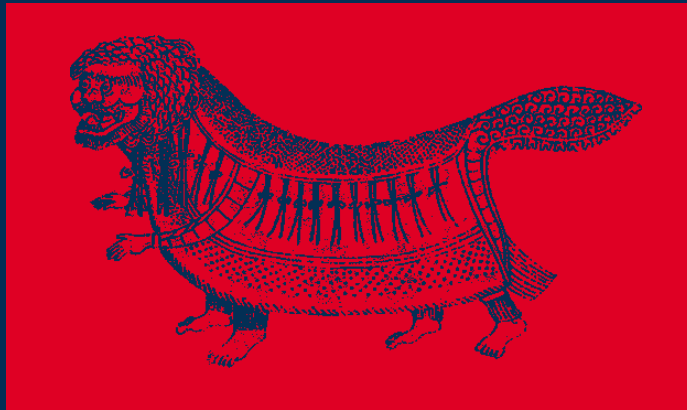


Dorothee Schaab-Hanke

Die Entwicklung des höfischen Theaters in China zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert



Hamburger Sinologische Schriften

OSTASIEN Verlag

Dorothee Schaab-Hanke

**Die Entwicklung des höfischen Theaters in China
zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert**

Hamburger Sinologische Schriften 1

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

© 2011. OSTASIEN Verlag, Gossenberg (www.ostasien-verlag.de)
Nachdruck der 1. Auflage, 2001. Alle Rechte vorbehalten
Herausgeber der Reihe: Hamburger Sinologische Gesellschaft e. V.
Redaktion, Satz und Umschlaggestaltung: Martin Hanke und Dorothee Schaab-Hanke
Druck und Bindung: Rosch-Buch Druckerei GmbH, Scheßlitz
ISBN 978-3-940527-57-8
Printed in Germany

Inhalt

	Vorbemerkung	9
1	Einführung	13
1.1	Zum Stand der Forschung	14
1.2	Die Auffassung vom Theater als Erscheinungsform der Musik	18
1.3	Spuren indischer Theatertradition entlang der Seidenstraßen	25
2	Die Neuorganisation der Hofunterhaltung	31
2.1	Die Loslösung des Unterhaltungsbereichs aus der Verantwortung des Zeremonialamts	33
2.1.1	Die Gründung des Hofunterhaltungsamts als politischer Schachzug Kaiser Xuanzongs	40
2.1.2	Der Anteil Kaiser Xuanzongs am Entstehen neuer künstlerischer Wertmaßstäbe	45
2.1.3	Der Zusammenhang zwischen Reformen Kaiser Xuanzongs und dem Aufstand An Lushans aus konfuzianischer Sicht	56
2.2	Das weitere Schicksal des Hofunterhaltungsamts in der Zeit nach Kaiser Xuanzong	64
2.2.1	Die Verschleppung der Hofkünstler nach Luoyang im Auftrag An Lushans	71
2.2.2	Die schrittweise Entlassung der Hofkünstler in der zweiten Hälfte der Tang-Zeit	73
2.2.3	Weiterleben der höfischen Unterhaltungstradition in der Nach-Tang-Zeit	86
3	Entwicklungen im Bereich des höfischen Balletts	95
3.1	Ausbau des Hofrepertoires in der Zeit vor Kaiser Xuanzong	101
3.2	Die Xuanzong-Zeit als Höhepunkt der Ballettkunst	122
3.2.1	Darstellungstänze im Repertoire der Sitzenden und Stehenden Abteilung	124
3.2.2	Die Ballettsuite als höfische Theaterform	144

4	Die Tradition der Hundert Spiele	175
4.1	Eingehen von Mythen- und Sagenstoffen in die Spieltradition	194
4.2	Volkstümliche Sing- und Tanzspiele im Tang-Repertoire	206
5	Die Entwicklung der höfischen Schauspielkunst	219
5.1	Politische Einflußnahme im Rahmen von Sprechstücken	224
5.2	Die Etablierung fester Rollen bei Hofe	240
5.2.1	Vom verspotteten Beamten zum Clown: Die Entwicklung der Adjutantenrolle	244
5.2.2	Aufführungen von Adjutantenspielen	271
5.3	Der Prestigezuwachs des Hofschauspielers	278
5.3.1	Der Schauspieler als Sprechkünstler	283
5.3.2	Der Schauspieler als Vielfachtalent	291
5.3.3	Die »Narrenfreiheit« als Chance des Schauspielers zur Einflußnahme auf das aktuelle Geschehen bei Hofe	302
6	Der Anteil des Hofes an der Entwicklung des Theaters	311
	Anhang	
1	Schauspieler der Tang- und Wudai-Zeit	319
2	Glossar	325
3	Bibliographie	334
3.1	Ältere Werke und Sammlungen	334
3.2	Neuere Sekundärliteratur	340
<hr/>		
	Verzeichnis der Karten und Tabellen	
	Karte 1: Der Verlauf der alten Seidenstraßen	25
	Karte 2: Nördlicher Teil des tangzeitlichen Chang'an	36
	Tabelle 1: Kategorisierung der höfischen Musikabteilungen	23
	Tabelle 2: Im <i>Yuefu zalu</i> erwähnte Künstler und Künstlerinnen	67
	Tabelle 3: Ausbau der höfischen Musikabteilungen	102
	Tabelle 4: Zusammensetzung der Ensembles der Neun Abteilungen	107
	Tabelle 5: Das Repertoire der Stehenden und Sitzenden Abteilungen	125
	Tabelle 6: Schauspieler der Tang- und Wudai-Zeit	280

Vorbemerkung

Seit der Fertigstellung meiner Dissertation wartete ich gespannt darauf, ob sich in neueren Untersuchungen zur Geschichte des chinesischen Theaters die Ansicht, das, was es in der Tang-Zeit an theatralischen Formen gab, als »richtiges Theater« anzuerkennen, durchsetzen würde oder nicht.¹ Auch hoffte ich, von chinesischer Seite ein Echo auf meinen Anfang 1997 in der VR China veröffentlichten Artikel zu bekommen, in dem die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit zusammengefaßt sind.² Zwar wartete ich auf ein direktes Echo vergeblich, doch schickte mir ein Freund kurz darauf einen Artikel des Theatergeschichtlers Hu Ji zu, den dieser aus Anlaß von Ren Bantangs 100. Geburtstag, der zugleich in das 40. Jahr seit Erscheinen seines Buches »Theatralische Darbietungen der Tang« (*Tang xinong*) fiel, verfaßt hatte und in dem er über die gegenwärtige Einschätzung der These Ren Bantangs in der Theaterwissenschaft reflektierte.³

Hu Ji, der zu den Schülern Ren Bantangs zählt, jedoch, wie er schreibt, während der Zeit, als Ren Bantang in Chengdu forschte und er selbst in Shanghai war, zu Beginn der 50er Jahre hauptsächlich brieflichen Austausch mit seinem Lehrer hatte, schildert in diesem Beitrag, wie es damals zu der großen Debatte zwischen Gegnern und Befürwortern der These Ren Bantangs gekommen war. Er spart dabei nicht mit Vokabeln wie »er warf Wang Guowei den Fehdehandschuh zu«, oder »es kam zum Meinungskrieg«, und man kann sich schon beim Lesen der Beschreibung Hu Jis eine lebhaftere Vorstellung davon machen, wie sich die Diskussion bald, nachdem sich Ren Bantang Mitte der 50er Jahre mit seiner These der öffentlichen Diskussion gestellt hatte, zu einem regelrechten Streit entwickelt haben muß. Ren Bantang erregte wohl vor allem deshalb Anstoß mit seinen Überlegungen, weil diese der Meinung der damals weithin anerkannten Autorität Wang Guowei widersprachen, der in seinen Untersuchungen zum chinesischen Theater postuliert hatte, daß man vor der Song-Zeit in China noch nicht von Theater im eigentlichen Sinne sprechen könne. Zwar war Wang Guowei zu dem Zeitpunkt, als Ren Bantang seine These aufstellte, längst tot, doch fanden sich genügend Schüler, die in Ren Bantang einen persönlichen Widersacher sahen und ihn daher heftig bekämpften. Allerdings scheint auch Ren Bantang, wie man aus Hu Jis Bemerkungen schließen kann, nicht ohne einen gewissen Eigen-

¹ Die Dissertation wurde bereits Ende 1993 beim Fachbereich zur Anmeldung des Promotionsverfahrens eingereicht. Für die Drucklegung erschien es mir sinnvoll, in die Arbeit chinesische Zeichen zu integrieren und zusätzlich ein Glossar fachsprachlicher Ausdrücke zu erstellen, doch habe ich gegenüber der zur Disputation vorgelegten Arbeit bewußt keine größeren inhaltlichen Eingriffe mehr vorgenommen.

² Schaab-Hanke (2), S. 19-23.

³ Hu Ji (2), S. 17-21.

sinn gewesen zu sein. So war es vielleicht auch kein Zufall, daß Ren Bantang sein Werk in Chengdu schrieb, jener Hauptstadt des alten Shu, in der bekanntlich im Laufe der chinesischen Geschichte immer wieder Querdenker von sich reden machten!

Wie sich aus dem Beitrag von Hu Ji schließen läßt, ist der damalige Streit um die seltsame Frage, ab welchem Stadium nun »richtiges« Theater beginne und ob die Formen, die sich für die Tang-Zeit belegen lassen, der »Jugendzeit«, der »Adoleszenz« oder dem »reifen Erwachsenenalter« des chinesischen Theaters zuzurechnen seien, mittlerweile beigelegt. In der Theaterwissenschaft hat sich offenbar mehrheitlich die Meinung durchgesetzt, daß die von Ren Bantang immer wieder gestellte Forderung, den Theaterbegriff weiter zu fassen als Wang Guowei dies tat, durchaus plausibel und zukunftsweisend sei. Hu Ji selbst weist auf mehrere archäologische Funde hin, die Rens These vom Vorhandensein theatralischer Inszenierungen zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert bestätigen, und er beendet seinen Artikel mit dem offenbar auch in China bekannten Spruch: »Steter Tropfen höhlt den Stein!«

Eine der Meinung Hu Jis ähnliche Einschätzung der Leistung Ren Bantangs wird auch in zwei Werken neueren Datums, in denen wichtige Vertreter der Literaturgeschichte behandelt werden, gegeben. In einem Beitrag zum *Zhongguo wenxue dacidian*, »Großes Lexikon der Literatur«, schreibt Zhang Xihou: »Er (Ren Bantang) stellte als erster die These auf, wonach es in der Tang-Zeit bereits ein »ausgereiftes« Theater gab, und begründete eine recht systematische Theatertheorie.«⁴ Und im *Zhongguo tushu dacidian*, »Großes Lexikon chinesischer Bücher: 1949–1992«, urteilt Cao Minggang: »Der Verfasser weist unter Heranziehung zahlreicher Zitate überzeugend nach, daß sich das chinesische Theater 300 Jahre vor der Song-Zeit herausgebildet hat. Er ist der Ansicht, daß sich seit dem Erscheinen von Wang Guowei »Untersuchungen zum Theater der Song- und Yuan-Zeit« die Wissenschaftswelt immer mehr verzweigt hat, und macht dringlich, daß man sich eingehender mit der Frage nach den Wurzeln des Theaters befassen solle.«⁵

So ist zu hoffen, daß sich Ren Bantangs These zunehmend durchsetzen wird. Mein eigener Forschungsschwerpunkt hat sich allerdings seit der Fertigstellung dieser Arbeit sowohl in eine andere Zeit als auch auf eine andere Fragestellung hin verlagert: die Historiographie der Han-Zeit und die ihr zugrundeliegenden Intentionen und Werte. Vorgenommen habe ich mir allerdings längerfristig eine eingehendere Beschäftigung mit einem Phänomen, das mich bereits während der Arbeit an der Dissertation zunehmend zu interessieren begann: Es ist das Hofnarrentum in China und dessen soziologisch-ideologische Einbettung.

⁴ Zhang Xihou 張錫厚, Stichwort: »Ren Erbei 仁二北«, in: *Zhongguo wenxue dacidian*, S. 2054.

⁵ Cao Minggang 曹明鋼, Stichwort: »Tang xinong 唐戲弄«, in: *Zhongguo tushu dacidian*, Bd. 6, S. 311.

Mein Dank gilt der Universität Hamburg für das mir gewährte Promotionsstipendium, das es mir ermöglichte, mich in Ruhe in ein ganz neues Forschungsgebiet einzuarbeiten. Sodann möchte ich meinem Doktorvater, Prof. Hans Stumpfheldt, danken, der mich während des gesamten Studiums in zahlreichen anregenden Gesprächen gelehrt hat, bestehende Positionen immer wieder kritisch zu hinterfragen, und der auch diese Arbeit in jeder Phase ihrer Entstehung mit kundigem Rat begleitet hat. Ferner danke ich Prof. Bernd Eberstein für seine freundlichen Hinweise auf noch nicht berücksichtigte Sekundärliteratur, Prof. Laurence Picken für die briefliche Beantwortung von Fragen zur Musikpraxis der Tang-Zeit, Prof. Martin Gimm für interessante Gespräche und die Überlassung von Kopien aus schwer zugänglichen Quellen, Prof. Sun Jilin (Jinan) für seine Unterstützung bei der Veröffentlichung meines Abstracts in China und die Zusendung von Materialien, Prof. William Boltz für seine mehrfachen Anrufe aus Seattle mit der Anfrage, ob die Arbeit denn endlich gedruckt sei, und schließlich den Dekanen des Fachbereichs, zuletzt Herrn Prof. Michael Friedrich, für die mir wiederholt eingeräumte Verlängerung der Druckfrist.

Mein ganz privater Dank richtet sich an diejenigen, die mich während der Entstehung dieser Arbeit stets unterstützend und ermutigend begleitet haben: an meine Eltern Ingeborg und Helmut Schaab, meinen alten Freund und langjährigen Kommilitonen Hans Schröder, der es sich, ebenso wie mein lieber Vater, nicht nehmen ließ, mehrere Versionen der Arbeit sorgfältig korrekturlesen, meine Schwiegereltern Elke und Friedrich Hanke, die uns beide nicht nur während intensiver Arbeitsphasen mit köstlichem Nußkuchen versorgt haben, sondern sich geduldig und zugewandt immer wieder über den neuesten Stand der Arbeiten informieren ließen, und natürlich Martin, meinen Ehemann, der alle Höhen und Tiefen, die die Vor- und Nachbereitung einer Doktorarbeit mit sich bringt, mit mir zusammen getragen hat.

Hamburg, den 5. Februar 2001

1 Einführung

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit den verschiedenen Formen des Theaters, die sich an den Höfen der Tang- und Wudai-Herrscher (7. – 10. Jahrhundert) herausgebildet haben, einem Kapitel der chinesischen Theatergeschichte, das bislang nur wenig beachtet wurde.

Da in China aus der Zeit zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert keine Bühnentexte erhalten sind, aus denen man unmittelbar Einblick in Inhalt und Ablauf der während jenes Zeitraums aufgeführten Stücke gewinnen könnte, mußte bei der Untersuchung ein Weg beschritten werden, der in der Theaterwissenschaft wohl eher ungewöhnlich ist. Zahlreiche beschreibende Quellen – von Geschichtswerken über Anekdoten- und Gedichtsammlungen bis hin zu Monographien über die höfische Musik bzw. die für die Hofunterhaltung zuständigen Institutionen – wurden herangezogen und ausgewertet zur Klärung der Frage, welche Formen von Theater es gab, wie die Aufführungen abliefen und welche Intentionen mit ihnen verbunden waren.

Die Entscheidung, das Schwergewicht der Untersuchung auf die Entwicklungen zu legen, die sich bei Hofe vollzogen, wurde ebenfalls durch die Quellenlage nahegelegt. Die meisten Werke, die während jener Zeit verfaßt wurden oder auf sie Bezug nahmen, hielten in erster Linie das fest, was sich bei Hofe abspielte, während das, was außerhalb dessen geschah, häufig nur dann gestreift wurde, wenn es zum höfischen Geschehen in irgendeiner Beziehung stand. Eine systematische Untersuchung des Theaters außerhalb des Hofes hätte sich dagegen kaum sinnvoll durchführen lassen.

Eine weitere Besonderheit der zur Verfügung stehenden Quellen besteht darin, daß aus ihnen häufig mehr über die Absicht und die Wirkung eines Stücks zu erfahren ist als über dessen genauen Handlungsablauf. Diese häufig gegebene Einschränkung auf das Funktionale wirkt sich einerseits hinderlich bei der detaillierten Untersuchung einzelner Stücke aus, ist jedoch andererseits aufschlußreich, wenn man der Frage, welche Bedeutung dem Theater innerhalb des Hofes zukam, sein besonderes Augenmerk zuwendet. Ein typisches Merkmal höfischen Theaters ist eben, ähnlich dem europäischen Theater, wie es sich insbesondere in der Barockzeit ausgeprägt hat, seine Einbindung in höfische Interessen. Im Zentrum höfischen Theaters steht der Herrscher. Das Theater ist sein Instrument. Ihm zu huldigen, aber auch ihn zu unterhalten, ist die Funktion höfischen Theaters – und bisweilen ermöglichte dieses Instrument sogar einigen am Hof in untergeordneten Stellungen Tätigen, am Herrscher mit seiner Hilfe Kritik zu üben.

Manche der Formen des Theaters, die sich während der Tang-Zeit im höfischen Bereich herausgebildet haben, leben, wie beschreibende Quellen zum kulturellen Leben während der Nördlichen und Südlichen Song-Dynastien (960–1279) zu erkennen

geben, nicht nur bei Hofe weiter, sondern wurden als eine Art vorbildlicher Lebensart von den neu aufkommenden Bürger- bzw. Kaufmannsschichten übernommen. Die Gründe, die dazu geführt haben, daß Stück für Stück Elemente des höfischen Theaters nach außen getragen und dort von neuen Schichten übernommen und an deren Bedürfnisse angepaßt wurden, sollen ebenfalls im Verlauf dieser Arbeit transparent gemacht werden. Mit Sicherheit darf die Entwicklung des höfischen Theaters zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert keineswegs nur als isoliertes Phänomen betrachtet werden, sondern sie sollte als richtungsweisende Etappe in der Herausbildung des chinesischen Theaters verstanden werden.

1.1 Zum Stand der Forschung

Der Pionier auf dem Gebiet der modernen chinesischen Theaterforschung war Wang Guowei (1877–1927). Er befaßte sich vorwiegend aus literaturgeschichtlichem Interesse mit dem chinesischen Theater und veröffentlichte im Jahr 1909 seine »Untersuchungen zum Ursprung des Theaters«, die gemeinhin als erste systematische Darstellung der Entwicklung des Theaters in China gilt.⁶ Wang gab darin einen kurzgefaßten Überblick über die Geschichte des chinesischen Theaters seit seinen frühesten Anfängen und leitete dabei dessen Ursprung letztlich aus schamanistischen Praktiken her. Den Beginn des »eigentlichen Theaters« setzte Wang jedoch ausdrücklich erst mit dem 12. Jahrhundert an.⁷ Die Ballettsuiten der Tang- und Song-Zeit, die er ebenfalls einer näheren Untersuchung unterzog, hielt er für Formen, die dem eigentlichen Theater zwar bereits nahekämen, jedoch wegen ihres streng geregelten Bewegungsablaufs noch nicht als Theater im eigentlichen Sinne anzusehen seien.⁸ In einer 1912 erschienenen Untersuchung widmete er auch den Sing- und Tanzspielen sowie den Sprechstücken der Tang-Zeit eine kurze Betrachtung.⁹ Seiner Ansicht nach bestand das Dilemma beider Formen darin, daß die eine zwar Gesang und Tanz enthielt, aber den Darstellern kein Freiraum in der Handlung gegeben war, die andere zwar einen Handlungsstrang besaß, aber nicht von Gesang und Tanz begleitet wurde.¹⁰ Daher könne man, so seine Schlußfolgerung, in beiden Fällen noch nicht eigentlich von Theater sprechen.

⁶ Wang Guowei: *Xiqu kaoyuan* [im folgenden bezeichnet mit: G.W. Wang (3)]. Bei seiner Untersuchung konnte er sich allerdings zumindest auf die Materialsammlungen früherer theatertheoretischer Schriften, insbesondere aus der Ming- und Qing-Zeit, stützen. Vgl. Hu Yingling: *Zhuangyue weitan* (um 1590), Qian Xiyun: *Xixia* (um 1612), Wang Jide: *Qulü* (vor 1623), Mao Qiling (1623–1716): *Xibe cibua* sowie Jiao Xun: *Jushuo* (1805).

⁷ G.W. Wang (3), S. 182.

⁸ G.W. Wang (2), S. 159.

⁹ Er unterscheidet dabei die Genres *ge wu xi* 歌舞戲, »Sing- und Tanzspiele«, und *guji xi* 滑稽戲, »Sprechstücke«.

¹⁰ G.W. Wang (1), S. 10-14.

Als weitere Kapazitäten auf dem Gebiet der Theaterforschung sind Sun Kaidi (1898–1984) und Zhou Yibai (1900–1977) hervorzuheben. Zhou Yibai folgte in seinen Untersuchungen weitgehend den Thesen Wang Guowei und versuchte, diese in seiner »Geschichte des chinesischen Theaters«, fertiggestellt 1939, in ein Gesamtbild der Theaterentwicklung zusammenzufügen. Den Sing- und Tanzspielen sowie der Schauspielkunst der Sui- und Tang-Zeit widmet er einen Abschnitt, der die Überschrift »Das Embryonalstadium des chinesischen Theaters« trägt.¹¹ Erst auf ihn folgt der Abschnitt über die eigentliche Herausformung des chinesischen Theaters. Sun Kaidi konzentrierte sich in seinen Untersuchungen besonders auf die Frage nach den Wurzeln des chinesischen Theaters und fand diese im Puppenspiel. Ausgangspunkt seiner Untersuchungen war dabei wiederum das Theater der Song- und Yuan-Zeit.¹² Die Frage nach dem Theater der Tang-Zeit scheint beide nicht sonderlich interessiert zu haben. Offenbar war in ihren Augen mit den Untersuchungen Wang Guowei alles über diesen Zeitraum gesagt, was zu sagen war.

Vor dem Hintergrund solch festgegründeter Ansichten anerkannter Autoritäten muß der Vorstoß Ren Bantangs¹³ (1897–1993) gesehen werden, der Mitte der 50er Jahre erstmals mit der These, daß es durchaus schon in der Tang-Zeit Formen »richtigen Theaters« gegeben habe, an die Öffentlichkeit trat.¹⁴ Im Jahr 1958 erschien dann zur Untermauerung der in den beiden vorausgegangenen Artikeln vorgestellten Thesen sein Buch *Tang xinong*, »Theaterdarbietungen der Tang«. Allein schon der Umfang des zweibändigen Werkes mußte gelinde Zweifel daran wecken, daß über das Theater der Tang-Zeit wenig zu sagen sei.¹⁵ Schon kurz nach Erscheinen der Arbeit schrieb P. Demiéville eine Rezension, in der er prophezeite, das Buch werde »eine Bedeutung für die Geschichte des chinesischen Theaters haben, die dem Buch Wang Guowei über das Theater der Song- und Yuan-Zeit gleichkommt. Wie dieses wird es Geschichte machen.«¹⁶ Die 1984 erschienene überarbeitete Ausgabe schien auch in China eine gute Kritik bekommen zu haben. Unter der Überschrift »Eine originelle These –

¹¹ Y.B. Zhou (2), S. 47-73.

¹² Sun (1), S. 72-73.

¹³ Bantang 半塘 ist das Pseudonym von Ren Zhongmin 任中敏, dessen Mannesname Erbei 二北 lautet. Die Mehrheit der von ihm verfaßten Bücher ist unter diesem Pseudonym, ein kleinerer Teil unter seinem Mannesnamen erschienen.

