chengjiaben* 程甲本), Shenyang: Shenyang chubanshe, 2006.

Cao Xueqin, Gao E, Huhua Zhuren 護花主人, Damou Shanmin 大某山民 und Taiping Xianren 太平閑人, *Honglouloumeng sanjia ping* 紅樓夢三家評, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1988.

Deng Suifu 鄧遂夫, *Zhiyan Zhai chongping Shitouji gengchen jiaoben* 脂硯齋重評石頭記庚辰校本, Beijing: Zuojia chubanshe, 2006.

--, *Zhiyan Zhai chongping Shitouji jiaxu jiaoben* 脂硯齋重評石頭記甲戌校本, Beijing: Zuojia chubanshe, 2000.

Feng Qiyong (Hrsg.), *Bajia pingpi Honglouloumeng* 八家評批紅樓夢, Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 1991.

--, *Chongjiao bajia pingpi Honglouloumeng* 重校八家評批紅樓夢, Nanchang: Jiangxi jiaoyu chubanshe, 2000.

Zheng Qingshan 鄭慶山, *Lisongxuanben Shitouji kaobian* 立松軒本石頭記考辨, Beijing: Zhongguo wenlian chubangongsi, 1992.

Zheng Qingshan 鄭慶山, *Zhiben huijiao Shitouji* 脂本匯校石頭記, Beijing: Zuojia chubanshe, 2003.

Weitere Klassiker:

Aina jushi 艾衲居士, *Doupeng xianhua* 豆棚閒話, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1984.

Aisin Gioro loijui 愛新覺羅·裕瑞, „*Zaochuang xianbi*“ 棗窗閑筆, in: Fuca Mingi 富察明義 und Aisin Gioro loijui, *Lüchuang suoyan ji, Zaochuang xianbi* 綠窗瑣煙集, 棗窗閑筆, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1984.

Ban Gu 班固, *Hanshu* 漢書, Beijing: Zhonghua shuju, 1962.

Chen Shou 陳壽, *Wei zhi* 魏志, in: *Sanguo zhi* 三國志, Beijing: Zhonghua shuju, 1964.

Dong Jieyuan 董解元 (Jin-Dynastie 金代, 1115-1234), *Dong Jieyuan Xixiang ji* 董解元西廂記, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1978.

Dong Yue 董說, *Xiyou bu* 西遊補, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1983.

Fang Tao 方輅 (Kommentar), *Shanghai jing* 山海經, Beijing: Zhonghua shuju, 2009.

Feng Menglong 馮夢龍, *Qingshi* 情史, Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 1998.

--, *Jinshi tongyan* 警世通言, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1994.

--, *Xingshi henyan* 醒世恒言, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1994.

--, *Yushi mingyan* 喻世明言, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1987.

--, Tianran Zhisou 天然智叟 (Pseudonym), „Einleitung“ von Long Ziyou 龍子猶, in: *Shi dian tou* 石點頭 (*Die Steine nicken*), Nanjing: Jiangsu Guji Chubanshe, 1994.

- Gu Jigang 顧頡剛, Liu Qiyu 劉起鈞, *Shangshu jiaoshi yilun* 尚書校釋譯論, Beijing: Zhonghua shuju, 2005.
- Guo Pu 郭璞 (Kommentar), *Shanghai jing* 山海經, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Han Fei 韓非, Chen Qiyu 陳奇猷 (Kommentar), *Hanfeizi xin jiaozhu* 韓非子新校注, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2000.
- Hao Yixing 郝懿行 (Kommentar), *Shanhaijing qianshu* 山海經籤疏, Chengdu: Bashu chubanshe, 1985.
- Jin Shentan 金聖嘆, *Shuihuzhuan huiping ben* 水滸傳匯評本, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1981.
- , *Guanhua Tang di wu caizi shu* 貫華堂第五才子書, in: *Jin Shengtan quanji* 金聖嘆全集, Band I und II, Nanjing: Jiangsu guji chubanshe, 1985.
- Kong Shangren 孔尚任, *Taohuashan* 桃花扇, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1982.
- Kumārājīva 鳩摩羅什 (334-413, od. 350-409) (übers.), *Weimoji suoshuo jing* 維摩詰所說經, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1990.
- Lanling Xiaoxiao sheng 蘭陵笑笑生, *Jin Ping Mei* 金瓶梅, Hongkong: Fenghua chuban shiye gongsi, 1988.
- Li Angang 李安綱 und Zhao Xiaopeng 趙曉鵬編 (Kommentar), *Xinjing* 心經 (*Herzsūtra*), Beijing: Zhongguo shehui chubanshe, 1999.
- Li Bai 李白, Wang Qi 王琦 (1696-1774, Kommentar), *Li Taibai quanji* 李太白全集, Beijing: Zhonghua shuju, 1977.
- Li Er 李耳 (Lao Zi 老子), Chen Guying 陳鼓應 (Kommentar), *Laozi zhushi pingjie* 老子註釋評介, Beijing: Zhonghua shuju, 1984.
- , Wang Bi 王弼 (226-249, Kommentar), Lou Zulie 樓宇烈 (Hrsg.), *Laozi Daodejing zhu jiaoshi* 老子道德經注校釋, Beijing: Zhonghua shuju, 2008.
- Li Fang et al 李昉等, „Der weiße Affe“ 補江總白猿傳, in: „Ouyang He“ 歐陽紘 aus *Taiping guangji* 太平廣記, Kap. 444, Beijing, Zhonghua shuju, 1986. Übers. in: *Die Tochter des Drachenkönigs: Zehn Geschichten aus der Zeit der Tang Dynastie*, Beijing: Waiwen chubanshe, 1983, S. 1-6.
- Li Fang 李放, *Baqi hualu* 八旗畫錄, Taipei: Mingwen shuju, 1986.
- Li Mei 李玫, *Zuan Yi Ji* 纂異記, und Su E 蘇鶚, *Duyang zabian* 杜陽雜編, in: Ding Ruming 丁如明, Li Zongwei 李宗為, Li Xueying 李學穎 (Hrsg.), *Tang wudai biji xiaoshuo daguan* 唐五代筆記小說大觀, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2000.
- Li Zhi 李贄, *Li Zhi wenji* 李贄文集, Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe, 2000.
- , Zhang Jianye 張建業 (Hrsg.), *Li Zhi quanji zhu* 李贄全集注, Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe, 2010.
- Liu An 劉安, Gao You 高誘 (Kommentar), *Huainan zi* 淮南子, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Liu Xie 劉勰, Zhou Zhenfu 周振甫 (Kommentar), *Wenxin diaolong zhushi* 文心雕龍註釋, Beijing, 1981.
- Luo Guanzhong 羅貫中, Sanguo yanyi 三國演義, *Drei Reiche*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2002.
- Luo Ye 羅燁, *Xinbian zuiweng tanlu* 新編醉翁談錄, Shenyang: Liaoning jiaoyu chubanshe, 1998.
- Lü Buwei 呂不韋, *Lüshi chunqiu* 呂氏春秋, Beijing: Zhonghua shuju, 2009.

- Meng Jiao 孟郊, „Ganze Yao 甘澤謠“, in: Li Fang 李昉, *Taiping guangji* 太平廣記, Beijing: Zhonghua shuju, 1986.
- Naide Weng 耐得翁, *Ducheng Jisheng*, in: Meng Yuanlao u. a. 孟元老等, *Dongjing Menghua Lu, Ducheng Jisheng, Xihu Laoren Fansheng Lu, Wulin Jiushi* 東京夢華錄、都城紀勝、西湖老人繁勝錄、武林紀事, Beijing: Zhongguo Shangye chubanshe, 1982.
- o. A., „Yuanyang bei“ 鴛鴦被, in: Guben Xiqu Congkan Weiyuanhui (Hrgs.) 古本戲曲叢刊委員會編, *Guben Xiqu Congkan* 古本戲曲叢刊, Shanghai: Shanghai Shangwu Yinshuguan, 1954.
- Qin Guan 秦觀, Xu Peijun 徐培均 (kommentar), *Huaihaiji jianzhu* 淮海集箋注, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1994.
- Qu Yuan 屈原, Jiang Tianshu 蔣天樞 (kommentar), *Chuci jiaoshi* 楚辭校釋, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Shi Nai'an 施耐庵, *Shuihu zhuan* 水滸傳, *Die Räuber von Liangshan-Moor*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2002.
- Sima Qian 司馬遷, *Shiji* 史記, Beijing: Zhonghua shuju, 1959.
- Su Shi 蘇軾, Zou Tongqing 鄒同慶 und Wang Zongtang 王宗堂 (Kommentar), *Su Shi si biannian jiaozhu* 蘇軾詞編年校注, Beijing: Zhonghua shuju, 2002, Band II.
--, *Su Dongpo quanji* 蘇東坡全集, Beijing: Zhongguo shudian, 1986, Band II.
- Sun Jue 孫穀, *Gu weishu* 古微書, Band 34, in: Shanghai guji chubanshe (Hrsg.), *Weishu jicheng* 緯書集成, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1994.
- Tang Xianzu 湯顯祖, *Mudan ting* 牡丹亭, Beijing: Remin wenxue chubanshe, 1963.
--, *Nankemeng ji* 南柯夢記, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1981.
--, *Handan ji* 邯鄲記, in: Guo Hancheng 郭漢城 (Hrsg.), *Zhongguo xiqu jingdian* 中國戲曲經典, Jinan: Shangdong jiaoyu chubanshe, 2005, Band 3, S. 413-508.
- Tao Zongyi 陶宗儀, *Chuogeng lu* 輟耕錄, Beijing: Zhonghua shuju, 1958.
- Wang Chong 王充, Huang Hui 黃暉 (Kommentar), *Lunheng jiaoshi* 論衡校釋, Beijing: Zhonghua shuju, 1990.
- Wu Cheng'en 吳承恩, *Xiyou ji* 西遊記, *Reise in den Westen*, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2005⁹.
- Wang Du 王度 (ca. 7. Jh.), „*Gujing Ji*“ 古鏡記, in: Li Fang 李昉 (925-996), *Taiping Guangji* 太平廣記, Beijing: Zhonghua shuju, 1986.
- Wang Renyu u. a. 王仁裕等撰, Ding Ruming 丁如明 (Hrsg.), *Kaiyuan Tianbao yishi shizhong* 開元天寶遺事十種, Shanghai: Shanghai guji chubanshe 1985.
- Wang Shifu 王實甫, *Xixiang ji* 西廂記, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1998.
- Xie Zhaozhe 謝肇淛, *Wu Zazu* 五雜俎, Shanghai: Shanghai shudian, 2001.
- Xihu Laoren 西湖老人, *Xihu Laoren fansheng lu* 西湖老人繁勝錄, in: Meng Yuanlao 孟元老 u. a., *Dongjing menghua lu wai sizhong* 東京夢華錄外四種, Shanghai: Gudian wenxue chubanshe, 1956.
- Xu Ke 徐珂, *Qing bailei chao* 清稗類鈔, Beijing: Zhonghua shuju, 1984.
- Xu Fuzuo 徐復祚, Yuan Yuling 袁于令, *Hongli ji, Xilou ji* 紅梨記·西樓記, Beijing: Zhonghua shuju, 1988.
- Yang Bojun (Kommentar) 楊伯峻注, *Chungqiu zuozhuan zhu* 春秋左傳注, Beijing: Zhonghua shuju, 1990.
--, *Meng Zi yizhu* 孟子譯注, Beijing: Zhonghua shuju, 1960.

- , *Liezi jishi* 列子集釋, Beijing: Zhonghua shuju, 1979.
- Yao Chunpeng 姚春鵬 (Kommentar), *Huangdi neijing* 黃帝內經, Beijing: Zhonghua shuju, 2010.
- Yao Silian 姚思廉, „Liu Zhilin 劉之遴“, in: *Liangshu* 梁書, Beijing: Zhonghua shuju, 1973, Band 40.
- Yuan Zhen 元稹, „Yingyingzhuan“ 鶯鶯傳, in: *Yuanzhenji* 元稹集, Beijing: Zhonghua shuju, 1982.
- Yuan Zhongdao 袁中道, „Li Wenling zhuan 李溫陵傳“, in: *Kexuezhai ji* 珂雪齋集, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Zhao Yi 趙翼, *Ershier shi zhaji* 二十二史劄記, Beijing: Zhonghua shuju, 1984.
- Zhonghua dianzi fodian xiehui 中華電子佛典協會 (CBETA, Hrsg.: <http://www.cbeta.org/>), *Dacheng zhiguan famen* 大乘止觀法門, in: *Dazheng xinxiu dazhengzang jing* 大正新脩大正藏經, Vol. 46, No. 1924.
- Zhou Yinghe 周應合 (13. Jh.), *Jingding jiankang zhi* 景定建康志, in: *Songyuan difangzhi congkan* 宋元地方誌叢刊, Beijing: Zhonghua shuju, 1990.
- Zhu Tong 朱彤, *Liji xunzuan* 禮記訓纂, Beijing: Zhonghua shuju, 1996.
- Zhuang Zhou 莊周, Chen Guying 陳鼓應 (Kommentar), *Zhuangzi jinzhu jinyi* 莊子今註今譯, Beijing: Zhonghua shuju, 1983.

10.1.2 Sekundärliteratur

- An Pingqiu 安平秋 und Zhang Peiheng 章培恒, *Zhongguo jinshu daguan* 中國禁書大觀, Shanghai: Shanghai wenhua chubanshe, 1990.
- Bao Yunzhi 包云志, „Suiyuan shihua zhong youguan Honglouloumeng yiduanhua de quanhou bianhua — jiantan Suiyuan shihua de banben“ 《隨園詩話》中有關《紅樓夢》一段話的前后變化 — 兼談《隨園詩話》的版本, in: *HXK*, 2005/4, S. 274-287.
- Bu Jian 卜健, *Jiangshu liangge: Zhongguo xiaoshuo wenti yu wenxue jingshen* 絳樹兩歌：中國小說文體與文學精神, Beijing: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 2000.
- Cai Guoliang 蔡國梁, „Cong Jingpingmei dao Honglouloumeng“ 从《金瓶梅》到《紅樓夢》, in: derselben Autor, *Jinpingmei kaozheng yu yanjiu* 金瓶梅考證與研究, Xi'an: Shaanxi renmin chubanshe, 1984.
- Cai Tieying 蔡鐵鷹, „Xiyouji chengshu yanjiu“ 西遊記成書研究, Beijing: Zhongguo wenlian chubanshe 中國文聯出版社, 2001.
- , „Guanyu Xiyouji dingxing de xiangguan tuiding“ 關於《西遊記》定型的相關推定, in: *MQXS*, 2004/2, S.147-160.
- , *Xiyouji de dansheng* 西遊記的誕生, Beijing: Zhonghua shuju, 2007.
- Cai Yijiang 蔡義江, *Lun Honglouloumeng yigao* 論紅樓夢佚稿, Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 1989.
- , „Jihu Sou kao“ 畸笏叟考, in: *HXK*, 2004/2, S. 305-334. Derselbe Autor, „Shitou de zhineng yu Zhen Jia Baoyu 石頭的職能與甄、賈寶玉“, in: *HXK*, 1982/3, S. 117-143.
- Cao Chunru 曹春茹, „Zhongguo gudai shenhua zhong shitou de shengzhi chongbai“ 中國古代神話中石頭的生殖崇拜, *Journal of Language and Literature Studies* 語文學刊, 2006/8, S. 69 -70.
- Cao Libo 曹立波, *Honglouloumeng banben yu wenben* 紅樓夢版本與文本, Beijing: Zhonghua shuju, 2007.
- , „Honglouloumeng litishi wangzhuang jiegou moxing de goujian“ 《紅樓夢》立體式網狀結構模型的構建, in: *HXK*, 2007/2, S. 267-284.

