

Martin GIMM: *Cui Lingqin und sein Traktat zu den höfischen Theater- und Unterhaltungskünsten im China des 8. Jahrhunderts*. Bd. 1: Der Autor des *Jiaofang ji*. Stuttgart: Franz Steiner 1998. 255 S. (= Sinologica Coloniensia. Ostasiatische Beiträge der Universität zu Köln, Bd. 20)

Seit langem ist die deutsche Habilitationsschrift, ohne die nach wie vor kaum ein Lehrstuhl hierzulande zu erhoffen ist, ins Gerede gekommen. Die Gründe dafür sind zahlreich und nicht leicht abzuweisen, einer der m.E. kräftigsten Einwände liegt darin, daß Habilitationsschriften faktisch oft unpubliziert bleiben, aus welchen Gründen auch immer. Sinologische Beispiele dafür gibt es viele, und bis vor kurzem gehörte auch Martin Gimm zu den Säumigen. Doch nun hat sich der Emeritus aus Köln zu Wort gemeldet, um seine Habilitationsschrift aus dem Jahre 1969 doch noch zu publizieren. Nicht weniger als drei Bände sind für dieses Unternehmen anvisiert.

Der Gegenstand der Trilogie ist bereits im Haupttitel des vorliegenden ersten Bandes genannt: das höfische Theater und die Unterhaltungskünste im China des 8. Jahrhunderts. Gimm betritt also den Boden der aristokratischen Vergnügungen im allgemeinen, im besonderen „den Bereich der Gebrauchsliteratur und -musik . . . , der einen wesentlichen Anteil am aristokratischen Privatleben und an der ‚Freizeitgestaltung‘ am Kaiserhof‘ ausmachte (S. 119).

Gegenstand der Arbeit Gimmis im engeren Sinn ist indes ein einziger Traktat, nämlich das Mitte des 8. Jahrhunderts verfaßte *Jiaofang ji* des Cui Lingqin – ein kurzes Werk von nur einem Kapitel (*juan*) und nicht einmal 3000 Schriftzeichen, das seinen Namen „Memorial über die Lehrinstitute“ (Gimm) nach den *Jiaofang* genannten Lehrinstitutionen trägt, die i.J. 714 gegründet wurden (S. 154f.) und für alle Aspekte der höfischen Musik zuständig waren – „sowohl für Auswahl, Ausbildung und Unterbringung des für die musikalische Unterhaltung aller Kategorien am Hofe zuständigen Personals als auch für die Gestaltung und Darbietung der ‚Programme‘“ (S. 11).

Es liegt nicht auf der Hand, weshalb denn ein so kurzer Text es verdienen sollte, in den Mittelpunkt einer dreibändigen Arbeit zu kommen, aber Gimm nennt mehrere überzeugende Gründe dafür:

- Das *Jiaofang ji* stellt den einzigen zusammenhängenden Text dar, aus dem wir Kenntnis über die höfische Unterhaltung während der Blütezeit der Tang-Dynastie beziehen können (S. 8f., S. 119ff.).
- Das Werk ist ferner ein „nach Erfahrungstatsachen erarbeiteter ‚Bericht‘“ (S. 119), sein Autor Cui Lingqin sah mit eigenen Augen, was er beschrieb, er war nicht auf Informationen aus zweiter Hand angewiesen (Anm. 286).
- Das *Jiaofang ji* bietet mit nicht weniger als 343 registrierten Stücken (S. 120 und Anm. 264) die umfangreichste Liste jenes Repertoires, das seinerzeit bei unterschiedlichen Gelegenheiten der höfischen Unterhaltung vorgebracht werden konnte und bildet somit „den Hauptfundus der damals am Hof gebräuchlichen Vortragsstücke“ (S. 122f.).
- Es ist nicht nur eine zeitgenössische Quelle zur geselligen Unterhaltung am Hof, sondern darüber hinaus „eine wichtige Quelle zur chinesischen Theater- und Musikgeschichte“ (S. 123), worin ihm nur eine Handvoll überlieferter weiterer Texte ebenbürtig sind (S. 123), darunter das *Yuefu zalu* des Duan Anjie, das Gimm schon

1966 in einer Monographie bearbeitet hat¹ und das stark auf das *Jiaofang ji* rekurrierte, wenngleich es „weniger die damalige Situation am Hof als die Aktivitäten im Volke“ (S. 127f., Anm. 286) beschreibt.