¹⁴ Im Herbst 1955 erschien im ersten Band der Zeitschrift *Wenxue yichan zengkan*, herausgegeben vom Schriftstellerverband (Zuojia chubanshe), Sichuan, der Artikel »Tangxi shuyao 唐戲述要 [Beschreibung der wichtigsten theatralischen Darbietungen der Tang]. Im Winter 1956 publizierte Ren im zweiten Heft der Hochschulzeitschrift *Sichuan daxue xuebao* den aufsehenerregenden Artikel: »Tangdai neng you »zaju ma? 唐代能有雜劇嗎 [Könnte es in der Tang-Zeit »zaju gegeben haben?«], S. 1-35.

¹⁵ Die Ausgabe von 1958 hatte bereits einen Umfang von über tausend Seiten. Die überarbeitete Version, die im Jahr 1984 erschien, umfaßt einschließlich Indexteil fast 1400 Seiten.

¹⁶ P. Demiéville (1), S. 314.

Grundlage einer neuen Schule« – wird das Werk als wichtiger Beitrag, mit dem eine Lücke in der chinesischen Theatergeschichte geschlossen werde, gewürdigt. Zwar gebe es darin »einige obskure Stellen sowie weiterhin offene Fragen«, doch mache das Buch »insgesamt einen soliden Eindruck, erwecke Interesse und eröffne neue Wege«. ¹⁷

Angesichts einer solchen positiven Prognose kann man allerdings nur stutzen, wenn man in neueren Werken die für die Tang-Zeit belegten Formen des Theaters nur in aller Kürze abgehandelt findet, etwa dem 1989 erschienenen *Zhongguo xiqu jianshi*, »Abriß der Geschichte des chinesischen Theaters«, in dem die Entwicklungen während der Tang-Zeit auf wenigen Seiten unter der Überschrift »Formationsphase des Theaters« erwähnt sind. ¹⁸ Das Schicksal, das die These Ren Bantangs damit ereilt hat, wird auch in einem Beitrag von Zhang Geng deutlich, der in dem 1983 erschienenen Spezialband zum Chinesischen Theater in der Enzyklopädie *Da baike quanshu* abgedruckt ist. ¹⁹ Zhang Geng, der federführende Herausgeber der Enzyklopädie, skizziert darin mit groben Strichen den wohl als anerkannt geltenden Stand der Theaterforschung, wobei die Tang-Zeit kurz mit der Bemerkung abgehandelt wird, daß sich das eigentliche Theater frühestens mit dem Genre *zaju* der Song-Zeit herausgebildet habe. Am Ende des Artikels findet man sodann unter der Überschrift »Einzelne Lehrmeinungen zum Ursprung und der Entwicklung des Theaters« eine Zusammenfassung der Hauptthesen Ren Bantangs. ²⁰

Dieselbe Einschätzung wird auch in einem 1986 erschienenen Artikel zur Debatte um die Frage nach dem Zeitpunkt, zu dem sich das chinesische Theater herausgebildet habe, deutlich. Auch hier erscheint Ren Bantang als Vertreter der Tang-Theorie unter mehreren anderen, wobei am Ende des Artikels ausdrücklich auf die Gültigkeit der These Wang Guowei, wonach das eigentliche Theater erst mit der Jin- und Yuan-Zeit anzusetzen sei, und auf Zhang Geng, der ebenfalls dieser These den Vorzug gebe, verwiesen wird. ²¹ Somit scheint es, als habe man der von Ren Bantang vertretenen These nurmehr eine Nische in der Theatergeschichte zugewiesen, anstatt sie zum Ausgangspunkt und zur Grundlage der weiteren Erforschung des frühen chinesischen Theaters machen zu wollen.

¹⁷ Xin Yi, S. 137-39.

¹⁸ Yang Shixiang, S. 15-31.

¹⁹ Zhang Geng: »Xiqu de qiyuan yu xingcheng 戲曲的起源與形成«, in: *BKQS* (1), S. 449-452.

²⁰ »Guanyu xiqu qiyuan yu xingcheng de gejia xueshuo 關於戲曲起源與形成的各家學說«, in: *BKQS* (1), S. 451.

²¹ Siehe Lü Xiaoping, S. 63-64. Zhang Geng ist auch der Verfasser einer im Jahr 1980 herausgegebenen »Allgemeinen Geschichte des chinesischen Theaters«. Auf knapp zehn Seiten stellt er darin die Entwicklungen der Tang-Zeit dar, um sodann mit der Bemerkung, in der Tang-Zeit könne es schon deswegen kein richtiggehendes Theater gegeben haben, da die damaligen Formen »von Kaisern, Adligen und hohen Offizieren reglementiert worden seien – erst später sei das Volk auf den Straßen und Märkten richtig zu Wort gekommen«, rasch zur Song-Zeit überzuleiten. Siehe G. Zhang, S. 43.

Was auch immer die Hintergründe für die offensichtliche Mißliebigkeit der These Ren Bantangs sein mögen, so dürfte ihre weitgehende Nichtbeachtung in China wiederum der hauptsächliche Grund dafür sein, daß den theatralischen Formen der Tang-Zeit auch in Untersuchungen der westlichsprachigen Sinologie bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Abgesehen von einigen sehr allgemein gehaltenen Darstellungen zur chinesischen Theatergeschichte sowie einigen spezielleren Untersuchungen, bei denen allerdings meist die Musik und nicht das Theater im Mittelpunkt steht, ist bislang nur sehr sporadisch zur Tang-Zeit gearbeitet worden. Als weitgehend veraltet darf wohl mit Recht der auf die Tang-Zeit bezogene Teil in dem von H. Kindermann im Jahr 1966 herausgegebenen Sammelband »Fernöstliches Theater« bezeichnet werden.²²

Bei der im selben Jahr veröffentlichten Untersuchung M. Gimms, die den etwas irreführenden Untertitel »Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der Tang-Dynastie« trägt, handelt es sich in erster Linie um eine annotierte Übersetzung des *Yuefu zalu*, einer zeitgenössischen Quelle zur höfischen Aufführungspraxis der Tang-Zeit; eine aufmerksame Lektüre des – recht extensiven – Anmerkungsapparats vermittelt dann allerdings recht interessante Aspekte des tangzeitlichen Musiktheaters.²³ Das von W. Dolby im Jahr 1976 herausgegebene Buch »A History of Chinese Drama« vermittelt einen ersten Eindruck von der Theaterpraxis der Tang-Zeit.²⁴ Neben einer hervorragenden Darstellung des songzeitlichen Theaters gewährt die 1982 von W. Idema und S. West veröffentlichte Untersuchung über das Theater zwischen 1100 und 1450 auch Aufschlüsse über die Struktur des Hofunterhaltungsamts während der Tang-Zeit. Enttäuschend ist jedoch der Abschnitt über die Vorläufer des Song-Theaters, innerhalb dessen auf knapp einer halben Seite die tangzeitlichen Formen des getanzten und gesprochenen Theaters abgefertigt werden.²⁵ Recht kurz fällt die Behandlung tangzeitlicher Theaterformen leider auch in dem Beitrag von M. Gimm in dem 1984 herausgegebenen Sammelband *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft: Ostasiatische Literaturen* aus.²⁶

²² Josephine Huang-Hung: »Die Tang-Dynastie und der »Birngarten«: 618–906 n.Chr.«, in: Kindermann, Heinz (Hrsg.), S. 268–272.

²³ Wie dem Vorwort M. Gimms zu seiner Arbeit über das *Yuefu zalu* zu entnehmen ist, ging es ihm bei der Untersuchung in erster Linie darum, »den frühesten erhaltenen chinesischen Traktat zur Gesamtlage der Musik und verwandter Gebiete aus der Zeit um 900 in seinen Bezügen zu den sonstigen Quellen dieses Bereiches zu interpretieren und darzustellen.« Ferner habe er an sich die Forderung gestellt, »die sachliche Zeitsituation sich durch Exkurse in den einschlägigen Quellen so weit wie irgend möglich vor Augen zu führen.« Siehe Gimm, S. 6.

²⁴ Dolby, S. 5–13.

²⁵ Siehe Idema und West, S. 5; zur Entwicklung des Hofunterhaltungsamts während der Tang- und Nördlichen Song-Zeit siehe die Ausführungen ebenda, S. 95–101.

²⁶ M. Gimm: »Das chinesische Theater«, in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Bd. 23: Ostasiatische Literaturen*, herausgegeben von Günter Debon. Wiesbaden: Aula, 1984, S. 107–125.

Völlig ausgeklammert bleiben Theaterformen der Tang-Zeit in dem von S. West verfaßten Übersichtsartikel zum Thema »Drama« in Nienhausers 1986 fertiggestellten Kompendium zur traditionellen chinesischen Literatur.²⁷ Eine der neuesten mir bekannten Überblicksdarstellungen zu Musik und Musiktheater in China ist schließlich der Beitrag von M. Gimm in der Neuauflage der im Verlag Bärenreiter erschienenen Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* von 1995.²⁸

1.2 Die Auffassung vom Theater als Erscheinungsform der Musik

Im deutschen Sprachgebrauch wird »Theater« zumeist mit »Schauspiel« im engeren Sinne gleichgesetzt und somit als Gattungsbegriff für eine bestimmte Form des gesprochenen Theaters verwendet, in Gegenüberstellung zu Ballett und Oper als Formen des getanzten und gesungenen Theaters. Eine solche von europäischen Traditionen ausgehende Auffassung wird, sobald man den Blick auf außereuropäische Kulturräume richtet, fragwürdig. Will man sich nicht darauf beschränken, im Fremden stets nur das Altvertraute zu suchen, muß man den Theaterbegriff weit genug fassen. In dem von M. Brauneck und M. Schneilin herausgegebenen »Theaterlexikon«, das sich die Aufgabe gesetzt hat, Theater kulturübergreifend zu behandeln, findet man die Auffassung vom Theater »im Sinne von künstlerischer Praxis, zu der die Minimalelemente Spieler, Rolle, Zuschauer sowie die zeit-räumliche Einheit von Rollenspiel und Zuschauen gehören.«²⁹ Ausgehend von diesem Theaterbegriff sollen im Verlauf der Arbeit die Formen des getanzten, gesungenen und gesprochenen Theaters, die sich für den Zeitraum zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert nachweisen lassen, einer näheren Untersuchung unterzogen werden.

Nach einem das Theater als Genre umfassenden Begriff, ähnlich den heute in China verwendeten Bezeichnungen *xiqu* bzw. *xiju*,³⁰ sucht man in Quellen der Tang- und

²⁷ S. West in: Nienhauser, S. 13-30.

²⁸ M. Gimm: »China«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. 2. Auflage, herausgegeben von Ludwig Finscher. 20 Bde. Kassel, Bärenreiter, 1995, Sachteil 2, S. 696-765. Erst nach Abschluß der Überarbeitung erschien von Martin Gimm in der Reihe Sinologica Coloniensia: *Cui Lingqin und sein Traktat zu den höfischen Theater- und Unterhaltungskünsten im China des 8. Jahrhunderts*. Bd.1: *Der Autor des Jiaofang ji*. Stuttgart: Steiner, 1998.

²⁹ H.-T. Lehmann, in: Brauneck, S. 880, Stichwort »Theater«. Siehe ferner die von M. Brauneck und M. Schneilin im Vorwort gegebenen Erläuterungen zu dem im Handbuch zugrundegelegten Theaterbegriff, S. 30-31.

³⁰ Der Begriff *xiqu* 戲曲 umfaßt nach moderner Definition den gesamten Bereich des traditionellen Musiktheaters, in dem »mittels Gesang und Tanz Geschichten dargestellt werden«. Siehe *Hanyu dacidian*, Bd.5, S. 252. Tao Zongyi schreibt Mitte des 14. Jhs., das Genre *xiqu* sei in der Song-Zeit entstanden. Siehe *Chuogeng lu* 25/5b. Der Begriff *xiju* 戲劇 wird demgegenüber als »Kunstform,

Wudai-Zeit vergeblich. Die Kombination *xiju* ist zwar bereits belegt, etwa in einem Gedicht von Du Mu (803–842) und einer biographischen Notiz zu Gu Kuang (ca. 725 – ca. 814), doch in beiden Fällen steht *xiju* nicht für Theater allgemein. Während der Begriff bei Du Mu einfach »scherzhaft, witzig« bedeutet, bezeichnet er bei Gu Kuang »Witzverse«. ³¹ Dagegen spricht die Verwendung des Begriffs in einer Quelle der Wudai-Zeit schon eher für eine Auffassung im Sinne des Genres Theater. Dort wird von Veranstaltungen mit Musik und *xiju* berichtet, zu denen die Menschen in Scharen strömten, um sie sich anzusehen. ³²

Weitaus häufiger als in der Zusammensetzung *xiju* treten die Begriffe *xi* und *ju* in Quellen der Tang- und Wudai-Zeit getrennt auf. Beide haben ein weites Bedeutungsspektrum, überschneiden sich jedoch im Bereich »Spott, Scherz« – wohl ein Indiz dafür, daß der Ausdruck *xiju* anfangs gerade für diesen Bereich verwendet wurde. ³³

Der Begriff *xi* umfaßt neben dem Bereich des Spotts den des Spiels im allgemeinen: In der Kombination *baixi*, »Hundert Spiele«, bezeichnet er akrobatische und athletische Spiele, Wettkämpfe sowie reine Geschicklichkeitsspiele bis hin zu Zauberkunststücken, desgleichen aber auch Stücke aus dem Bereich des Tanz- und Sprechtheaters. ³⁴ Als *genu xi*, »Sing- und Tanzspiele«, werden Stücke bezeichnet, die, zumeist aus fremden Ländern importiert, nicht unter den edleren Bereich der *genu*, »Ballettkunst«, gezählt werden, da sie nicht deren strenge Choreographie aufweisen und von Instrumenten unterschiedlicher Art begleitet werden. Schauspieler werden auch *zaxi ren*, »Darsteller der Diversen Spiele«, genannt; ³⁵ im Laufe der Tang-Zeit setzt sich jedoch zur Bezeichnung der Schauspielkunst immer mehr der Begriff *zaju* ³⁶ durch. Spätestens in der Song-Zeit wird *zaju* zum Genre-Begriff für eine Form des Sprechtheaters, dessen Charakteristikum in der Verwendung fester Rollen, sogenannter »Rollenfächer«, besteht.

bei der Schauspieler Geschichten darstellen« definiert, wobei Musik und Tanz als Gestaltungsformen hier nicht erwähnt werden. Siehe *Hanyu dacidian*, Bd.5, S. 256.

³¹ Die Stelle in Du Mus Gedicht lautet: »Daß der Kaiser von Wei Beutelchen bestickte, ist wirklich ein Scherz (*zhen xiju* 真戲劇)!« Siehe *QTS* 522/5964. In Gu Kuangs biographischer Notiz wird gleich eingangs dessen Talent im Verfassen witziger Gedichte und Lieder herausgestellt. Am Ende der Notiz heißt es, er habe zahlreiche Witzverse produziert (*shuai duo xiju* 率多戲劇), und die von ihm hinterlassenen literarischen Zeugnisse seien alle von dieser Art. Siehe *JTS* 130/3625.

³² *Xianzuan shiyi* 仙傳拾遺 (*Guangji* 74/465).

³³ In der Anmerkung zu einer Stelle, an der *ju* 劇 im Sinne von »sprachlich wetteifern« verwendet wird, setzt Hu Sanxing (13. Jh.) den Begriff mit *xi* 戲 gleich. Siehe *Tongjian* 189/5914.

³⁴ Laut *Tongdian* 146/763c war »Hundert Spiele« (*baixi* 百戲) die vor der Sui-Zeit gebräuchliche Bezeichnung für Unterhaltungskünste diverser Art, wie sie ab der Sui-Zeit unter dem Begriff *sanyue* 散樂 zusammengefaßt wurde.

³⁵ *JTS* 17/544 belegt den Begriff *zaxi ren* 雜戲人 für das Jahr 832 n.Chr.

³⁶ Eine frühe Verwendung des Begriffs *zaju* 雜劇, »Diverse Stücke«, ist im Zusammenhang mit zwei Darstellern (*zaju zhangfu liangren* 雜劇丈夫兩人) in einer Schrift Li Deyus 李德裕 (787–849) belegt, in der er das Kulturleben in Sichuan beschreibt. Siehe *QTW* 703/17b.

Den Begriff *ju* findet man in der Bedeutung »spotten« häufig kombiniert mit »Wort, Sprache«, wie etwa im Ausdruck *jutan*,³⁷ »spöttisch reden«. Eine gegen Ende des 9. Jahrhunderts verfaßte Schrift, in der Geschichten über gewandte Redner gesammelt sind, trägt den Titel *Jutan lu*.³⁸ Die Kunst der gewitzten Rede genießt seit alter Zeit in China Wertschätzung. So enthält bereits das zu Beginn des 6. Jahrhunderts verfaßte *Wenxin diaolong*, das einen frühen Versuch einer Literaturtheorie darstellt, unter anderem auch einen Abschnitt über den Witz. Zwar wird ihm dort kein hoher Wert beigemessen, jedoch immerhin eine erzieherische Funktion eingeräumt, sofern er sich des Mittels der konstruktiven Kritik bediene.³⁹ Dagegen haben Begriffe, die mit dem Wort *xi* kombiniert sind, meist einen gewissen Beigeschmack des Unedlen, was auch im Ausdruck *changyou xiexi*, »Niedere Spiele der Sänger und Schauspieler«, deutlich wird.⁴⁰ Vermutlich ist diese negative Bewertung von *xi* einer der Gründe dafür, daß sich ein eigener Genrebegriff für das Theater in China nur langsam durchsetzen konnte.

Ein weiteres wichtiges Wort in Zusammenhang mit Theaterstücken ist *nong*. Es bezeichnet »spielen«, angefangen mit *nong wan*, dem Jonglieren mit Kugeln, über *nong yueqi*, das Spielen eines Musikinstruments, bis hin zu *nong kuilei*, dem Führen von Marionetten. Darüber hinaus findet man das Wort in Kombinationen wie *nong canjun*, »den Adjutanten spielen«, als Bezeichnung für das Spielen fester Rollen. Die häufig belegte Kombination *xinong* zeigt wiederum eine Einschränkung des Begriffs auf die Bedeutung »(scherzhaft) verspotten«. So wird zum Hintergrund des Adjutantenspiels erzählt, während der Han-Zeit sei ein Beamter, der sich an Staatseigentum vergriffen hatte, zur Strafe bei einem Fest vor aller Augen von einem Schauspieler verspottet und beschimpft worden.⁴¹

Nachdem deutlich wurde, daß das Theater während der Tang- und Wudai-Zeit nicht als eigenständiges Genre aufgefaßt wurde, stellt sich die Frage, welchem Bereich die für jenen Zeitraum belegten Formen des Tanz- und Sprechtheaters zugerechnet wurden. Zwei Beispiele seien hier bereits genannt: Zahlreiche Tanzstücke, die im Rahmen von Banketten Aufführung fanden, wurden unter die höfischen Musikabteilun-

³⁷ So wird *jutan* 劇談 zur Bezeichnung der Kunst des Changsun Xuantong verwendet, der während der Ära Yonghui (650–684) bei einem Bankett in der Hauptstadt das Publikum zum Lachen brachte. Siehe *Qiyuan lu* 啓顏錄 (*Guangji* 249/1928).

³⁸ Verfasser des *Jutan lu* 劇談錄 war Kang Ping 康駢. Er bestand zwischen 874 und 879 die Eingangsprüfung für Gelehrte (*jinsbi* 進士). Siehe *XTS* 59/1542.

³⁹ *Wenxin diaolong*, 15, S. 44; vgl. die Übersetzung (im folgenden üs.) von Shih, S. 80.

⁴⁰ Der Ausdruck *changyou xiexi* 倡優褻戲 kommt beispielsweise in der Biographie von Yuan Zai 元載 (?–777) in *XTS* 145/4714 vor; vgl. die Variante *changyou weiji zhi xi* 倡優僣褻之戲, »Liederliche Spiele der Sänger und Schauspieler«, in seiner Biographie in *JTS* 118/3414.

⁴¹ Im *Yuefu zalu* findet man *nong* 弄 unter anderem in den Kombinationen *nong canjun* 弄參軍, »den Adjutanten spielen«, und *xinong* 戲弄, »verspotten«. Siehe *YFZL* (1) 8b-9a.

gen gezählt.⁴² Sowohl die Schauspielkunst als auch Sing- und Tanzspiele wurden unter dem Begriff *sanyue* zusammengefaßt, der nach einer tangzeitlichen Definition die »nicht nach Abteilungen klassifizierten Musikdarbietungen« bezeichnet.⁴³ Diese wenigen Beispiele mögen genügen, um zu verdeutlichen, daß der Begriff *yue*, »Musik«, im hier gebrauchten Sinne nicht nur den Bereich des Tanzes, sondern auch die verschiedenen Formen des Theaters umfaßt.

Die Auffassung, wonach Gesang, Tanz und damit auch das Theater nichts anderes seien als Erscheinungsformen der Musik, wird in Quellen der Tang-Zeit unmittelbar zum Ausdruck gebracht. So läßt Duan Anjie seinen Abschnitt über die »Tanzkunst« mit dem Satz beginnen: »Der Tanz ist die räumliche Erscheinung der Musik.«⁴⁴ Ausführlicher wird jene Vorstellung im *Tongdian* erläutert:

Das, was von der Musik im Ohr befindlich ist, nennt man Klang; das, was im Auge ist, nennt man räumliche Erscheinung. Dem Klang wird vom Ohr entsprochen, so daß man ihn durch Hören erkennt. Die räumliche Erscheinung (der Musik) ist im Herzen verborgen und läßt sich nur schwer in ihrer äußeren Erscheinung betrachten. Aus diesem Grund griffen die Weisen zu Schild und Streitaxt, Federbüschel und Wimpel, um deren räumliche Erscheinung zum Ausdruck zu bringen.⁴⁵

Das hier zum Ausdruck kommende Musikkonzept wurde natürlich keineswegs erstmals von Duan Anjie formuliert. Vielmehr liegt seinen Ausführungen eine Anschauung zugrunde, die sich bereits in den frühesten theoretischen Abhandlungen zur Musik nachweisen läßt. Wie umfassend der Musikbegriff gemäß der alten konfuzianischen Anschauung war und wie stark abstrahierend die Vorstellung vom Ursprung und Wesen der Musik war, geht in beeindruckender Weise bereits aus dem Beginn des Abschnitts über die Musik des *Liji* hervor:

Die Musik wird aus dem Innern des Menschen geboren. Die Bewegungen im Innern des Menschen werden von äußeren Dingen gelenkt. Die Bewegungen, die als Reaktion auf die äußeren Dinge entstehen, nehmen Gestalt an im Klang.⁴⁶

Innerhalb der Musik als der übergeordneten Einheit wurden in China wiederum seit alter Zeit zwei Bereiche gegeneinander abgegrenzt, nämlich die Zeremonialmusik *yayue* einerseits und die Unterhaltungsmusik andererseits, zu deren Bezeichnung am Beginn

⁴² Der chinesische Fachausdruck für das Prinzip, die verschiedenen Darbietungen nach Abteilungen zu gliedern, lautet *budang* 部當. Siehe XTS 22/473.

⁴³ Zur Bezeichnung der *sanyue* 散樂 (wörtlich: »Verstreute Musik« bzw. »Freie Musik«) als »nicht nach Abteilungen klassifizierte Musikdarbietungen« (*fei buwu zhi sheng* 非部伍之聲) siehe *Tongdian* 146/763c; vgl. JTS 29/1072. In beiden Quellen wird ergänzt, es handle sich um die »Diversen Darbietungen von Schauspiel, Gesang und Tanz« (*paoyou gennu zuzou* 俳優歌舞雜奏).

⁴⁴ YFZL (1) 8a. Mit »räumliche Erscheinung« wird hier *rong* 容 übersetzt.