- Cao Qingfu 曹清富, „*Hongloulou meng* hou sishihui juefei Cao Xueqin suo zuo — qian bashihui yu hou sishihui xuci cizu ji huimu zhi bijiao“ 《紅樓夢》後四十回絕非曹雪芹所作 — 前八十回與後四十回虛詞詞組及回目之比較, in: HXK, 1985/1, S. 281-312.
- Cao Xuehu 曹小虎, „Rujia qing de guannian de fazhan jiqi yu fodao guanxi“ 儒家情的觀念的發展及其與佛道關係, in: *Academic Journal of Zhongzhou* 中州學刊, 2004/2, S. 130-133.
- Cao Yunqi 曹雲岐, Zhang Birui 張碧瑞, *Hongxue qishi chunlu xiang — du Hong mantan* 紅學起始 蕪鱸鄉 — 讀紅漫談, Beijing: Zhongguo sanxia chubanshe, 1998.
- Chen Fushun 陳福順, Sun Wencai 孫文采, „Cao Xueqin yu wenziyu“ 曹雪芹與文字獄, in: *Public Administration and Law* 行政與法, 2004/8, S. 124-126.
- Chen Hong 陳洪, *Zhongguo xiaoshuo lilun shi* 中國小說理論史, Tianjin: Tianjin jiaoyu chubanshe 天津教育出版社, 2006.
- Chen Jizheng 陳繼征, „*Hongloulou meng* hou sishihui fei Gao E xuzuo“ 《紅樓夢》後四十回非高鶚續作, in: *Journal of Xi'an Jiaotong University* 西安交通大學學報, 1997/12, S. 71-75.
- Chen Lai 陳來, *Youwu zhijing: Wang Yangming zhexue de jingshen* 有無之境：王陽明哲學的精神, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2006.
- Chen Peiran 陳沛然, *Zhu Daosheng* 竺道生, Taipei: Dongda tushu gufen youxian gongsi, 1988.
- Chen Ping 陳平, „*Honglou furong bian*“ 紅樓芙蓉辯, in: HXK, 1983/1, S. 36-38.
- Chen Pingyuan 陳平原, „Shuoshuren yu xushizhe“ 說書人與敘事者, *Shanghai Literature* 上海文學, 1996/7, S. 70-79.
- Chen Puqing 陳蒲清, *Zhongguo gudai yuyan shi* 中國古代寓言史, Changsha: Hunan jiaoyu chubanshe, 1996.
- , *Yuyan wenxue: lilun, lishi ji yingyong* 寓言文學：理論、歷史與應用, Taipei: Luotuo chubanshe 駱駝出版社, 2001.
- Chen Qianyu 陳謙愚, *Zhongguo xiaoshuo lilun pipingshi* 中國小說理論批評史, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 1989.
- Chen Rongjie 陳榮捷 (Kommentar), *Wang Yangming Chuanxilu xiangzhu jiping* 王陽明傳習錄詳注集評, Taipei: Taiwan xuesheng xhuj, 1983, S. 59-60, 94.
- Chen Weizhao 陳維昭, *Hongxue tongshi* 紅學通史, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 2006.
- , „Lun zhuliu hongxue“ 論主流紅學, in: HXK, 2006/5, S. 108-122.
- , „*Hongloulou meng*, Zhiyan Zhai, *Zhongguo wenzhangxue*“ 紅樓夢·脂硯齋·中國文章學, in: HXK, 2001/4, S. 217-233.
- , *Lunhui yu guizhen: Zhongguo jingquan wenxue chuantong de shengcun tian yu yi zhuwen* 輪回與歸真：中國警勸文學傳統的生存體驗與意義追問, Shantou: Shantou daxue chubanshe, 1993.
- Chen Xiaolin 陳小林, „Huiyi xintai yu xushi jiangou — *Hongloulou meng* diyihui xidu“ 回憶心態與敘事建構 — 《紅樓夢》第一回細讀, in: HXK, 2005/2, S. 312-324.
- Chen Yixiao 陳義孝, *Foxie changjian cihui* 佛學常見詞彙, Beijing: Wenjin chubanshe, 1998.
- Chen Yinke 陳寅恪, „Yuanbai shizheng zhi Yingying zhuan“ 元白詩證史之《鶯鶯傳》, in: *Social Sciences in Guangdong* 廣東社會科學, 2003/4, S. 46-51.
- Chen Yupi 陳毓璽, „*Hongloulou meng* shi zenyang kaitou de“ 《紅樓夢》是怎樣開頭的?, in: *Journal of Literature and History* 文史, Band III, 1963, S. 334.
- Chen Zhao 陳詔, „Furong yu Lin Daiyu“ 芙蓉與林黛玉, in: *Garden* 園林, 2010/10, S. 68.
- Chen Zizhan 陳子展, *Chuci zhijie* 楚辭直解, Nanjing: Jiangsu guji chubanshe, 1988.

- Cheng Yizhong 程毅中, *Tangdai xiaoshuo shihua* 唐代小說史話, Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 1990.
- , *Songyuan xiaoshuo yanjiu* 宋元小說研究, Nanjing: Jiangsu wenyi chubanshe, 1998.
- Chi Yun 癡云, „Jinpingmei yu Shuihuzhuan, Hongloulou zhi yanbian“ 金瓶梅與水滸傳紅樓夢之衍變, in: Cai Guoliang (Hrsg.) 蔡國梁, *Jinpingmei pingzhu* 金瓶梅評注, Guilin: Lijiang chubanshe, 1986.
- Ching, Julia 秦家懿, *Wang Yangming* 王陽明, Taipei: Taibei dongda tushu gongsi, 1987, S.39-42, 169-179.
- Chu Bingjie 褚斌傑, *Chuci yaolun* 楚辭要論, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2003.
- Cihai bianji weizuanhui 《辭海》編輯委員會 (Hrsg.), *Cihai* 辭海, Shanghai: Shanghai cishu chubanshe, 1979.
- Dai Bufan 戴不凡, „Shuo Zhiyan Zhai“ 說脂硯齋, In: HYJK, II, S. 253-274.
- , „Jiekai Hongloulou zuozhe zhimi“ 解開紅樓夢作者之謎, in: *Hongxue pingyi: waipian* 紅學評議·外篇, Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 1991, S. 1-82.
- Dai Yi 戴逸, *Qianlong huangdi jiqi shidai* 乾隆皇帝及其時代, Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1996.
- Deng Qingyou 鄧慶佑, „Qi Liaosheng yanjiu (shang)“ 戚蓼生研究(上), in: HXK, 2003/1, S. 77-102.
- , „Qi Liaosheng yanjiu (zhong)“ 戚蓼生研究(中), in: HXK, 2003/2, S. 246-259.
- Deng Suifu 鄧遂夫, „Lun Jiayuben ‚Fanli‘ yu Hongloulou shuming“ 論甲戌本‘凡例’與《紅樓夢》書名, in: HXK, 1986/3, S. 239-262.
- Ding Fubao 丁福保, *Foxue da Cidian* 佛學大辭典, Shanghai: Shanghai shudian, 1991.
- Ding Gan 丁淦, „Jihu Sou bian“ 畸笏叟辨, in: HXK, 1996/4, S. 292-306.
- , „Zhiyan Zhai bian“ 脂硯齋辯, in: HXK, 1996/3, S. 271-298.
- Ding Xigen 丁錫根, *Zhongguo lidai xiaoshuo xubaji* 中國歷代小說序跋集, Beijing: Remin wenxue chubanshe, 1996.
- Ding Yuanji 丁原基, *Qingdai Kangyongqian sandai jinshu yuanyin zhi yanjiu* 清代康雍乾三朝禁書原因之研究, Taipei: Huangzheng shuju, 1983.
- Du Chungeng 杜春耕, „Cao Xueqin ‚piyue shiyai, zengshan wuci‘ kao“ 曹雪芹“披閱十載、增刪五次”考, in: HXK, 2007/3, S. 113-136.
- Du Fuhua 杜福華, „Shilun Hongloulou hou sishihui naiwei Cao Xueqin suozuo 試論紅樓夢后四十回乃為曹雪芹所作“, in: HXK, 1985/1, S. 241-269.
- Du Guichen 杜貴晨, „Sanguozhi tongshu yanyi chengshu ji jinben gaiding niandai xiaokao“ 《三國志通俗演義》成書及今本改定年代小考, in: *Forum on Chinese Culture* 中華文化論壇, 1999/2, S. 43-47.
- , „Sanguo yanyi chengshu niandai xinkao“ 《三國演義》成書年代新考, in: *Journal Of Shandong Normal University* 山東師範大學學報, 2006/2, S. 30-35.
- Du Jiwen 杜繼文 und Huang Mingxin 黃明信 (Hrsg.), *Fojiao xiao zidian* 佛教小辭典, Shanghai: Shanghai cishu chubanshe, 2001.
- Du Jinghua 杜景華, *Hongxue fengyu* 紅學風雨, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2002.
- , „Hongloulou de xushi liunian jiqi yinyu tankao《紅樓夢》的敘事流年及其隱寓探考“, in: HXK, 1991/4, S. 165-186.
- Du Weimo 杜維沫, „Jinpingmei de liangzhong chengshu guocheng《金瓶梅》的兩種成書過程“, in: *Gudian wenxue zhishi* 古典文學知識, 2003/02, S. 61-66.

- Duan Jiangli 段江麗, „Hongloulou banben ji xiangguan wenti yanjiu shuping“ 《紅樓夢》版本及相關問題研究述評, *Journal of Henan Institute of Education* 河南教育學院學報, 2005/3, S. 1-11.
- Feng Erkang 馮爾康, *Yongzheng zhuan* 雍正傳, Beijing: Beijing renmin chubanshe, 1998.
- Feng Guangli 馮廣隸, „Jiaxuben Hongloulou de ‚fanli‘ shi shui xie de“ 甲戌本《紅樓夢》的‘凡例’是誰寫的? in: *Nankai Journal* 南開學報, 1976/4, S. 60-66.
- Feng Jingzhi 馮精志, *Cao Xueqin pilu de gugong miwen* 曹雪芹披露的故宮秘聞, Beijing: Zhongguo wenlian chuban gongsi 中國文聯出版公司, 1995.
- Feng Qiyong 馮其庸, „Lun Zhiyan Zhai Chongping Shitouji Jiaxuben ‚Fanli‘ 論《脂硯齋重評石頭記》甲戌本‘凡例’“, in: HXK, 1980/4, S. 175-207.
- , *Cao Xueqin jiaoshi xinkao* 曹雪芹家世新考, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1980.
- , *Caoxue xulun*, 曹學敘論, Beijing: Guangming Ribao chubanshe, 1992.
- , *Shitouji Zhiben yanjiu* 石頭記脂本研究, Beijing: Renmin wenzue chubanshe, 1992.
- , „Lun Hongloulou de sixiang“ 論紅樓夢的思想, in: HXK, 2002/1, S. 4-17.
- , „Cao Xueqin de zuji, jiaoshi he Hongloulou de guanxi — Dui zhenglun le bageduo shiji de wenti de shuli he toushi“ 曹雪芹的祖籍、家世和《紅樓夢》的關係 — 對爭論了半個多世紀的問題的梳理和透視, in: HXK, 2002/4, S. 1-42.
- , *Feng Qiyong dianping Hongloulou* 馮其庸點評紅樓夢, Beijing: Tuanjie chubanshe, 2004.
- , *Cao Xueqin jiaoshi xinkao* 曹雪芹家世新考, Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 2008.
- , „Honglou lunyao — jiedu Hongloulou de jige wenti“ 紅樓論要 — 解讀《紅樓夢》的幾個問題, in: HXK 2008/5, S. 9-39.
- , „Dui Gengchengben, Jimaoben Guanxi de zai renshi“ 對庚辰本、己卯本關繫的再認識, in: HXK, 2010/2, S. 206-211.
- Fu Chengzhou 傅承洲, „Nihuaben gainian de lilun qeshi“ 拟话本概念的理论缺失, *Literatur and Art Studies* 文艺研究, 2008/4, S. 57-63.
- , „Qingshi jipingzhe kaobian“ 《情史》輯評者考辨, in: *Journal of Central University for Nationalities* 中央民族大學學報, 2001/3, S. 93-94.
- , „Qingjiao xinjie 情教新解“, in: MQXS, 2003/1, S. 40-43.
- Fu Daobin 傅道彬, „Shitou de yanshuo — Hongloulou xiangzheng shijie de yuanxing piping“ 石頭の言説 — 《紅樓夢》象徵世界的原型批評, HXK, 1996/1, S. 152-176.
- Fu Lijun 傅禮軍, *Zhongguo xiaoshuo de puxi yu lishi chonggou* 中國小說的譜系與歷史重構, Beijing: Dongang chubanshe, 2006.
- Fu Mange 伏漫戈, „Hongloulou yanjiu zhi ‚chanhui‘ shuo“ 《紅樓夢》研究之“懺悔”說, in: *Social Sciences Review* 社科縱橫, 2012/1, S. 93-96.
- Fu Zengxiang 傅憎享, „Hongloulou, Jinpingmei qiutong bijiao yiyi — Jian zailun Cao Xueqin de jiejian yu chuangxin“ 《紅樓夢》《金瓶梅》求同比較異議 — 兼再論曹雪芹的借鑒與創新, in: *Social Science Journal* 社會科學輯刊, 1987/1.
- Fu Zhenggu 傅正谷, *Zhongguo meng wenzue shi* 中國夢文學史, Beijing: Guangming ribao chubanshe, 1993.
- Gao Chenyang 高晨陽, *Ruanji pingzhuan* 阮籍評傳, Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 1994.
- , „Ruan Ji renga de shuangchongxing jiqi sixiang wenhua yiyi“ 阮籍人格的雙重性及其文化思想意義, in: *Journal of Shandong University* 山東大學學報, 1990/2, S. 44-51.
- Gao Minxi 高旻喜, „Hongloulou de ‚honglou‘ he ‚meng“ 《紅樓夢》的‘紅樓’和‘夢’, in: HXK, 2006/5, S. 53-69.
- Gao Yuhou 皋于厚, *Mingqing xiaoshuo de wenhua shenshi* 明清小說的文化審視, Beijing: Xueyuan chubanshe, 2004.

- Ge Hong 葛洪, *Baopuzi* 抱樸子, Beijing: Zhonghua shuju, 1985, S. 300.
 --, *Xijing zaji* 西京雜記, Beijing: Zhonghua shuju, 1985.
- Ge Yonghai 葛永海, „Mingqing xiaoshuo zhong de jinling qingjie“ 明清小說中的金陵情節, in: *Social Sciences in Nanjing* 南京社會科學, 2004/10, S. 60-65.
- Ge Zhaoguang 葛兆光, *Chanzong yu Zhongguo wenhua* 禪宗與中國文化, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 1986.
 --, *Daojiao yu Zhongguo wenhua*, 道教與中國文化, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 1987.
 --, *Zhongguo sixiang shi* 中國思想史, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2001.
- Gong Kechang 龔克昌, *Zhongguo cifu yanjiu* 中國辭賦研究, Jinan: Shandong daxue chubanshe, 2003.
- Gong Pengcheng 龔鵬程, *Wangming sichao* 晚明思潮, Beijing: Shangwu zhinshuguan, 2005.
- Guben Xiqu Congkan Weiyuanhui 古本戲曲叢刊委員會編 (Hrgs.), *Guben xiqu congkan* 古本戲曲叢刊, Beijing: Shangwu yinshuguan, 1958.
- Gudai hanyu cidian bianxiezu 《古代漢語詞典》編寫組, *Gudai hanyu cidian* 古代漢語詞典, Beijing: Shangwu yinshuguan, 2003.
- Gugong Bowuyuan mingqing dang'anbu 故宮博物院明清檔案部 (Hrgs.), *Guanyu jiangning zhizao Caojia dang'an shilliao* 關於江寧織造曹家檔案史料, Beijing: Zhonghua shuju, 1975.
- Guo Chengkang 郭成康, Lin Tiejun 林鐵軍, *Qingchao wenziyu* 清朝文字獄, Beijing: Qunzhong chubanshe, 1990.
- Guo Hancheng 郭漢城 (Hrgs.), *Zhongguo xiqu jingdian* 中國戲曲經典, Jinan: Shangdong jiaoyu chubanshe, 2005.
- Guoji Hongloumeng yantaohui bianwei 國際《紅樓夢》研討會編委 (Hrgs.), *Hongloumeng daguan* 紅樓夢大觀, Hongkong: Baixing banyuekan, 1987.
- Guo Ruoyu 郭若愚, „Youguan Cao Xueqin ruogan wenwu zhiyi“ 有關曹雪芹若干文物質疑, in: HYJK, III, S. 313-338.
- Guo Weisen 郭維森, Xu Jie 許結, *Zhongguo cifu fazhanshi* 中國辭賦發展史, Nanjing: Jiangsu Jiaoyu chubanshe, 1996.
- Guo Yushi 郭豫適, *Hongxue xiaoshi gao (Qingqianlong zhi Minchu)* 紅學小史稿 (清乾隆至民初), Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1980.
 --, *Hongxue xiaoshi xugao (Wusi Shiqi yihou)* 紅學小史續稿 (五四時期以後), Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1981.
- Han Jinlian 韓進廉, „Hongloumeng li de meng“ 《紅樓夢》裏的夢, in: *Journal of Hebei Normal University* 河北師範大學學報, 1980/1, S. 65-73.
 --, „Hongloumeng — Menghuan wenxue de dianfeng“ 《紅樓夢》— 夢幻文學的巔峰, in: *Journal of Hebei Normal University*, 1994/1, S. 17-26.
 --, *Hongxue shigao* 紅學史稿, Shijiazhaung: Hebei renmin chubanshe, 1982.
 --, *Zhongguo xiaoshuo meixue shi* 中國小說美學史, Baoding: Hebei daxue chubanshe, 2004.
- Hegel, Robert E. 何谷理, „Mingqing baihua wenxue de duzheceng bianshi — Yige Geschichte'an yanjiu“ 明清白話文學的讀者層辨識 — 一個個案研究, in: Yue Daiyun 樂黛雲, Chen Jue 陳珏 (Hrgs.), *Beimei Zhongguo gudian wenxue yanjiu mingjia shinian wenxuan* 北美中國古典文學研究名家十年文選, Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe, 1996, S. 439-476.
 --, „Ming Qing wenren xiaoshuo zhong de feiyinguo moshi jiqi yiyi“ 明清文人小說中的非因果模式及其意義, in: a.a.O., S. 477-495.
- He Qifang 何其芳, *Lun Hongloumeng* 論《紅樓夢》, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1963.