Der Hauptteil des Gimmschen Werkes enthält zwei Abschnitte, deren erster („Cui Lingqin – Leben und Umkreis“, S. 45–106) die biographischen Informationen zu Cui Lingqin zusammenträgt und außerdem ein intellektuelles Porträt zu zeichnen versucht. Es ist nicht viel, was aus dem Leben des Cui Lingqin verbürgt ist: Er entstammte einer der mächtigsten Familien seiner Zeit und teilte mit der damaligen säkularen Elite das Geschick, die reifen Mannesjahre auf ganz unterschiedlichen Posten in der Zentralregierung und der Provinzverwaltung zu verbringen. Auch über religiöse und intellektuelle Positionen Cuis ist nur wenig in Erfahrung zu bringen, aber Gimm versteht es, mit bewundernswerter Liebe zum Detail, das wenige so zu interpretieren, daß vor unseren Augen eine Person Gestalt annimmt, die mit einer Reihe berühmterer Zeitgenossen wenig religiöse oder intellektuelle Skrupel hatte. Denn während ein zeitgenössischer Epitaph des Li Hua (übersetzt in einem Anhang, S. 156–172) Cui Lingqin als Anhänger der vom Chan-Meister Xuansu (668–752) favorisierten buddhistischen Richtung ausweist, die eher antiintellektuell und bildungsfeindlich eingestellt war und der Meditation den Vorzug vor der verbalen Unterweisung der Schüler durch den Lehrer gab, belegt eine weitere Inschrift des Li Hua, daß Cui zeitgleich Kontakte zu einem Kloster unterhielt, wo gerade eine konkurrierende Richtung vertreten wurde, die bei weitem bildungsfreundlicher ausgerichtet war.

Mit der gleichen Akribie, mit der Gimm die biographische Fährte Cui Lingqins aufnimmt, widmet er sich im zweiten Abschnitt des Hauptteils einer Spurensicherung seines Œuvres. Diese Spurensicherung besteht indes nicht allein in einer Beschreibung von 33 Textausgaben des *Jiaofang ji* (S. 132–151), vielmehr erzählt Gimm auch detailliert die Geschichte der weiteren Werke des Cui Lingqin, als da sind: das verlorengegangene, ein Kapitel umfassende historiographische Werk *Tangli mulu* (S. 107–112), der ebenfalls verlorengegangene Kommentar Cuis zu Yu Xins (513–581) „Ai Jiangnan fu“, der „in der Tang-Zeit eine herausragende Bedeutung als Studien- und Lehrtext erlangt“ hatte (S. 116f.), schließlich eine Inschrift Cuis auf ein in Stein graviertes Bild des Li Bo (699/701–762), die aber nicht genau identifizierbar ist.

Für manchen Leser mag indes der Hauptteil des Gimmschen Werkes weniger interessant sein als dessen Einleitung (S. 11–44), wo eine vorweggenommene Zusammenfassung der Trilogie geboten wird. Das längere Teilstück dieser Zusammenfassung versammelt unter der Zwischenüberschrift „Institutionen“ (S. 20–44) vorwiegend Informationen zu den administrativen Einrichtungen der Hofmusik, die in einer der beiden Hauptstädte der Dynastie angesiedelt waren, vorwiegend natürlich in Chang'an. Dort, in Chang'an, sind nicht weniger als 16 Institutionen mit einer teilweise enormen Zahl an Mitarbeitern nachzuweisen: Allein das für die Ausbildung in Tänzen zuständige Institut soll zeitweilig über 12.000 Schüler/innen gehabt haben (S. 26), und es war doch nur eines von drei Jiaofang-Instituten, die für die Ausbildung der männlichen und weiblichen „Sänger und Instrumentalisten, Tänzer und Schauspieler“ zuständig waren, die bei der Inszenierung der höfischen Musik eingesetzt werden sollten (S. 22); im „Hof für das Opferwesen“ (*taichang*

1 Martin GIMM: *Das Yüeh-fu tsa-lu des Tuan An-chieh. Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der T'ang-Dynastie*. Wiesbaden: Harrassowitz 1966 (= Asiatische Forschungen, Bd. 19).

si) und seinen Unterabteilungen und Sonderinstitutionen sollen gar bis zu 20.000 Bedienstete tätig gewesen sein (S. 28). Doch auch „Institutionen“ ganz anderer Art finden in dieser Übersicht Erwähnung, bis hin zum Amüsierviertel „Nordmeile“ (*beili*), wo manche Mädchen nach ihrem Ausscheiden aus dem höfischen Unterhaltungsbetrieb ein den japanischen Geishas vergleichbares Leben führten (S. 35).