⁴⁵ *Tongdian* 145/758c.

⁴⁶ Abschnitt *Yueji* in *Liji*, S. 1527a; vgl. Legge (4), P. 4, S. 92.

der Sui-Zeit der Begriff *siyue* eingeführt wurde.⁴⁷ Die im Rahmen dieser Arbeit behandelten theatralischen Formen sind zwar in erster Linie unter dem Bereich der Unterhaltungsmusik zu finden, doch waren die Bereiche der *yayue* und *siyue*, wie sich im Verlauf der Untersuchung herausstellte, nicht nur eng miteinander verzahnt, sondern sie veränderten sich auch im Verlauf der Tang-Zeit in ihrem Verhältnis zueinander. Beide Bereiche sollen, da sie für das Verständnis der weiteren Entwicklungen, die sich auch auf den Bereich des Theaters auswirkten, von großer Bedeutung sind, bereits an dieser Stelle näher betrachtet werden.

Der Begriff *yayue*, wörtlich »Edle Musik«, bezeichnet diejenigen Darbietungen, die beim Vollzug von Zeremonien benötigt wurden. Dabei war die Ausübung der Zeremonialmusik nicht auf den sakralen Bereich, auf Opferungen im Ahnentempel sowie vor dem Himmels- und Erdaltar, beschränkt, sondern erstreckte sich ebenso auf das säkulare Zeremoniell, das anlässlich von Empfängen für hohe Beamte sowie Oberhäupter und Abgesandte fremder Staaten zu vollziehen war. Aus diesem Grund traten bei Festen, wie dem kaiserlichen Geburtstag, grundsätzlich auch Darsteller auf, die zum Bereich der *yayue* zählten, und zwar jeweils an erster Stelle der Darbietungen, vor den zur »Unterhaltungsmusik« gezählten Künstlern.⁴⁸

Die wörtliche Bedeutung von *siyue* ist »Volkstümliche Musik«. Der Begriff wurde sicherlich bewußt dem der *yayue* gegenübergestellt, um die außerhöfische Herkunft der zu diesem Bereich gehörigen Darbietungen zu betonen. Zweifelhaft ist allerdings, ob die zur *siyue* zählenden Ballette sowie Sing- und Tanzspiele mit dem, was im Volk lebendig war, tatsächlich viel gemein hatten. Dagegen sind die Spuren außerhöfischer Herkunft in der *huyue* und der *yiyue*, zwei ebenfalls zur Unterhaltungsmusik gezählten Musikformen, durchaus noch erkennbar. Zur *huyue*, »Ausländische Musik«, rechnete man die Darbietungen von Künstlern aus dem zentralasiatischen Bereich.⁴⁹ Zur *yiyue*, »Musik der Fremdvölker«, zählten gewissermaßen diejenigen Ensembles, die man am chinesischen Hof als noch fremdartiger empfand als die *huyue* und aus diesem Grunde zumeist nicht unter die höfischen Abteilungen aufnahm.⁵⁰

⁴⁷ Laut XTS 22/473 verlangte Sui-Kaiser Wen eine klare Abgrenzung von *yayue* 雅樂 (wörtlich: »Edle Musik«) und *siyue* 俗樂 (wörtlich: »Volkstümliche Musik«), da beide Bereiche ständig durcheinandergebracht und die Unterschiede zwischen beiden Formen dadurch verwischt worden seien. Die zur *siyue* gezählten Aufführungen sollten nur noch bei Banketten *yan* (Schreibweise hier: 燕, sonst meist 讌) Verwendung finden.

⁴⁸ Zur Abfolge der Darbietungen im Rahmen der Geburtstagsfeier Kaiser Xuanzongs siehe beispielsweise die in JTS 28/1051 enthaltene Beschreibung, die auf S. 32 in Übersetzung wiedergegeben ist.

⁴⁹ Zur Verwendung des Begriffes *huyue* 胡樂 für die Ensembles aus Kutscha, Kaschgar, Kocho und Nordindien siehe die Erläuterung Hu Sanxings zu *Tongjian* 218/6993.

⁵⁰ In *Tongdian* 141/762b-63c und JTS 29/1069-72 sind die zum Bereich der *yiyue* 夷樂 gezählten Ensembles unter der Bezeichnung »Musik der Vier Himmelsrichtungen« (*Sifang yue* 四方樂), also nach Himmelsrichtungen gegenüber China als dem Land der Mitte, zusammengefaßt.

	<i>Tongdian</i> 通典	<i>Jin Tangshu</i> 舊唐書	<i>Yuefu zalu</i> 樂府雜錄	<i>Tang huiyao</i> 唐會要	<i>Xin Tangshu</i> 新唐書
<i>yayue</i> 雅樂	[141/733a-145/759c]	[28/1040-54]	[1a-4a]	[32/588-33/608]	[21/459-69]
			<i>yunshao yue</i> 雲韶樂 [2ab]		
			<i>qingyue bu</i> 清樂部 [2b]		
			<i>guchui bu</i> 鼓吹部 [2b-3a]		
			<i>qunuo bu</i> 驅離部 [3a-4a]		
			<i>xiongpi bu</i> 熊罴部 [4a]		
<i>sayue</i> 俗樂	[146/761b-4b]	[29/1059-74]	[4a-9b]	[33/608-21]	[21/469-77]
<i>qingyue</i> 清樂 [761ab]	<i>libu ji</i> 立部伎 [1059-61]	<i>guya bu</i> 鼓架部 [4b-5a]	<i>jinbu ji</i> 九部伎 [609]	<i>jinbu ji</i> 九部伎 [469-70]	
<i>libu ji</i> 立部伎 [761b-2a]	<i>zuobu ji</i> 坐部伎 [1061-62]	<i>Qinci bu</i> 龜茲部 [5ab]	<i>shibu ji</i> 十部伎 [609]	<i>shibu ji</i> 十部伎 [471]	
<i>zuobu ji</i> 坐部伎 [762ab]	<i>qingyue</i> 清樂 [1062-68]	<i>hubu</i> 胡部 [5b-9b]	<i>libu ji</i> 立部伎 [609]	<i>qingyue</i> 清樂 [473-4]	
<i>sifang yue</i> 四方樂 [762b-3c]	<i>Xiliang yue</i> 西涼樂 [1068]	└ <i>ge</i> 歌 [6a-8a]	<i>zuobu ji</i> 坐部伎 [609]	<i>Xiliang yue</i> 西涼樂 [474]	
<i>sanyue</i> 散樂 [763c-4b]	<i>siyi zhi yue</i> 四夷之樂 [1069-72]	└ <i>wugong</i> 舞工 [8ab]	<i>qingyue</i> 清樂 [610-11]	<i>libu ji</i> 立部伎 [475]	
	<i>sanyue</i> 散樂 [1072-74]	└ <i>paiyou</i> 俳優 [8b-9a]	<i>sanyue</i> 散樂 [611-12]	<i>zuobu ji</i> 坐部伎 [475]	
		<i>yibu</i> 夷部 [9ab]	<i>siyi yue</i> 四夷樂 [619-21]	<i>faqu</i> 法曲 [476]	
				<i>hubu xinsheng</i> 胡部新聲 [476-7]	

Tabelle 1 Kategorisierung der höfischen Musikabteilungen in mehreren Quellen zur Tang-Zeit⁵¹

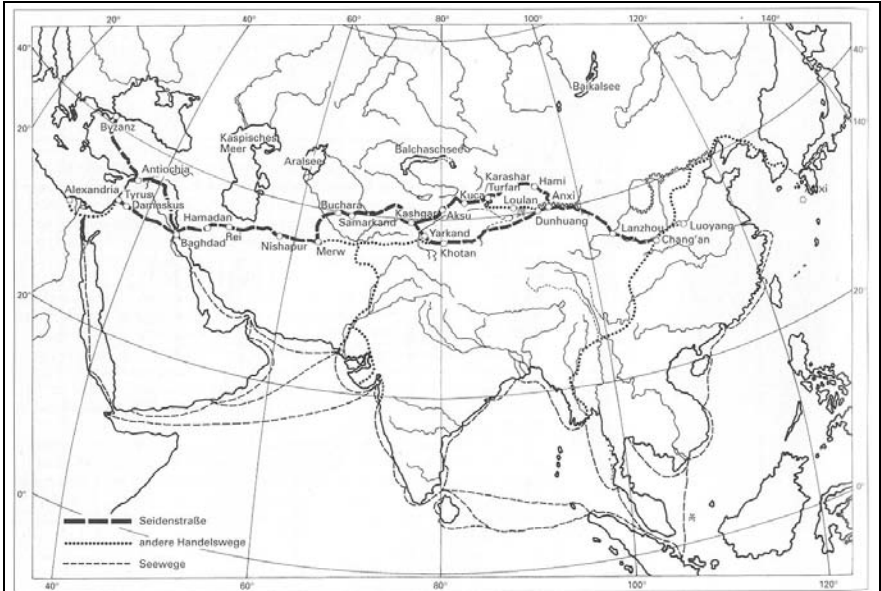
⁵¹ Die Anordnung der fünf in Tabelle 1 aufgenommenen Werke erfolgte nach deren jeweiliger Entstehungszeit, doch läßt sich der zeitliche Bezugspunkt, für den die jeweilige Kategorisierung Gültigkeit hat, nur im Falle des *Yuefu zalu* näher eingrenzen, das vermutlich um 890 n.Chr. entstand (siehe Gimm, S. 58) und vorwiegend Bezug auf die Ereignisse zwischen der Regierungszeit Xuanzongs und dem Huang Chao-Aufstand am Ende der Tang-Zeit nimmt. Insbesondere in der Anordnung der Rubrik *yunshao yue* 雲韶樂 mit den zu ihr gehörigen daoistischen Suiten (*faqu* 法曲) unmittelbar im Anschluß an die Abteilung *yayue* 雅樂 dürfte sich die Idee der »Edlen Musik der Ära Kaiyuan« 開元雅樂 widerspiegeln, wie sie unter Kaiser Xuanzong begründet und unter Kaiser Wenzong aufgegriffen wurde. Siehe auch S. 55. Einer besonderen Erläuterung bedürfen die in der Tabelle gemachten Angaben zum *Yuefu zalu*. Sie beruhen auf einem eigenen Versuch, die ehemalige Struktur des Buches zu rekonstruieren, da die *Shoushange*-Ausgabe des *Yuefu zalu*, der M. Gimm bei seiner Übersetzung gefolgt ist, m.E. ein stark verzerrtes Bild von der ursprünglichen Einteilung des *Yuefu zalu* gibt. Auf der Basis der *JF* (1)-Ausgabe lassen sich folgende Einschnitte setzen: Der Abschnitt *su* 俗 beginnt in YFZL (1) 4a, letzte Spalte (*sayue gudu* 俗樂古都). Dagegen wurden in der *Shoushange*-Ausgabe die Bemerkungen zur *sayue* einfach als Fragment behandelt und ans Ende des Buches gestellt, so daß ihr inhaltlicher Bezug nicht mehr erkennbar ist. Siehe YFZL (4) 19a. Die Ausführungen zur *yibu yue* 夷部樂 beginnen in YFZL (1) 9a, 6. Spalte (*da bie you yibu yue* 大別有夷部樂), allerdings lediglich als kurze Erwähnung an den Abschnitt zur *hubu* 胡部 angehängt. Vgl. YFZL (4) 8a. Der entscheidende Irrtum, der wahrscheinlich zu dem Zeitpunkt passiert ist, als man das *Yuefu zalu* mithilfe von Überschriften neu strukturieren wollte, war wohl der, daß die Bemerkungen über die *sayue* damals nicht als Beginn von etwas Neuem erkannt wurden. Daher geriet sie unter die davorstehende Abteilung »Bären(podien)«

Wie aus Tabelle 1 hervorgeht, läßt sich in verschiedenen auf die Tang-Zeit bezogenen Werken zum einen die Grobeinteilung der Musik in die Bereiche *ya* und *su*, zum andern innerhalb der *su* eine Hierarchie feststellen, die sich mit dem Ausdruck »Vom Vertrauten hin zum Fremden« umreißen läßt. An erster Stelle erscheinen die höfischen Musikabteilungen, dann die zur *buyue* und schließlich die zur *yiyue* gezählten Ensembles. An letzter Stelle wird im *Tongdian* und im *Jiu Tangshu* die *sanyue* genannt, die – wie bereits erläutert wurde – außerhalb des in Abteilungen gegliederten Systems stand.

Die altchinesische Auffassung von der Musik als eines die Bereiche des Tanzes und des Theaters in sich vereinenden Ganzen mag einem Europäer, der daran gewöhnt ist, die Musik als ein von Tanz, Gesang und Theater völlig getrenntes Genre zu betrachten, zunächst seltsam vorkommen. Doch wer sich jemals näher mit den Theoretikern der altgriechischen Musik befaßt hat, dem wird sogleich das Konzept der »μουσική« in den Sinn kommen, wonach Musik in einer der konfuzianischen Auffassung frappierend ähnlichen Weise als Einheit von Ton, Wort und Bewegung aufgefaßt wird. Diese Ähnlichkeit erstreckt sich insbesondere auch auf den erzieherischen Wert, den man der Musik in beiden Kulturen beigemessen hat. So befaßte sich bereits Pythagoras mit der Einordnung der Musik unter die Elemente, die auf die Seele einwirken und den Charakter zu bilden vermögen. Daß auch nach altgriechischer Auffassung Theater zumindest bis zum 5. Jahrhundert v.Chr. als eine Erscheinungsform der Musik angesehen wurde, hat A. Neubecker in ihrer Untersuchung zur Aufführung von Tragödien und Komödien im Rahmen attischer Götterfeste herausgestellt. Erst danach habe sich die enge Verquickung von Musik und dramatischer Gestaltung allmählich gelockert, bis die Musik bei Komödien aus späterer Zeit zur bloßen Einlage wurde.⁵²

(*xiongpí* 熊羆), mit der sie inhaltlich nichts zu tun hat. Dasselbe Phänomen, diesmal aber von der *Shoushange*-Ausgabe nicht korrigiert, findet sich im Abschnitt »Schauspieler«, wo der Beginn der letzten der acht Abteilungen, *yibu* 夷部, ebenfalls nicht von der *hubu* abgesetzt wurde. Siehe YFZL (4) 8a, 7. Spalte. Daß die Bereiche Gesang (*ge* 歌), Tanzkunst (*wugong* 舞工) und Schauspieler (*paizhou* 俳優) zur Abteilung *buyue* 胡樂 zu zählen sind, läßt sich zum einen aus dem Inhalt aller drei Abschnitte entnehmen, in denen mehrfach auf die ausländische Herkunft der besprochenen Künste hingewiesen wird; als weiteres Indiz dafür, daß etwa die Schauspielkunst von Duan Anjie als Teil der *buyue* aufgefaßt wurde, läßt sich die Stelle in *Yueshu* 188/6a anführen, wo unter dem Abschnitt *hubu* das »Adjutantenspiel« (*canjun xi* 參軍戲) erwähnt ist.

⁵² A. Neubecker, bes. S. 53-54.



Karte 1 Der Verlauf der alten Seidenstraßen⁵³

1.3 Spuren indischer Theatertradition entlang der Seidenstraßen

Der gemeinhin als »Seidenstraße« bezeichnete Handelsweg bildete bereits lange vor der Tang-Zeit die wichtigste Brücke zwischen dem chinesischen Reich und den im Westen gelegenen Staaten. Mindestens seit der Han-Zeit (206 v.Chr. – 220 n.Chr.) muß sich auf diesem mühsamen, durch Wüsten und über Gebirge führenden Weg ein reger Handelsverkehr abgespielt haben. Von chinesischer Seite aus führte der Handelsweg von der Hauptstadt Chang'an aus über Lanzhou nach Dunhuang, wo er sich in zwei Routen teilte, die am nördlichen und südlichen Rand der Wüste Takla Makan vorbeiführten, bis sie bei der Oasenstadt Kaschgar wieder zusammentrafen. Von dort aus verlief der Handelsweg weiter über Samarkand und Buchara, um dann einerseits über Damaskus nach Tyrus und andererseits nach Antiochia und weiter nach Konstantinopel zu führen (siehe Karte 1).

Ebenfalls in die Han-Zeit lassen sich erste Anzeichen des Buddhismus in China datieren, was vermuten läßt, daß damals bereits indische Mönche im Gefolge jener Handelskarawanen zunächst in den zentralasiatischen Bereich und weiter nach China

⁵³ Aus: Naundorf, S. 54.

gelangten und dort ihre Missionstätigkeit ausübten.⁵⁴ Im Rahmen dieser Mission scheint die Aufführung religiöser Schauspiele von großer Bedeutung gewesen zu sein; zumindest wurden Spuren einer solchen lebendigen Theatertradition sowohl im zentralasiatischen Bereich als auch in China selbst gefunden. Diese Funde sollen im folgenden, in der Reihenfolge dabei dem Verlauf der Seidenstraße von Westen nach Osten folgend, kurz angesprochen werden.

Westlich von Kutscha entdeckten europäische Forscher zu Beginn dieses Jahrhunderts Texte, die in Sanskrit auf Palmblätter geschrieben worden waren. Bei der Untersuchung von Schrift, Sprache und Metrik der Handschriften stellte sich heraus, daß es sich um Abschriften dreier alter indischer Dramen handelte, die sich sämtlich ins 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. datieren ließen. Eines dieser Dramen konnte, da man nachträglich auch das Kolophon des letzten Aktes fand, identifiziert werden. Es handelt sich demnach um ein Stück in neun Akten, in dem die Unterweisung von zwei Schülern in der Lehre durch Buddha dargestellt wurde. Diese Texte stellen die frühesten erhaltenen Zeugnisse buddhistischen Theaters dar.⁵⁵

Im Rahmen derselben Expedition fanden die Forscher in der Oase von Turfan in buddhistischen Kultbauten Abschriften eines Werkes namens *Maitrisimit* in mehreren Sprachen. Eine dieser Versionen war in Form eines Schauspiels abgefaßt und in Tocharisch, einer indogermanischen Sprache, die in den Königreichen von Kutscha und Karaschar gesprochen wurde, geschrieben. Die Analyse des Textes ergab, daß das Stück von Leben, Tod, Wiedergeburt und Lehre des Maitreya-Buddha handelte und im Rahmen des Maitreya-Festes aufgeführt wurde. Auch hier wird vermutet, daß es sich bei dem Text um die Abschrift einer indischen Vorlage handelt.⁵⁶

Nahe der Stadt Dunhuang am westlichen Ausgang des Gansu-Korridors liegen die Grotten eines buddhistischen Klosters, aus denen A. Stein und P. Pelliot auf ihren Expeditionen in den Jahren 1907 und 1908 zahlreiche Handschriften geborgen und nach Europa mitgenommen haben. Zu den dort gefundenen Manuskripten gehört auch ein in chinesischer Schrift verfaßter Text, bei dem es sich um das Libretto eines Sing- und Tanzspiels handelt, das die Geburt und Jugend des Maitreya-Buddha zum Inhalt hat.⁵⁷

⁵⁴ Zum Eindringen des Buddhismus in China über die Seidenstraße siehe E. Zürcher, S. 193.

⁵⁵ Die Texte wurden anlässlich der unter Leitung von A. v. Le Coq und A. Grünwedel durchgeführten Preußischen Turfan-Expedition (1912–1914) entdeckt. Die Untersuchung H. Lüders ergab, daß die Dramen dem Kreis um Āsvaghoṣa, einem Hofdichter des Kušan-Königs Kaniska, zuzurechnen seien und sich damit ins 1. bis 2. Jh. n. Chr. datieren ließen. Bei dem Stück, das anhand des nachträglich gefundenen Kolophons identifiziert werden konnte, handelt es sich um das *Sāriputraprakaraṇa* des Āsvaghoṣa. Siehe A. B. Keith, S. 80–83.

⁵⁶ Zum Inhalt der tocharischen Version siehe die Zusammenfassung von A. v. Gabain, Bd. 1, S. 19–20. Bezogen auf das tocharische Manuskript werden keine zeitlichen Angaben gemacht; die alttürkische Version ist auf das 9. Jh. datiert.

⁵⁷ Das Manuskript mit der Katalognummer S 2440v^o wird im British Museum aufbewahrt. Handabschrift (kein Faksimile-Abdruck) des Textes und Analyse in chinesischer Sprache von Rao Zongyi

Im Libretto werden sowohl gesprochene als auch gesungene und getanzte Passagen in verteilten Rollen angegeben.⁵⁸ Die gesungenen Partien sind in Versen zu je sieben Worten gereimt. Zwei Gruppen von Tänzern, die durch die Farben gelb und grün unterschieden sind, treten zu Beginn des Stückes auf und leiten die Spielhandlung durch Fußgestampfe ein. Nach Meinung von Rao Zongyi steht das Libretto in enger Beziehung zum Genre der *bianwen* und stellt somit einen weiteren Beleg dafür dar, daß im Rahmen der buddhistischen Mission religiöse Unterweisungen theatralisch gestaltet wurden.⁵⁹

Mit der Form der *bianwen* und deren Bedeutung hat sich V. Mair befaßt. Er übersetzt den Begriff mit »Verwandlungstexte« und leitet ihn von einem buddhistischen Ausdruck her. Die Verwandlung bestehe im Erscheinen einer Gottheit, die durch das Medium eines Geschichtenerzählers oder Schauspielers hervorgehoben werde. Der Zuschauer wiederum könne durch die Teilnahme an solchen »Verwandlungen« erleuchtet werden.⁶⁰ Mair beschäftigte sich auch mit der Beziehung der *bianwen* zum Theater und deren Einfluß auf die Entwicklung des Theaters in China, einem unter chinesischen Theaterwissenschaftlern viel diskutierten Thema. Dabei griff er heftig die von Ren vertretene Auffassung an, wonach sich das chinesische Theater autochthon entwickelt habe.⁶¹ Er selbst ist überzeugt, daß die Chinesen vor der Ankunft der *bianwen* in der frühen Tang-Zeit eine theatralische Gestaltung von Geschichten überhaupt nicht gekannt hätten.

in: Demiéville, S. 212-214, Übersetzung ins Französische und inhaltliche Zusammenfassung der Analyse Raos von P. Demiéville, ebenda, S. 128–132. Eine genaue zeitliche Einordnung des Librettos ist offenbar nicht möglich.

⁵⁸ Folgende Rollen sind im Text erkennbar: der König Suddhodana und die Königin Maya (die Eltern des jungen Prinzen Siddharta), der Prinz, seine Ehefrau Yasodhara sowie ein alter Wahrsager (rṣi Aśita), der vom König über die außergewöhnlichen Umstände der Geburt des Prinzen befragt wird.

⁵⁹ Siehe P. Demiéville, S. 214. Noch deutlicher wird der Zusammenhang zwischen dem Libretto und dem Genre *bianwen* 變文 in der Analyse Demiévilles. Demnach bezieht sich das durch das Libretto fixierte Schauspiel unmittelbar auf den Text, auf dessen Rückseite es geschrieben wurde. Bei diesem handelt es sich um einen »Text, der (die Zuschauer) in die Sitze drückt« (*ya zuo wen* 押座文), um einen Prolog also, der dem Publikum Appetit auf die nachfolgende Belehrung machen soll. Das Sutra, das in diesem Fall auf den Prolog folgen soll, ist nach Ansicht von Demiéville das »Sutra vom Kronprinzen, der das Nirvana erreicht hat« (*Taiji cheng dao jing* 太子成道經), welches inhaltlich der Handlung entspreche, wie sie aus dem Libretto hervorgehe. Das Libretto stellt also die theatralisierte Fassung der Erzählung dar. Siehe Demiéville, S. 38. Der Text dieses Sutra ist auch enthalten in Z.M. Wang, S. 285-326 (mehrere Versionen, zwei davon ausschnittsweise übersetzt bei Waley, S. 203-207: Buddhas Hochzeit und Buddhas Sohn).