- He Xinwen 何新文, *Zhongguo fulun shigao* 中國賦論史稿, Beijing: Kaiming chubanshe, 1993.
- He Wangsheng 何旺生, Wang Haiyang 王海洋, „Wangzhong haohua yuanshi huan — *Hongloulou mengjing zhi yuanxing jixi*“ 萬種豪華原是幻 — 《紅樓夢》夢境之原型解析, in: HXK, 2001/1, S. 40-50.
- Hongloulou yanjiu jikan bianweihui 紅樓夢研究集刊編委會, *Hongloulou yanjiu jikan* 紅樓夢研究集刊, 14 Bände, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1979-1989.
- Hou Zhongyi 侯忠義, *Hanwei Liuchao xiaoshuo shi* 漢魏六朝小說史, Shenyang: Chunfeng Wenyi chubanshe, 1989, S. 5-6.
- Hu Lianyu 胡蓮玉, „Guanyu huaben xiaoshuo gainian de yixie sikao“ 關於“話本小說”概念的一些思考, in: MQXS, 2005/1, S. 227-235.
- Hu Qiguang 胡奇光, *Zhongguo wenhuo shi* 中國文禍史, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 1993.
- Hu Shaotang 胡紹棠, „Cao Yin zu *Quantangshi*“ 曹寅與《全唐詩》, in: HXK, 2009/6, S. 142-161.
- Hu Shi 胡適, Song Guangbo 宋廣波 (hrsg.), *Hu Shi Hongloulou yanjiu lunshu quanbian* 胡適紅樓夢研究論述全編, Beijing: Beijing Tushuguan chubanshe, 2005.
- Hu Shiyong 胡士瑩, *Huaben xiaoshuo gailun* 話本小說概論, Beijing: Zhonghua shuju, 1985.
- Hu Shuli 胡淑莉, Zhang Zhenchang 張振昌, „Lun *Hongloulou* Jiaxuben ‚Fanli‘“ 論《紅樓夢》甲戌本‘凡例’, in: *Social Science Front* 社會科學戰綫, 1999/6, S. 227-230.
- Hu Wenbin 胡文彬, „Guanyu Gao E lüli yingyin de jidian shuoming“ 關於高鶚履歷影印的幾點說明, in: HXK, 2000/3, S. 213-215.
- , „Cheng Weiyuan de jiguan yu jiaoshi“ 程偉元的籍貫與家世, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2012/1, S. 12-15.
- , *Lishi de guangying — Cheng Weiyuan yu Hongloulou* 歷史的光影 — 程偉元與《紅樓夢》, Hongkong: Shidai zuojia chubanshe, 2011.
- , „*Hongloulou* yu Zhongguo xingming wenhua“ 《紅樓夢》與中國姓名文化, in: HXK, 1997/3, S. 74-94.
- , „Qinhdai dang’an yu *Hongloulou* yanjiu“ 清代檔案與《紅樓夢》研究, in: *Historical Archives* 歷史檔案, S. 85-92.
- Hu Wenwei 胡文煒, „Cong *Hongloulou* housishi hui de laili kan housishi hui de zuozhe“ 從《紅樓夢》后四十回的來歷看後四十回的作者, in: *Journal of Eastern Liaoning University* 遼東學院學報, 2009/4, S. 55-59.
- , „Ping *Hongloulou* housishi hui de Bao Dai xingxiang“ 評《紅樓夢》後四十回的寶黛形象, in: *Journal of Eastern Liaoning University*, 2007/9 S. 97-100.
- Huang Qia 黃洽, „Bianhuan shijiao lingchu jishu — *Hongloulou* kaitou de xushi tedian“ 變換視角另出機杼 — 《紅樓夢》開頭的敘事特點, in: *Literatur in Shandong* 山東文學, 2007/1, S. 59-60.
- Huang Shang 黃裳, *Bihuoshi tancong* 筆禍史談叢, Beijing: Beijing chubanshe, 2004.
- Huang Xiaoyun 黃笑芸, „Zhiyan ji“ 脂硯記. In: HYJK, I, S. 261-262.
- Huang Yinong 黃一農, „Cao Xueqin gaozu Cao Zhenyan qiji xinkao“ 曹雪芹高祖曹振彥旗籍新考 — 從新發現的滿文材料談起, in: *Journal of Literature, History and Philosophy* 文史哲, 2012/1, S. 55-63.
- Huang Zheng 黃崢, „*Jimaoben shi Gengchenben* de diben bianzheng — Yu Wei Tan tongzhi taolun“ 己卯本是庚辰本的底本辨證 — 與魏譚同志討論, in: HXK, 1983/3, S. 289-296.
- Huang Zhuoyue 黃卓越, *Fojiao yu wanming wenxue sixiang* 佛教與晚明文學思潮, Beijing: Dongfang chubanshe, 1997.

- Huo Guoling 霍國玲, Huo Jiping 霍紀平 und Huo Lijun 霍力君, *Honglou jiemeng* 紅樓解夢, Band 1 und 3, Beijing: Zhongguo wenxue chubanshe, 1995 bzw. 1997, Band 2, Beijing: Zhongguo huaqiao chubanshe, 1996; Band 4 und 5, Beijing: Xinshijie chubanshe, 2002 bzw. 2011; Band 6, 7 und 8, Beijing: Dongfang chubanshe, 2007.
- Hu Shihou 胡世厚, Deng Shaoji 鄧紹基 (Hrsg.), *Zhongguo gudai xiqujia pingzhuan* 中國古代戲曲家評傳, Zhengzhou: Zhongzhou guji chubanshe, 1992.
- Ji Yonggui 紀永貴, „Lun *Hongloumeng* Shuming zhi Yuyi“ 論《紅樓夢》書名之寓意, in: *Akademic Forum of Nan Du* 南都學壇, 2000/1, S. 30-34.
- Ji Zhongxun 姬忠勛, Zhang Pingren 張平仁, „*Hongloumeng* huimu de duibi chengxian“ 《紅樓夢》回目的對比呈現, in: *HXK*, 2008/4, S. 314-321.
- Jiang Jinxing 蔣金星, „Gao E jiguan xinkao“ 高鶚籍貫新考, in: *Studies in Qing History* 清史研究, 2003/4, S. 111-114.
- Jiang Yin 蔣寅, *Zhongguo gudai wenxue tonglun: Qingdai juan* 中國古代文學通論·清代卷, in: Fu Xuancong 傅璇琮, Jiang Yin (Hrsg.), *Zhongguo gudai wenxue tonglun* 中國古代文學通論, Shenyang: Liaoning renmin chubanshe, 2005.
- Kong Xiangxian 孔祥賢, *Hongloumeng de poyi* 紅樓夢的破譯, Nanjing: Jiangsu wenyi chubanshe, 2001.
- Lai Yonghai 賴永海, *Foxue yu ruxue* 佛學與儒學, Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe, 1992, S. 169-186.
- Lai Zhenyin 賴振寅, „Zhenzhen jiajia *Hongloumeng*“ 甄真賈假《紅樓夢》, in: *HXK*, 2000/3, S. 83-97 und 2001/2, S. 62-83.
- Li Chenggui 李承貴, „Wang Yangming sixiang shijie zhong de fojiao“ 王陽明思想世界中的佛教, in: *Journal of Sun Yat-Sen University* 中山大學學報, 2010/5, S. 130-139.
- Li Fengzuo 李奉佐, Jin Xin 金鑫, *Cao Xueqin jiaoshi xinzheng* 曹雪芹家世新証, Guangzhou: Chunfeng wenyi chubanshe, 2001.
- Li Genliang 李根亮, „Zongjiao yu *Hongloumeng* de menghuan shijie“ 宗教與《紅樓夢》的夢幻世界, in: *Journal of Yangtze University* 長江大學學報, 2008/4, S. 29-32.
- Li Guangbai 李廣柏, *Cao Xueqin pingzhuan* 曹雪芹評傳, Nanjing: Nanjing daxue chubanshe, 2002, S. 11-21.
- , *Hongxue shi* 紅學史, Guangdong: Guangdong jiaoyu chubanshe, 2010.
- , „Cao Xueqin jiaoshi kaoshi“ 曹雪芹家世考實, in: *Journal of Peking University* 北京大學學報, 1996/6, S. 80-86.
- Li Guangcui 李光翠, „*Hongloumeng* hou sishihui yanjiu zongshu“ 《紅樓夢》後四十回研究綜述, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2006/1, S. 22-31.
- Li Guanting 李闋庭, „Lun ‚piyue zengshan‘ jishi chuanguo“ 論“批閱五次”即是創作, in: *HXK*, 1996/3, S. 299-301.
- Li Jianguo 李劍國, *Tangqian zhiguai xiaoshuo shi* 唐前志怪小說史, Tianjin: Tianjin jiaoyu chubanshe, 2006.
- Li Jingmei 李景梅, „Gudai xiaoshuo zhong de ‚jiutian xuannü‘ kaolun“ 古代小說中的‘九天玄女’考論, in: *MQXS*, 2006/2, S. 59-72.
- Li Mengsheng 李夢生, „Lun *Jiaxuben* ‚fanli‘ de zuozhe ji xiezuoniandai“ 論甲戌本‘凡例’的作者及寫作年代, in: *HYJK*, X, S. 373-393.
- Li Jiefei 李潔非, „*Hongloumeng*: Zuowei zige yinyu“ 紅樓夢：作為一個隱喻, in: *HXK*, 1991/4, S. 203-215.

- Li Qingxin 李慶信, „Cong shuoshuren xushi dao xushiren xushide zhuanhua“ 從說書人敘事到敘事人敘事的轉化, in: HXK, 1992/2, S. 3-35.
- Li Shaoqing 李少清, „Cong *Shitouji* dao *Hongloumeng*“ 從《石頭記》到《紅樓夢》, in: HXK, 1982/1, S.256-283.
- Li Xiaojun 李小菊, Mao Defu 毛德富, „Lun Mingqing zhanghui xiaoshuo de kaitou moshi ji chengyin 論明清章回小說的開頭模式及成因“, in: *Journal of Henan University* 河南大學學報, 2003/6, S. 80-85.
- Li Xiaolong 李小龍, „Zhongguo gudian xiaoshuo huimu de xushi gongneng“ 中國古典小說回目的敘事功能, in: *Theoretical Studies in Literature and Art* 文藝理論研究, 2011/3, S. 36-42.
- , „*Hongloumeng* yu bayan huimu diwei de queli“ 《紅樓夢》與八言回目地位的確立, in: HXK, 2009/6, S. 167-184.
- , *Zhongguo gudian xiaoshuo huimu yanjiu* 中國古典小說回目研究, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2012.
- Li Xifan 李希凡, „Shenhua he xianshi — *Hongloumeng* yijing tanwei“ ‘神話’和‘現實’—《紅樓夢》藝境探微, in: Zhang Jinchi 張錦池, Zou Jinxian 鄒進先 (Hrsg.), *Zhongwai xuezhe lun Honglou* 中外學者論紅樓, Ha'erbin: Beifang wenyi chuabnshe, 1989, S.272-288.
- Li Xifan 李希凡, Lan Ling 藍翎, *Hongloumeng pinglun ji* 紅樓夢評論集, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1973³.
- Li Yan 李燕, Li Fuxuan 李富軒, *Zhongguo gudai yuyan shi* 中國古代寓言史, Taipei: Zhiyi chubanshe, 1998.
- Li Yangchun 李陽春, „*Hongloumeng* qian 80 hui yu hou 40 hui yuyan chayi shili“ 《紅樓夢》前八十回與后四十回語言差異十例, in: *Journal of Hunan Normal University* 湖南師範大學學報, 1982/2, S. 90-91.
- Li Zhonghua 李中華, *Mingqing wenxue shi* 明清文學史, Wuhan: Wuhan daxue chubanshe, 2009.
- Li Zhongming 李忠明, „Shilun Zhongguo gudian changpian xiaoshuo de jiegou moshi“ 試論中國古典長篇小說的結構模式, in: MQXS, 1991/2, S. 182-193.
- Liang Guizhi 梁歸智, „Jingzi de yinyu — Lun *Fengyue baojian*“ 鏡子的隱喻 — 論《風月寶鑒》, in: *Journal of School of Chinese Language and Culture (Nanjing Normal University)* 南京師範大學文學院學報, 2002/3, S. 58-61.
- Liao Ben 廖奔, *Zhongguo xiqu shi* 中國戲曲史, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 2004.
- Liao Yuankun 廖元琨, „Jinyiwei yu Mingdai huangquan zhengzhi“ 錦衣衛與明代皇權政治, in: *The Northern Forum* 北方論叢, 2008/4, S. 87-91.
- Lin Guanfu 林冠夫, *Hongloumeng zongheng tan* 紅樓夢縱橫談, Beijing: Wenhua Yishu chubanshe, 2004.
- , *Hongloumeng banbenlun* 紅樓夢版本論, Beijing: Wenhua Yishu chubanshe, 2006.
- , „Lun *Wangfuben*“ 論王府本, in: HXK, 1981/1, S. 177-206.
- , „Lun *Shitouji Wangfuben* yu *Qixuben*“ 論《石頭記》王府本與戚序本, in: *Literature & Art Studies* 文藝研究, 1979/2, S. 110-125.
- , „Lun *Mengjueben*“ 論夢覺本, in: HXK, 1999/4, S. 1-38.
- , „Lun *Shitouji Wangfuben* yu *Qixuben*“ 論《石頭記》王府本與戚序本, in: *Literature & Art Studies*, 1979/2, S. 110-125.
- , „Lun *Shuxuben*“ 論舒序本, in: HXK, 1986/4, S. 179-225.
- Liu Changrong 劉長榮, „Xueanye he Cao Yin guanxi de tankao“ 玄燁和曹寅關係的探考, in: HXK, 1981/2, S. 301-335.

- Liu Cunren 柳存仁, „Baoyu he Shunzhi huangdi — Qingchu zhengzhi zongjiao he wenxue“ 寶玉和順治皇帝 — 清初政治宗教和文學, in: *Journal of Chinese Studies* 中國文化研究所學報, 1997, S. 567-582.
- Liu Dong 劉冬, „Zai Hongloulou yu Zhuangzi, chan zhi guanxi jiqi wenben quanshi zuotanhui shang de fayan“ 在《紅樓夢》與《莊子》、禪之關係及其文本詮釋座談會上的發言, in: MQXS, 1999/1, S. 5-12.
- Liu Jingqi 劉敬圻, „Hongloulou zhuti duoyixing lungang“ 《紅樓夢》主題多義性論綱, in: Zhang Jinchi 張錦池, Zou Jinxian 鄒進先 (Hrsg.), *Zhongwai xuezhe lun Honglou* 中外學者論紅樓, Ha'erbin: Beifang wenyi chuabanshe, 1989, S. 146-162.
- Liu Junjie 劉鈞杰, „Hongloulou qian 80 hui yu hou 40 hui yanyu chayi kaocha“ 《紅樓夢》前八十回與後四十回言語差異考察, in: *Studies in Language and Linguistics* 語言研究, 1986/1, S. 172-181.
- Liu Lichuan 劉麗川, Zhang Weidong 張衛東, „Hongloulou hou 40 hui de jingqiang jingwei'er“ 《紅樓夢》後四十回的京腔京味兒, in: *Shenzhen University Journal* 深圳大學學報, 1986/3, S. 48-57.
- Liu Lili 劉俐俐, „Tang chuanqi Gujing ji de xushixue fenxi“ 唐傳奇《古鏡記》的敘事學分析, in: *Journal of Lanzhou University* 蘭州大學學報, 2009/4, S. 111-116.
- Liu Mengxi 劉夢溪, „Lun Hongloulou qianwuhui zai quanshu jiegou shang de yiyi“ 論《紅樓夢》前五回在全書結構上的意義, in: HXK, 1979/1, S. 111-138.
 --, *Hongloulou xin lun* 紅樓夢新論, Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1982.
 --, *Hongxue sanshi nian lunwen xuanbian* 紅學三十年論文選編, 3 Bände, Tianjin: Baihua wenyi chubanshe, 1984.
 --, *Hongloulou yu bainian zhongguo* 紅樓夢與百年中國, Beijing: Zhongyang bianyi chubanshe, 2005.
- Liu Shangsheng 劉上生, „Hongloulou de zhenzhen jiajia he Cao Xueqin de chuanguo qingjie“ 《紅樓夢》的真甄假賈和曹雪芹的創作情結, in: HXK, 1996/3, S. 153-168, und 1997/2, S. 142-165.
- Liu Shide 劉世德, „Guanyu Qi Liaosheng de shengnian“ 關於戚蓼生的生年, HXK, 2006/6 S. 27-31.
- Liu Shunli 劉順利, *Chaoxian wenren Li Haiying Jishang jicheng xidu* 朝鮮文人李海應《薊山紀程》細讀, Beijing: Xueyuan chubanshe, 2010, S. 112.
- Liu Wenying 劉文英, Cao Tianyu 曹田玉, *Meng yu Zhongguo wenhua* 夢與中國文化, Beijing: Renmin chubanshe, 2003.
- Liu Xiangyu 劉相雨, „Lun Hongloulou de xiezi — Jian lun Zhongguo gudian changpian xiaoshuo de kaitou moshi“ 論《紅樓夢》的楔子 — 兼論中國古典長篇小說的開頭模式, in: HXK, 1999/1, S. 55-62.
- Liu Xinwu 劉心武, *Qin Keqing zhi si* 秦可卿之死, Beijing: Huayi chubanshe, 1994.
 --, *Hualiang chunjin luo xiangchen — jiedu hongloulou* 畫梁春盡落香塵 — 解讀《紅樓夢》, Beijing: Zhongguo guangbo dianshi chubanshe, 2003.
- Liu Xie 劉勰, Zhou Zhenfu 周振甫 (Kommentar), *Wenxin diaolong zhushi* 文心雕龍註釋, Beijing: Zhonghua shuju, 1981.
- Liu Xuekai 劉學鐸, Li Shucheng 余恕誠, *Li Shangyin Shige jijie* 李商隱詩歌集解, Beijing: Zhonghua shuju, 2004.