Die für mich selbst spannendsten Ausführungen des Werkes indes stehen in jenem Teil der Zusammenfassung, dem Gimm die Zwischenüberschrift „Bankettmusik“ gegeben hat (S. 11–19), worunter eben jene Art der musikalischen Unterhaltung bei Hof zu verstehen ist, für welche die in den Jiaofang-Instituten ausgebildeten Spezialisten vorwiegend zuständig waren.² Und wenn der Autor auch konzedieren muß, daß sich bisher noch kein detailliertes Bild über die Bankettmusik gewinnen läßt, so fördert er doch einige wichtige Erkenntnisse zutage, die sinologisches Allgemeingut werden sollten:

- a. „Bankettmusik“ (*yanyue*, unterschiedlich geschrieben als ~/~/~/~) ist „eine festliche, dem Ruhm des Kaiserhauses dienende, szenische Bankett- und Aufzugsmusik“ (S. 12), in der sich Elemente der Volksmusik, einschlägige Traditionen fremder Kulturen und chinesische Ritualmusik verbanden (S. 12) und die als „eine Art Gegenstück zur ... Kultmusik der alten Könige“ (S. 12) nach Anfängen im 5./6. Jh. in der Sui-Zeit neu reguliert und von den Tang übernommen wurde (S. 20).
- b. Die Einbeziehung fremdländischer Elemente aus Kashgar und Samarkand, aus Buchara und Turfan, aus Kutscha, Indien und Korea hatte wahrscheinlich eine doppelte Funktion: Sie trug der Tatsache Rechnung, daß von der fremdländischen Musik eine gewisse Faszination ausging (S. 13), und sie demonstrierte den Anspruch des chinesischen Kaisers auf Herrschaft über die Oikumene.
- c. „Bankettmusik“ wurde bei rituellen oder offiziellen Anlässen aufgeführt, etwa beim Empfang ausländischer Gesandter, sie bildete aber auch „Dekor bei intimeren Zusammenkünften und Feiern der kaiserlichen Familie“ (S. 15), hatte also ebenso offiziöse wie eher private Seiten.
- d. Gesichert scheint, daß die „im Rahmen der höfischen Feste gebotenen Stücke in einer Vielfalt von Erscheinungsformen präsentiert“ wurden, die „vermutlich den jeweiligen Gegebenheiten *ad hoc* angepaßt werden konnten“ (S. 15). Grundsätzlich ist dabei zu unterscheiden zwischen den beiden Hauptkategorien „Großform“ und „Kleinform“.
 - Der Großform (*daqu*, gelegentlich auch als „Ballettsuiten“ übersetzt) waren die bedeutendsten Repräsentationswerke der Bankettmusik zugeordnet und wenigstens zwei Dutzend der im *Jiaofang ji* belegten 343 Stückenamen sind ihr zuzurechnen; sie hatte große vokale, instrumentale und tänzerische Anteile, und eine einzige Aufführung konnte sich bis über 60 Tage erstrecken (S. 15f. sowie Anm. 10 und 265).
 - Die Kategorie „Kleinform“ (*quzi*) andererseits bezeichnete weniger eine einzige unvariable Form, sondern eher eine Gruppe von Formen, weswe-

2 „Vorwiegend“, muß man einschränkend sagen, denn die in den Jiaofang-Instituten ausgebildeten Spezialisten scheinen in geringerem Maße auch für die sog. *sanyue* „zerstreute Musik“ zuständig gewesen zu sein, worunter man sich eine „durch Musikeinlagen begleitete Vorführung ... artistischer oder akrobatischer Schauszenen oder zirkensischer Spiele“ (S. 11f. Anm. 7) vorzustellen hat, über die Konkretes aber noch unerforscht ist.

gen denn auch der gelegentlich gewählte Terminus „kleine Stücke“ geeigneter zu sein scheint; die weitaus größte Anzahl der im *Jiaofang ji* belegten Stücke gehört dieser Kategorie an, ihre Notationen sind allermeist verloren, doch Gimm zweifelt nicht daran, daß sie mehrenteils von fremdländischen Einflüssen geprägt waren (S. 17–19 und Anm. 265).

Gimm hat in Aussicht gestellt, zwei weitere Bände folgen zu lassen, von denen der eine eher den Institutionen und den Akteuren des höfischen Theater-, Musik- und Unterhaltungsbetriebes gilt, der andere „das Repertoire der szenischen Gebrauchsliteratur“ in den Mittelpunkt stellen wird. Unsere Kenntnis eines wichtigen Bereiches der Tang-zeitlichen Kultur wird, wenn die Trilogie vorliegen wird, um wesentliches bereichert werden. Wenn Gimm ferner mit seiner offensichtlichen und auch in dieser Arbeit auf jeder Seite zum Ausdruck kommenden Grundauffassung Schule machte, daß wissenschaftliches Arbeiten neben dem eigenen Nachdenken auch die extensive Lektüre erfordert, auch wenn dies bisweilen zu sehr langen Fußnoten führt, dann wäre ihm zweifach zu gratulieren. Und wenn er schließlich gar dazu anregte, daß mehr sinologische Habilitationen vorgelegt werden, und zwar tunlichst nicht in der betagten Form von ehemals, sondern auf den Stand der Forschung gebracht, dann ... Aber das wird er wohl doch nicht erreichen, meint einer aus der Gruppe der Säumigen.

Reinhard Emmerich, Münster