⁶⁰ Mair (1), S. 1-7.

⁶¹ Ebenda, S. 13-24, besonders S. 14. Unter den Vertretern der Gegenseite, die den *bianwen* einen starken Einfluß auf die Entwicklung des Theaters zusprechen, ist besonders Zheng Zhenduo zu erwähnen, der bereits in seiner 1932 erschienen Literaturgeschichte die Bedeutung der aus Indien stammenden *bianwen* im Zusammenhang mit der Entstehung von Theatertexten (*ximen* 戲文) im Sinne von Libretti herausstellt. Siehe Zheng, S. 566-575.

Auch wenn bezweifelt werden muß, daß gerade der Einfluß der *bianwen* auf die Theaterentwicklung so ausschlaggebend war, wie V. Mair zu beweisen sucht, kann der Einfluß indischer Theatertradition auf die Entwicklung des chinesischen Theaters insgesamt wohl kaum überschätzt werden.⁶² Indien blickt auf eine alte Theatertradition zurück. Die früheste erhaltene Monographie über Dramaturgie, verfaßt in Sanskrit, wurde vermutlich im 2. Jahrhundert n.Chr. geschaffen.⁶³ Die Blütezeit des klassischen Sanskrit-Theaters erstreckte sich vom 2. Jahrhundert v.Chr. bis zum 9. Jahrhundert n.Chr.⁶⁴ In Kontakt mit dem indischen Sanskrit-Theater dürfte auch der Mönch Xuanzang gekommen sein, der in den Jahren zwischen 629 und 645 eine Pilgerreise nach Indien unternahm, um von dort buddhistische Schriften zu holen. Auf der Reise stattete er auch König Harša (Reg. 606–647), dem Herrscher über das nordindische Großreich, der wenige Jahre vor seinem Tod noch diplomatische Beziehungen zu Kaiser Taizong aufgenommen hatte, einen Besuch ab. Harša soll nicht nur ein Kulturmäzen, sondern selbst ein bekannter Sanskrit-Dramatiker gewesen sein.⁶⁵

Die Frage, welche Bedeutung bei der Aufnahme und Adaption ausländischer Einflüsse dem Hof beizumessen ist, wird im Verlauf der Arbeit mehrfach aufgeworfen und im Zusammenhang mit konkreten Stücken und Theaterformen betrachtet werden. An dieser Stelle soll jedoch abschließend eine Tradition, bei der es sich nicht um Theater im engeren Sinne handelt, als Beispiel dafür angeführt werden, wie der Hof ausländische Traditionen zu seinen Zwecken umfunktionierte.

Sumozhe, die chinesische Umschrift des Sanskrit-Ausdrucks *samaja*, bezeichnet eine alte indische Festtradition, die auf dem Weg über Kutscha nach China gelangte.⁶⁶ Es

⁶² Zur These, wonach insbesondere den indisch-zentralasiatischen Einflüssen, denen China etwa seit Ende der Nanbei chao-Zeit ausgesetzt war, eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung des chinesischen Theaters zugekommen sei, siehe etwa Aoki, S. 4-6.

⁶³ Dieses Werk, das *Bhāratīya Nāṭyaśāstra*, liegt in mehreren Übersetzungen vor, darunter der von M. Ghosh.

⁶⁴ Zur Geschichte des Sanskrit-Theaters siehe N.A. Badwe, in: Brauneck, S. 414-5.

⁶⁵ Zu den drei ihm zugeschriebenen Dramen siehe Keith, S. 171-175. Zur Begegnung zwischen Kaiser Xuanzang und König Harša siehe A.T. Embree und F. Wilhelm, S. 144ff.

⁶⁶ Nach Auffassung von H.V. Sharma bezeichnete *samaja* ursprünglich eine Versammlung von Menschen, die der Aufführung von Schauspielen beiwohnten, und wurde später auf die Aufführungen selbst übertragen. Siehe Sharma, S. 31. Einer anderen Deutung zufolge bezeichnet *samaja* ein auf einem Berggipfel veranstaltetes Fest, auf das in der buddhistischen Literatur häufig angespielt werde. Siehe A.B. Keith, S. 85. Eine Verbindung des Stückes *Sumozhe* 蘇莫遮 mit einem auf einem Berg veranstalteten Fest geht auch aus einem in Dunhuang gefundenen Manuskript hervor, bei dem es sich um ein Lied des Genres *daqu* 大曲, »Großes Stück«, handelt (P 3360, S 0461). Das Lied weist fünf Strophen auf, die der Reihe nach die Fünf Terrassen des Wutai-Berges 五臺山 besingen, eines der heiligen Berge in der buddhistischen Tradition Chinas. Möglicherweise wurde das Lied im Rahmen eines auf dem Gipfel des Wutai-Berges abgehaltenen Festes gesungen. Das Manuskript wird von P. Demiéville etwa auf die Mitte des 9. Jhs. datiert. Siehe Demiéville, S. 64 (Abschrift von Rao Zongyi auf S. 271, Übersetzung von Demiéville ins Französische auf S. 109f).

handelte sich um ein Fest, mit dem der Sommer eingeleitet wurde; es begann am ersten Tag des 7. Monats und erstreckte sich über sieben Tage. Sein ursprünglicher Zweck bestand in der Austreibung des *Locha*-Dämons, eines der 36 unheilbringenden Geister der buddhistischen Mythologie.⁶⁷ Zum Verlauf des Festes gehörte, daß man Vorübergehende mit Wasser bespritzte und in Fallschlingen fing. Feste Themen scheinen nicht zu den Spielen gehört zu haben, doch offenbar wurden Masken in Form von Raubtier- oder Geisterköpfen getragen.⁶⁸ Diese Art der Belustigung dürfte vom Charakter her dem ausgelassenen Treiben unseres Karnevals nahegekommen sein, der ja ebenfalls ursprünglich dem Austreiben von Geistern zum Jahresende diene.

Unter Kaiserin Wu Zetian (Reg. 684–704) wurde dieses Fest, wie einem Gedicht von Zhang Yue (667–731) zu entnehmen ist, mit einer aus Samarkand stammenden Tradition vermischt, mit der ursprünglich der Beginn des Winters gefeiert wurde.⁶⁹ Dieses Fest wurde regelmäßig im 11. Monat abgehalten, wobei man sich gegenseitig mit Wasser bespritzte und unter Getrommele mit Tänzern die Ankunft der Kälte erflehte.⁷⁰ Im Gedicht des Zhang Yue wird auf jenen Brauch angespielt, allerdings obliegt die Aufgabe des Wasserverspritzens nun den Hofdamen, die in ölgetränkten Beuteln zunächst Regenwasser auffangen, um dieses dann in den Becher des Herrschers zu füllen und ihm ein langes Leben zu wünschen, wobei sich Zhang Yue nicht zurückhalten kann, mit deutlich ironischem Zungenschlag die Hofdamen zu bedauern, die sich in der Kälte auf dem Hof herumtreiben müssen. Er schließt mit der Bemerkung, all dies sei ja zum Wohle des Herrschers gedacht. Gleich zu Beginn des Gedichts behauptet er ferner, das Stück *sumozhe* sei von Ausländern aus dem Westen aus Freude über die Gnadenherrschaft Chinas, welche sich über die ganze Welt verbreite, dem Hof dargebracht worden. Aus einem Spiel mit einem ursprünglich religiösen Hintergrund, dem Austreiben böser Geister, wurde hier somit ein Spiel zur Huldigung des Kaisers bzw. – in diesem Falle – der Kaiserin.

⁶⁷ *Yiqie jingyin yi* 41/6a (Bd. 2, S. 1607), vgl. üs. Demiéville, S. 41–42. Der Verfasser, ein Mönch namens Huilin, erklärt das Wort *sumozhe* in seinem Glossar zu Ausdrücken im buddhistischen Kanon als eine Vokabel der West-Barbaren (*xirong* 西戎). Die korrekte Aussprache sei *samoze*.

⁶⁸ Daß zur Veranstaltung des *sumozhe* solche Masken getragen wurden, entnehme ich der Bemerkung Huilins, wonach es in eine Reihe mit Spielen wie *Damian* 大面 und *Boton* 鉢頭 zu stellen sei, bei denen es sich, wie später noch gezeigt wird, ebenfalls um Maskenspiele handelt. Interessant ist auch die Bemerkung von Demiéville, das Spiel sei als »Vorläufer der tibetanischen Maskentänze« zu sehen. Siehe Demiéville, S. 42.

⁶⁹ Zhang Yue: *Sumozhe* (QTS 28/415); vgl. üs. Eckardt, S. 184. Im Kommentar wird angemerkt, daß dazu das Lied »Spiel der Barbaren, in dem Kälte ausgegossen wird« gesungen werde. Als Begleitmusik diene die »Glückwunschnmusik« (*Yisui yue* 億歲樂). Nach China gelangte das Spiel allerdings bereits in der Zeit der Nördlichen Zhou. Als Kaiser Xuan eine ausländische Prinzessin zur Frau nahm, wurde das Fest bei deren Hochzeit im 12. Monat des Jahres 579 erstmals bei Hofe veranstaltet. Siehe *Zhoushu* 7/122, *Tongjian* 173/5402.

⁷⁰ XTS 221B/6244.

Indische Fest- und Theatertraditionen, von denen hier nur einige Beispiele angeführt wurden, stellten wiederum nur einen Teil – wenn auch keinen unwesentlichen – der Einflüsse dar, die auf dem Weg über die Seidenstraßen auf das ausgedehnte Tang-Reich einwirkten. Gerade im Bereich von Musik, Tanz und Schauspielkunst läßt sich die Vermischung chinesischer mit ausländischen, insbesondere zentralasiatischen Traditionen besonders gut erkennen. Sofern Veränderungen in der höfischen Festkultur von außen beeinflußt waren, wurden diese sehr gewissenhaft verzeichnet, da jede Abweichung von gegebenen, meist konfuzianischen Normen, von den Hofbeamten recht mißtrauisch beäugt wurde. Im folgenden wird daher, sowohl im Bereich des Tanz- als auch des Sprechtheaters, immer wieder die Frage im Vordergrund stehen, in welcher Weise der kaiserliche Hof auf die Herausforderung von außen jeweils reagierte und in welchem Maße er ehemals Fremdes Schritt für Schritt an die eigenen Bedürfnisse anpaßte oder auch verwarf.

6 Der Anteil des Hofes an der Entwicklung des Theaters

Der Hof war Schauplatz von Entwicklungen auf dem Gebiet des Balletts und der Schauspielkunst, die sich im Zeitraum zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert in China vollzogen haben. Nachdem die verschiedenen Bereiche, innerhalb derer sich Formen des höfischen Theaters erkennen ließen, im einzelnen behandelt wurden, sollen abschließend wichtige Etappen der Theaterentwicklung nochmals im Zusammenhang betrachtet werden, wobei die Frage, welcher Anteil dabei dem Hof als Nutznießer und Förderer des Theaters zukam, im Vordergrund steht.

Daß die Entwicklung des Theaters durch den Kaiserhof Förderung erfuhr, ließ sich bereits bei der Tradition der Hundert Spiele feststellen. Seit alters war es üblich, anlässlich größerer Festveranstaltungen Künstler aus dem ganzen Reich bei Hofe zu versammeln und vor dem Palast oder im kaiserlichen Park auftreten zu lassen. Unter diesen befanden sich zahlreiche Artisten aus Indien und Zentralasien, die auf dem Weg über die Seidenstraße nach China gelangt waren und nun auch hier Gelegenheit fanden, ihre Künste zu präsentieren. Wie anhand von schriftlichen und bildlichen Quellen gezeigt werden konnte, hatten viele der zum Repertoire der Hundert Spiele gehörigen Darbietungen theatralischen Charakter. Dazu gehörten Maskenspiele, bei denen Tänzer Gestalten aus der altchinesischen Mythologie mimten oder auch als Tiere verkleidet auftraten; ferner fanden, wie sich nachweisen ließ, spätestens in der Han-Zeit Kulissen und regelrechte Bühneneffekte Verwendung, wie die Simulation von Donner, Schneesturm oder Regen. Viele der Darbietungen, die ins Spielerepertoire Eingang fanden, waren sakralen Ursprungs. So läßt sich die Figur des »Gelben Herrn vom Ostmeer« vermutlich auf einen regionalen Kult um den Gelben Kaiser zurückführen.

Die gleichsam magnetische Wirkung, mit der der Hof die verschiedensten Künste an sich zog, läßt sich somit bis in frühe Zeit zurückverfolgen. Die Veranstaltung der Spiele hatte dabei neben deren Unterhaltungswert bereits in der Qin- und Han-Zeit für den Hof auch eine politische Funktion. Bereits aus hanzeitlichen Schriften wurde deutlich, daß die Spiele regelrecht dazu eingesetzt wurden, um gegenüber Fremdvölkern die Macht und Größe des chinesischen Reichs zu demonstrieren. Indem man ausländische Gäste zu großartigen Banketten lud, in deren Rahmen auch die Spiele abgehalten wurden, suchte man sie einerseits zu beeindrucken, andererseits einzuschüchtern, wohl um sie auf diese Weise von künftigen Angriffen auf chinesisches Territorium abzuhalten oder sie gar psychisch auf eine bevorstehende Unterwerfung vorzubereiten. Beeindruckt werden sollte neben den ausländischen Gästen nicht zuletzt auch das eigene Volk, das an den regelmäßig vor dem Palast im kaiserlichen Park abgehaltenen Spielen teilhaben durfte.

Diplomatische Beziehungen zwischen China und ausländischen Staaten waren während der Sui- und zu Beginn der Tang-Zeit ein wichtiger Faktor, der die Entwicklung der höfischen Ballettkunst förderte. Unter »Ballett« seien dabei Tanzformen verstanden, die – vergleichbar dem europäischen Ballett – strengen Regeln unterlagen. Zwischen dem Ende des 6. und der Mitte des 7. Jahrhunderts, etwa dem Zeitraum, in dem das chinesische Reich seine maximale Ausdehnung nach Westen hin erreichte, wurden immer mehr ausländische Ensembles unter die Hofkünstler aufgenommen und so zunächst die Sieben, dann die Neun und schließlich die Zehn Musikabteilungen geschaffen. Die ausländischen Ensembles, zu denen neben Musikern auch Tänzer und Sänger gehörten, waren auf unterschiedlichem Wege an den Hof von Chang'an gelangt. Das Ensemble von Kocho etwa, das unter Kaiser Taizong unter die Zehn Abteilungen aufgenommen wurde, war regelrechtes »Beutegut«, das die Chinesen nach der Vernichtung des Staates Kocho einfach mitgenommen hatten. Andere Gruppen, wie die von Nordindien, Kutscha, Kaschgar und Samarkand, waren mehr oder weniger freiwillig von den betreffenden Staaten als Geschenk zum Zeichen ihres Interesses an freundschaftlichen Beziehungen zu China dargeboten worden. Angestellte des Zeremonialamts, dem damals noch sowohl die für den sakralen Bereich als auch die für die Hofunterhaltung zuständigen Künstler unterstellt waren, hatten dabei zu überprüfen, ob ein Ensemble »hoffähig« war oder nicht, welche Instrumente auszusondern und welche Stücke in andere, passendere Tonarten zu transponieren waren.

Die Idee, von ausländischen Kunstformen ausgehende Anregungen aufzugreifen und so in Verbindung mit traditionellen Formen etwas Neues zu schaffen, wird in dieser Phase bereits erkennbar. So steht die auf Veranlassung von Kaiser Taizong geschaffene Ballettsuite »Der Prinz von Qin stürmt die feindlichen Reihen« zwar deutlich in der konfuzianischen Tradition, doch muß sich ihr musikalischer Charakter grundlegend verändert haben. Inhaltlich wird im Stück ein Feldzug in sechs Formationen dargestellt, wie er bereits im *Ljji* für den »Militärischen Tanz« beschrieben ist; die Suitenform des Stücks dagegen geht auf den Einfluß ausländischer – vermutlich zentralasiatischer Musikformen – zurück.

Insgesamt gewinnt man jedoch den Eindruck, als sei zu jener Zeit großer Wert darauf gelegt worden, die traditionellen Kunstformen möglichst gegen zu starke Einflüsse von außen abzuschotten. Diese Haltung läßt sich bereits daran erkennen, daß die ausländischen Künstlergruppen innerhalb der höfischen Musikabteilungen deutlich als solche gekennzeichnet waren. Auch die beschriebene Sitte, die Darsteller der ausländischen Ensembles stets in einer für ihr Land typischen Tracht auftreten zu lassen, bestätigt den Eindruck, daß hier zwar der für jene Zeit charakteristische Exotismus, die Neugier gegenüber dem Fremden, vorherrschend war, daß man jedoch andererseits scharf unterschied zwischen dem, was als »einheimisch« und dem, was als »fremd« empfunden wurde, und diesen Unterschied auch aufrechterhalten wissen

wollte. Dem Hof kam somit eine gewisse Filterfunktion zu, wobei allerdings sehr fein gefiltert wurde, was die Folge hatte, daß in denjenigen Fällen, in denen ausländische Kunstformen an die höfische Tradition angepaßt worden waren, vom ehemals Fremden nicht mehr viel übrigblieb.

Entscheidende Impulse für die weitere Theaterentwicklung wurden in der Zeit Kaiser Xuanzongs gegeben. Eine wichtige Voraussetzung hierfür war die bereits kurz nach Regierungsantritt getroffene Entscheidung des Kaisers, die zum Unterhaltungsbereich gehörigen Künstler aus der Verantwortung des Zeremonialamts zu lösen und einer gesonderten Institution, dem Hofunterhaltungsamt zu unterstellen. Durch die Einrichtung des »Birnengartens«, dessen Schüler bei ihren Proben vom Kaiser persönlich überwacht wurden, nahm die Ballettkunst weiteren Aufschwung. Die dort einstudierten daoistischen Ballettsuiten *faqu* wiesen jenes dynamische Element auf, das vermutlich erstmals mit der von Kaiser Taizong eingeführten Ballettsuite »Der Prinz von Qin stürmt die feindlichen Reihen« Eingang bei Hofe gefunden und sich dort mit traditionellen Formen vermischt hatte.

Mit der Einrichtung des Hofunterhaltungsamts erfuhr auch die Schauspielkunst besondere Förderung. Für die Zeit Xuanzongs sind Darsteller von festen Rollen belegt, darunter die des Adjutanten und des Dunklen Habichts. Obwohl nicht ausdrücklich von einer Schauspielschule die Rede ist, legen die Quellen nahe, daß in jener Zeit bei Hofe erstmals regelrechter Schauspielunterricht erteilt wurde. Einer der ersten, der die Rolle des Adjutanten erlernte, war Huang Fanchuo, der berühmteste Schauspieler der Tang-Zeit und Favorit des Kaisers. Überhaupt ließ sich, beginnend mit der Zeit Xuanzongs, ein allgemeiner Prestigezuwachs des Hofschauspielers feststellen, welcher neben den erwähnten Faktoren wohl zuletzt auf seine Funktion als Arrangeur und Koordinator des höfischen Festprogramms sowie auf seine Rolle als Hofnarr zurückzuführen ist.

Die Beweggründe des Kaisers, auf dem Gebiet von Musik, Ballett und Schauspielkunst derart tiefgreifende Reformen durchzuführen, waren vermutlich vielfältig. Sicherlich spielte dabei der Ehrgeiz, die höfische Festkultur zu einem Gipfel zu führen, der die Errungenschaften seiner Vorgänger in den Schatten stellen sollte, keine geringe Rolle. Das Bedürfnis, sich huldigen zu lassen, indem anläßlich seines Geburtstages, des Tausend-Herbste-Festes, Großaufmärsche veranstaltet wurden, bei denen sich zahlreiche Tänzer so gruppieren, daß sie Schriftzeichen bildeten und dem Herrscher auf diese Weise Glück und Segen wünschten, unterschied sich offenbar kaum von demjenigen, das schon Kaiser Gaozong und insbesondere Kaiserin Wu Zetian dazu veranlaßt hatte, zur Huldigung ihrer eigenen Person prunkvolle Schautänze aufführen zu lassen.

Palastpolitische Gründe spielten, wie in der Arbeit gezeigt werden konnte, bereits bei der Gründung des Hofunterhaltungsamts keine geringe Rolle. Mit der Entschei-

dung, die Verantwortung für den Unterhaltungsbereich in die Hände von Eunuchen zu legen, die dem Kaiser willfährig waren, verfolgte Xuanzong ganz offensichtlich das Ziel, den Einfluß der konfuzianischen Zeremonialbeamten einzuschränken.

Gerade am Beispiel des Hofunterhaltungsamts wurde jedoch auch deutlich, daß politische Gründe allein nicht ausreichen, um das Ausmaß der Reformen Kaiser Xuanzongs zu erklären. Wichtiger als politische Erwägungen war vermutlich das persönliche Interesse des Kaisers für Musik, Tanz und Schauspiel, das für ihn seit seiner Jugend charakteristisch gewesen muß. Seine besondere Begeisterung galt dabei der ausländischen Musik, insbesondere der Kutscha-Musik, wie unter anderem daran zu erkennen ist, daß er sich persönlich auf das Spiel der *Jiegu*-Trommel verstand, dem wiederum wohl wichtigsten Begleitinstrument jener neuen dynamischen Suitenform. Auch in der Maßnahme des Kaisers, wonach fast sämtliche zum Repertoire der Sitzenden und Stehenden Abteilung gehörigen Stücke künftig vom Kutscha-Ensemble zu begleiten waren, spiegelt sich diese Vorliebe wider. Im Zuge der Umwertung aller bisherigen Wertmaßstäbe, wodurch den für die Aufführung der konfuzianischen *yayue* zuständigen Musikern nun der unterste Rang in der Werteskala zugeteilt wurde, da diese nach Meinung des Kaisers am wenigsten musikalisches Talent erforderte, wurde stattdessen der »ausländischen Musik« der oberste Rang verliehen und diese in Verbindung mit den Ballettsuiten *faqu* zur neuen Zeremonialmusik *yayue* erklärt.

Im Zusammenhang mit der Schaffung dieses neuen *Yayue*-Begriffs wurde ein weiterer Beweggrund des Kaisers deutlich, im Bereich der Ballettkunst die Bildung neuer Formen voranzutreiben. Die als *faqu* bezeichneten Ballettsuiten, deren Besonderheit, wie gezeigt werden konnte, darin bestand, daß hier die musikalisch anspruchsvolle Suitenform *daqu* auf daoistische Inhalte übertragen worden war, wurden unter Xuanzong nicht nur im Bereich der Unterhaltung eingesetzt, sondern fanden desgleichen Eingang in den sakralen Bereich. Die daoistischen *faqu* dienten somit als Ersatz für die alten zivilen und militärischen Tänze, die zwar im Laufe der Jahrhunderte immer wieder umbenannt worden waren, hinter denen sich jedoch offensichtlich stets die gleichen Tanzformen verbargen. Die Entscheidung des Kaisers, insbesondere die Komposition von *faqu* zu fördern, läßt sich somit vor allem aus seiner Hinwendung zur daoistischen Lehre erklären

Insgesamt läßt sich die Regierungszeit Kaiser Xuanzongs als eine Epoche begreifen, in der es zu eben jener Durchdringung chinesischer und ausländischer Kultur bei Hofe kam, die zuvor wohl bewußt vermieden wurde. Dem Hof kam nunmehr die Funktion eines Schmelztiegels zu, in dem die unterschiedlichsten Kulturelemente zu einer neuen, nicht mehr auflösbaren Einheit amalgamiert werden sollten. Eines der Indizien für dieses Bestreben Xuanzongs war die Bildung der Sitzenden und Stehenden Abteilungen, welche die vorherigen Abteilung, in denen die Ensembles streng nach ihrer Herkunft unterschieden waren, ersetzen sollten. Fast durchgehend wurde

zur Begleitung der im Repertoire dieser neuen Abteilungen befindlichen Ballette Kutschas-Musik gespielt, jene Musik, die dem Kaiser offenbar ganz besonders gefiel.