- Liu Yejiu 劉葉秋, Zhu Yixuan 朱一玄, u. a. (Hrsg.), *Zhongguo gudian xiaoshuo dacidian* 中國古典小說大辭典, Shijiazhuang: Hebei renmin chubanshe, 1995, S. 592, 599, 601, 734.
- Liu Yinbo 劉蔭柏, *Xiyouji yanjiu ziliao* 西遊記研究資料, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1990.
- Liu Zaifu 劉再復, Lin Gang 林崗, *Zui yu wenxue: Guangyu wenxue chanhui yishi yu linghun weidu de kaocha* 罪與文學: 關於文學懺悔意識與靈魂維度的考察, Hongkong: Oxford University Press China Ltd. 牛津大學出版社, 2002.
- Lu Decai 魯德才, *Gudai baihua xiaoshuo xingtai fazhan shilun* 古代白話小說形態發展史論, Tianjin: Nankai daxue chubanshe, 2003.
- , „Gudai baihua xiaoshuo de fayhan xitong“ 古代白話小說的發展系統, in: MQXS, 1998/04, S. 123-136.
- Lu Xingjin 盧興基, „Cong Jinpingmei dao Hongloumeng — Xunzhao xiaoshuoshi de yiduan guiji“ 從《金瓶梅》到《紅樓夢》— 尋找小說史的一段軌跡, in: Zhongguo Jinpingmei xuehui 中國金瓶梅學會編 (Hrsg.), *Jinpingmei Yanjiu* 金瓶梅研究, Band 4, Nanjing: Jiangsu guji chubanshe, 1993.
- Lu Xun 魯迅, *Zhongguo xiaoshuo shilue* 中國小說史略, Tianjin: Baihua wenyi chubanshe, 2002.
- Lü Qixiang 呂啟祥, „Buke qiji de Cao Xueqin -- cong meixue suzhi kan hou sishihui“ 不可企及的曹雪芹 — 從美學素質看後四十回, in: HXK, 1988/1, S. 1-14.
- Lü Qixiang 呂啟祥, Lin Donghai 林東海, *Hongloumeng yanjiu xijian ziliao huibian* 紅樓夢研究稀見資料彙編, Beijing: Remin wenxue chubanshe, 2001.
- Luo Gang 羅鋼, *Xushixue daolun* 敘事學導論, Kunming: Yunnan renmin chubanshe, 1994.
- Luo Genze 羅根則, „Cao Xueqin de shijieguan he Hongloumeng de xianshi zhuyi jingshen ji shehui beijing“ 曹雪芹的世界觀和紅樓夢的現實主義精神及社會背景, in: *Renwen zazhi* 人文雜誌, 1958/1, S. 20.
- Luo Liangqing 羅良清, „Xifang yuyan lilun de fazhan guiji“ 西方寓言理論的發展軌跡, in: *Qilu Journal* 齊魯學刊, 2006/4, S. 103-107.
- Luo Shuhua 羅書華, „Honglou san Zhiben de faxian yu yanjiu“ 紅樓三脂本的發現與研究, *Journal of Hunan Normal University*, 2008/1, S. 126-129.
- Ma Jigao 馬積高, *Songming lixue yu wenxue* 宋明理學與文學, Changsha: Hunan shifan daxue chubanshe 1987.
- , *Fu Shi* 賦史, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1987.
- Ma Mingkui 馬明奎, „Yinyan, shengyan, jiazhu xushi — Shilun Taixu huangjing zuowei Hongloumeng hexin yixiang de jiegou gongneng“ 飲宴·盛筵·家族敘事 — 試論太虛幻境作為《紅樓夢》核心意象的結構功能, in: *Zhejiang Social Sciences* 浙江社會科學, 2008/1, S. 107-112.
- Ma Rui Fang 馬瑞芳, „Hongloumeng de qingjie xiansuo he xushi shoufa“ 《紅樓夢》的情節線索和敘事手法, *Journal of Literature, History And Philosophy*, 2003/1, S. 94-100.
- , „Lun Jiaxuben ,Fanli' wei Cao Xueqin suozuo“ 論甲戌本‘凡例’為曹雪芹所作, in: HXK, 2003/4.
- Ma Tiji 馬蹄疾, *Shuihu Ziliaos Huibian* 水滸資料彙編, Beijing: Zhonghua shuju, 1980.
- Ma Yau-woon 馬幼垣, *Shuihu lunheng: Liuxing Zhongguo dalu de shuihu chuanshuo* 水滸論衡 — 流行中國大陸的水滸傳說, Taipei: Taiwan lianjing chuban shiye gongsi, 1992.
- Ma Yi 馬義 und Ding Ming 丁銘, „Kaogu xuejia Guo Dashun tan ,yuqi shidai“ 考古學家郭大順談‘玉器時代’ (27. Mai 2004), in: *Huaxia jingwei wang* 华夏经纬网 (<http://www.huaxia.com/zt/whbl/2004-38/00206301.html>).

- Matsumura Akira 村松瑛, „Ping Hongloulou hui 40 hui“ 評《紅樓夢》後四十回, in: HXK, 1994/3.
- Me Shuyi 么書儀, Wang Yongkuan 王永寬, Gao Mingluan 高鳴鸞 (Hrsg.), *Zhongguo wenxue tongdian: Xuqu tongdian* 中國文學通典: 戲曲通典, Beijing: Jiefangjun wenyi chubanshe, 1999.
- Mei Jie 梅傑, „Jinpingmei chengshu de shangxian“ 《金瓶梅》成書的上限, in: *Jinpingmei yanjiu* 金瓶梅研究, Band I, Nanjing: Jiangsu guji chubanshe, 1990.
- , „Jinpingmei chengshu yu wanli de xin cailiao“ 《金瓶梅》成書于萬曆的新材料, in: Dalian Mingqing xiaoshuo yanjiu zhongxin (Hrsg.) 大連明清小說研究中心編, *Baihai xinhang* 稗海新航, Shenyang: Chunfeng wenyi chubanshe, 1996.
- Mei Jie 梅節, Ma Li 馬力, *Hongxue Ougeng Ji* 紅學耦耕集, Hongkong: Sanlian shudian, 1988.
- Mei Xinlin 梅新林, „Hongloulou de Jinling Qingjie“ 《紅樓夢》的‘金陵情結’, in: HXK, 2001/4, S. 83-114.
- Mei Xinlin 梅新林, Ge Yonghai 葛永海, „Jinpingmei yu Hongloulou bijiao zhanji shuping“ 《金瓶梅》與《紅樓夢》比較研究述評, in: HXK, 1998/2, S. 60-77.
- , „Hongloulou — Zuwei yuyan wenben de jiedu“ 《紅樓夢》— 作為寓言文本的解讀, in: HXK, 1999/1.
- Meng Zhuqun 孟鑄群, „Li Zhi yu fojiao“ 李贄與佛教, in: *Journal of Southwest University for Nationalities* 西南民族學院學報, 1989/2, S. 61-67.
- Mizoguchi Kumazo 溝口熊三, *Zhongguo qianjiandai sixiang de yanbian* 中國前現代思想的演變, aus dem Japanischen von Suo Jieran 索介然 und Gong Ying 龔穎, Beijing: Zhonghua shuju, 1997.
- Na Zongxun 那宗訓, „Wu Yufeng yu Kong Meixi“ 吳玉峰與孔梅溪, in: Hu Wenbin 胡文彬 und Zhou Lei 周雷 (Hrsg.), *Haiwai Hongxue lunji* 海外紅學論集, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1982, S. 325-329.
- Nie Fusheng 聶付生, „Lun Wanming wenren qingben sixiang de chuanbo“ 論晚明文人情本思想的傳播, in: *Seeking Truth* 求是學刊, 2007/4, S. 117-121.
- Ning Jiayu 寧稼雨, „Nüwa butian shenhua de wenxue yiwei“ 女媧補天形象的文學移位, in: *Journal of Huazhong Normal University* 華中師範大學學報, 2006/9, S. 113-120.
- Ningxi 凝溪, *Zhongguo yuyan wenxueshi* 中國寓言文學史, Kunming: Yunnan renmin chubanshe, 1992.
- Ouyang Jian 歐陽健, *Ming Qing xiaoshuo xinkao* 明清小說新考, Beijing: Zhongguo wenlian chubanshe, 1992.
- , „Liecangben Shitouji bianzheng — Gudai xiaoshuo banben manhua bulun“ 列藏本《石頭記》辨證 — 《古代小說版本漫話》補論, in: MQXS, 1993/4, S. 94-107.
- , *Honglou xinbian* 紅樓新辨, Guangzhou: Huacheng chubanshe, 1994.
- , *Cao Xueqin* 曹雪芹, Shenzhen: Haitian chubanshe, 1999.
- , *Huanyuan Zhiyan zhai* 還原脂硯齋, Ha'erbin: Heilongjiang jiaoyu chubanshe, 2007.
- Ouyang Jian 歐陽健, Qu Mu 曲沐 und Wu Guozhu 吳國柱, *Hongxue bainian fengyun lu* 紅學百年風雲錄, Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 1999.
- Pan Chonggui 潘重規, „Hongloulou de faduan“ 紅樓夢的發端, in: *Xinya Shuyuan xueshu niankan* 新亞書院學術年刊, Hongkong: Chinese University of Hong Kong Press, 13 (1971), S. 81-97.
- Pan Yungao 潘運告, *Cong Wang Yangming dao Cao Xueqin* 從王陽明到曹雪芹, Changsha: Hunan jiaoyu chubanshe, 2008.

- Plaks, Andrew 蒲安迪 (Hrsg.), *Honglouloumeng Piyu Pianquan* 紅樓夢批語偏全, Beijing, 2003.
- , „Xiyouji he Honglouloumeng zhong de Yuyi“ 《西遊記》和《紅樓夢》中的寓意, in: HYJK, XIII, S. 311-334.
- , *Chinese Narrative* 中國敘事學, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 1996.
- Qian Zhongshu 錢鍾書, *Guanzhui Bian* 管錐編, Beijing: Zhonghua shuju, 1997.
- , *Tanyi Lu* 談藝錄, Beijing: Zhonghua Shuju, 1984.
- Qiang Yu 強昱, „Xinxue shiyi: Daojiao zhexue zhiyu Luwang xinxue de yizhong kaocha“ 心學釋義：道教哲學之於陸王心學的一種考察, in: *Zhongguo Zhexue Shi* 中國哲學史, 2001/1, S. 72-79.
- Qiu Heting 邱鶴亭, *Liexianzhuang jinyi, Shenxianzhuang jinyi* 列仙傳今譯, 神仙傳今譯, Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1996.
- Qiu Xinjiang 裘新江, „Sishi qixiang meng honglou — Honglouloumeng sijixing yixiang jiegou zailun“ 四時氣象夢紅樓 — 《紅樓夢》四季性意向結構再論, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2007/1, S. 40-46.
- Ren Jiuyu 任繼愈 (Hrsg.), *Fojiao da cidian* 佛教大詞典, Nanjing: Jiangsu guji chuabnshe, 2002.
- Renmin wenxue chubanshe 人民文學出版社編 (Hrsg.), *Honglouloumeng yanjiu cankao ziliao xuanji* 紅樓夢研究資料選輯, 4 Bände, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1973-1978.
- Rong Sheng 蓉生, „Jinping, Honglou bijiao lun lue“ 《金瓶》《紅樓》比較論略, *Journal of Xihua University* 西華大學學報, 2005/1, S. 25-27 und 2005/2, S. 15-17.
- , „Honglouloumeng shuming manyi“ 《紅樓夢》書名漫議, in: *Journal of Northwest University* 西北大學學報, 1988/3, S. 32-35.
- Ruan Changrui 阮昌瑞, *Zhuangyan de Shijie* 莊嚴的世界, Taipei: Taiwan wenkai chuban shiye gufen youxian gongsi, 1982.
- Shangwu yinshuguan cishu yanjiu zhongxin 商務印書館辭書研究中心編 (Hrsg.), *Gujin hanyu cidian* 古今漢語詞典, Beijing: Shangwu yinshuguan, 2001.
- Shangwu yinshuguan bianjibu 商務印書館編輯部 (Hrsg.), *Ciyuan* 辭源, Beijing: Shangwu yinshuguan, 1998.
- Shang Youping 尚友萍, „Zheng Jiaxuben ‚Fanli‘ de zuozhe shi Zhiyan Zhai“ 證甲戌本‘凡例’的作者是脂硯齋, in: HXK, 1992/2, S. 259-277.
- Shanghai shudian chubanshe (Hrsg.) 上海書店出版社編, *Qingdai wenziyu dang* 清代文字獄檔, Shanghai: Shanghai shudian chubanshe 上海書店出版社, 2007.
- Shao Xianxia 邵顯俠, „Chanrong de benxin lun yu Wang Yaming de Liangzhishuo“ 禪宗的本心論與王陽明的良知說, in: *Social Science Front* 社會科學戰線, 1994/6, S. 85-89.
- Shen Bojun 沈伯俊, „Bashi niandai yilai Sanguo yanjiu zongshu“, 八十年代以來《三國》研究綜述, in: Dalian Mingqing xiaoshuo yanjiu zhongxin (Hrsg.) 大連明清小說研究中心編, *Baihai xinhang: Disanjie Dalian mingqing xiaoshuo guoji huiyi lunwenji* 稗海新航：第三屆大連明清小說國際會議論文集, Shenyang: Chunfeng Wenyi chubanshe, 1996.
- , „Shiji Ketu: Sanguo Yanyi de chengshu niandai“ 世紀課題：《三國演義》的成書年代, in: *Forum on Chinese Culture* 中華文化論壇, 2000/2, S. 58-62.
- , *Sanguo Yanyi Xintan* 《三國演義》新探, Chengdu: Sichuan renmin chubanshe, 2002.
- Shen Jieling 申潔玲 und Liu Lanping 劉蘭平, „Shuoshuren‘ xushizhe de gexinghua“ ‘說書人’敘事者的個性化, in: *Social Sciences In Guangdong* 廣東社會科學, 2003/2, S. 140-147.
- Shen Xinlin 沈新林, „Tongti er yigou: Zhongguo gudai xiaoshuo xiqu tizhi zhi bijiao yanjiu“ 同體而異構：中國古代小說戲曲體制之比較研究, in: *Hundred Schools In Arts* 藝術百家, 2002/3, S. 32-39.

- , „Zhiyan Zhai yu Honglouloumeng yuan zuozhe“ 脂硯齋與《紅樓夢》原作者, in: *Journal of School of Chinese Language and Culture* 南京師範大學文學院學報, 2009/2, S. 11-19.
- Shen Zhijun 沈治鈞, *Honglouloumeng chengshu yanjiu* 紅樓夢成書研究, Peking: Zhongguo shudian, 2004.
- , „Tan Honglouloumeng Jiaxuben“ 談紅樓夢甲戌本, in: HXK, 1991/2, S. 1-20.
- Shi Changyu 石昌渝, „Chunqiu bifa yu Honglouloumeng de xushi fanlue“ 春秋筆法與《紅樓夢》的敘事方略, in: HXK, 2004/1, S. 142-158.
- , „Lun Honglouloumeng renwu xingxiang zai hou sishihui de bianyi“ 論《紅樓夢》人物形象在後四十回的變異, in: HYJK, V, S. 85-116.
- , *Zhongguo xiaoshuo yuanliu lun* 中國小說源流論, Beijing: Sanlian shudian 三聯書店, 1994.
- , „Xu“ 序 in: Ling Mengchu 凌濛初, *Paian jingqi* 拍案驚奇, Nanjing: Jiangsu guji chubanshe, 1990.
- , „Cong pudao ganbang dao zimu pao: Shuihuzhuan chengshu yanjiu zhiyi“ 從樸刀杆棒到子母炮 — 《水滸傳》成書研究之一, in: *Literary Heritage* 文學遺產, 1999/2, S. 64-77.
- , „Linchong yu Gaoqiu: Shuihuzhuan chengshu yanjiu“ 林冲與高俅 — 《水滸傳》成書研究, *Literary Review* 文學評論, 2003/4, S. 57-64.
- Shi Lin 石麟, „Zhanghui xiaoshuo huimu de lai yuan yanbian jiqi wenhua yiyun“ 章回小說回目的來源演變及其文化意蘊, in: MQXS, 2004/1, S. 22-31.
- Shimada Kenji 島田虔次, *Zhongguo jindai siwei de cuozhe* 中國近代思維的挫折, aus dem Japanischen ins Chinesisch von Gan Wanping 甘萬平, Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe, 2008.
- , *Zhongguo sixiangshi yanjiu* 中國思想史研究, aus dem Japanischen ins Chinesisch von Deng Hong 鄧紅, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2009.
- , *Zhuzixue yu Yangmingxue* 朱子學與楊明學, aus dem Japanischen von Jiang Guobao 蔣國保, Xi'an: Shaanxi shifan daxue chubanshe, 1986.
- Song Changli 宋常立, „Lun Honglouloumeng xushu fenceng de zuoyong ji dui wanqing xiaoshuo de yingxiang“ 論《紅樓夢》敘述分層的作用及對晚清小說的影響, in: HXK, 2005/5, S. 71-77.
- Song Guangbo 宋廣波 (Hrsg.), *Hushi Hongxue yanjiu ziliao quanbian* 胡適紅學研究資料全編, Beijing: Beijing tushuguan chubanshe, 2005.
- Song Haoqing 宋浩慶, *Honglouloumeng tan: Dui housishi hui de yanjiu yu shangxi* 紅樓夢探: 對後四十回的研究與賞析, Beijing: Beijing yanshan chuabanshe, 1992.
- Song Qi 宋淇, *Honglouloumeng shiyao — Song Qi Hongxue lunji* 紅學識要 — 宋淇紅學論集, Beijing: Zhongguo shudian, 2000.
- Song Ruoyun 宋若雲, „Songyuan huaben yu zaju de wenti gongxing tanyin“ 宋元話本與雜劇的文體共性探因, in: *Seeking Truth*, 1999/5, S. 80-85.
- Song Zijun 宋子俊, „Renwu, qingjie, jiegou“ 人物·情節·結構, in: *Journal of Gansu Normal Colleges* 甘肅師專學報, 2002/6, S. 16-19.
- , „Honglouloumeng tongshu yiming lishi wenhua neihan jiqi yiyi“ 《紅樓夢》同書異名歷史文化內涵及其意義, in: *Zhongguo gudai xiaoshuo xiju yanjiu congkan* 中國古代小說戲劇研究叢刊, 2005/3, S. 71-81.
- Su Jianxin 蘇建新, „Fengyue baojian xia jiaren caizi shu de liangmianxing“ 風月寶鑒下佳人才子書的兩面性, in: MQXS, 2008/4, S. 6-16.
- Sun Fuxuan 孫福軒, „Qingdai fuxue yanjiu shuping“ 清代賦學研究述評, in: *Ludong University Journal* 魯東大學學報, 2007/4, S. 69-73.
- Sun Li 孫立, *Qingdai wenziyu* 清代文字獄, Beijing: Zhonghua shuju, 1980.

- Sun Xun 孫遜, „Cao Xueqin, Zhiyan Zhai und Jihu Sou sanzhe guangxi zhi tanxun“ 曹雪芹、脂硯齋、畸笏叟三者關係之探尋, in: *HXK*, 1991/3, S. 21-34.
- , „*Hongloulou meng renwu yu huimu guanxi zhi yanjiu*“ 《紅樓夢》人物與回目關係之研究, in: *Literary Heritage* 文學遺產, 2009/4, S. 122-130.
- , „Cao Xueqin, Zhiyan Zhai, Jihu Sou sanzhe guangxi zhi tanxun“ 曹雪芹、脂硯齋、畸笏叟三者關係之探尋, in: *HXK*, 1991/3, S. 21-33.
- Sun Xun 孫遜, Chen Zhao 陳詔, *Hongloulou meng yu Jinpingmei* 紅樓夢與金瓶梅, Yinchuan: Ningxia renmin chubanshe, 1982.
- Sun Yuming 孫玉明, *Hongxue 1954* 紅學 1954, Beijing: Beijing tushuguan chubanshe, 2003.
- Tan Fan 譚帆, „Zhongguo gudian xiaoshuo pingdian xingtai lun“ 中國古典小說評點形態論, in: *Theoretical Studies In Literature and Art* 文藝理論研究, 1998/2.
- , *Zhongguo xiaoshuo pingdian yanjiu* 中國小說評點研究, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 2001.
- Tan Zhengbi 譚正璧, *Sanyan Laingpai ziliao* 三言兩拍資料, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1980.
- Tao Wei 陶璋, „Furong bian — Lun Daiyu, Qingwen zhi ‚Furong‘“ 芙蓉辯 — 論黛玉、晴雯之“芙蓉”, in: *HXK*, 2010/4, S. 199-227.
- Tian Wentang 田文棠, *Ruanji pingzhuan* 阮籍評傳, Nanning: Guangxi jiaoyu chubanshe, 1994.
- Wan Qing 宛情, „Zhiyan Zhai bushi Cao Xueqin de zhiai qinpeng“ 脂硯齋不是曹雪芹的摯愛親朋, *MQXS*, 1994/1, S. 66-72.
- , „Zhiyan Zhai pishu yuanzai zuozhe shenhou“ 脂硯齋批書遠在作者身後, *MQXS*, 1994/2, S. 25-35.
- Wang Andong 王安東, Liu Lian 劉蓮, „Shilun Qingdai wenziyu de qiyan, tedian ji yingxiang“ 試論清代文字獄的起因、特點及影響, in: *Oriental Forum* 東方論壇, 2003/4, S. 46-51.
- Wang Chaohong 汪超宏, „Lun Doupeng xianhua xushu moshi de chuangxin“ 論《豆棚閒話》敘述模式的創新, in: *Journal of Huazhong University of Science and Technology* 華中理工大學學報, 1991/1, S. 57-61 (71).
- Wang Dingtian 王定天, *Zhongguo xiaoshuo xingshi xitong* 中國小說形式系統, Shanghai: Xuelin chubanshe, 1988.
- Wang Guanshi 王關仕, *Weiguan Hongloulou meng* 微觀紅樓夢, Taipei: Taipei dongda tushi gongsi, 1997.
- , „*Hongloulou meng kaojing* (1-4)“ 《紅樓夢》考鏡, in: *Bulletin of Chinese* 國文學報, 1982, S. 179-189, 1983, S. 279-288, 1984, S. 155-160 und 1985, S.189-199.
- Wang Guowei 王國維, „*Hongloulou meng pinglun*“ 紅樓夢評論, in: *Wang Guowei wenxue lunzhu san zhong* 王國維文學論著三種, Beijing: Shangwu Yinshuguan, 2001.
- , *Songyuan xiju shi* 宋元戲劇史, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 1995.
- Wang Hui 王慧, „Daguanyuan yanjiu zongshu“ 大觀園研究綜述, in: *HXK*, 2005/2, S. 278-311.
- Wang Jisi 王季思, *Zhongguo shida gudian beiju ji* 中國十大古典悲劇集, Jinan: Qilu shushe, 1991.
- Wang Ling 王凌, „Gudai xiaohuo tongmeng qingjie leixing qiantan — Yi Tang chuanqi he Hongloulou meng wei zhongxin“ 古代小說同夢情節類型淺探 — 以唐傳奇和《紅樓夢》為中心, in: *MQXS*, 2008/1, S. 41-53.
- , „*Hongloulou meng zhong ‚tongmeng‘ qingjie shenmei gongneng chutan*“ 《紅樓夢》中“同夢”情節審美功能初探, in: *HXK*, 2008/2, S. 268-276.

- Wang Liqi 王利器, *Yuan Ming Qing sandai jinhui xiaoshuo xiqu shiliao* 元明清三代禁毀小說戲曲史料, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981.
- , „Daguanyuan zai nali 大觀園在哪裡?“ In: *Shenhui Kexue Zhanxian* 社會科學戰線, 1979/5.
- Wang Liwen 王麗文, „Honglouloumeng xushi guandian yu shikong xuanze 紅樓夢敘事觀點與時空選擇“, in: *HXK*, 2008/2, S. 256-267.
- Wang Ping 王平, *Zhongguo gudai xiaoshuo xushi yanjiu* 中國古代小說敘事研究, Shijiazhuang: Hebei renmin chubanshe, S. 10-66.
- , „Lun Honglouloumeng de wangluoshi xushi jiegou“ 論《紅樓夢》的網絡式敘事結構, in: *Dong Yue tribune* 東嶽論叢, 2000/5, S. 123-127.
- , „Cong chuanbo jiaodu kan Sanguozhi tongsu yanyi de chengshu niandai“ 從傳播角度看《三國志通俗演義》的成書年代, in: Yu Rujie 俞汝捷 und Song Kefu 宋克夫 (Hrsg.), *Huanghelou qian lun Sanguo* 黃鶴樓前論三國, Wuhan: Changjiang wenyi chubanshe, 2003.
- , „Jinpingmei de zaoqi chuanbo jiqi chengshu shijian yu zuozhe wenti“ 《金瓶梅》的早期傳播及其成書時間與作者問題, in: *Dong Yue Tribune*, 2004/3, S. 78-83.
- , „Lun Honglouloumeng de xushizhe“ 論《紅樓夢》的敘述者, in: *HXK*, 1998/3, S. 148-162.
- , „Honglouloumeng yu Fo Dao wenhua“ 《紅樓夢》與佛道文化, in: *Social Science Research* 社會科學研究, 1995/2, S. 101-106.
- Wang Qingyun 王庆云, „Tangshi yixiang yu Honglouloumeng jige shuming de lai yuan“ 唐詩意象與《紅樓夢》幾個書名的來源, in: *HXK*, 2002/2 S. 242-251.
- Wang Rutong 王孺童, *Beiyujing shiyi* 百喻經釋義, Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2007.
- Wang Shuren 王樹人, „Yangming xin xue yu folao“ 陽明心學與佛老, in: *Academic Journal Graduate School Chinese Academy of Social Sciences* 中國社會科學院研究生院學報, 1993/4, S. 25-36.
- Wang Xianpei 王先霽, *Mingqing xiaoshuo lilun pipingshi* 明清小說理論批評史, Guangzhou: Huancheng chubanshe, 1988.
- Wang Xiaochu 王曉初, „Doupeng xianhua yu huaben xiaoshuo xushi yishu de gexin“ 《豆棚閒話》與話本小說敘事藝術的革新, in: *Journal of Southwest China Normal University* 西南師範大學學報, 1993/4, S. 88-92.
- Wang Xin 王昕, *Huanben xiaoshuo de lishi yu xushi* 話本小說的歷史與敘事, Beijing: Zhonghua shuju, 2002.
- Wang Xuchuan 王旭川, *Zhongguo xiaoshuo xushu yanjiu* 中國小說續書研究, Shanghai: Xuelin chubanshe, 2004.
- Wang Yingchao 王穎超, „Lun ‚yuqi shidai‘ de diwei“ 論玉器時代的地位, in: *Zhongguo shuiyun* 中國水運, 2007/5, S. 226-227.
- Wang Yuanyuan 王媛媛, „Honglouloumeng de xushuzhe“ 《紅樓夢》的敘述者, in: *Zhishi chuang* 知識窗, 2010/11, S. 70-71.
- Wang Zhiwu 王志武, *Xiaoshuo sanlun* 小說三論, Xi'an: Shaanxi renmin Jiaoyu chubanshe, 2000.
- Wang Zhiyao 王志堯, „Menghuan ruzhi yuanqing shen — Honglouloumeng mengjing miaoxie zonglun“ 夢幻如織緣情深 — 《紅樓夢》夢境描寫綜論, in: *Journal of Inner Mongolia University for Nationalities* 內蒙古民族大學學報, 2001/4, S. 52-58.
- Wei Ling 韋凌, „Yihouji: Zuowei wenxue lilun jichu de wenlei yanjiu“ 譯後記：作為文學理論基礎的文類研究, in: Monika Motsch 莫宜佳, *Die chinesische Erzählung: Von Altertum bis zur Gegenwart* 中國中短篇敘事文學史, aus dem Deutschen von Wei Ling, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 2008.

- Wei Ran 蔚然 und Gu Keyong 顧克勇, „Honglouloumeng 32 meng xitong jixi“ 《紅樓夢》三十二夢系統解析, in: *Jianghuai Forum* 江淮論壇, 2002/4, S. 86-91.
- Wei Shaochang 魏少昌, *Honglou banben xiaokao* 紅樓夢版本小考, Beijing: Zhongguo shehui kexue chubanshe, 1982.
- Wei Xuebao 魏學寶, „Gao E xushushuo bian zheng“ 高鶚續書說辨證, in: *Shidai wenxue* 時代文學, 2009/4, S. 82-84.
- Wei Zhengtong 韋政通 (Hrsg.), *Zhongguo zhexue cidian daquan* 中國哲學辭典大全, Beijing: Shijie tushu chubanshe, 1989.
- Wu Baiqiao 吳柏樵, „Zaitan ‚shui jie qizhong wei‘ — cong Kongkong Daoren shuoqi“ 再談‘誰解其中味’ — 從空空道人說起, in: *HXK*, 1985/2, S. 31-63.
- Wu Enyu 吳恩裕, *Cao Xueqin congkao* 曹雪芹叢考, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1980.
- , *Cao Xueqin yizhu qiantan* 曹雪芹佚著淺探, Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, 1979.
- , *Youguan Cao Xueqin bazhong* 有關曹雪芹八種, Shanghai: Gudian wenxue chubanshe, 1958.
- Wu Guangzheng 吳光正, *Zhongguo gudai xiaoshuo de yuanxing yu muti* 中國古代小說的原型與母題, Beijing: Shehui kexue wenxian chubanshe, 2002.
- Wu Hui 吳慧, *Zhongguo lidai liangshi muchan yanjiu* 中國歷代糧食畝產研究, Beijing: Nongye chubanshe, 1985.
- Wu Liu 吳柳, „Jinghua hechu da guan yuan“ 京華何處大觀園? in: *Wenhuabu wenxue yishu yanjiuyuan Honglouloumeng yanjiusuo* 文化部文學藝術研究院紅樓夢研究所 (Hrsg.), *Daguan yuan yanjiu ziliao huibian* 大觀園研究資料彙編, Beijing: Wenhuabu wenxue yishu yanjiuyuan Honglouloumeng yanjiusuo, 1979, S. 122-128.
- Wu Qiulin 吳秋林, *Yuyan wenxue gailun* 寓言文學概論, Shenyang: Liaoning shaonian ertong chubanshe, 1991.
- Wu Shichang 吳世昌 und Wu Linghua 吳令華, *Honglou tanyuan* 紅樓探源, Beijing: Beijing chubanshe, 2000, S. 188-196.
- , *Honglouloumeng tanyuan waibian* 紅樓夢探源外編, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1980.
- Wu Shichang 吳世昌, „Honglouloumeng yuangao houbanbu ruogan qingjie de tuice“ 紅樓夢原稿後半部若干情節的推測, in: *HYJK*, IV, S. 245-254.
- Wu Shiyu 吳士余, *Zhongguo xiaoshuo siwei de wenhua jizhi* 中國小說思維的文化機制, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 1990.
- Wu Xiaonan 吳小南, *Chaidai heyi xinlun — Honglouloumeng zhuyao renwu jiegou guanxi yanjiu* 釵黛合一新論 — 紅樓夢主要人物結構關繫研究, Guangzhou: Guangdong renmin chubanshe, 1985.
- Wu Xiaoru 吳小如, *Zhongguo wenhuashi gangyao* 中國文化史綱要, Beijing: Beijing daxue chubanshe, 2001.
- Wu Xinlei 吳新雷, „Jingpo Honglou mengli xin“ 驚破紅樓夢裏心, in: *HXK*, 1997/2, S. 221-222.
- , *Cao Xueqin* 曹雪芹, Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe, 1983.
- Wu Xinlei 吳新雷, Huang Jinde 黃進德, *Cao Xueqin jiangnan jishi kao* 曹雪芹江南家世考, Fuzhou: Fujian renmin chubanshe, 1983.
- Wu Yitian 吳亦恬, „20 shiji 90 niandai yilai Honglouloumeng xushi jiegou yanjiu shuping“ 二十世紀九十年代以來《紅樓夢》敘事結構研究述評, *Youth Literator* 青年文學家, 2011/1, S. 28-29.
- Xi Zhong 曦鐘, „Cong renwu xingxiang kan Jingpingmei yu Honglouloumeng“ 從人物形象看《金瓶梅》與《紅樓夢》, in: Xu Shuofang 徐朔方, Liu Hui 劉輝 (Hrsg.), *Jinpingmei lunji* 金瓶梅論集, Taipei: Guanya wenhua shiye youxian gongsi, 1992.

- Xia Wei 夏薇, „Guanyu Hongloumeng Shu Yuanwei xuben diben goucheng de xin faxian“ 關於《紅樓夢》舒元煒序本底本構成的新發現, HXK, 2008/3, S. 27-44.
- Xiao Xinqiao 蕭欣橋, Liu Fuyuan 劉福元, *Huaben xiaoshuo shi* 話本小說史, Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 2003.
- Xiao Xinqiao 蕭欣橋, „Vorwort“ 前言, in: Li Yu 李漁, *Liancheng bi* 連城壁, Hangzhou: Zhejiang guji chubanshe, 1988.
- Xu Dajun 徐大軍, „Yuan zaju yanshu tizhi zhong de shuoshuren xushu zhisu“ 元雜劇演述體制的說書人質素, in: *Journal of Shandong Teachers' University* 山東師範大學學報, 2003/1, S. 13-17.
- Xu Gongshi 徐恭時, „Fangyuan ying ci daguan ming“ 芳園應賜大觀名, in: HYJK, III, S. 415-449.
- Xu Huimin 胥惠民, „Lun Jia Baoyu xi zhuyan zhi guan“ 論賈寶玉繫諸艷之冠, in: MQXS, 2002/2.
 --, „20 shiji Cao Xueqin yanjiu gaishu“ 二十世紀曹雪芹研究概述, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2004/1, S. 18-26.
 --, „Shitouji Yimaoben, Gengchenben yanjiu zongshu“ 《石頭記》己卯本、庚辰本研究綜述, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2006/5, S. 15-23.
- Xu Jie 許結, „Lun Qingdai shuyuan yu cifu chuanguo“ 論清代書院與辭賦創作, in: *Journal of Hubei University* 湖北大學學刊, 2009/5, S. 39-44.
 --, „Keju yu cifu — Jingdian de shuli yu pianli“ 科舉與辭賦 — 經典的樹立與偏離, in: *Journal of Nanjing University* 南京大學學報, 2008/6, S. 101-109.
 --, *Zhongguo fuxue lishi yu piping* 中國賦學歷史與批評, Nanjing: Jiangsu jiaoyu chubanshe, 2001.
 --, „Qingfu gailun“ 清賦概論, in: *Academic Research* 學術研究, 1993/3, S. 111-117.
- Xu Lianda 徐連達, „Mingdai Jinyiwei quanshi de yanbian jiqi tedian“ 明代錦衣衛權勢的演變及其特點, in: *Journal of Fudan University* 復旦學報, 1992/6, S. 71-79.
- Xu Junhui 徐君慧, *Cong Jinpingmei dao Hongloumeng* 從金瓶梅到紅樓夢, Nanning: Guangxi remin chubanshe, 1987.
- Xu Jiongchao 徐雋超, „Qi Laosheng huan min shilü bukao“ 戚蓼生宦閩仕履補考, in: HXK, 2011/5, S. 72-86.
 --, „Shu Yuanwei huanji bukao“ 舒元煒宦跡補考, HXK, 2011/2, S. 34-41.
- Xu Junhua 徐軍華, „20 shiji Cao Xueqin jiaoshi yanjiu zongshu“ 20世紀曹雪芹家事研究綜述, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2005/3, S. 22-33.
- Xu Shuofang 徐朔方, Liu Hui 劉輝 (Hrsg.), *Jinpingmei lunji* 金瓶梅論集, Taipei: Guanya wenhua shiye youxian gongsi, 1992.
- Xu Zong 許總, *Songming lixue yu Zhongguo wenxue* 宋明理學與中國文學, Nanchang: Baihuazhou wenyi chubanshe, 1999.
- Xue Xianrong 薛賢榮, *Yuyan wenxue gailun* 寓言文學概論, Hefei: Anhui shaonian ertong chubanshe, 1991.
- Yan Dunyi 嚴敦易, *Shuihuzhuan de yanbian* 水滸傳的演變, Beijing: Zuoji chubanshe, 1957.
- Yang Boda 楊伯達, „Zhongguo gudai yuqi de fazhan licheng I-III 中國古代玉器的發展歷程 1-3“, in: *Zhongguo Baoyushi* 中國寶玉石, 1992/3, S. 18-20, 1992/4, S. 36-37, 1993/1, S. 10-11.
- Yang Chuanrong 楊傳容, „Zheng Zhenduo cang canben Hongloumeng de yuanyuan“ 鄭振鐸藏殘本紅樓夢的淵源, in: HXK, 1998/2, S. 174-183.
- Yang Fengcheng 楊鳳城, *Qiangu wenyiyu* 千古文字獄, Haikou: Nanhai chuban gongsi, 1992.
- Yang Guorong 楊國榮, *Xinxue zhi si* 心學之思, Beijing: Sanlian shudian, 1997.