Ein anderes Indiz für den Versuch Xuanzongs, die Grenzen zwischen Einheimischem und Fremdem zu verwischen, war sein Erlaß, wonach sämtliche Stücke mit ausländisch klingenden Titeln umbenannt werden sollten. Die bei diesen Maßnahmen im Hintergrund stehende Idee könnte dabei durchaus wiederum eine politische gewesen sein, nämlich die, das mit der damaligen Größe des chinesischen Reichs unmittelbar verbundene Problem eines Auseinanderbrechens gerade dadurch zu verhindern, daß man eine neue, kosmopolitische Kultur schuf, mit der sich die verschiedenen Ethnien identifizieren konnten. Daß die Regierung Xuanzongs kurz darauf so jäh durch die Rebellion des als »Ausländer« gebrandmarkten Generals An Lushan beendet und damit der Beginn des Niedergangs und des Auseinanderbrechens des Tang-Reiches einsetzte, mag dabei als eine geradezu paradoxe Wendung der Ereignisse angesehen werden.

Für die Zeit vom Aufstand des An Lushan in der Mitte des 8. Jahrhunderts bis zum endgültigen Untergang der Tang zu Beginn des 10. Jahrhunderts geben die Quellen wenig Einblick in Entwicklungen, die für eine neuerliche Blüte der Ballettkunst sprächen. Es finden sich jedoch zahlreiche Belege für Schauspielaufführungen, und es heißt ausdrücklich, daß die Schauspielkunst einen »Gipfel an künstlerischer Perfektion« erlangt habe. Dennoch ist die für die weitere Theaterentwicklung entscheidende Wendung der Dinge wohl darin zu sehen, daß in der zweiten Hälfte der Tang-Zeit mehr und mehr Künstler und Künstlerinnen den Palast verlassen mußten und damit auch ihre Kunst »nach außen« trugen. Wie an mehreren Beispielen deutlich wurde, gab es eine Verpflichtung der Künstler zur Geheimhaltung der Kenntnisse, die sie zuvor bei Hofe erworben hatten. Die Notwendigkeit, nach ihrer Entlassung aus dem Palast eigenständig den Lebensunterhalt zu verdienen, dürfte jedoch viele dieser Künstler dazu gezwungen haben, gegen das ihnen auferlegte Gebot zu verstoßen.

Der Grund dafür, daß mehr und mehr Künstler aus den Hofdiensten entlassen waren, bestand dabei in massiven Finanzproblemen des Palastes, die wohl nicht zuletzt durch die immer mehr angeschwollene Palastaufsichtsbehörde entstanden waren. Deren Verwaltung, die wiederum ausschließlich aus Eunuchen bestand, war so kostspielig geworden, daß das Geld für die Versorgung der Künstler nicht mehr ausreichte. Unter Kaiser Xianzong wurden, vordergründig dem Vorbild der Xuanzong-Zeit folgend, außerhalb des Palastes Gebäude eingerichtet, in denen Hofkünstler untergebracht wurden. In Wirklichkeit ging es dem Kaiser diesmal jedoch offensichtlich darum, mit diesem Schritt zugleich die Stadt Chang'an in die Verantwortung für die Künstler einzubeziehen. Zumindest läßt sich einer nur wenig später vom Bürgermeister der Stadt Chang'an verfaßten Throneingabe entnehmen, daß die Stadtverwaltung nicht nur für den Unterhalt der Künstler zu sorgen, sondern bei

Veranstaltungen, zu denen sie hinzugezogen wurden, für deren Auftritt wiederum Geld an die Palastaufsichtsbehörde zu entrichten hatte. Einblick in die Situation der Hofkünstlerinnen gegen Mitte des 9. Jahrhunderts gewährt ferner ein Text, in dem das mit *Beili*, »Nördliches Viertel«, benannte Vergnügungszentrum beschrieben wird. Künstlerinnen, die formal dem Hofunterhaltungsamt unterstellt waren, konnten dort von Hofbeamten gemietet und zu deren privaten Feiern mitgenommen werden. Man kann somit davon ausgehen, daß der Hof bereits vor dem endgültigen Untergang der Tang-Dynastie bei Veranstaltungen weitgehend auf Künstler angewiesen war, die erst von außen herangeholt werden mußten. In der Song-Zeit wurde zwar ebenfalls ein Hofunterhaltungsamt eingerichtet, doch waren nur noch wenige Künstler fest bei Hofe angestellt; zu größeren Feiern zog man stattdessen die der städtischen Zivilverwaltung unterstellten Künstler hinzu, und Mitte des 12. Jahrhunderts wurde das Hofunterhaltungsamt sogar vorübergehend abgeschafft.

Die Tatsache, daß im Verlauf der zweiten Hälfte der Tang-Zeit immer mehr Künstler den Hof verließen und ihre bei Hofe erworbenen Kenntnisse trotz des erwähnten Geheimhaltungsgebots nach außen trugen, ist im Zusammenhang mit der weiteren These, daß Formen des höfischen Theaters Einfluß auf die Entwicklung des städtischen Theaters nehmen konnten, von großer Bedeutung. Der Weg, auf dem eine solche Einflußnahme möglich war, ist hiermit bereits aufgezeigt. Damit allein wäre jedoch noch nicht auszuschließen, daß sich das chinesische Theater unmittelbar im Volk unter dem Einfluß indischer Theatertradition und unter völliger Umgehung des Hofes herausgebildet haben könnte. Es konnte jedoch gezeigt werden, daß sich im späteren städtischen Theater Kunstformen finden lassen, die den deutlichen Stempel einer höfischen Tradition tragen. Die beiden zur Stützung dieser These hauptsächlich vorgetragenen Argumente sollen im folgenden nochmals herausgestellt werden.

Im städtischen Theater der Song- und Nach-Song-Zeit lassen sich Spuren der höfischen Ballettkunst nachweisen. Die für die Suitenform der Tang-Zeit charakteristischen Bezeichnungen lassen sich in Libretti wiederfinden, die im 12. Jahrhundert niedergeschrieben wurden und in denen volkstümliche Erzählstoffe festgehalten sind, die im Rahmen des städtischen Theaters in verteilten Rollen aufgeführt wurden. Ein im späten 13. Jahrhundert verfaßtes Gedicht, das eine Aufführung im Rahmen des städtischen Theaters beschreibt, erwähnt unter anderem das »Stürmen«, denjenigen Abschnitt einer Ballettsuite, in dem die Geschwindigkeit des Stückes ihren Höhepunkt erreicht. Die Bezeichnung »Stürmen« leitet sich ganz offensichtlich von der Ballettsuite »Der Prinz von Qin stürmt die feindlichen Reihen« her, die wiederum, wie erwähnt, eine Vermischung einer sakralen höfischen Tanztradition mit ausländischen Musikformen darstellt. Somit kann die im späteren chinesischen Theater verwendete Suitenform nicht unmittelbar auf eine außerhalb des Hofes tradierte Form zurückgehen, sondern muß von der höfischen Ballettkunst beeinflusst worden sein.

Spuren höfischer Tradition läßt das spätere städtische Theater auch im Bereich der Schauspielkunst erkennen. Zwei der zum songzeitlichen *zaju* gehörigen Rollenfächer, nämlich die Rolle des *fujing* und des *fumo*, lassen sich auf das für die Tang-Zeit in höfischen Aufführungen belegte Rollenduo des Adjutanten und des Dunklen Habichts zurückführen. Eine unmittelbare Identifizierung dieser Rollen wird in einem Mitte des 14. Jahrhunderts verfaßten Werk vorgenommen, wobei hier das Prinzip, daß der »Dunkle Habicht« (bzw. *fumo*) den »Adjutanten« (bzw. *fujing*) zu verprügeln pflege, als das charakteristische Verhältnis beider Rollentypen zueinander angegeben wird. Dieses Prinzip des Verprügelns findet in Beschreibungen songzeitlicher *zaju* Bestätigung. Darüber hinaus ist auf zahlreichen Steinreliefs der Song- und Jin-Zeit, auf denen die Vierer- bzw. Fünfergruppe der Rollenfächer des *zaju* abgebildet sind, die Figur des *fumo* mit einem Knüppel in der Hand dargestellt, während sich ihm der *fujing* mit ängstlichem Blick zuwendet, als sei er bereits in Erwartung des Hiebs. In den auf die Tang-Zeit bezogenen Quellen ließen sich zwar keine Belege dafür finden, daß der Adjutant vom Dunklen Habicht verprügelt wurde, doch waren die verbalen Hiebe, die der Dunkle Habicht als Spötter dem Adjutanten als dem Verspottetem verabreicht, gewiß nicht weniger wirksam als eine körperliche Züchtigung – wenn auch bei weitem subtiler.

Die der Rolle des Adjutanten zugrundeliegende Idee des Beamtenspotts läßt sich, wie in der Arbeit aufgezeigt wurde, bis in die Han-Zeit zurückverfolgen. In Ungnade gefallene Beamte pflegten von einem Schauspieler bei Festmählern vor aller Augen verspottet zu werden. Auch wenn das Prinzip des Rollenfaches als solches aus der indischen Theatertradition übernommen sein dürfte, läßt sich gerade am Beispiel der Adjutantenrolle zeigen, daß auch hier eine Vermischung einer ausländischen mit einer höfischen Tradition stattgefunden haben muß. Die Adjutantenrolle war geradezu prädestiniert für höfische Aufführungen, in denen sie stellvertretend für bestimmte Beamte eingesetzt wurde, die der Korruption oder anderer Vergehen beschuldigt werden sollten, ohne daß dieser Vorwurf direkt ausgesprochen werden mußte. Im songzeitlichen *zaju* des städtischen Theaters erscheint diese Rolle nun in Form des Beamten-Clowns, der sich mehr und mehr zu einem allgemeinen Clown entwickelt, vermutlich einfach aus dem Grund, daß sich das soziale Umfeld geändert und damit die Figur des anzuprangenden Hofbeamten ihren aktuellen Bezug verloren hatte.

Sowohl im Bereich des Balletts als auch dem der Schauspielkunst ließen sich somit Aufführungsformen nachweisen, die sich in der Auseinandersetzung höfischer Kultur mit ausländischen Einflüssen bei Hofe herauskristallisiert haben und die, da sie auch im späteren städtischen Theater zu finden sind, nur auf dem Weg über den Hof dorthin gelangt sein können. Somit steht fest, daß die Entwicklungen, die sich insbesondere im Zeitraum zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert im Bereich des höfischen Theaters erkennen lassen, von Einfluß auch auf die weitere Entwicklung des Theaters ins-

gesamt waren. Zwar läßt sich im nachhinein nur schwer ermessen, wie die Entwicklung des städtischen Theater ohne die von der höfischen Kultur ausgegangenen Impulse verlaufen wäre, doch ist anzunehmen, daß sie eine völlig andere Richtung genommen hätte. Mit ihrem Eingehen in die städtische Kultur dürften wiederum die ehemals höfischen Formen rasch eine Umgestaltung und Weiterentwicklung erfahren haben, zu der es im Rahmen einer weitgehend isolierten Situation des Theaters bei Hofe wohl kaum hätte kommen können.

Anhang 1: Schauspieler der Tang- und Wudai-Zeit

Die nachfolgende Liste umfaßt die in der Arbeit erwähnten Schauspieler der Tang- und Wudai-Zeit, jeweils unter Angabe der Hauptbelegstellen:

Abusi, Frau des 阿布思妻

Witwe des am Ende der Ära Tianbao wegen vermeintlicher rebellischer Aktivitäten hingerichteten Generals Abusi; wegen ihrer schauspielerischen Fähigkeiten dem Hofunterhaltungsamt unterstellt; als Schauspielerin am Hof Suzongs eingesetzt. [*Yinbua lu* 1/69; *Nanbu xinsbu* (6/5b)]

An Jintang 安金藏

Schauspieler des Kronprinzen (und späteren Kaisers Ruizong) während der von Wu Zetian ausgerufenen Zhou-Dynastie; schnitt sich selbst den Bauch auf, um die Kaiserin davon zu überzeugen, daß der Kronprinz keinen Verrat gegen sie plane. [*XTS* 191/5506; *Dong Weizi wenji* 11/15b]

An Peixin 安辮新

Schauspieler und Narr am Hof Zhaozongs, der sich mit Li Maozhen anzulegen wagte. [*Beimeng suoyan* 15/110]

An Xixiang 安悉香

Schauspieler am Hof Wang Yans, Herrscher der Früheren Shu. [*Jinguo zhibi, XWDS* (beide zitiert in *Tongjian*-K 268/8774)]

Bai Jia 白迺

Fahrender Schauspieler in Chengdu zur Zeit Kaiser Wuzongs; bildete zusammen mit Gan Manchuan, Ye Gui, Zhang Mei und Zhang Ao eine Fünfergruppe, die der Zivilverwaltung als Aushilfsgruppe unterstellt war. [*Yonyang zazhu, xuji* 3/225]

Cao Chuxin 曹觸新

Etwa zwischen der Zeit Wuzongs und Yizongs aktiver Schauspieler, der neben Li Bogui und Shi Yaoshan als Darsteller der Brahmanenrolle berühmt wurde. [*Yueshu* 184/3b]

Cao Shudu 曹叔度

Am Hofe Wuzongs angestellter Schauspieler, der zusammen mit Liu Quanshui als Darsteller der Adjutantenrolle berühmt wurde und sich in der Kunst des Wortduells (*xiandan*) hervortat. [*YFZL* sowie *Yueshu* 187/5b]

Chen Jun 陳俊

Ursprünglich Schauspieler am Hof des letzten Herrschers der Späteren Liang, dann zusammen mit Chu Deyuan auf Empfehlung des Schauspielers Zhou Za an den Hof Zhuangzongs der Späteren Tang übernommen; dort jedoch nicht mehr als Schauspieler tätig, sondern in den Rang eines Zensors aufgerückt. [*JWDS* 32/435; *XWDS* 37/398; *Tongjian* 19/273/8920]

Cheng Fuduan 成輔端

Schauspieler, der am Hofe Dezongs mit einem Stück hervortrat, in dem er das Elend der Bevölkerung von Guanzhong deutlich machte und den Gouverneur Li Shi wegen seiner Unbarmherzigkeit anprangerte. [*JTS* 135/3731]

Cheng Xin 稱心

Schauspieler am Hof Taizongs, der wegen »intimer Beziehungen« zu Cheng Qian, einem der Söhne Taizongs, Aufmerksamkeit erregte und deswegen hingerichtet wurde. [*XTS* 80/3564]

Chu Deyuan 儲德源

Ursprünglich Schauspieler am Hof des letzten Herrschers der Späteren Liang, dann zusammen mit Chen Jun auf Empfehlung des Schauspielers Zhou Za an den Hof Zhuangzongs der Späte-

- ren Tang übernommen; dort jedoch nicht mehr als Schauspieler tätig, sondern ebenfalls in den Rang eines Zensors aufgerückt. [*JWDS* 32/435; *XWDS* 37/398; *Tongjian* 273/8920]
- Fan Chuankang 汎傅康
Etwa zwischen der Zeit Yizongs und Zhaozongs zusammen mit Shangguan Tangqing und Lü Jingqian als Darsteller der Adjutantenrolle hervorgetreten. [*YFZL*]; *Yueshu* 187/5b ergänzt Feng Jigao]
- Feng Jigao 馮季皋
Etwa zwischen der Zeit Yizongs und Zhaozongs zusammen mit Fan Chuankang, Shangguan Tangqing und Lü Jingqian als Darsteller der Adjutantenrolle hervorgetreten. [*Yueshu* 187/5b]; ferner als *Wuxian*-Spieler erwähnt. [*YFZL* (1)]
- Gan Manchuan 干滿川
Fahrender Schauspieler in Chengdu zur Zeit Wuzongs; bildete zusammen mit Bai Jia, Ye Gui, Zhang Mei und Zhang Ao eine Fünfergruppe, die der Zivilverwaltung als Aushilfstruppe unterstellt war. [*Youyang zazhu*, *xuji* 3/225]
- Gao Cuiwei 高崔巍
Schauspieler am Hof Jingzongs mit Hofnarrenfunktion. [*Chaoye qianzai* 6/133; dagegen in *Youyang zazhu*, *xuji* 4/233 in die Zeit Taizongs datiert]
- Gao Guiqing 高貴卿
Schauspieler am Hof des Wu-Herrschers Yang Longyan. [*XWDS* 61/756; *Nantang shu* 8/58]
- Guo Mengao 郭門高
Kam als Schauspieler an den Hof Zhuangzongs der Späteren Tang, erhielt jedoch später einen militärischen Posten; in der Folgezeit beteiligte er sich am Aufstand gegen die Spätere Tang und war unmittelbar in die Kampfhandlungen verstrickt, in deren Verlauf der Herrscher tödlich getroffen wurde; daher wird ihm Fürstenmord zur Last gelegt; soll, ebenso wie Jing Jin und Shi Yanqiong, schlechten Einfluß auf Zhuangzong ausgeübt haben. [*XWDS* 37/399, 401f]
- Guo Waichun 郭外春
Etwa zwischen der Zeit Kaiser Xuanzongs (Reg. 846–859) und Yizongs zusammen mit Sun Youxiong sowie Sun Qian und Liu Liping bekannt gewordener Darsteller von Frauenrollen. [*YFZL*]
- Heng [Zhi] 恒[直]
Schauspieler am Hofe Zhaozongs; in Verbindung mit einem Sketch zusammen mit Hu Zan namentlich überliefert. [*Yutang jianhua* (*Guangji* 252/1960): dort fehlt allerdings der Rufname, während Ren (4), S. 1174, aus einer mir nicht zugänglichen Ausgabe des *Yutang jianhua* den Rufnamen Zhi zitiert]
- Hu Zan 胡趯
Schauspieler am Hofe Zhaozongs; in Verbindung mit einem Sketch zusammen mit Heng [Zhi] namentlich überliefert. [*Yutang jianhua* (*Guangji* 252/1960)]
- Huang Fanchuo 黃幡綽
Schauspieler am Hofe Xuanzongs; trat in der Ära Kaiyuan zusammen mit Zhang Yehu als Darsteller der Adjutantenrolle auf; [*YFZL*] tat sich, wie zahlreiche Anekdoten über ihn bescheinigen, als Sprechkünstler, Stegreifdichter und zungenfertiger Spaßmacher hervor und nahm Xuanzong gegenüber die für einen Hofnarren typische Funktion ein. [*YFZL*; *Yinhua lu* 4/97; *Tang yulin* 5/172f]
- Huang Shiming 黃世明
Schauspieler am Hofe Zhuangzongs der Späteren Tang. [*Qingyi lu* 1/3a]
- Jia Le
Schauspieler am Hofe Wang Yans des Früheren Shu. [*Qingyi lu* 1/2a]

[?] Jinjin 錦錦

Schauspielerin, die zur Zeit Wenzongs zusammen mit zwei *Zaju*-Darstellern in Chengdu auftrat. [Li Deyu (*QTW* 703/17b)]

Jing Jin 景進

Schauspieler am Hof Zhuangzongs der Späteren Tang; ihm wird, ebenso wie Guo Mengao und Shi Yanqiong, vorgeworfen, schlechten Einfluß auf Zhuangzong ausgeübt haben. [*XWDS* 37/399]

Jing Xinmo 敬新磨

Schauspieler am Hofe Zhuangzongs der Späteren Tang; wird im Gegensatz zu seinen Kollegen Guo Mengao, Jing Jin und Shi Yanqiong als »moralisch« eingestuft; allerdings sei es ihm nicht gelungen, nachhaltigen Einfluß auf den Herrscher auszuüben. [*XWDS* 37/399]

Kang Nai 康迺

Zu Beginn der Ära Dahe (827–840) unter Kaiser Wenzong neben Mi Hejia und Mi Wanchui bekannt gewordener Darsteller der Brahmanenrolle. [*YFZL* (2) sowie *Yueshu* 184/3b; *YFZL* (1) führt ihn dagegen verkürzend neben Li Bogui und Shi Baoshan unter den für den Beginn der Ära Dazhong belegten Darstellern auf]

Li Bokui 李百魁

Etwa zwischen der Zeit Wuzongs und Yizongs aktiver Schauspieler, der neben Shi Yaoshan als Darsteller der Brahmanenrolle berühmt geworden war. [*YFZL* (2); *Yueshu* 184/3b schreibt Li Bomei und Shi Baoshan und ergänzt ferner Cao Chuoxin; *YFZL* (1) führt dagegen Li Bogui verkürzend neben Kang Nai und Shi Baoshan unter den für den Beginn der Ära Dazhong belegten Darstellern auf]

Li Bolian 李伯憐

Etwa um die Zeit Kaiser Xuanzongs (Reg. 846–859) wirkender Schauspieler, der im nordöstlich von Chang'an gelegenen Jingzhou umherreiste; Text enthält lediglich die Angabe »in neuerer Zeit«, so daß als zeitliche Eingrenzung das Herausgabedatum des Buches im Jahr 863 n.Chr. (Beginn der Regierung Yizongs) zugrundegelegt werden muß. [*Youyang zazhi*, *Qianji* 8/85]

Li Guinian 李龜年

Schauspieler und Musiker am Hofe Xuanzongs; trat als *Bili*-Bläser, Jiegu-Trommler und Sänger hervor. [*XTS* 225A/6413; *Minghuang zalu* (S. 36); *Tang yulin* 5/175; *Songchuang zalu*, S. 4]

Li Huakai 李花開

Schauspieler am Hof Shizongs der Späteren Zhou. [*Wudai shibu* 5/13b]

Li Jiaming 李家明

Schauspieler am Hofe Li Jings der Südlichen Tang, der besonders für seine Zungenfertigkeit (*gyji*) gerühmt wird. [*Nantang shu* 25/166]; nahm Li Jing gegenüber die Funktion eines Hofnarren ein. [*Nantang shu* 25/166f; *Jiangnan yeshi* 7/116–120; *Shiguo* 32/460f]

Li Keji 李可及

Schauspieler am Hof Yizongs, der als Meister der Zungenfertigkeit galt. [*Tang qieshi* 2/3b]; tat sich außerdem als Komponist, Choreograph und Arrangeur ganzer Tanzsuiten hervor sowie als Liedermacher und Begründer eines neuen musikalischen Genres, des *paitan*. [*Tang qieshi* 2/3b; *Duyang zhibian* B/6ab; *XTS* 181/5351]

Li Xianhe 李仙鶴

Schauspieler, der an den Hof Xuanzongs geholt wurde und als Darsteller des Adjutanten hervortrat; wirkte vermutlich als Lehrer für Huang Fanchuo und Zhang Yehu und war für die Etablierung der Adjutantenrolle bei Hofe verantwortlich war. [*YFZL*]

Liu Caichun 劉採春

Schauspielerin und Sängerin, die zusammen mit Zhou Jichong und Zhou Jinan in den Jahren zwischen 823 und 829 (dem Zeitraum, während dessen sich Yuan Zhen, der die Aufführung

- beschrieben hat, dort aufhielt) in Zhejiang auftrat und die Rolle des Adjutanten spielte; Zhou Jichong war nach Vermutung von Ren (4), S. 1053, ihr Ehemann, Zhou Jinan wohl dessen Bruder. [*Yunxi youyi* 9/3b]
- Liu Liping 劉璃餅
Etwa zwischen der Zeit Kaiser Xuanzongs (Reg. 846–859) und Yizongs zusammen mit Sun Qian[*fan*] sowie Guo Waichun und Sun Youxiong bekannt gewordener Darsteller von Frauenrollen. [YFZL]
- Liu Quanshui 劉泉水
Am Hofe Wuzongs angestellter Schauspieler, der zusammen mit Cao Shudu als Darsteller der Adjutantenrolle berühmt wurde und sich in der Kunst des Wortduells (*xiandan*) hervortat. [YFZL; *Yueshu* 187/5b]
- Liu Zhen 劉真
Schauspieler, der sich während des Exils Xizongs in Sichuan als Darsteller von Frauenrollen hervortat und nach dessen Rückkehr nach Chang'an dem Hofunterhaltungsamt unterstellt wurde. [YFZL]
- Lu Yu 陸羽
Während der Zeit Xuanzongs zeitweise zu einer Schauspielertruppe (*lingdang*) gehörig, spielte mehrere Rollen, darunter die des »Aushilfsbeamten« (*jialü*), und schrieb drei Bände mit Satiren (*xietan*) nieder; wurde während der Ära Tianbao als Arrangeur einer Festveranstaltung herangezogen und gewann dabei die Anerkennung des Vorstehers von Henan; nahm zeitlebens kein Amt bei Hofe an. [*Lu Yu zizhuan* (QTW 433/12b-14b); XTS 196/561ff]
- Lü Jingqian 呂敬遷
Etwa zwischen der Zeit Yizongs und Zhaozongs, zusammen mit Fan Chuankang und Shangguan Tangqing als Darsteller der Adjutantenrolle hervorgetreten. [YFZL (1)]; *Yueshu* 187/5b ergänzt Feng Jigao, gibt andere Schreibweise für Lü Jingqian an; YFZL (2), in: SF (2) schreibt Lü Jingjing; ferner als *Wuxian*-Spieler belegt. [YFZL]
- MI [?] 米都知
Schauspieler am Hofe Zhuangzongs der Späteren Tang; sein Rufname ist unbekannt, im Text wird er lediglich mit seinem Amtstitel »Organisator des Birnengartens« (*Mi Duzhi*) bezeichnet. [*Nanbu xinsu* 10/7b]
- Mi Hejia 米禾稼
Zu Beginn der Ära Dahe (827–840) unter Wenzong neben Kang Nai und Mi Wanchui bekannt gewordener Darsteller der Brahmanenrolle. [YFZL (2) sowie *Yueshu* 184/3b; YFZL (1) erwähnt ihn und Mi Wanchui dagegen nicht]
- Mi Wanchui 米萬槌
Zu Beginn der Ära Dahe neben Kang Nai und Mi Hejia bekannt gewordener Darsteller der Brahmanenrolle. [YFZL (2) sowie *Yueshu* 184/3b; YFZL (1) erwähnt ihn und Mi Hejia dagegen nicht]
- Mu Daoling 穆刀陵
Schauspieler am Hofe Zhaozongs, prangerte in einem Sketch den Gelehrten Zhu Pu als unfähigen Minister an. [*Beimeng suoyan* 6/46]
- Shangguan Tangqing 上官唐卿
Etwa zwischen der Zeit Yizongs und Zhaozongs zusammen mit Fan Chuankang und Lü Jingqian als Darsteller der Adjutantenrolle hervorgetreten. [YFZL; *Yueshu* 187/5b ergänzt Feng Jigao]
- Shang Yulou 尚玉樓
Schauspieler am Hofe des Herrschers der Südlichen Han, Liu Sheng; dieser schlägt ihm im Weinrausch den Kopf ab und bemerkt seine Tat erst am nächsten Tag, als er nach ihm schicken will, auf daß er ihm wiederum Wein einschenke. [XWDS 65/816]

Shen Jiāngāo 申漸高

Ursprünglich Schauspieler am Hof des letzten Wu-Herrschers; nach deren Unterwerfung an den Hof von Li Bian, dem Begründer der Südlichen Tang, gekommen; wurde dort zum Leiter der Musikabteilung ernannt; tat sich auch als Musiker auf der dreilöchrigen Querflöte hervor; opferte schließlich sein Leben für Li Bian; indem er Gift trank, das eigentlich für diesen bestimmt war. [*Nantang shu* 25/166; *Shiguo* 12/162]

Shi Yānqióng 史彥瓊

Schauspieler am Hof Zhuangzongs der Späteren Tang; er soll, ebenso wie Guo Mengao und Jing Jin, schlechten Einfluß auf Zhuangzong ausgeübt haben. [*XWDS* 37/399]

Shi Yaoshan 石瑤山 [石寶山]

Zwischen der Zeit Wuzongs und Yizongs wirkender Schauspieler, der neben Li Bogui als Darsteller der Brahmanenrolle berühmt geworden war. [*YFZL* (2); *Yueshu* 184/3b schreibt Li Bomei und Shi Baoshan und ergänzt ferner Cao Chuxin; *YFZL* (1) nennt verkürzend Shi Baoshan neben Kang Nai und Li Bogui unter den am Beginn der Ära Dazhong lebenden Darstellern.]

Shi Yezhu 石野豬

Schauspieler am Hofe Xizongs; versuchte, moralisch auf den Herrscher einzuwirken, ohne ihn allerdings nachhaltig beeinflussen zu können; erfüllte unter anderem die Funktion eines Hofnarren. [*Tongjian* 17/253/8221; *Beimeng suoyan* 10/78]

Sun Qian[fan] 孫乾[飯]

Etwa zwischen der Zeit Kaiser Xuanzongs (Reg. 846–859) und Yizongs zusammen mit Liu Liping sowie Guo Waichun und Sun Youxiong bekannt gewordener Darsteller von Frauenrollen. [*YFZL* (1); laut *YFZL* (2) und *Yueshu* 187/6a lautet der Name dagegen Sun Qianfan]

Sun Yānyíng 孫延應

Schauspieler am Hofe Meng Yongs der Späteren Shu; hatte das Amt eines Leiters des Hofunterhaltungsamts inne. [*Shu taonv* B/5b]

Sun Youxiong 孫有熊

Etwa zwischen der Zeit Kaiser Xuanzongs (Reg. 846–859) und Yizongs zusammen mit Guo Waichun sowie Sun Qian[fan] und Liu Liping bekannt gewordener Darsteller von Frauenrollen. [*YFZL*; laut *Yueshu* 187/5b lautet der Name Sun Youtai]

Sun Ziduo 孫子多

Zur Zeit Wuzongs in der Garnison von Huainan als besonders geistreich hervorgetretener Schauspieler. [*Jin Huazǐ zǎbian* B/2a; ein ihm in *Hailu suishi* 16/22b zugeschriebener Sketch wird in *Jin Huazǐ zǎbian* A/4b stattdessen dem Schauspieler Zhao Wanjin in den Mund gelegt]

Tāng Chāoméi 唐朝美

Schauspieler am Hofe Zhuangzongs der Späteren Tang. [*Qingyi lu* A/51a]

Wāng Gānhuā 王感化

Bereits unter Li Jing der Südlichen Tang bei Hofe angestellter, jedoch erst unter dessen Nachfolger Li Yu zu Ehren gekommener Schauspieler; erfüllt diesem gegenüber die Funktion eines Hofnarren. [*Nantang shu* 25/167]

Wāng Shēchéng 王舍城

Schauspieler am Hofe des Wang Jian des Früheren Shu. [*Beimeng suoyan*, *Yiwen* 2/155f.]

Yāng Huāfēi 楊花飛

Schauspieler am Hofe Li Jings der Südlichen Tang. [*Shiguo* 32/459]; eine ihm dort zugeschriebene Anekdote ist in *Nantang shu* 25/167 unter Wang Ganhua aufgenommen

Yāng Mínggāo 楊名高

Schauspieler am Hof der Südlichen Tang, offenbar keine genauere zeitliche Zuordnung zu einem der drei Herrscher der Südlichen Tang; nahm sich Huang Fanchuo zum Vorbild und verfaßte eine Witzesammlung mit dem Titel »Hain des Lachens« (*Xiaolin*). [*Nantang shu* 25/167]

Yang Po'er 楊婆兒

Kam als Schauspieler in die Gunst des Fürsten von Jin, der kurz darauf als Zhuangzong die Späteren Tang begründete; später wurde ihm der Name Li Cunru verliehen, und er erhielt den Posten eines Zensors von Weizhou im Staat Jin. [*Tongjian* 271/887f]

Yang Qiandu 楊千度

Ursprünglich fahrender Schauspieler, der dressierte Affen auf dem Marktplatz vorführte; machte durch eine schlagfertige Bemerkung gegenüber Meng Zhixiang, Herrscher der Späteren Shu, sich aufmerksam und wurde von diesem ins Hofunterhaltungsamt übernommen. [*Shiguo* 57/826f]

Ye Gui 葉珪

Fahrender Schauspieler in Chengdu zur Zeit Wuzongs; bildete zusammen mit Bai Jia, Gan Manchuan, Ye Gui, Zhang Mei und Zhang Ao eine Fünfergruppe, die der Zivilverwaltung als Aushilfsgruppe unterstellt war. [*Yonyang zazhu, Xuji* 3/225]

Zhang Ao 張翱

Fahrender Schauspieler in Chengdu zur Zeit Wuzongs; bildete zusammen mit Bai Jia, Gan Manchuan, Ye Gui und Zhang Mei eine Fünfergruppe, die der Zivilverwaltung als Aushilfsgruppe unterstellt war. [*Yonyang zazhu, Xuji* 3/225]

Zhang Mei 張美

Fahrender Schauspieler in Chengdu zur Zeit Wuzongs; bildete zusammen mit Bai Jia, Gan Manchuan, Ye Gui und Zhang Ao eine Fünfergruppe, die der Zivilverwaltung als Aushilfsgruppe unterstellt war. [*Yonyang zazhu, Xuji* 3/225]

Zhang Si 張四

Schauspieler am Hof Gaozongs, der einem Bruder Gaozongs besonders nahestand, was der Kaiser in einem Mahnbrief kritisierte; Zhang Si wurde vor allem vorgeworfen, daß er Beamte verspottet habe. [*JTS* 64/2437]

Zhang Tingfan 張廷範

Zunächst als Schauspieler am Hofe Zhaozongs angestellt, später unter dem Begründer der Späteren Liang zu hohen Ehren als Angestellter des Zeremonialamts gekommen, aus diesem Grunde als Verräter der Tang beurteilt. [*XTS* 223B/636]

Zhang Yehu 張野狐

Schauspieler am Hofe Xuanzongs; trat in der Ära Kaiyuan mit Huang Fanchuo als Darsteller der Adjutantenrolle auf; war außerdem ein talentierter Musiker, der sich als *Bili*-Bläser, *Konghou*-Spieler und Komponist hervortat. [*YFZL; Minghuang zalu* (S. 36); *Yang Taizhen waizhuan* (S. 135)]

Zhang Yin 張隱

Schauspieler am Hofe Zhaozongs. [*Nanchu xinwen (Guangji* 257/2003)]

Zhao Wanjin 趙萬金

In der Zeit Wuzongs zur Kaserne in Guangling gehöriger Schauspieler, der in seiner Begrüßungsrede den Kommandanten Zheng Can verspottete. [*Jin Huazhi zhibian* 1/4b; in *Hailu suishi* 16/22b wird diese Episode stattdessen dem Schauspieler Sun Ziduo zugeschrieben]

Zhou Jichong 周季崇

Wahrscheinlich Ehemann der Schauspielerin und Sängerin Liu Caichun, die zusammen mit ihm und ihrem (vermutlichen) Schwager Zhou Jinan in den Jahren zwischen 823 und 829 (dem Zeitraum, während dessen sich Yuan Zhen, der die Aufführung beschrieben hat, dort aufhielt) in Zhejiang auftrat und die Rolle des Adjutanten spielte. [*Yunxi yanyi* 9/3b]

Zhou Jinan 周季南

Wahrscheinlich Bruder des Zhou Jichong, der zusammen mit ihm und seiner (vermutlichen) Ehefrau, der Schauspielerin und Sängerin Liu Caichun, in den Jahren zwischen 823 und 829 (dem Zeitraum, während dessen sich Yuan Zhen, der die Aufführung beschrieben hat, dort aufhielt) in Zhejiang auftrat und die Rolle des Adjutanten spielte. [*Yunxi yanyi* 9/3b]

Zhou Za 周匝

Ursprünglich Schauspieler unter dem letzten Herrscher der Späteren Liang; der es bewußt darauf anlegte, von Zhuangzong der Späteren Tang nach der Unterwerfung des Späteren Liang mitgenommen zu werden und der dann am Hofe Zhuangzongs seinen Einfluß ausnutzte, um seine Kollegen Chen Jun und Chu Deyuan nachzuholen. [JWDS 30/412; 32/435]

Zhu Guobin 朱國賓

Schauspieler am Hofe Zhuangzongs der Späteren Tang; er wurde, da er aus Min stammte, als »Abgesandter der Würmer« (*chongshi*) tituliert. [Qingyi lu 1/25a]

Zhu Hanzhen 祝漢貞

Schauspieler am Hofe Kaiser Xuanzongs (Reg. 846–859), dem es sehr verübelte wurde, als er in einem Sketch politische Angelegenheiten anzusprechen wagte. [Tang yulin 2/36]

Anhang 2: Glossar

Das nachfolgende Glossar umfaßt die in der Arbeit behandelten fachsprachlichen Termini, einschließlich Stücktiteln, Genres und mit dem Theater zusammenhängenden Institutionen und Ämtern:

<i>Anguo (ji) bu</i>	安國(伎)部	Abteilung Buchara(-Künstler) (Genre)
<i>Badie xi</i>	八疊戲	Acht-Strophen-Spiel
<i>Bafeng</i>	八風	Die Acht Winde (Stücktitel)
<i>Baiji (ji) bu</i>	百濟(伎)部	Abteilung Paekche(-Künstler) (Genre)
<i>baixi</i>	百戲	wörtlich: Hundert Spiele; höfische Festspiele (Genre)
<i>Beili</i>	北里	Nördliches Viertel
<i>bian</i>	變	wörtlich: Verwandlung; Satz (eines Musikstücks)
<i>bian</i>	遍	Satz (eines Musikstücks)
<i>bianwen</i>	變文	Verwandlungstexte (Genre)
<i>Botou, botou</i>	鉢頭 bzw. 撥頭	(Stücktitel bzw. Genre)
<i>budang</i>	部當	nach (Musik-)Abteilungen gliedern
<i>Cai lianzi</i>	采蓮子	Lotos pflücken (Stücktitel)
<i>canjun</i>	參軍	Adjutant (Rolle)
<i>canjun xi</i>	參軍戲	Adjutantenspiel (Genre)
<i>canjun se</i>	參軍色	Adjutantenrolle
<i>canjun zhuang</i>	參軍椿	Adjutanten-Darsteller (wörtlich: -Stumpf)
<i>cangou</i>	蒼鶻	Dunkler Habicht (Rolle)
<i>changru</i>	常入	Jemand, der ständigen Zugang (zum Kaiser) hat
<i>Cangzhu zhi xi</i>	藏珠之戲	Das Stück mit der Verborgenen Perle (Stücktitel)
<i>Changshou yue</i>	長壽樂	Musik des Langen Lebens (Stücktitel)
<i>Changxing yue</i>	長興樂	Musik des langanhaltenden Aufstiegs (Stücktitel)
<i>changyou weiye zhi xi</i>	倡優偎褻之戲	Liederliche Spiele der Sänger und Schauspieler
<i>changyou xiexi</i>	倡優褻戲	Niedere Spiele der Sänger und Schauspieler
<i>chaogiao</i>	嘲諷	spotten
<i>Chengtian yue</i>	承天樂	Musik der Mandatsübernahme (Stücktitel)
<i>Chiyou xi</i>	蚩尤戲	Stück um Chiyou (Stücktitel)
<i>chuyi</i>	鶉衣	Wachtelkleid (Requisit)
<i>Chunying zhuan</i>	春鶯囀	Der Frühlingspirol singt (Stücktitel)

<i>cuijun</i>	催袞	Drängendes Wirbeln (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>cuipei</i>	催拍	Drängendes Schlagen (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>da chuishou</i>	大垂手	Großes Hängenlassen der Arme (Tanzgeste)
<i>Dading yue</i>	大定樂	Musik der Großen Bezwingung (Stücktitel); siehe: <i>Yirong dading yue</i> .
<i>da hun</i>	打諢	Derjenige, der Verse schmiedet (Attribut der <i>Fumo</i> -Rolle)
<i>Damian, damian</i>	大面	Großgesicht (Stücktitel bzw. Genre)
<i>daqu</i>	大曲	wörtlich: großes Stück; Ballettsuite (Genre)
<i>Dawu</i>	大武	Große Militärische (Tugend) (Stücktitel)
<i>Dashao</i>	大韶	Große-Shao(-Musik) (Stücktitel)
<i>Daimian</i>	代面	Ersatzgesicht (Stücktitel)
<i>Daimian wu</i>	代面舞	Tanz mit dem Ersatzgesicht (Stücktitel)
<i>Daodiao</i>	道調	Daoistischer Modus
<i>Deyi</i>	得一	Die Einheit erlangen (Stücktitel)
<i>die</i>	疊	Strophe
<i>Dingnan qu</i>	定難曲	Stück über die Bezwingung der Aufstände
<i>Donghai huangong</i>	東海黃公	Der Gelbe Herr vom Ostmeer (Stücktitel)
<i>duan</i>	段	(musikalischer) Abschnitt
<i>ersheng huan</i>	二勝環	aus zwei ineinander verschlungenen Ringen bestehender Stirnreif (Requisit)
<i>Eryi</i>	二儀	Die Zwei Naturkräfte (Stücktitel)
<i>faqiao</i>	發喬	Derjenige, der sich überheblich benimmt« (Attribut der <i>Fuying</i> -Rolle)
<i>faqu</i>	法曲	wörtlich: Gesetzesstücke, Wahre Stücke; Sonderform der Suite (Genre)
<i>fayue</i>	法樂	wörtlich: Gesetzesmusik, Wahre Musik; Musik mit buddhistischem bzw. daoistischem Hintergrund (Genre)
<i>Fan Kuai pai jun nan</i>	樊噲排君難	Fan Kuai rettet seinen Herrscher aus Bedrängnis (Stücktitel)
<i>fanyi</i>	翻衣	Wendekostüm (Requisit)
<i>fanyin</i>	繁音	Verdichtete Töne
<i>feng gai</i>	奉蓋	Baldachinträger (Rolle)
<i>feng jingjie</i>	奉旌節	Träger von Ehrenzeichen (Rolle)
<i>feng zhuganzi</i>	奉竹竿子	Träger der Bambusgerate (Rolle)
<i>fengshan</i>	鳳扇	Phönixfächer (Requisit)
<i>Feng sheng yuemu</i>	奉聖樂舞	Seiner Heiligkeit Dargebotenes Ballett; siehe auch <i>Nanzhao feng sheng yue</i>
<i>Foqu</i>	佛曲	buddhistische Stücke
<i>fujing</i>	副淨	Rolle des zusätzlichen Clowns
<i>fumo</i>	副末	zusätzliche männliche Rolle
<i>Funan (ji) bu</i>	扶南(伎)部	Abteilung Kambodscha(-Künstler) (Genre)
<i>gai</i>	蓋	Baldachin (Requisit)
<i>Gaochang (ji) bu</i>	高昌(伎)部	Abteilung Kocho(-Künstler) (Genre)
<i>Gaoli (ji) bu</i>	高麗(伎)部	Abteilung Koguryô (-Künstler) (Genre)
<i>gemu xi</i>	歌舞戲	Sing- und Tanzspiele (Genre)
<i>Gong mo wu</i>	公莫舞	Der Herr soll nicht tanzen! (Stücktitel)

<i>Gongcheng qingshan yue</i>	功成慶善樂	Musik der Errungenschaften und der Glücklichen Verheißung (Stücktitel)
<i>guchui bu</i>	鼓吹部	Abteilung Trommel- und Blas(-Musik) (Genre)
<i>gudi</i>	骨抵	siehe <i>juedi</i>
<i>guji</i>	滑稽	Zungenfertigkeit (Attribut von Schauspielern und Hofnarren); moderne Aussprache: <i>Huaji</i>
<i>guji bu qiong</i>	滑稽不窮	nicht arm an Zungenfertigkeit (Attribut von Schauspielern und Hofnarren)
<i>guji xi</i>	滑稽戲	Sprechstücke (Genre)
<i>guji zhi xiong</i>	滑稽之雄	Held der Zungenfertigkeit (Attribut von Schauspielern und Hofnarren)
<i>gujia bu</i>	鼓架部	Abteilung Trommelgestelle (Genre)
<i>guzhuang</i>	孤裝	Beamtenrolle
<i>guanben zaju</i>	官本雜劇	<i>Zaju</i> aus dem Beamtenmilieu (Genre)
<i>Guangsheng yue</i>	光聖樂	Musik der Strahlenden Heiligkeit (Stücktitel)
<i>guitai</i>	龜臺	Schildkrötenterrasse (Requisit)
<i>guoji</i>	國伎	Landeskünste (Genre)
<i>Hailin bian er cheng long</i>	海鱗變而成龍	Verwandlung eines Meeresfisches in einen Drachen (Stücktitel)
<i>He shengchao</i>	賀聖朝	Beglückwünschung der Heiligen Dynastie (Stücktitel)
<i>He shengming</i>	賀聖明	Beglückwünschung des Heiligen und Erleuchteten (Stücktitel)
<i>Hedian</i>	賀殿	Glückwünsche an den Palast (Stücktitel)
<i>hesha(lao)</i>	合殺(老)	vermutlich Transkription des Sanskrit-Ausdrucks <i>harsha</i> ; siehe <i>sha</i>
<i>hubu</i>	胡部	Ausländische Abteilung (Genre)
<i>hubu xinsheng</i>	胡部新聲	Neue Klänge der Ausländischen Abteilung (Genre)
<i>hudi youpai</i>	殼抵優俳	Wettspiele und Schauspielkünste (Genre)
<i>hudi</i>	殼抵	siehe <i>juedi</i>
<i>huteng</i>	胡騰	Ausländischer Stampftanz (Genre)
<i>hu xuanwu</i>	胡旋舞	Ausländischer Drehtanz (Genre)
<i>Hu yin jiu</i>	胡飲酒	Der Barbar trinkt Schnaps (Stücktitel)
<i>hu yue</i>	胡樂	Ausländische Musik (Genre)
<i>huaji</i>	滑稽	siehe <i>guji</i>
<i>huaji xi</i>	滑稽戲	Posse, Possenspiel (Genre)
<i>huaju</i>	話劇	Sprechtheater (Genre)
<i>huawu</i>	花舞	Blumentanz (Genre)
<i>Huangdi po zhen yue</i>	皇帝破陣樂	Der Kaiser stürmt die feindlichen Reihen (Stücktitel)
<i>Huanglong bian</i>	黃龍變	Verwandlung in einen gelben Drachen (Stücktitel)
<i>Huibeiyue</i>	迴盃樂	Musik der umgestülpten Becher (Stücktitel)
<i>huixie</i>	恢諧	necken
<i>Hunheng</i>	混成	Urzustand (Stücktitel)
<i>Hunheng ziji</i>	混成紫極	Urzustand und Roter Gipfel (Stücktitel)
<i>Jitian dansheng yue</i>	繼天誕聖樂	In Fortsetzung des Himmels und zur Feier Seiner Heiligkeit (Stücktitel)
<i>jia</i>	挾	Leibdienerin (Rolle)
<i>Jialing pin</i>	迦陵頻	<i>Kalavinka</i> (Stücktitel)
<i>jiatou</i>	假頭	Falscher Kopf (Genre)