- Yang Tingting 楊婷婷, „Ye tan *Hongloulou* qian bashihui yu hou sishihui yuyan chayi wenti 也談《紅樓夢》前八十回與後四十回語言差異問題“, in: *Journal of Central South University of Forestry and Technology* 中南林業科技大學學報, 2011/2, S. 111-113.
- Yao Yuguang 姚玉光, „*Hongloulou* de xiezi: shui zai gen women shuohua?“ 《紅樓夢》的楔子：誰在跟我們說話？ in: *Mingzuo xinshang* 名作欣賞, 2010/1, S. 37-39.
- Ye Changhai 葉長海, *Zhongguo xijuxue shigao* 中國戲劇學史稿, Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 2005, S. 287-290.
- Ye Shuxian 葉舒憲, „Yujiao yu Ru Dao sixiang de shenhua genyuan“ 玉教與儒道思想的神話根源, in: *Ethnic Arts Quarterly* 民族藝術, 2010/3, S. 83-91.
- , „Zhongguo shengren shenhua yuanxing xinkao — Jianlun zuowei guojiao de yuzongjiao“ 中國聖人神話原型新考 — 兼論作為國教的玉宗教, in: *Wuhan University Journal* 武漢大學學報, 2010/5, S. 277-286.
- , „Nüwa butian he yushi weitian de shenhuaguan“ 女媧補天和玉石為天的神話觀, in: *Ethnic Arts Quarterly* 民族藝術, 2011/1, S. 1-10.
- , „Dahuang yixiang de wenhua fenxi — *Shanhajing Huangjing* de guangnian beijing“ 大荒意向的文化分析 — 《山海經·荒經》的觀念背景, in: *Journal of Peking University* 北京大學學報, 2000/4, S. 94-101.
- Ye Youming 葉幼明, *Cifu tonglun* 辭賦通論, Changsha: Hunan jiaoyu chubanshe, 1991.
- Yi Su 一粟 (Pseudonym von Zhu Nanxi 朱南銑 [1916-1970] und Zhou Shaoliang 周紹良 [1917-2005] Hrsg.), *Hongloulou ziliao huibian* 紅樓夢資料彙編, Beijing: Zhonghua shuju, 1963.
- , *Hongloulou juan* 紅樓夢卷, Beijing: Zhonghua shuju, 1963.
- , *Hongloulou Shulu* 紅樓夢書錄, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1981.
- Ying Bicheng 應必誠, „*Hongloulou* de xushu yishu《紅樓夢》的敘述藝術“, in: *HXK*, 1995/1, S. 235-254.
- Yu Deshan 于德山, „Zhongguo gudai xiaoshuo xushuzhe jianxi“ 中國古代小說敘事者簡析, in: *Jianghai Academic Journal* 江海學刊, 1997/5, S. 168-174.
- Yu, Anthony 余國藩, „Lishi, Xiaoshuo dui Zhongguo xushi de jiedu“ 歷史, 小說與對中國敘事的解讀, in: Yue Daiyun 樂黛雲, Chen Jue 陳珏 (Hrsg.), *Beimei Zhongguo gudian wenxue yanjiu mingjia shinian wenxuan* 北美中國古典文學研究名家十年文選, Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe, 1996, S. 348-275.
- , „Zongjiao yu Zhongguo wenxue: Xiyouji de xuandao“ 宗教與中國文學:《西遊記》的“玄道”, in: a.a.O., S. 408-438.
- Yu Pingbo 俞平伯 (Hrsg.), *Zhiyan Zhai Hongloulou jiping* 脂硯齋紅樓夢輯評, Shanghai: Shanghai wenyi lianhe chubanshe 上海文藝聯合出版社, 1954.
- , *Yu Pingbo lun Hongloulou* 俞平伯論紅樓夢, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1988.
- , *Yu Pingbo quanji* 俞平伯全集, Shijiazhuang: Huashan wenyi chubanshe, 1997, Band 5, Band 6. Derselbe Autor, „Xu“ 序, in: Derselbe Autor, *Hongloulou yanjiu* 紅樓夢研究, Beijing: Renming wenxue chubanshe, 1988.
- , *Hongloulou yanjiu* 紅樓夢研究, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2005.
- Yu Pingbo 俞平伯, Wang Shihua 王湜華 (Hrsg.), *Honglou xinjie: Du Hongloulou suibi* 紅學心解: 讀紅樓夢隨筆, Xi'an: Shaanxi Shifan daxue chubanshe, 2005.
- Yu Shiling 俞士玲, „Lun Qingdai cifu de biange“ 論清代辭賦的變革, in: *Journal of Nanjing University* 南京大學學報, 2000/1, S. 112-120.
- , „Lun Qingdai keju zhong cifu de diwei yu zuoyong“ 論清代科舉中辭賦的地位與作用, in: *Academic Monthly* 學術月刊, 2000/3, S. 76-81.

- Yu Yingshi 余英時, *Honglouloumeng de liangge shijie* 紅樓夢的兩個世界, Shanghai: Shanghai Shehui kexueyuan chubanshe, 2002.
- Yee, Angelina C. 余珍珠, „Chanhui zu chaotuo: *Honglouloumeng zhong de ziwo shuxie*“ 懺悔與超脫：紅樓夢中的自我書寫, in: Huang Ziping 黃子平 (Hrsg.), *Zhongguo xiaoshuo yu zongjiao* 中國小說與宗教, Hongkong: Zhonghua shuju, 1998. S. 279-283.
- Yuan Ke 袁珂, *Zhongguo gudai shenhua* 中國古代神話, Beijing: Zhonghua shuju, 1981.
 --, *Zhongguo shenhua chuanshuo cidian* 中國神話傳說詞典, Shanghai: Shanghai cishu chubanshe, 1985.
 --, *Zhongguo shenhua ziliao cuibian* 中國神話資料萃編, Chengdu: Sichuansheng shehui kexueyuan chubanshe, 1985.
 --, *Zhongguo shenhua shi* 中國神話史, Shanghai: Shanghai wenyi chubanshe, 1998.
- Zang Yun 藏云, „Daguanyuan yuanliu bian“ 大觀園源流辯, in: *Honglouloumeng yanjiu cankao ziliao* 紅樓夢研究參考資料, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1975, Band 3, S. 180-191.
- Zeng Zhonghui 曾中輝, „Qianlun Mingdai wenxue zunqingguan de fazhan mailuo“ 淺論明代文學尊情觀的發展脈絡, in: *Journal of Jiangxi Normal University* 江西師範大學學報, 1998/1, S.27-33.
- Zhan Dan 詹丹, *Honglouloumeng yu Zhongguo gudai xiaoshuo yanjiu* 紅樓夢與中國古代小說研究, Shanghai: Huadong shifan daxue chubanshe, 2003.
 --, *Honglou qingbang* 紅樓情榜, Taipei: Shibao chubanshe, 2004.
 --, „Lun Zhipin yu Jinghuan qingbang“ 論脂評與警幻情榜, in: *Journal of Henan Institute of Education*, 2005/1, 19-24.
 --, „Feng Menglong de Qingxueguan“ 馮夢龍的情學觀, in: *Journal of Shanghai Normal University* 上海師範大學學報, 1994/2, S. 78-82.
- Zhan Hanglun 詹杭倫, *Qingdai lufu xinlun* 清代律賦新論, Beijing: Beijing yanshan chebanshe, 2002.
- Zhan Song 詹頌, „Xin faxian Chaoxian shiliao zhong youguan Cheng Weiyuan de jizai“ 新發現朝鮮史料中有關程偉元的記載, in: *Cao Xueqin yanjiu* 曹雪芹研究, 2011/2, S. 152-157.
 --, *Zhongguo gudai xiaoshuo zhong de jing yixiang* 中國古典小說中的鏡意象, in: *Chinese Classics & Culture* 中國典籍與文化, 2000/4, S.22-26.
- Zhang Ailing (Chang Eileen) 張愛玲, *Honglouloumeng yan* 紅樓夢魘, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 1995.
- Zhang Bibo 張碧波, „Zhonghua gushi shang de yuqi shidai“ 中華古史上的玉器時代“, in: *Study and Exploration* 學習與探索, 2006/4, S. 154-158.
- Zhang Bing 張兵, Zhang Yuzhou 張毓洲, „Qingdai wenziyu de zhengti zhuangkuang yu qingren de zaishu“ 清代文字獄的整體狀況與清人的載述, in: *Journal of Northwest Normal University* 西北師範大學學報, 2008/6, S. 62-70.
- Zhang Geng 張庚, Guo Hancheng 郭漢城, *Zhongguo xiju tongshi* 中國戲劇通史, Beijing: Zhongguo xiju chubanshe, 2006.
- Zhang Jinchi 張錦池, „Lun *Honglouloumeng* hou sishihui“ 論《紅樓夢》後四十回“, in: HYJK, IX, S. 149-172.
- Zhang Jinchi 張錦池, Zou Jinxian 鄒進先 (Hrsg.), *Zhongwai xuezhe lun Honglou* 中外學者論紅樓, Ha'erbin: Beifang wenyi chuabnshe, 1989.
- Zhang Jinkui 張金奎, „Jinyiwei zhineng luelun“ 錦衣衛職能略論, in: *Essays on Ming History* 明史研究論叢, Beijing, 2010, S. 169-186.
- Zhang Jun 張俊, „Shilun *Honglouloumeng* yu *Jinpingmei*“ 試論《紅樓夢》與《金瓶梅》, in: *Jinpingmei yanjiu* 金瓶梅研究, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 1984.

- Zhang Lei 張蕾, „Mingqing gudian xiaoshuo xinli miaoxie yishu chutan — Yi *Jinpingmei*, *Honglouloumeng weili*“ 明清古典小說心理描寫藝術初探 — 以《金瓶梅》、《紅樓夢》為例, in: *Social Scientist* 社會科學家, Nov., 2007 (Supplement), S. 221-222.
- Zhang Longxi 張隆溪, *Zhongxi wenhua yangjiu shilun* 中西文化研究十論, Shanghai: Shanghai Fudan daxue chubanshe, 2005.
- Zhang Qingshan 張慶善, „Shuo furong“ 說芙蓉, in: *HXK*, 1984/4, S. 322-324.
- Zhang Shucai 張書才, „Cao Xueqin jishi dang'an shiliao buyi“ 曹雪芹家世檔案史料補遺, in: *HXK*, 2001/2, S. 336/346.
- Zhang Shucai 張書才, Du Jinghua 杜景華, *Qingdai wenziyu an* 清代文字獄案, Beijing: Zijincheng chubanshe 紫禁城出版社, 1991.
- Zhang Shudong 張樹棟, Pang Duoyi 龐多益, Zheng Rusi 鄭如斯等 u.a., *Zhonghua yinshua tongshi* 中華印刷通史, Taipei: Caituan faren yinshua chuanbo xingcai wenjiao jijinhui, 1998.
- Zhang Tiantian 張甜甜, Duan Jiangli 段江麗, „Guangyu *Honglouloumeng* hou sishihui de lunzheng 關於《紅樓夢》後四十回的論爭“, in: *Journal of Hunan Institute of Education*, 2009/2, S. 39-45.
- Zhang Tongsheng 張同勝 und Du Guichen 杜貴晨, „Lun *Jinpingmei* chengshu de 'jizhuan' shi chuanguo xingzhi 論《金瓶梅》成書的“集撰”是創作性質“, in: *MQXS*, 2008/1, S. 82-95.
- Zhang Weidong 張衛東, Liu Chuanli 劉麗川, „*Honglouloumeng* qian bashihui yu hou sishihui yuyan fengge chayi chutan 《紅樓夢》前八十回與后四十回語言風格差異初探“, in: *Shenzhen University Journal* 深圳大學學報, 1986/1, S.8-14.
- Zhang Yuhe 張裕和, „Faguo de xinxiashuo yu Zhongguo de *Honglouloumeng* ji qita“ 法國的新小說與中國的《紅樓夢》及其他, in: *Journal of Foreign Languages* 外國語, 1984/4, S. 39-44.
- Zhang Yongwei 張永葳, „Lun *Doupeng xianhua* de jiegou, yixiang he kuangjia yishi“ 論《豆棚閒話》的結構、意向和框架意識, in: *Journal of Southwest Jiaotong University* 西南交通大學學報, 2007/4, S. 42-46.
- , „Wenzhang yu gudian xiaoshuo“ 文章與古典小說, in: *Research of Chinese Literature* 中國文學研究, 2009/4, S. 16-19.
- , „Caizi jiaren xiaoshuo chengshihua de neizai yaunyin“ 才子佳人小說程式化的內在原因, in: *Yinshan Academic Journal* 陰山學刊, 2010/6, S. 49-53.
- Zhang Yu 張煜, Ji Zhaoshan 季兆山, *Zhongguo gudai yuqi wenhua fenxi* 中國古代玉器文化分析, Shanghai: Donghua daxue chubanshe, 2006.
- Zhang Yuanshan 張遠山, *Yuyan de mima — Zhouxin shidai de Zhongguo sixiang tanyuan* 寓言的密碼 — 軸心時代的中國思想探源, Shanghai: Fudan daxue chubanshe, 2005.
- Zhang Zhenchang 張振昌, Hu shuli 胡淑麗, „*Honglouloumeng* Jiaxuben xiezi tanwei 紅樓夢甲戌本‘楔子’探微“, *Social Science Front*, 1997/6, S. 103-109.
- Zhang Zhi 張志, „Lun *Honglouloumeng* timing“ 論《紅樓夢》題名, in: *HXK*, 2004/2, S. 276-290.
- Zhao Gang 趙岡, *Honglouloumeng Lunji* 紅樓夢論集, Taipei: Zhiwen chubanshe, 1975.
- Zhao Gang 趙岡, Chen Zhongyi 陳鍾毅, *Honglouloumeng yanjiu xinbain* 紅樓夢研究新編, Teibei: Lianjing chuban shiye gongsi, 1975.
- , *Honglouloumeng xintan* 紅樓夢新探, Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 1991.
- Zhao Hongjuan 趙紅娟, „Ye tan *Honglouloumeng* yu *Xiyoubu*“ 也談《紅樓夢》與《西遊補》, in: *MQXS*, 2012/2, S. 122-133.
- Zhao Jianzhong 趙建忠, *Honglouloumeng xushu yanjiu* 紅樓夢續書研究, Tianjin: Tianjin guji chubanshe, 1997.

- , „*Honglouloumeng de xushu yuanliu shanbian jiqi yanjiu*“ 《紅樓夢》的續書源流嬗變及其研究, in: HXK, 1994/4, S. 301-335.
- , „*Xin faxian de Cheng Weiyuan yishi ji xiangguan hongxue shiliao de kaobian*“ 新發現的程偉元佚詩及相關紅學史料的考辨, in: HXK, 2007/6, S. 129-134.
- Zhao Jingyu 趙景瑜, „*Shuo meng*“ 說‘夢’, in: *Jinyang Journal* 晉陽學刊, 1980/3, S. 99-104.
- Zhao Qiping 趙齊平, „*Guanyu Honglouloumeng de chengshu guocheng*“ 關於《紅樓夢》的成書過程, in: Liu Mengxi 劉夢溪, *Hongxue sanshinian lunwen xuan* 紅學三十年論文選, Tianjin: Baihua wenyi chubanshe, 1983, Band 1, S. 456-499.
- Zhao Weiguo 趙維國, „*Honglouloumeng jinhui shimo kaoshu*“ 《紅樓夢》禁毀始末考述, in: HXK, 2001/3, S. 203-221.
- Zhao Yiheng 趙毅衡, *Gunao de xushuzhe* 苦惱的敘述者— 中國小說的敘述形式與中國文化, Beijing: Beijing shiyue wenyi chubanshe, 1994.
- , *Dang shuozhe beishuo de shihou: bijiao xushuxue daolun* 當說者被說的時候— 比較敘述學導論, Beijing: Zhongguo renmin daxue chubanshe, 1998.
- Zhao Yiheng 趙毅衡, Fang Ling 方玲, „*Honglouloumeng xushuzhe de xiandaixing*“ 《紅樓夢》敘述者的現代性, in: *Journal of Inner Mongolia Agricultural University* 內蒙古農業大學學報, 2009/5.
- Zhao Zhen 趙真, „*Cong Jiutian xuannü dao Jinghuan xianzi*“ 從九天玄女到警幻仙子“, in: HXK, 2001/1, S. 333-337.
- Zheng Chenyin 鄭晨寅, „*Cong mushi chongbai kan Honglouloumeng zhi ‚mushi qiuyan*““ 從木石崇拜看《紅樓夢》之‘木石奇緣’, in: HXK, 2000/3, S. 98-107.
- Zheng Qingshan 鄭慶山, *Honglouloumeng de banben jiqi jiaokan* 紅樓夢的版本及其校勘, Beijing: Beijing tushuguan chubanshe, 2002.
- Zheng Tiesheng 鄭鐵生, „*Bange shiji guanyu Honglouloumeng xushi jiegou yanjiu de lixing sikao*“ 半個世紀關於《紅樓夢》敘事結構的理性思考, in: HXK, 1999/1, S. 42-54.
- , „*Tan Honglouloumeng qian bashihui zu hou sishihui de maodun xianxiang*“ 談《紅樓夢》前八十回與後四十回的矛盾現象, in: *Journal of Xianyang Normal University* 咸陽師範學院學報, 2010/5, S. 85-93.
- Zhong Gao 仲高, „*Zhongguo shichongbai xinyang yanjiu*“ 中國石崇拜信仰研究, in: *Ethnic Arts* 民族藝術, 1998/1, S. 81-88.
- Zhong Mingqi 鐘明奇, „*Honglouloumeng mengjing miaoxie de chuantongxing yu duochaungxing*“ 《紅樓夢》夢境描寫的傳統性與獨創性, in: HXK, 1993/3, S. 25-38.
- Zhong Zhaopeng (Hrsg.) 鍾肇鵬編, *Daojiao xiao cidian* 道教小辭典, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, 2002.
- Zhou Cezong (Chow Tse-tsung) 周策縱, „*Honglouloumeng yu Xiyoubu* 紅樓夢與西遊補“, in: HYJK, V, S. 135-142.
- , „*Honglouloumeng ‚Fanli‘ buyi yu shiyi*“ 《紅樓夢》‘凡例’補佚與釋疑, in: HXK, 1981/1, S. 246-258.
- , *Honglouloumeng an — Zhou Cezong lun Honglouloumeng* 紅樓夢案 — 周策縱論紅樓夢, Beijing: Wenhua yishu chubanshe, 2005.
- Zhou Mengzhang 周夢莊, *Honglouloumeng yuyi kao* 紅樓夢寓意考, Taipei: Taiwan liming wenhua shiye chubanshe, 1995.
- Zhou Ruchang 周汝昌, „*Honglouloumeng quanbi de beihou*“ 《紅樓夢》‘全璧’的背後, in: HXK, 1980/4, S. 157-176.
- , „*Shuangxuan ri yue zhao qiankun — jinian Cao Xueqin shishi erbaiershi zhounian*“ 雙懸日月照乾坤 — 紀念曹雪芹逝世二百二十周年, in: HXK, 1983/4, S. 1-8.