<i>jian</i>		siehe <i>mujian</i>
<i>jiangu</i>	建鼓	Standtrommel
<i>Jianwu</i>	劍舞	Schwerttanz (Stücktitel)
<i>Jiaofang</i>	教坊	wörtlich: Ausbildungsstätten; Hofunterhaltungsamt
<i>Jialì zhī xì</i>	假吏之戲	Das Stück mit dem Falschen Beamten (Stücktitel)
<i>jiegu</i>	羯鼓	Zwei-Schlägel-Trommel
<i>jièqu</i>	解曲	Auflösung des Stücks
<i>jin qí miào</i>	盡其妙	sein/ihr künstlerisches Niveau zu höchster Perfektion bringen
<i>jinde guan</i>	進德冠	Kappe zur Förderung der Tugend (bei zeremoniellen Tänzen verwendete Kopfbedeckung)
<i>jinseng guan</i>	進聖冠	Kappe zur Förderung des Weisen (bei zeremoniellen Tänzen verwendete Kopfbedeckung)
<i>jingjie</i>	旌節	Ehrenzeichen (Requisit)
<i>Jingyun yue</i>	景雲樂	Musik der Bunten Wolken (Stücktitel)
<i>Jiugong</i>	九宮	Die Neun Paläste (Stücktitel)
<i>Jiugong wu</i>	九功舞	Tanz der Neun Verdienste (Stücktitel)
<i>ju</i>	劇	sprachlich wetteifern
<i>jutan</i>	劇談	spöttisch reden
<i>juedi</i>	角抵bzw. 角觝	(vermutlich aus Ringkämpfen entstandene) Fest- bzw. Wettspiele
<i>juedi xì</i>	角抵戲	<i>Juedi</i> -Spiele
<i>Kai'an</i>	凱安	Siegreicher Friede (Stücktitel)
<i>Kaiyuan yayue</i>	開元雅樂	wörtlich: Edle Musik der Ära Kaiyuan (Bezeichnung für eine sakralisierte Form ursprünglich aus dem Unterhaltungsbereich stammender Musik)
<i>Kanguo (ji) bu</i>	康國(伎)部	Abteilung Samarkand(-Künstler) (Genre)
<i>kegua</i>	榼瓜	Schlagkürbis (Requisit)
<i>kouhao</i>	口號	Parole
<i>kuilei xì</i> bzw. <i>kuileizi</i>	傀儡戲bzw. 傀儡子	Marionettenspiel (Genre)
<i>Lanling wang</i>	蘭陵王	Der Prinz von Lanling (Stücktitel)
<i>Libi</i>	禮畢	Ende der Zeremonien (Stücktitel)
<i>libu</i>	立部	Stehende Abteilung (Genre)
<i>Lihua yuan</i>	梨花園	Birnenblütengarten; siehe <i>Liyuan</i>
<i>Liyuan</i>	梨園	Birngarten; Name der von Kaiser Xuanzong gegründeten Ausbildungsstätte für hervorragende Hofkünstler und -künstlerinnen
<i>Liyuan dizǐ</i>	梨園弟子	Schüler des »Birngartens«; Bezeichnung für die von Kaiser Xuanzong persönlich geförderten Künstler und Künstlerinnen
<i>Liyuan gongfeng guan</i>	梨園供奉官	Sonderbeauftragter des »Birngartens« (Amtstitel)
<i>lingguan</i>	伶官	(Bezeichnung für Schauspieler)
<i>lingren</i>	伶人	(Bezeichnung für Schauspieler)
<i>Lingwang</i>	陵王	siehe <i>Luoling wang</i>
<i>lingzheng</i>	伶正	(Bezeichnung für Schauspieler)
<i>lingzheng zhī shī</i>	伶正之師	Leiter der Schauspieler (Amtstitel bzw. Berufsbezeichnung)
<i>Liu Pi zèmai</i>	劉關責買	Liu Pi muß teuer bezahlen (Stücktitel)

<i>Lindai zhi yue</i>	六代之樂	Musik der Sechs Zeitalter (Musikzyklus)
<i>Linli</i>	六律	Die Sechs Tonstufen (Stücktitel)
<i>Longchi yue</i>	龍池樂	Musik vom Drachensee (Stücktitel)
<i>longshan</i>	龍扇	Drachenfächer (Requisit)
<i>Luoling wang</i>	羅陵王	Der Prinz von Luoling (Stücktitel)
<i>manu</i>	馬舞	Pferdetanz
<i>moni</i>	末泥	männliche Hauptrolle
<i>mujian</i>	木簡	Holztafelchen (Requisit der Adjutantenrolle)
<i>Muren zhi xi</i>	木人之戲	Das Stück mit dem Holzmenschen (Stücktitel)
<i>Nanzhao feng sheng yue</i>	南詔奉聖樂	Musik, die das Südliche Zhao dem Heiligen darbietet; Kurztitel: <i>Feng sheng yue</i> (Stücktitel)
<i>Nei jiaofang</i>	內教坊	Ausbildungsstätte im Innern (i.e. des Palastes)
<i>neiren</i>	內人	Die Inneren (Bezeichnung für Hofkünstlerinnen)
<i>Nishang yuyi</i>	霓裳羽衣	Regenbogenkleid und Federumhang (Stücktitel)
<i>Niao</i>	鳥	Der Vogel (Stücktitel)
<i>Niao ge wansui</i>	鳥歌萬歲	Die Vögel singen langes Leben (Stücktitel)
<i>nong</i>	弄	spielen (eine Rolle, ein Instrument, etc.)
<i>nong canjun</i>	弄參軍	den Adjutanten spielen (Rolle)
<i>nong chi</i>	弄癡	die Narrenrolle spielen
<i>nong jiafu</i>	弄假婦	die Falsche Frau spielen (Rolle)
<i>nong kuilei</i>	弄傀儡	Führen von Marionetten
<i>nong poluomen</i>	弄婆羅門	den Brahmanen spielen (Rolle)
<i>paiban</i>	拍板	Schlagholz (Musikinstrument)
<i>paibian</i>	排遍	Aneinandergereihte Strophe (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>paitan</i>	拍彈	Trommeln und Zupfen (Genre)
<i>paoyou</i>	俳優	(Bezeichnung für Schauspieler)
<i>paoyou gennu zuzou</i>	俳優歌舞雜奏	Diverse Darbietungen von Schauspiel, Gesang und Tanz
<i>paoyou zhubu</i>	俳優侏儒	Schauspieler und Zwerge
<i>Paoqiu yue</i>	拋球樂	Fußball-Musik (Stücktitel)
<i>pipa</i>	琵琶	Mandoline
<i>pingmian</i>	平冕	Flachkrone (bei zeremoniellen Tänzen verwendete Kopfbedeckung)
<i>po</i>	破	Stürmen (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>Poluomen</i>	婆羅門	Der Brahmane (Stücktitel)
<i>Po Xirong</i>	破西戎	Sturm auf die West-Barbaren (Stücktitel)
<i>Po zhen</i>	破陣	Stürmen der feindlichen Reihen (Stücktitel)
<i>Po zhen yue</i>	破陣樂	Musik des Stürmens der feindlichen Reihen
<i>Po zhenzi</i>	破陣子	Das Stürmen (Stücktitel)
<i>Pusaman</i>	菩薩蠻	Bodhisattva (Stücktitel)
<i>Pushang xinsheng</i>	濮上新聲	wörtlich: Neue Klänge vom Ufer des Pu; Metapher für die Volkstümliche Musik <i>siyue</i>
<i>putou</i>	襍頭	Turban (Requisit)
<i>qi</i>	訖	(Markierung zur Bezeichnung des Endes eines Liedtextes)
<i>Qide wu</i>	七德舞	Tanz der Sieben Tugenden (Stücktitel)
<i>Qizheng</i>	七政	Die Sieben Regierungs(formen) (Stücktitel)
<i>Qiao sanjiao</i>	喬三教	Spott auf die Drei Lehren (Stücktitel)

<i>qin</i>	琴	siebensaitige Zither
<i>Qin Han ji</i>	秦漢伎	Die Künste von Qin und Han (Genre)
<i>Qinwang po zhen yue</i>	秦王破陣樂	Der Prinz von Qin stürmt die feindlichen Reihen (Stücktitel)
<i>Qingping yue</i>	清平樂	Musik des Klaren Friedens (Stücktitel)
<i>Qingshan yue</i>	慶善樂	Musik der Glücklichen Verheißung (Stücktitel)
<i>Qingshang yue</i>	清商樂	Musik im Reinen Shang-Modus (Stücktitel)
<i>Qingyue</i>	清樂	Reine Musik (Stücktitel)
<i>Qingyun</i>	慶雲	Glückverheißende Wolken (Stücktitel)
<i>Qinci (ji) bu</i>	龜茲(伎)部	Abteilung Kutscha(-Künstler) (Genre)
<i>qu</i>	曲	Stück
<i>qunuo bu</i>	驅傩部	Exorzisten-Abteilung (Genre)
<i>queshan</i>	雀扇	Spatzen-(Flügel-)Fächer (Requisit)
<i>rong</i>	容	räumliche Erscheinung (choreographische Bezeichnung)
<i>rupo</i>	入破	Beginn des Stürmens (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>Sancai</i>	三才	Die Drei Kräfte (Stücktitel)
<i>sankong di</i>	三空笛	Drei-Loch-Querflöte
<i>sanxu</i>	散序	Freies Vorspiel (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>sanyue</i>	散樂	wörtlich: Verstreute Musik, Freie Musik; Bezeichnung für die nicht nach Abteilungen klassifizierte Musik (Genre)
<i>sangjian jiu yue</i>	桑間舊樂	wörtlich: Alte Musik von Sangjian; Metapher für die Volkstümliche Musik <i>su yue</i>
<i>se</i>	色	Rollenfach
<i>se</i>	瑟	Wölbrettzither
<i>sha</i>	箏	Bezeichnung für den rasch gespielten Schluß einer Ballettsuite; siehe <i>besha(lao)</i>
<i>shagun</i>	箏袞	Abschließendes Wirbeln (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>Shashi jiang</i>	沙石疆	Grenzland aus Sand und Steinen (Stücktitel)
<i>Shangyuan wu</i>	上元舞	Tanz des Allerersten Anfangs (Stücktitel)
<i>Shangyuan yue</i>	上元樂	Musik des Allerersten Anfangs (Stücktitel)
<i>Sheli</i>	舍利	aus der indischen Mythologie entlehntes Fabeltier
<i>Shengong po zhen yue</i>	神功破陣樂	Musik des Heiligen und Verdienstvollen Stürmens der Feindlichen Reihen (Stücktitel)
<i>sheng</i>	笙	Mundorgel
<i>sheng'er</i>	聲兒	Geräuschler (pejorative Bezeichnung für die dem Zeremonialamt unterstellten Musiker)
<i>Shengshou yue</i>	聖壽樂	Musik des Langen Lebens Seiner Heiligkeit (Stücktitel)
<i>shijiu</i>	十家	Die Zehn Prominenten (Bezeichnung für die Vornehmsten unter den Palastkünstlerinnen)
<i>Shimai</i>	時邁	Saisonale Inspektionsreise (Stücktitel)
<i>Shizhou</i>	十洲	Die Zehn Erdteile (Stücktitel)
<i>Shizi wu</i>	獅子舞 bzw. 師子舞	Löwentanz (Stücktitel)
<i>shoupeng tanban</i>	手捧檀板	mit dem Schlagholz in der Hand (die Musiker anleiten)
<i>Shule (ji) bu</i>	疏勒(伎)部	Abteilung Kaschgar(-Künstler) (Genre)
<i>Sijiang yue</i>	四方樂	Musik der Vier Himmelsrichtungen (Stücktitel)

<i>Sishi</i>	四時	Die Vier Jahreszeiten (Stücktitel)
<i>siyi (zhi) yue</i>	四夷(之)樂	Musik der Vier Fremdvölker (Genre)
<i>Su langzhong xi</i>	蘇郎中戲	Spiel um den Junker Su (Stücktitel)
<i>Su Pa xi</i>	蘇葩戲,	Spiel um Su Pa (Stücktitel)
<i>Su zhonglang</i>	蘇中郎	Junker Su (Stücktitel)
<i>Sumozhe</i>	蘇莫遮	<i>Sumozhe</i> (Stücktitel)
<i>suyue</i>	俗樂	wörtlich: Volkstümliche Musik; Unterhaltungsmusik
<i>Tayao niang</i>	踏搖娘	Hinkende, schwankende Frau (Stücktitel)
<i>Tayao niang</i>	踏謠娘	Hinkende, singende Frau (Stücktitel)
<i>Taichang (si)</i>	太常(司)	Zeremonialamt
<i>taichang shaoqing</i>	太常少卿	Stellvertretender Leiter des Zeremonialamts
<i>taichang sibu yue</i>	太常四部樂	Musik der Vier Abteilungen des Zeremonialamts (Genre)
<i>Taiping yue</i>	太平樂	Musik des Höchsten Friedens (Stücktitel)
<i>Taiyi</i>	太一	Große Einheit (Stücktitel)
<i>Tan bainian qu</i>	歎百年曲	Stück von Hundert Jahren Trauer (Stücktitel)
<i>Tuanluan xuan</i>	團亂旋	Im Kreise wirbeln (Stücktitel)
<i>Tan rongniang</i>	談容娘	Erzählung von dem hübschen Mädchen (Stücktitel)
<i>Tang guyue</i>	唐古樂	Alte Musik der Tang (Genre)
<i>Tang san dan</i>	唐三大舞	Die Drei Großen Ballette der Tang
<i>tangshang</i>	堂上	oben in der Halle (Fachausdruck für die Unterscheidung von Musikern nach ihrer Position in der Bankethalle)
<i>tangxia</i>	堂下	unterhalb der Halle (Fachausdruck für die Unterscheidung von Musikern nach ihrer Position in der Bankethalle)
<i>Tangyue chengcai</i>	唐樂呈才	Handlungsanweisungen zu Tang-Musik(stücken)
<i>Tianqu</i>	天曲	Himmelsstück (Stücktitel)
<i>Tianshou yue</i>	天授樂	Musik des vom Himmel Gewährten (Stücktitel)
<i>Tianzhu (ji) bu</i>	天竺(伎)部	Abteilung Nordindien(-Künstler) (Genre)
<i>Tuanluan xuan</i>	團亂旋	Im Kreise wirbeln (Stücktitel)
<i>wangmu</i>	王母	Königinmutter (Rolle)
<i>wangse</i>	王色	Prinzenrolle
<i>weimao guan</i>	委貌冠	Krummkappe
<i>weishan</i>	尾扇	(Pfauen-)Schwanz-Fächer (Requisit)
<i>Wenkang yue</i>	文康樂	Musik des <i>Wenkang</i> (Stücktitel und Genre)
<i>wennu</i>	文舞	Ziviler Tanz (Genre)
<i>Woguo (ji) bu</i>	倭國(伎)部	Abteilung Japan(-Künstler) (Genre)
<i>Wu Huo gang ding</i>	烏獲扛鼎	Wu Huo hebt den Dreifuß (Stücktitel)
<i>Wuchang shizi</i>	五常獅子	Tanz der Löwen der Fünf Wandlungsphasen (Stücktitel)
<i>wufang</i>	五坊	Die Fünf Trainingsstätten
<i>Wufang shizi</i>	五方師子	Löwen der Fünf Himmelsrichtungen (Stücktitel)
<i>wugong</i>	舞工	Tanzkunst
<i>wuguo chong'er</i>	無過蟲耳	harmlose Insekten (Bezeichnung für Schauspieler)
<i>wuhua cuannong</i>	五花爨弄	Ensemble der Fünf Blumen (Bezeichnung für eine Theatertruppe)
<i>wuqi</i>	舞器	Hilfsmittel des Tanzes; Tanz-Requisiten
<i>wuwu</i>	武舞	Militärischer Tanz (Genre)
<i>wuxian</i>	五絃	Fünfsaitige Laute

<i>Wuxing</i>	五行	Die Fünf Wandlungsphasen (Stücktitel)
<i>xi</i>	戲	scherzen, spotten, spielen
<i>xichang</i>	戲場	Festbühne, Festplatz
<i>xiche</i>	戲車	Aufführungswagen
<i>xiju</i>	戲劇	Witzverse, Scherz, später: Theater
<i>Xiliang yue</i>	西涼樂	Musik der Westlichen Liang (Genre)
<i>xinong</i>	戲弄	verspotten
<i>xiqu</i>	戲曲	Theaterstücke; Musiktheater
<i>Xi Shi cailian ju</i>	西施菜蓮劇	Aufführung der Lotos pflückenden Xi Shi (Stücktitel)
<i>xiven</i>	戲文	Theatertexte; Libretti
<i>Xia Yu kang ding</i>	夏育扛鼎	Xia Yu hebt den Dreifuß (Stücktitel)
<i>xianan</i>	鹹淡	wörtlich salzig-geschmacklos; Wortduell (Genre)
<i>xianshao</i>	仙韶	<i>Shao</i> (-Musik) der Unsterblichen (Genre)
<i>xiantao pan</i>	仙桃盤	Schale mit Pflirsichen der Unsterblichen (Requisit)
<i>Xian tianhua</i>	獻天花	Darreichen der Himmelsblumen (Stücktitel)
<i>Xian xiantao</i>	獻仙桃	Darreichen der Pflirsiche der Unsterblichen (Stücktitel)
<i>xiangwu</i>	象舞	Darstellungstanz (Genre)
<i>xiao</i>	簫	Bambus-Längsflöte
<i>xiao chuishou</i>	小垂手	Kleines Hängenlassen der Arme (Tanzgeste)
<i>Xiao po zhen yue</i>	小破陣樂	Kleine Musik vom Stürmen der feindlichen Reihen (Stücktitel)
<i>xiaobu yinsheng</i>	小部音聲	Musiker des Kleinen Ensembles (Elite-Gruppe Kaiser Xuanzongs)
<i>xiaoqu</i>	小曲	Kleines Stück (Genre)
<i>Xiaoshi diao</i>	小石調	Kleiner-Stein-Modus
<i>xiepai</i>	歇拍	Nachlassendes Schlagen (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>xiexi</i>	諧戲	Spottverse
<i>xiexue</i>	諧謔	Wortkunst
<i>Xinluo (ji) bu</i>	新羅(伎)部	Abteilung Silla(-Künstler) (Genre)
<i>xin suye</i>	新俗樂	Neue Volkstümliche Musik (Genre)
<i>xin yuefu</i>	新樂府	Neue Lieder des Musikamts (Genre)
<i>xingqu</i>	行曲	geschrittener Abschnitt
<i>xiongbi (bu)</i>	熊羆(部)	Bärenpodien (Bühnenform und Abteilung)
<i>xu ruo</i>	序入破	Vorspiel und Beginn des Stürmens (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>xucui</i>	虛催	Leeres Drängen (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>xuanhui beiyuan shi</i>	宣徽北院使	Beauftragter des Nördlichen Hofes der Palastaufsichtsbehörde (Amtsstitel)
<i>xuanhui gongfeng</i>	宣徽供奉	Sonderbeauftragter der Palastaufsichtsbehörde (Amtsstitel)
<i>Xuanhui yuan</i>	宣徽院	Palastaufsichtsbehörde
<i>xuetan</i>	譚談	Satire
<i>yayue</i>	雅樂	wörtlich: Edle Musik; Zeremonialmusik
<i>ya zuo wen</i>	押座文	wörtlich: Text, der (die Zuschauer) in die Sitze drückt (Genre)
<i>Yanyao suan</i>	眼藥酸	Der Augendoktor (Stücktitel)

<i>yanyue</i>	讌樂 bzw. 燕樂	Bankettmusik (Genre)
<i>Yi lai bin</i>	夷來賓,	Die Fremdvölker kommen, um sich zu unterwerfen (Stücktitel)
<i>Yi mei bin</i>	夷美賓,	Die Fremdvölker erfreuen sich der Unterwerfung (Stücktitel)
<i>Yi Rong dading yue</i>	一戎大定樂	Musik der Großen Bezwingung aller Rong(-Barbaren); Kurztitel: <i>Dading yue</i> (Stücktitel)
<i>Yibu yue</i>	夷部樂	Musik der Abteilung Fremdvölker
<i>yichang</i>	一場	wörtlich: eine Bühne; Ensemble der Rollenfächer
<i>yihuo</i>	一火	wörtlich: ein Feuer; aus fünf Schauspielern zusammengesetztes Ensemble
<i>Yisi yue</i>	億歲樂	Glückwunschkunst (Stücktitel)
<i>yiyue</i>	夷樂	Musik der Fremdvölker
<i>yin ren zhang</i>	引人仗	Geleitstab (Requisit)
<i>yinlü</i>	音律	Tonstufe
<i>yinsheng boshi</i>	音聲博士	Musikdoktor (Amtstitel)
<i>yinxi</i>	引戲	Spielleiter (Rolle)
<i>you</i>	優	(Bezeichnung für Schauspieler)
<i>You jiaofang</i>	右教坊	Ausbildungsstätte zur Rechten
<i>youling zhenxi</i>	優伶箴戲	Von Schauspielern aufgeführte Warnstücke (Genre)
<i>youren</i>	優人	(Bezeichnung für Schauspieler)
<i>you zhi yinlü</i>	尤知音律	sich bestens auf die Gesetze der Tonkunst verstehen
<i>Yulin ling</i>	雨霖鈴	(Wagen-)Glöckchen im Strömenden Regen (Stücktitel)
<i>Yuma fang</i>	御馬坊	Trainingsstätte für die Pferdдресsur
<i>Yuanben</i>	院本	Stücke der (Theater-)Truppen (Genre)
<i>yue</i>	樂	Musik
<i>yuebu tou</i>	樂部頭	Leiter der Musikabteilung (Amtstitel)
<i>yuegong</i>	樂工	Musiker
<i>yueren</i>	樂人	Musiker; Künstler
<i>yuewu</i>	樂舞	Ballett (Genre)
<i>Yunmen</i>	雲門	Wolkentor (Stücktitel)
<i>yunshao</i>	雲韶	(Musik von) <i>Yun</i> und <i>Shao</i> (Stücktitel)
<i>zaju</i>	雜劇	wörtlich: Diverse Stücke; Bezeichnung für eine Theaterform, für die feste Rollen kennzeichnend sind (Genre)
<i>zaju ren</i>	雜劇人	Darsteller des <i>zaju</i>
<i>zaju se</i>	雜劇色	Gruppe der <i>Zaju</i> -Darsteller
<i>zaxi</i>	雜戲	Diverse Spiele (Genre)
<i>zaxi ren</i>	雜戲人	Darsteller des <i>zaxi</i>
<i>zayi</i>	雜藝	Diverse Künste (Genre)
<i>Zhangnei jiaofang</i>	仗內教坊	Ausbildungsstätte zur Versorgung des Innern (i.e. des Palastes)
<i>zhi ci</i>	致辭	Grußwort
<i>Zhikang</i>	治康	Friedvolle Regierung (Stücktitel)
<i>Zhonghe wu</i>	中和舞	Tanz der Mittleren Harmonie« (Stücktitel)
<i>zhongxu</i>	中序	Mittleres Vorspiel (Abschnittsbezeichnung innerhalb einer Suite)
<i>zhanganzǐ</i>	奉竹竿子	Bambusgerte (Requisit und Rolle)
<i>zhuangna</i>	鬚髻	Trauerkappe (Requisit der <i>Cangou</i> -Rolle)

<i>zhuangjia</i>	樁家	Hauptspieler bzw. Spielleiter
<i>zhuizhao</i>	綴兆	wörtlich: »Zusammengeheftete Aufstellung« (choreographische Bezeichnung)
<i>zhuo(zi)</i>	桌(子)	Tisch (Requisit)
<i>Ziji nu</i>	紫極舞	Tanz des Roten Gipfels (Stücktitel)
<i>zimu</i>	字舞	Zeichentanz (Genre)
<i>zou</i>	奏	Strophe
<i>Tuo jiaofang</i>	左教坊	Ausbildungsstätte zur Linken
<i>zuobu</i>	坐部	Sitzende Abteilung (Genre)

Anhang 3 Bibliographie

Folgende Akronyme werden in den Fußnoten und in der Bibliographie verwendet:

BKQS	<i>Zhongguo da baike quanshu</i>
JFJ	<i>Jiaofang ji</i>
JTS	<i>Jiu Tangshu</i>
JWDS	<i>Jiu Wudai shi</i>
LS	<i>Leishuo</i>
QTS	<i>Quan Tangshi</i>
QTW	<i>Quan Tangwen</i>
SF	<i>Shuofu</i>
SSG	<i>Shoushang congshu</i> -Ausgabe
XTS	<i>Xin Tangshu</i>
XWDS	<i>Xin Wudai shi</i>
YFZL	<i>Yuefu zilü</i>

Anhang 3.1 Ältere Werke und Sammlungen

- Akhaek kwebôm* 樂學軌範, von Sòng Hyôn 成倪 (1439–1504). Ausgabe von 1493 [Repr. Han'guk kozhôn chongsô. Seoul: Daezhe gak, 1972].
- An Lushan shiji* 安祿山事跡, von Yao Runeng 姚汝能 (Tang). Shanghai: Guji, 1983.
- Baopuzi neipian jiaoshi* 抱朴子內篇校釋, von Ge Hong 葛洪 (283–363), mit textkritischem Kommentar von Wang Ming 王明. Peking: Zhonghua, 21985.
- Beili zhi* 北里志, von Sun Qi 孫欒 (Tang). *Gujin shuohai*.
- Beimeng suoyan* 北夢瑣言, von Sun Guangxian 孫光憲 (?–968 n.Chr.). *Song Yuan biji congshu*. Shanghai: Guji, 1981.
- Beiqi shu* 北齊書, von Li Baiyao 李百藥 (565–648). Peking: Zhonghua, 1972.
- Beishi* 北史, von Li Yanshou 李延壽 (7. Jh. n.Chr.). Peking: Zhonghua, 1974.
- Beitang shuchao* 北堂書鈔, von Yu Shinan 虞世南 (558–638). Ausgabe des Kong Guangtao 孔廣陶 von 1888 [Repr. Kyoto: Chûbun, 1979].
- Biji manzhi* 碧雞漫志, von Wang Zhuo 王灼 (um 1249 n.Chr.). *Zhongguo wenxue cankao ziliao xiao congshu*. Shanghai: Gudian wenxue, 1957.