- , *Honglou yishu* 紅樓藝術, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1995.
- , *Hongloumeng de zhen gushi* 紅樓夢的真故事, Beijing: Huayi chubanshe, 1995.
- , *Hongloumeng xinzheng* 紅樓夢新證, Beijing: Huayi chubanshe (erste Auflage: Shanghai: Tangli chubanshe, 1953), 1998.
- , *Honglou xiaojiang* 紅樓小講, Beijing: Beijing chubanshe, 2002.
- , *Honglou duomu hong* 紅樓奪目紅, Beijing: Zuoji chubanshe, 2003.
- Zhou Ruchang 周汝昌, Zhou Lungling 周伦苓, *Hongloumeng yu Zhongguo wenhua* 紅樓夢與中國文化, Beijing: Gongren chubanshe, 1989.
- Zhou Shaoliang 周紹良, „Lun *Hongloumeng* hou sishihui yu Gao E xushu 論紅樓夢后四十回與高鶚續書“, in: HYJK, II, S. 105-120.
- , *Baiyujing yizhu* 百喻經譯注, Beijing: Zhonghua shuju, 2007.
- Zhou Siyuan 周思源, „Qingdai wenziyu dui *Hongloumeng* de yingxiang“ 清代文字獄對紅樓夢的影響, in: *Chinese Culture Research* 中國文化研究, 1993/1, S. 98-105.
- Zhou Yibai 周貽白, *Zhongguo xijushi changbian* 中國戲劇史長編, Shanghai: Shanghai Shiji chuban jituan, 2007.
- Zhou Zuoren 周作人, *Zhou Zuoren wenleibian: Xila zhi yuguang* 周作人文類編·希臘之餘光, Changsha: Hunan wenyi chubanshe, 1998.
- Zhu Danwen 朱淡文, „Xiezi, xuqu, yinxian, zonggang — *Hongloumeng* diyihui xilun 楔子·序曲·引線·總綱 — 《紅樓夢》第一回析論“, in: HXK, 1984/2, S. 137-156.
- Zhu Renhuo 褚人穫, *Suitang yangyi* 隋唐演義, Beijing: Zhonghua shuju, 2002.
- Zhu Shoutong 朱壽桐, „*Hongloumeng* chanhui zhuzhi lun“ 《紅樓夢》懺悔主旨論, in: *Journal Of Hainan Normal University* 海南師範學院學報, 2001/2, S. 106-111.
- Zhu Tianyan 朱田豔, „*Hongloumeng* hou sishihui yanjiu lunwen shuyao (1878-2010)“ 《紅樓夢》后四十回研究論文述要 (1978-2010), in: *Journal of Zhejiang Normal University* 浙江師範大學學報, 2011/3, S. 70-75.
- Zhu Yixuan 朱一玄 (Hrsg.), *Hongloumeng ziliao huibian* 紅樓夢資料彙編, Tianjin: Nankai daxue chubanshe, 2001.
- , *Sanguo yanyi ziliao huibian* 三國演義資料彙編, Beijing: Baihua wenyi chubanshe, 1983.
- , *Shuihuzhuan ziliao huibian* 水滸傳資料彙編, Beijing: Baihua wenyi chubanshe, 1981.
- , *Xiyouji ziliao huibian* 西遊記資料彙編, Wuhan: Zhongzhou shuhuashe, 1983.
- , *Jinpingmei ziliao huibian* 金瓶梅資料彙編, Tianjin: Nankai daxue chubanshe, 1985.
- Zuo Dongling 左東嶺, *Li Zhi yu wanming wenxue sixiang* 李贄與晚明文學思想, Tianjin: Tianjin renmin chubanshe, 1997, S. 135-141.
- , „Cong liangzhi dao xingling -- Mingdai xingling wenxue sixiang de yanbian“ 從良知到性靈 -- 明代性靈文學思想的演變, in: *Nankai Journal* 南開學報 1999/6, S. 99-105.
- , *Wangxue yu zhongwan Ming shiren xintai* 王學與中晚明士人心態, Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2000.
- , Yangming xin xue yu Tang Xianzu de Yanqingshuo 陽明心學與湯顯祖的言情說, in: *Literature and Art Studies*, 2000/3, S. 98-105.

10.2 Bibliographie in westlichen Sprachen

10.2.1 Übersetzungen und weitere Klassiker

Graulich, Kurt (aus dem Chinesischen ins Deutsch), *Das Diamant Sutra*, von, Frankfurt/Main: Angkor-Verlag, 2010.

Hawkes, David and John Minford, *The Story of the Stone (The Dream of the Red Chamber)*, 5 Bände, New York: Penguin Books, 1973-1986.

Kuhn, Franz, *Der Traum der roten Kammer: ein Roman aus der Mandschu-Zeit*, Leipzig: Insel Verlag, 1971.

Schuhmacher, Stephan (aus dem Amerikanischen ins Deutsch, aus dem Chinesischen von Victor H. Mair), *Zhuangzi, das klassische Buch daositischer Weisheit*, Frankfurt/Main: Wolfgang Krüger Verlag, 1998.

Schwarz, Rainer und Martin Woesler (aus dem Chinesischen ins Deutsch), *Der Traum der roten Kammer oder die Geschichte vom Stein*, Bochum: Europäischer Universitätsverlag, 2006.

Wilhelm, Richard (aus dem Chinesischen ins Deutsch), *Dschuang Dsi: Das wahre Buch vom südlichen Blütenland*, Düsseldorf/Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1977.

Yang, Hsien-yi and Gladys Yang, *A Dream of Red Mansions*. Peking: Foreign Languages Press, 3 Bänder, 1978.

Weitere Klassiker

Carroll, Lewis, *Through the Looking-Glass and What Alice found there*, New York, 1902.

Cervantes Seevedra, Miguel de, „Vorrede“ in: *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha*, aus dem Spanischen von Ludwig Tieck, Zürich, 1987.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchener Ausgabe, Karl Richter (Hrsg.), Band 8.1, München: C. Hanser, 1990.

Lin Shuenfu und Larry Schulz (übers.), *The Tower of Myriad Mirrors: A Supplement to Journey to the West by Tung Yüeh (1620-1686)*, Berkely CA: Asian Humanities Press, 1978.

Meyer, Conrad Ferdinand, *Sämtliche Werke*, Hans Zeller und Alfred Zäch (Hrsg.), Band 12, Bern, 1961.

Nietzsche, Friedrich, „Das Kind mit dem Spiegel“, in: *Also sprach Zarathustra, Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden*, Karl Schlechta (Hrsg.), Band 2, München: Hanser Verlag, 1954.

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, Frankfurt am Main, 2007.

--, *Schriften III: Das philosophische Werk I*, Richard Samuel (Hrsg.), Stuttgart, 1960.

Rousseau, Jean-Jacque, *Julie oder die neue Heloise*, aus dem Französischen von Th. Hell, Berlin: Propyläen Verlag, Jahr der Veröffentlichung: unbekannt.

Schiller, Friedrich, *Schillers Werke*, Nationalausgabe, Julius Petersen und Hermann Schneider (Hrsg.) Band, 27, Weimar: Klassik Stiftung, 1958.

10.2.2 Sekundärliteratur

Antonsen, Jan Erik, *Text-Insel, Studien zum Motte in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert*, Würzburg, 1998, S. 47.

- Bauer, Wolfgang, *Geschichte der chinesischen Philosophie. Konfuzianismus, Daoismus, Buddhismus*, München: C. H. Beck, 2009.
- , *Das Antlitz Chinas, Die Autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis Heute*, München: Carl Hanser Verlag, 1990.
- , *Geschichte der chinesischen Philosophie*, München, 2001.
- , *Der chinesische Personennamen: Die Bildungsgesetze und hauptsächlichsten Bedeutungsinhalte von Ming, Tzu und Hsiao-Ming*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1959.
- Bech, Lene, „Fiction that leads to Truth: ‘The Story of the Stone’ as Skillful Means“, in: *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (26) 2004, S. 1-21.
- Beck, Andreas, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen: Goethe, Tieck, E.T.A. Hoffmann*, Heidelberg, 2008.
- Blödorn, Andreas, Daniela Langer und Michael Scheffel, *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- Blumensath, Heinz (Hrsg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.
- Bracher, Hans, *Rahmenerzählung und Verwandtes bei G. Keller, C. F. Meyer und Th. Storm*, Leipzig, 1924.
- Brown, Carolyn T. (Hrsg.), *Psycho-Sinology: The Universe of Dreams in Chinese Culture*, Lanham, Md.: University Press of America, 1988.
- Chan, Ping-leung, „Myth and Psyche in *Hung-lou meng*“, in: Winston L. Y. Yang und Curtis P. Adkins (Hrsg.), *Critical Essays on Chinese Fiction*, Hongkong: Chinese University Press, 1980, S. 165-179.
- Chen Jue 陳珏, *Record of an Ancient Mirror: An Interdisciplinary Reading 古鏡記讀法*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2010.
- Chi Xiao, *The Chinese Garden as Lyric Enclave: A Generic Study of the Story of the Stone*, Ann Arbor, MI: Center for Chinese Studies Publications, 2001.
- Chow, Tse-tsung 周策縱 (Hrsg.), *Wen-lin: Studies in the Chinese Humanities*, Madison: University of Wisconsin, 1968-1969.
- Chu, Madeline, „Journey into Desire: Monkey's Secular Experience in the *Xiyoubu*“, in: *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 117/4, 1997, S. 654-664.
- Cooper, Eugene, and Meng Zhang, „Patterns of Cousin Marriage in Rural Zhejiang and in *Dream of the Red Chamber*“, in: *Journal of Asian Studies*, 52.1 (February, 1993).
- Copeland, Rita and Peter T. Struck (Hrsg.), „Hermeneutics, deconstruction, allegory“, in: *The Cambridge Companion to Allegory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Currie, Mark, *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburgh: University of Edinburgh Press, 2007.
- Daemmerich, Horst S. und Ingrid Daemmerich, *Themes and Motifs in Western Literature: A Handbook*, Tübingen: Francke, 1987.
- , *Wiederholte Spiegelungen: Themen und Motive in der Literatur*, Bern und München: Franke Verlag, 1978.
- Dällenbach, Lucien, „Reflexivity and Reading“, in: *New Literary History*, 1980 (Spring), S. 435-449.
- , *The Mirror in the Text*, aus dem Französischen von Jeremy Whiteley und Emma Hughes, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Demback, Till, *Text Rahmen: Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert*, Berlin, 2007.

- Demiéville, Paul, „The Mirror of the Mind“ („Le miroir spirituel“), in: Peter N. Gregory (Hrsg.), *Sudden und Gradual: Approaches to Enlightenment in Chinese Thought*, Honolulu: University of Hawaii Press, S. 13-40.
- Dewoskin, Kenneth J., „The Six Dynasties Chih-Kuai and the Birth of Fiction“, in: Andrew Plaks (Hrsg.), *Chinese Narrative, Critical Theoretical Essays*, Princeton, 1977, S. 21-52.
- , „Full-length Hsiao-shuo and the Western Novel: A Generic Reappraisal“, in: William Tay et. al. (ed.), *China and the West* 中西比較文學論集, Taipei: Shibao wenhua chuban qiye gufen youxian gongsi, 1980, S. 163-176.
- Dumoulin, Heinrich, *Zen Buddhism: A History. Vol. 1, India and China*, New York, 1988.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München: Carl Hanser, 1987.
- Edwards, Louise P., *Men and women in Qing China: Gender in the Red Chamber Dream*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1994.
- , *Recreating the Literary Canon: Communist Critiques of The Red Chamber Dream*, Bochum: Ruhr University, Chinathemen, Projekt Verlag, 1995.
- , „Gender Imperatives in *Honglou meng*: Baoyu's Bisexuality“, in: *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews*, 1990, Band 12, S. 69-81.
- , „Jia Baoyu and Essential Feminine Purity“, *The Journal of the Oriental Society of Australia*, Band 20 und 21 (1988-1989), S. 36-47.
- , „Women in *Honglou meng*: Prescriptions of Purity in the Femininity of Qing Dynasty China“, in: *Modern China*, Band 16/4, (1990), S. 407-429.
- , „Representations of Women and Social Power in Eighteenth Century China: The Case of Wang Xifeng“, *Late Imperial China*, Band 14/1 (1993), S. 34-59.
- Eggert, Marion, *Rede vom Traum: Traumauffassungen der Literatensicht im späten kaiserlichen China*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993.
- Epstein, Maram, „Reflections of Desire: The Poetics of Gender in *Dream of the Red Chamber*“, in: *Nan Nü: Men, Women and Gender in Early and Imperial China* (Leiden; Boston), No.1, (1999), S. 64-106.
- , *Competing Discourses: Orthodoxy, Authenticity, and Engendered Meanings in Late Imperial Chinese Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- Ferrara, Mark S., „'Rustic Fiction Indeed!': Jia Yu-cun and *Dream of the Red Chamber*“, in: *New Zealand Journal of Asian Studies*, 13.1 (2011), S. 87-101.
- , „Patterns of Fate in *Dream of the Red Chamber*“, in: *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory* (2009). S. 12-31.
- , „Emptying Emptiness: Kongkong Daoren in *Honglou meng*“, in: *Tamkang Review: A Quarterly of Comparative Studies of Chinese and Foreign Literatures*, 36.1-2 (2005), S. 105-116.
- Gadamer, Hans-George, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr, 1990.
- Gray, Ronald. „Returning to the Unpolished: Jia Bao-yu and Zhuang-zi in *Honglou meng*“, in: *Tamkang Review* 36 (2005), S. 177-94.
- Ge Liangyan, „The Stone in *Hongloumeng* — Intertext of Ming-Qing Fiction Criticism“, in: *The Journal of Asian Studies*, 2002/1, S. 57-82.
- Genette, Gérard, *Die Erzählung*, aus dem Französischen von A. Knop, Jochen Vogt (Hrsg.), München: Fink, 1994.
- , *Paratexte, Das Buch vom Beiwerk des Buches*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt/ New York, 1992.

- Gerring, Richard J., *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven: Yale University Press, 1993.
- Gittes, Katharine S., *Framing the Canterbury Tales: Chaucer and the Medieval Frame Narrative Tradition*, New York: Greenwood Press, 1991.
- Goffman, Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York: Harper & Row, 1974.
- Goldstein, Moritz, *Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen: Von Goethe bis Hoffmann*, Berlin: Paul, 1906.
- Gregory, Peter N. (ed.), *Sudden and Gradual: Approaches to Enlightenment in Chinese Thought*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1987.
- Hanan, Patrick D., *The Chinese Short Story: Studies in Dating, Authorship, and Composition*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.
- , *The Chinese Vernacular Story*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
- , "The Translator, the Mirror and the Dream — Some Observations on a New Theory", in: *Renditions* 13 (1980), 5-20.
- , „The Narrator’s Voice Before the ‚Fiction Revolution““, in: David Derwei Wang und Shang Wei (Hrsg.), *Dynastic Crisis and Cultural Innovation from the Late Ming to the Late Qing and Beyond*, Cambridge: Harvard University Asia Center, 2005, S. 420-227.
- Haug, Walter: *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart: Germanistische Symposien, Berichtsbände 3, 1979.
- Haun, Saussy, „Reading and Folly in *Dream of the Red Chamber*“, *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews*, 9.1-2 (July, 1987), S. 23-47.
- , „The Age of Attribution: Or, How the *Honglou Meng* Finally Acquired an Author“, *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews (CLEAR)* 25 (2003): 119-132.
- Hawkes, David, „The Translator, the Mirror and the Dream — Some Observation on a New Theory“, in: *Renditions*, 13 (1980), S. 5-39.
- , „*The Story of the Stone: A Symbolic Novel*“, in: *Renditions* 25 (1986), S. 6-17.
- , *Ch’u tz’u: The Songs of the South, an Ancient Chinese Anthology*, Oxford: Clarendon Press, 1959.
- Hegel, Robert E., *The Novel in Seventeenth-Century China*, New York: Columbia University Press, 1981.
- , and Richard Hessney (Hrsg.), *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Herman, David, Manfred Jan, Marie-Laure Ryne, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York: Routledge, 2005.
- Hershock, Peter D., *Chan Buddhism*, Honolulu, 2005.
- , *Liberating Intimacy: Enlightenment and Social Virtuosity in Ch’an Buddhism*, Albany, 1996.
- Hsia, C. T., *The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction*, New York: Columbia University Press, 1968.
- Hsia, C. T. 夏志清 und T. A. Hsia, „New Perspectives on Two Ming Novels: *Hsi Yu Chi* and *Hsi You Pu*“, in: Chow Tse-tung (Hrsg.), *Wen-Lin: Studies in Chinese Humanities*, Madison, 1968, S. 229-245.
- Huang Chun-Chieh, and Zurcher, Erik, *Time and Space in Chinese Culture*, Sinica Leidensia, Leiden: E. J. Brill, 1995.

- Huang, Martin W. 黃衛總, „Sentiments of Desire: Thoughts on the Cult of *Qing* in Ming-Qing Literature“, in: *Chinese Literature: Essays, Articles Reviews*, 20 (1998), S. 153-184.
- , *Desire and Fictional Narrative in Late Imperial China*, Cambridge: Harvard University Press, 2001.
- , *Literati and Self-Representation: Autobiographical Sensibility in the Eighteenth-Century Chinese Novel*, Stanford, 1995.
- Huang, Ray 黃仁宇, 1587. *Ein Jahr wie jedes andere*, aus dem Englischen von Gudrun Wacker, Farnkfurt/Main: Insel Verlag, 1986.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Idema, Wilt Lukas, *Chinese Vernacular Fiction*, Leiden: E. J. Brill, 1974.
- Iser, Wolfgang, *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz: Universitätsverlag, 1970.
- , *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink, Wilhelm Verlag, 1972.
- , *Der Akt des Lesens*, München: Wilhelm Fink, 1976.
- Jäggi, Andreas, *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert: Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Bern: Peter Lang, 1994.
- Jannidis, Fortis, *Figur und Person, Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin: Walter de Gruyter, 2004.
- Jefferson, Ann, „*Mise en Abyme* and the Prophetic in Narrative“, in: *Style*, 17/2 (Spring 1983), S. 196-208.
- Jorgenson, John, *Inventing Hui-neng, the Sixth Patriarch: Hagiography and Biography in Early Ch'an*, Leiden, 2005.
- Kao, Yu-kung 高友功, „Lyric Vision in Chinese Narrative Tradition: A Reading of *Hung-lou Meng* and *Ju-lin Wai-shih*“, in: Andrew Plaks (Hrsg.), *Chinese Narrative*, S. 227-243.
- Kao, Karl S. Y. 高辛勇, „A Tower of Myriad Mirrors: Theory and Practice of Narrative in His-yu Pu“, in: Tse-tung Chow (Hrsg.), *Wen-Lin: Studies in Chinese Humanities*, Madison Wisconsin: University of Wisconsin and Hong Kong: The Chinese University Press, 1989, S. 205-241.
- Kern, Iso: *Das Wichtigste im Leben: Wang Yangming (1472–1529) und seine Nachfolger über die «Verwirklichung des ursprünglichen Wissens»*, Basel: Schwabe Verlag, 2010.
- Klöpsch, Volker, *Der seidene Faden: Gedichte der Tang*, Frankfurt am Main [u.a.]: Insel-Verlag, 1991.
- Klöpisch, Volker und Eva Müller (Hrsg.), *Lexikon der chinesischen Literatur*, München: C. H. Beck, 2004.
- Knoerle, Jeanne, *The Dream of the Red Chamber: A Critical Study*, Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- Krüger, Anders, *Deutsches Literaturlexikon*, München, 1914.
- Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.
- Lämmert, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: Metzler, 1955.
- Lamping, Dieter, *Der Name in der Erzählung: Zur Poetik des Personennamens*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert, 1983.
- Lee Haiyan, „Love or Lust: The Sentimental Self in *Honglou meng*“, in: *Chinese Literature: Essays, Articles Reviews*, 19 (1997), S. 85-111.

- Levy, Dore Jesse, *Ideal and Actual in the Story of the Stone*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Li Qiancheng 李前程, *Fiction of Enlightenment: Journey to the West, Tower of Myriad Mirrors, and Dream of the Red Chamber*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.
- Li Wai-ye 李惠儀, *Enchantment and Disenchantment: Love and Illusion in Chinese Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Lin, Shuen-fu 林順夫, „Chia Pao-yu's First Visit to the Land of Illusion: An Analysis of a Literary Dream in an Interdisciplinary Perspective“, *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews*, December 1992, Volume 14: S. 77-106.
- Lynn, Richard John, „The Sudden and the Gradual in Chinese Poetry Criticism“, in: Peter Gregory (Hrsg.), *Sudden and Gradual*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1987, S. 381-427.
- Ma Tai-Lio, „Novel Prohibited in the Literary Inquisition of Emperor Ch'ien-Lung 1722-1788“, in: Winston L. Y. Yang and Curtis P. Adkins (Hrsg.), *Critical Essays on Chinese Fiction*, Hongkong: Chinese University Press, 1980, S. 201-213.
- Maatje, Frank C., *Der Doppelroman, eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen*, Groningen: Wolters, 1964.
- MacLachlan, Gale and Ian Reid, *Framing and Interpretation*, Carlton, Victoria, 1994.
- McRae, John R., *The Northern School and the Formation of Early Ch'an Buddhism*, Honolulu, 1986.
- Marz, Ehrhard, *Goethes Rahmenerzählungen (1794-1821): Untersuchungen zur Goetheschen Erzählkunst*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1985.
- Maureen Quilligan, *The Language of Allegory: Defining the Genre*, Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- McRae, John R., *The Northern School and the Formation of Early Ch'an Buddhism*, Honolulu: University Hawaii Press, 1987.
- Meid, Volker, *Sachlexikon Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- Meinert, Carmen, „Plötzliches oder allmähliches Erwachen — Konträre Positionen im chinesischen Meditationsbuddhismus“, in: *Buddhismus in Geschichte und Gegenwart*, Bd. X, 17-37, Universität Hamburg, Asien-Afrika-Institut, Abteilung für Kultur und Geschichte Indiens und Tibets, 2003.
- Conrad Ferdinand Meyer, *Sämtliche Werke*, Hans Zeller und Alfred Zäch (Hrsg.), Band 12, Bern, 1961.
- Meyer-Fong, Tobie, „The Printed World: Books, Publishing Culture, and Society in Late Imperial China“, in: *The Journal of Asian Studies*, 66 (2007), S. 787-817.
- Mielke, Christine, *Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- Miller, Lucien, „Children of the Dreams: The Adolescent World in Cao Xueqin's *Honglou meng*“, in: Anne Behnke Kinney (Hrsg.), *Chinese Views of Childhood*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1995.
- , *Masks of Fiction in Dream of the Red Chamber: Myth, Mimesis, and Persona*, Tucson: University of Arizona Press, 1975.

- Nelles, William, „Stories within Stories: Narrative Levels and Embedded Narrative“, Marie-Laure Ryne, „Stacks Frames and Boundaries“, in: Brian Richardson (Hrsg.), *Narrative Dynamics, Essays on Time, Plot and Closure and Frames*, Columbus, 2002, S. 339-353, S. 366-386.
- Nünning, Ansgar (Hrsg.), *Metzler Lexikon, Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2004.
- Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.), *Multiperspektivisches Erzählen, Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000.
- O’Flaherty, Wendy Doniger, *Dreams, Illusions and Other Realities*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Owen, Stephen, *Readings in Chinese Literary Thought*, Cambridge: Council on East Asian Studies, Harvard University, 1992.
- Peez, Erik, *Die Macht der Spiegel: Das Spiegelmotiv in Literatur und Ästhetik des Zeitalters von Klassik und Romantik*, Frankfurt/Main: Peter Lang, 1990.
- Plaks, Andrew, *Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber*, Princeton: Princeton University Press, 1976.
- , (Hrsg.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- , „Chang Hsin-chih on How to Read the *Hung-lou meng* (Dream of the Red Chamber)“, in: David Rolston (Hrsg.), *How to Read the Chinese Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- , *The Four Masterworks of the Ming Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Quilligan, Maureen, *The Language of allegory: Defining the genre*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.
- Ricardou, Jean, „The Story within the Story“, Trans. Joseph Kertner, in: *James Joyce Quarterly*, University of Tulsa, Okla., Spring, 1981.
- Rolston, David, *How to Read the Chinese Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Roth, Arnold, *Der literarische Titel, Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main, 1986.
- Schaab-Hanke, Dorothee, *Die Entwicklung des höfischen Theaters in China zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert*, Hamburg: Hamburger Sinologische Gesellschaft, 2001.
- Scheffel, Michael, *Formen selbstreflexiven Erzählens*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- , „Wer spricht? Überlegungen zur ‚Stimme‘ in der fiktionalen und faktualen Erzählung“, in: Andreas Blödom, Langer, Daniela und Michael Scheffel, *Stimme(n) im Text: narratologische Positionsbestimmungen*, Berlin: Walter de Gruyter, 2006, S. 83-99.
- Seager, Dennis L., *Stories within Stories. Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York: Peter Lang, 1991.
- Shimada Kenji, *Die neo-Konfuzianische Philosophie: die Schulrichtungen Chu Hsi und Wang Yang-mings*, aus dem Japanischen von Monika Ubelhor, Berlin: Dietrich Reimer, 1987.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Schnitzler, Marion, *Die Kapitelüberschrift im französischen Roman des 19. Jahrhunderts: Formen und Funktionen*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983.
- Shih, Vincent Yu-Chung, *The Literary Mind and the Carving of Dragons*, Hongkong: The Chinese University Press, 1983.
- Söffner, Jan, *Das Decameron und seine Rahmen des Unlesbaren*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 2005.

- Soong, Stephen, „Two Types of Misinterpretation--Some Poems from *Red Chamber Dream*“, *Renditions*, 7 (Spring 1977), S. 73-92.
- Spaar, Wilfried, *Die kritische Philosophie des Li Zhi und ihre politische Rezeption in der Volksrepublik China*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 1984.
- Spence, Jonathan, *Treason by the Book*, New York: Penguin, 2001.
- , *Ts'ao Yin and the Kang-hsi Emperor: Bondservant and Master*, New Haven: Yale University Press, 1988.
- Spörl, Uwe, *Basislexikon Literaturwissenschaft*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2004.
- Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*, Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Stanzel, Franze K., *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2001⁷.
- Tong Yao, *Ein Vergleich zwischen den Wahlverwandtschaften von Johann Wolfgang von Goethe und dem klassischen chinesischen Roman Der Traum der roten Kammer vom Cao Xueqin und Gao E*, Berlin, 2006.
- Tse-tzung Chow (Hrsg.), *Wen-Lin: Studies in Chinese Humanities, 1968-1989*, Madison, University of Wisconsin, S. 205-241.
- Tu Weiming 杜維明, *Neo-Confucian Thought in Action: Wang Yang-ming's Youth (1472-1509)*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976, S. 63-70.
- Van Dyke, Carolyn, *The Fiction of Truth: Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Voßkamp, Wilhelm, „Gattungen“, in: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hrsg.), *Literaturwissenschaft — Ein Grundkurs*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997⁵, S. 253-268.
- Vogelsang, Kai, „Unscheinbare Worte, ungedruckt: Zur Bedeutung ch'ing-zeitlicher Handschriften für die Sinologie“, in: *Orient Extremus, Zeitschrift für Sprache, Kunst und Kultur der Länder des Fernen Ostens*, 1998/99, S. 151-167.
- Wagner, Marsha, „Maids and Servants in *Dream of the Red Chamber*: Individuality and the Social Order“, in: Robert E. Hegel and Richard C. Hessney (Hrsg.), *Expressions of Self in Chinese Literature*, New York: Columbia University Press, 1985.
- Waltner, Ann, „On Not Becoming a Heroine: Lin Daiyu and Cui Ying-ying“, *Signs*, 15.1 (1989), S. 61-78.
- Wang, Jing. *The Story of Stone: Intertextuality, Ancient Chinese Stone Lore, and the Stone Symbolism in Dream of the Red Chamber, Water Margin, and the Journey to the West*, Durham: Duke University Press, 1992.
- Wang, John C.Y., „The Chih-yen-chai Commentary and the *Dream of the Red Chamber*: A Literary Study“, in: Rickett, Adele (Hrsg.), *Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'i-Ch'ao*, Princeton: Princeton University Press, 1978, S. 189-200.
- Wolf, Werner, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen: Niemeyer, 1993, S. 296.
- „Framing Fiction. Reflections on a Narratological Concept and an Exemple — Bradbury, *Mensonge*“, in: Walter Grünzweig und Andreas Solbach (Hrsg.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext — Transcending Boundaries: Narratology in Kontext*, Tübingen: Narr, 1999, S. 97-124.
- „*Mise en Abyme*“, In: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2004.

- „Prolog als Paratexte und/oder dramatische (Eingangs-)Rahmungen? 'Literarische Rahmung' als Alternative zum problematischen Paratext-Konzept“, in: Frieder von Amon und Herfried Vögel (Hrsg.), *Die Pluralisierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit. Theorie, Formen, Funktionen*, Berlin, 2008, S. 79-98.
 - „Introduction, Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media“, in: Derselbe Autor und Walter Bernhart (Hrsg.), *Framing Borders in Literature and other Media*, Amsterdam/New York, 2006a, S. 1-40.
 - , „Der Prolog als traditionelle Form dramatischer Anfangsrahmung. Problem der Definition und der Funktionsgeschichte in englischen Drama des 19. Jahrhunderts“, in: Hugo Keiper, Maria Löschnigg und Doris Mader (Hrsg.) *Metamorphosen: Englische Literatur und die Tradition*, Festschrift für Wolfgang Riehle, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 2006b, S. 203-238.
 - „Multiperspektivität: Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeiten auf Rahmungen in Erzählwerken“, in: Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.), *Multiperspektivisches Erzählen: Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000, S. 79-109.
- Wieckenberg, Ernst-Peter, *Zur Geschichte der Kapitelüberschrift im deutschen Roman vom 15. Jahrhundert bis zum Ausgang des Barock*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1969.
- Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, 2001.
- Wong, Kam-ming, 黃金銘, „Point of View, Norms, and Structure: *Hung-lou Meng* and Lyrical Fiction“, in: Andrew Plaks (ed.), *Chinese Narratives: Critical and Theoretical Essays*, Princeton: Princeton University Press, 1977, S. 203-226.
- Wu, I-Hsien, *The Journey of the Stone: Experience, Writing, and Enlightenment*, New York: Columbia University, 2006.
- Wu Pai-yi, *The Confucian Progress: Autobiographical Writings in Traditional China*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Wu, Shih-ch'ang, *On the Red Chamber Dream*, London: Clarendon Press, 1961.
- Xia, C. T. 夏志清, *The Classic Chinese Novel: A Critical Introduction*, New York and London, 1968.
- Xiao, Chi. *The Chinese Garden as Lyric Enclave: a Generic Study of the Story of the Stone*, Ann Arbor: University of Michigan, 2001.
- Yang, Michael, „Naming in *Honglou meng*“, in: *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews*, 18 (1996), S. 69-100.
- Yang, Vincent. „The Symbolism of Naming in *Dream of the Red Chamber*“, *Tamkang Review 淡江评论*, Vol.22, No.1-4, (Fall-Summer 1991-1992), S. 305-313.
- Yau, Ka-Fai, „Realist Paradoxes: The Story of the *Story of the Stone*“, in: *Comparative Literature*, Spring, 2005/57(2), S 117-134.
- Yee, Angelina C., „Counterpoise in *Honglou meng*“, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 50.2 (December, 1990), S. 613-650.
- , „Self, Sexuality, and Writing in *Honglou meng*“, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 55.2 (December, 1995), S. 373-407.
- Yi, Jeannie Jinsheng 伊錦聲, *The Dream of the Red Chamber: an Allegory of Love*, Paramus, NJ.: Homa & Sekey Books, 2004.
- Yu, Anthony C., *Rereading the Stone: Desire and the Making of Fiction in *Dream of the Red Chamber**, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- , „*Dream of the Red Chamber*“, in: Barbara Stoller Miller (Hrsg.), *Masterworks of Asian Literature in Comparative Perspective* (Armonk, NY: M.E. Sharpe), 1994, S. 285-299.

- , „The Quest of Brother Amor: Buddhist Intimations in *The Story of The Stone*“, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1989/1, S. 55-92.
- , „Self and Family in the *Hung-lou meng*: A New Look at Lin Tai-yü as Tragic Heroine“, *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews*, 2.2 (July, 1980), S. 199-223.
- Yu, Ying-shih, „The Two Worlds of *Hung-lou meng*“, *Renditions*, 2 (Spring, 1974), S. 5-21.
- , *Hung-lou meng ti liang ko shih-chieh* (The Two Worlds of the *Dream of the Red Chamber*), Taipei: Liangjing chuban shiye gongsi, 1978.
- „Self and Family in the *Hung-lou meng*: A New Look at Lin Tai-yü as Tragic Heroine“, in: *Chinese Literature: Essays, Articles, and Reviews*, 2.2 (July, 1980), S. 199-223.
- Zhao, Henry Y. H., *The Uneasy Narrator*, New York, 1995.
- Zhou Jianming, *Erzählstrategie in der Traumdarstellung der deutschen Romantik und der chinesischen Ming- und Qing-Dynastie. Eine literarisch-kulturelle Untersuchung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Zhou, Ruchang, Ronald R. Gray, Mark S. Ferrara (Hrsg.), *Between Noble and Humble: Cao Xueqin and the Dream of the Red Chamber*, New York: Peter Lang, 2009.
- Zhou, Zuyan, „Chaos and the Gourd in *The Dream of the Red Chamber*“, *T'oung Pao* (Winter, 2001), Vol. 37, pp. 251-288.
- Zipfel, Frank (Hrsg.), *Fiktion, Fikrivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt, 2001.