- Biji xiaoshuo daguan* 筆記小說大觀. [ohne Zusatz:] Yangzhou: Jiangsu Guangling guji, 1983 [mit Zusatz: Slg..] Taipei: Xinxing, 1966 ff.
- Bishu manchao* 避書漫抄, von Lu You 陸游 (1125–1210). *Shuoku*.
- Cefu*, siehe *Cefu yuangui*
- Cefu yuangui* 冊府元龜, von Wang Qinruo (962–1025). Ausgabe von 1642 [Peking: Zhonghua, 1960].
- Chang'an zhi* 長安志, von Song Minqiu 宋敏求 (1019–1079). *Jingxun tang congshu* [Repr. in: Hiraoka (2)].
- Chaoye leiyao* 朝野類要, von Zhao Sheng 趙昇 (um 1234 n.Chr.). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Chaoye qianzai* 朝野僉載, von Zhang Zhuo 張鷟 (660–vor 742). *Tang Song shiliao biji congkan*. Peking: Zhonghua, 1979.
- Chuogeng lu*, siehe *Nancun chuogeng lu*
- Ci Lianshi jianwen* 次柳氏舊聞, von Li Deyu 李德裕 (? – ca. 847 n.Chr.). *Kaiyuan Tianbao yishi shizhong*.
- Ciyuan* 詞源, von Zhang Yan 張炎 (1248–1320). Shuzheng-Ausgabe von Cai Zhen. Nanjing: Jinling daxue Zhongguo wenhua yanjiu suo congkan, 1930 [Repr. Peking: Zhongguo shudian, 1985].
- Da Tang xiyu ji* 大唐西域記, von Xuan Zang 玄奘 (602–664). Zhongwai jiaotong shiji congkan. Jiaozhu-Ausgabe von Ji Xianlin (u.a.). Peking: Zhonghua, 1985.
- Da Tang xinyu* 大唐新語, von Liu Su 劉肅 (um 820). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Dayun shanfang zaji* 大雲山房雜記, von Yun Jing 惲敬 (1757–1817). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Daode jing* 道德經. *Zhubi jicheng*.
- Diaoqi litan* 釣磯立談, von Shi Shi 史 [?] (Song). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Dongjing menghua lu* 東京夢華錄, von Meng Yuanlao 孟元老 (ca. 1060–1126). *Dongjing menghua lu (wai si zhong)*.
- Dongjing menghua lu (wai si zhong)* 東京夢華錄(外四種). Peking: Zhonghua, 1962.
- Dong Weizi wenji* 東維子文集, von Yang Weizhen 楊維禎 (1296–1370). *Sibu congkan*.
- Ducheng jisheng* 都城紀勝, von Zhao 趙 [?] (Beginn 13. Jh.). *Dongjing menghua lu (wai si zhong)*.
- Duyang zhibian* 杜陽雜編, von Su E (um 890 n.Chr.). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Fayan* 法言, von Yang Xiong 揚雄 (53 v.Chr.–18 n.Chr.). *Zhubi jicheng*.
- Fengshi wenjian ji* 封氏聞見記, von Feng Yan 封演 (?–796 n.Chr.). Jiaozhu-Ausgabe. Peking: Zhonghua, 1958.
- Gujin tangai* 古今譚概, von Feng Menglong 馮夢龍 (?–1646 n.Chr.). Ming-Ausgabe [Repr. Peking: Wenxue guji kanxingshe, 1955].
- Guangji*, siehe *Taiping guangji*
- Gui'er ji* 貴耳集, von Zhang Duanyi 張端義 (Song). In: *SF* (2), *juan* 8.
- Guisi cunqao* 癸巳存稿, von Yu Zhengxie 俞正燮 (1775–1840). Shanghai: Shangwu, 1957.
- Guisi leigao* 癸巳類稿, von Yu Zhengxie 俞正燮 (1775–1840). Shanghai: Shangwu, 1957.
- Guixin zhashi* 癸辛雜識, von Zhou Mi 周密 (1232 – ca. 1308). Tang Song shiliao biji. Peking: Zhonghua, 1988.
- Guoshi bu* siehe *Tang guoshi bu*
- Hanshu* 漢書, von Ban Gu 班固 (?–92 n.Chr.). Peking: Zhonghua, 1962.
- Houhan shu* 後漢書, von Fan Ye 范曄 (398–446). Peking: Zhonghua, 1965.
- Huainanzhi* 淮南子, von Liu An 劉安 (?–122 v.Chr.). *Zhubi jicheng*.
- Jiabua*, siehe *Sui Tang jiabua*
- Jiabua lu*, siehe *Liu Binke jiabua lu*
- Jiangbiao zhi* 江表志, von Zheng Wenbao 鄭文寶 (953–1013). In: *SF* (1), *juan* 58.
- Jiangnan yelu* siehe *Jiangnan yeshi*
- Jiangnan yeshi* 江南野史, von Long Gun 龍袞 (Beginn Beisong). Manuskript-Ausgabe. *Biji xiaoshuo daguan*, Slg. 36.
- Jiangnan yuzai* 江南餘載, von Zheng Wenbao 鄭文寶 (953–1013). *Shuoku*.

- Jiaofang ji* 教坊記, von Cui Lingqin 崔令欽 (um 749 n.Chr.)
 (1) *SF* (2), *juan* 12.
 (2) *LS*, *juan* 7.
- Jiegu lu* 羯鼓錄, von Nan Zhuo 南卓 (um 850 n.Chr.). *Zhongguo wenxue cankao ziliao xiao congshu*. Shanghai: Gudian wenxue, 1957.
- Jingang jing* 金剛經. Jizhu-Ausgabe des Zhu Di 朱棣 von 1423. [Repr. Shanghai: Guji, 1984].
- Jinshi huiyuan* 近事會元, von Li Shangjiao 李上交 (um 1050 n.Chr.). *SJG*.
- Jinshu* 晉書, von Fang Xuanling 房玄齡 (579–648) u.a. Peking: Zhonghua, 1974.
- Jing Kang xiangsu zazhi* 靖康緗素雜記, von Huang Chaoying 黃朝英 (um 1101 n.Chr.). *SJG*.
- Jiuguo zhi* 九國志, von Lu Zhen 路振 (957–1014). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Jiu Tangshu* 舊唐書, von Liu Xu 劉昫 (887–946) u.a. Peking: Zhonghua, 1975.
- Jiu Wudai shi* 舊五代史, von Xue Juzheng 薛居正 (912–981) u.a. Peking: Zhonghua, 1976.
- Kaitian zhuanxin ji* 開天傳信記, von Zheng Qi 鄭綮 (um 900). *Kaiyuan Tianbao yishi shizhong*
- Kaiyuan Tianbao yishi* 開元天寶遺事, von Wang Renyu 王仁裕 u.a. *Kaiyuan Tianbao yishi shizhong*
- Kaiyuan Tianbao yishi shizhong* 開元天寶遺事十種. Shanghai: Guji, 1985.
- Kongzi jiaoyu* 孔子家語. In: *Boqi quanshu*.
- Koryōsa* 高麗史, von Chōng Inji 鄭麟趾 (1396–1478). Taipei: Wenshizhe, 1972.
- Leihan*, siehe *Yuanjian leihan*
- Leiju*, siehe *Yiwen leiju*
- Leishuo* 類說, von Zeng Zao 曾慥 (um 1150 n.Chr.). Ming-Ausgabe [Repr. Peking: Wenxue guji kaxingshe, 1955].
- Lidai zhaijing ji* 歷代宅京集, von Gu Yanwu 顧炎武. Zhongguo gudai ducheng ziliao xuankan. Peking: Zhonghua, 1984.
- Lidai xiaohua ji* 歷代笑話集, von Wang Liqi 王利器 [Hrsg.]. Shanghai: Gudian wenxue, 1956.
- Liji* 禮記. *Shisan jing zhusu*.
- Li Weigong wendui* 李衛公問對. Jiaozhu-Ausgabe von Wu Rusong 吳如嵩 [u.a.]. Peking: Zhonghua, 1983.
- Liu Binke jiabua lu* 劉賓客嘉話錄, von Wei Xuan 韋絢 (um 840 n.Chr.). *Shuoku*.
- Lindian*, siehe *Tang lindian*
- Lishi chunqiu* 呂氏春秋, von Lü Buwei 呂不韋 (?-235 v.Chr.). *Zhuozhi jicheng*.
- Lunyu* 論語. *Shisan jing zhusu*.
- Maofeng Zhenyin manlu* 鄧峰真隱漫錄, von Shi Hao 史浩 (1106–1194). *Siku quanshu*.
- Maoshi* 毛詩. *Shisan jing zhusu*.
- Menghua lu*, siehe *Dongjing menghua lu*
- Mengliang lu* 夢梁錄, von Wu Zimu 吳自牧 (um 1300). *Dongjing menghua lu (wai si zhong)*
- Mengxi bitan* 夢溪筆談, von Shen Gua 沈括 (1031–1095). *Shuoku*.
- Minghuang zalu* 明皇雜錄, von Zheng Chuhui 鄭處誨 (um 834 n.Chr.). *Kaiyuan Tianbao yishi shizhong*.
- Nanbu xinshu* 南部新書, von Qian Yi 錢易 (?-1026 n.Chr.). *Shuoku*.
- Nanci xulu* 南詞敘錄, von Xu Wei 徐渭 (Anfang 16. Jh.). *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng* 3, S. 235–56.
- Nancun chongeng lu* 南村輟耕錄, von Tao Zongyi 陶宗儀 (um 1360 n.Chr.). Yuan Ming biji congkan, Slg.1. Peking: Zhonghua, 1959.
- Nantang jinshi* 南唐近事, von Zheng Wenbao 鄭文寶 (953–1013). In: *SF* (2), *juan* 20.
- Nantang shu* 南唐書.
 (1) von Ma Ling 馬令 (Anfang 12. Jh.). *Congshu jicheng*.
 (2) von Lu You 陸游 (1125–1210). In: Lu Fangweng ji 23, Guoxue jiben congshu. [Repr. Taipei: Shangwu, 1965].
- Peiwen yunfu* 佩文韻府. *Wanyou wenku* [Repr. Shanghai: Guji shudian, 1983]

- Pipa lu* 琵琶錄, von Duan Anjie 段安節 (um 900 n.Chr.). In: *SF* (2), *juan* 20.
- Qidong yeyu* 齊東野語, von Zhou Mi 周密 (Ende 13. Jh. n.Chr.). *Shuoku*.
- Qingyi lu* 清異錄 von Tao Gu 陶穀 (Song). *Siku quanshu*.
- Qulü* 曲律, von Wang Jide 王驥德 (?-1623). *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng* 4, S. 43-185.
- Quan Tangshi* 全唐詩, von Cao Yin 曹寅 [Hrsg.]. Peking: Zhonghua, 1960.
- Quan Tangwen* 全唐文, von Dong Gao 董誥 [Hrsg.]. Ausgabe von 1814 [Repr. Peking: Zhonghua, 1983].
- Quan Tang Wudai ci* 全五代詞, hg. von Zhang Zhang 張璋 und Huang Yu 黃畬. Shanghai: Guji, 1986.
- Queshi*, siehe *Tang queshi*
- Qunju jieyi* 群居解頤, von Gao Yi 高擇 (um 1150 n.Chr.). In: *Lidai xiaobua ji*.
- Rongzhai suibi* 容齋隨筆, von Hong Mai 洪邁 (1123–1202). Shanghai: Guji, 1978.
- Rulin gongyi* 儒林公議, von Tian Kuang 田況 (1003–1061). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Sancai tubui* 三才圖會, von Wang Qi 王圻 (um 1580 n.Chr.). Ausgabe des Wang Siyi von 1609 [Repr. Shanghai: Guji, 1988].
- Sanchao beimeng huibian* 三朝北盟會編, von Xu Mengxin 徐夢莘 (1126–1207). [Repr. Taipei: Wenhai, 1962].
- Shanhai jing jiaozhu* 山海經校注 mit Kommentar von Guo Pu 郭璞 (276–324), hg. und textkritisch bearbeitet von Yuan Ke 袁珂. Shanghai: Guji, 1980.
- Shangshu* 尚書. *Shisan jing zhushu*.
- Shiguo*, siehe *Shiguo chunqiu*
- Shiguo chunqiu* 十國春秋, von Wu Renchen 吳任臣 (?-1689). Peking: Zhonghua, 1983.
- Shiji* 史記, von Sima Qian 司馬遷 (145 – ca. 86 v.Chr.). Peking: Zhonghua, 1959.
- Shishuo*, siehe *Shishuo xinyu*
- Shishuo xinyu* 世說新語, von Liu Yiqing 劉義慶 (403–444), mit Kommentar von Liu Xiaobiao 劉孝標. *Zhuqi jicheng*.
- Shinzei kogaku-zu* 信西古樂圖, von Fujiwara no Michinori 藤原通憲 (buddh. Name Shinzei 信西; gest. 1159). Die in der Arbeit wiedergegebenen Abbildungen entstammen einem Manuskript von 1449, reproduziert 1959 in Peking, von der mir Prof. Martin Gimm freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung stellte.
- Shuchao* siehe *Beitang shuchao*
- Shu taowu* 蜀檮杌, von Zhang Tangying 張唐英 (1029–1071). *Xuehai leibian*.
- Shuyi ji* 述異記, von Ren Fang 任昉 (460–508). *Shuoku*.
- Shunzong shilu* 順宗實錄, von Han Yu 韓愈 (768–824). *Congshu jicheng*.
- Shuofu* 說郛, von Tao Zongyi 陶宗儀.
- (1): Ausgabe in 120 *juan*. Wanwei shantang, 1646.
- (2): Ausgabe in 100 *juan*.: Shangwu, 1927.
- Songchao shishi leiyuan* 宋朝事實類苑, von Jiang Shaoyu 江少虞 (um 1145). Shanghai: Guji, 1981.
- Songchuang zalu* 松窗雜錄, von Du Xunhao 杜荀鶴 (ca. 846 – ca. 904). *Zhongguo wenxue cankao ziliao xiao congshu*. Peking: Zhonghua, 1958.
- Songshi* 宋史, von Tuo Tuo 脫脫 (um 1320 n.Chr.). Peking: Zhonghua, 1978.
- Songshu* 宋書, von Shen Yue 沈約 (441–513). Peking: Zhonghua, 1974.
- Suishu* 隋書, von Wei Zheng 魏徵 (580–643) [u.a.]. Peking: Zhonghua, 1973.
- Sui Tang jiahua* 隋唐嘉話, von Liu Su 劉餗 (um 750 n.Chr.). *Tang Song Shike biji congkan*. Peking: Zhonghua, 1979.
- Taibe zhengyin pu* 太和正音譜, von Zhu Quan 朱權 (?-1448). *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng*.
- Taiping guangji* 太平廣記, von Li Fang 李昉 (925–996). Peking: Zhonghua, 1961.

- Taiping huanyu ji* 太平寰宇記, von Yue Shi 樂史 (930–1007). *Zhaoshi congshu*. [Repr. Taipei: Wenhai, 1980].
- Taiping yulan* 太平御覽, von Li Fang 李昉 (925–996). *Sibu congkan*. [Repr. Peking: Zhonghua, 1960].
- Tang da zhaoling ji* 唐大詔令記, von Song Minqiu 宋敏求 (1019–1079). Peking: Shangwu, 1959.
- Tangdai congshu* 唐代叢書. Bianshan lou-Ausgabe von 1806 [Repr. Taipei: Xinxing, 1968].
- Tang guoshi bu* 唐國史補, von Li Zhao 李肇 (um 813 n.Chr.). Shanghai: Guji, 1957.
- Tang huiyao* 唐會要, von Wang Pu 王溥 (922–982). *Congshu jicheng*. [Repr. Taipei: Shijie, 1960.]
- Tang liangjing chengfang kao* 唐兩京城坊考. Von Xu Song 徐松. *Zhongguo gudai ducheng ziliao xuankan*. Peking: Zhonghua, 1985.
- Tang liudian* 唐六典, von Li Linfu 李林甫 (?–752). Ausgabe des Konoe Iehiro 近衛家熙 von 1724. [Repr. Taipei: Wenhai, 1962].
- Tang queshi* 唐闕史, von Gao Yanxiu 高彥休 (Tang). *Shuoku*.
- Tangwen shiyi* 唐文拾遺, von Lu Xinyuan 陸心源 (19. Jh.). In: *QTW*.
- Tangyin guiqian* 唐音癸籤, von Hu Zhenxiang 胡震享 (um 1597 n.Chr.). Shanghai: Guji, 1981.
- Tang yulin* 唐語林 von Wang Dang 王讜 (ca. 1050– ca. 1110).
- (1) Unkommentierte Ausgabe. Shanghai: Guji, 1978.
- (2) *Jiaozheng*-Ausgabe von Zhou Xunchu. *Tang Song biji congkan*. 2 Bde. Peking: Zhonghua, 1987.
- Tang zhibyan* 唐摭言, von Wang Dingbao 王定保 (um 900). Shanghai: Guji, 1978.
- Tianzhong ji* 天中記, von Chen Yaowen (um 1550). [Repr. Taipei: Yiwen, 1974 (Leishu huibian)]
- Tiaoxi yuyin congshu* 茗溪漁隱叢話, von Hu Zi 胡子 (1082–1143). *Sibu beiyao*.
- Tingshi* 程史, von Yue Ke 岳珂 (1183 – ca. 1240). *Tang Song shike biji congkan*. Peking: Zhonghua, 1981.
- Tongdian* 通典, von Du You 杜佑 (735–812). *Shitong* [Repr. Peking: Zhonghua, 1984].
- Tongjian*, siehe *Zizhi tongjian*
- Tongkao*, siehe *Wenxian tongkao*
- Tongya* 通雅, von Fang Yizhi 方以智 (um 1653 n.Chr.). *Siku quanshu*.
- Tongzhi* 通志, von Zheng Qiao 鄭樵 (1104–1162). *Shitong* [Repr. Peking: Zhonghua, 1987].
- Wenxian tongkao* 文獻通考, von Ma Duanlin 馬端臨 (ca. 1245–1325). *Shitong* [Repr. Peking: Zhonghua, 1986].
- Wenxin diaolong* 文心雕龍, von Liu Xie 劉勰 (502–557). Index-Ausgabe von Wang Liqi. Peking: Université de Paris, Centre d'études sinologiques de Pékin, 1951.
- Wenxuan* 文選, von Xiao Tong 蕭統 (501–531). Ausgabe des Hu Kejia von 1809 [Repr. Taipei: Hanjing wenhua, 1983].
- Wudai huiyao* 五代會要, von Wang Pu 王溥 (922–982). Shanghai: Guji, 1978.
- Wudai shibu* 五代史補, von Tao Yue 陶岳 (Anfang 11. Jh.). *Siku quanshu*.
- Wulin jianshi* 武林舊史, von Zhou Mi 周密 (1232 – ca. 1308). *Dongjing menghua lu (wai si zhong)*.
- Wu Yue chunqiu* 吳越春秋, von Zhao Ye 趙曄 (um 40 n.Chr.). *Sibu beiyao*.
- Xibe cihua* 西河詞話, von Mao Qiling 毛奇齡 (1623–1716). *Zhaodai congshu*.
- Xijing zaji* 西京雜記, Verf. Ge Hong 葛洪 (ca. 250 – ca. 330). *Gu xiaoshuo congkan*. Peking: Zhonghua, 1985.
- Xixi congyu* 西溪叢語, von Yao Kuan 姚寬 (2. Hälfte 12. Jh. n.Chr.). *Biji xiaoshuo daguan*.
- Xixia* 戲瑕, von Qian Xiyan 錢希言 (um 1612 n.Chr.). *Congshu jicheng*.
- Xiyu ji*, siehe *Da Tang xiyu ji*
- Xianwai juncie* 霞外攬屑, von Ping Buqing 平步青 (Qing). Shanghai: Guji, 1982.
- Xinshu* 新書, von Jia Yi 賈誼 (2. Jh. v.Chr.). In: *Bozi quanshu*.
- Xin Tangshu* 新唐書, von Ouyang Xiu 歐陽修 (1007–1072). Peking: Zhonghua, 1975.
- Xin Wudai shi* 新五代史, von Ouyang Xiu 歐陽修. Peking: Zhonghua, 1974.
- Xu shishi* 續事始, von Feng Jian 馮鑑 (Wudai). In *SF* (2), *juan* 10.

- Xu shishuo* 續世說, von Kong Pingzhong 孔平仲 (? – ca. 1101 n.Chr.). *Congsbu jicheng*.
Xuehai leibian 學海類編. Ausgabe von 1831 [Repr. Taipei: Wenhai, 1964].
Xunzi. 荀子. *Zhuqi jicheng*.
Yanshi jiaxun 顏氏家訓, von Yan Zhitui 顏之推 (531 – ca. 591). In: *Boqi quanshu*.
Yang Taizhen waizhuan 楊太真外傳, von Yue Shi 樂史 (930–1007). *Kaiyuan Tianbao yishi shizhong*.
Yijian zhi 夷堅志, von Hong Mai 洪邁 (1123–1202). *Biji xiaoshuo daquan*.
Yiqie jing yinyi 一切經音義, von dem buddhistischen Mönch Huilin 慧琳 (um 800). Japanische Ausgabe von 1737. [Repr. Shanghai: Guji, 1986.]
Yishi 逸史, zitiert in *Yang Taizhen waizhuan*.
Yimen leiju 藝文類聚, von Ouyang Xun 歐陽詢 (557–641). Shanghai: Guji, 1965.
Yinbua lu 因話錄, von Zhao Lin 趙璘 (um 840 n.Chr.). Shanghai: Guji, 1957.
Yonglu 雍錄, von Cheng Dachang (1123–1195). *Siku quanshu*.
Youyang zazhu 酉陽雜俎, von Duan Chengshi 段成式 (?–863). Peking: Zhonghua, 1983.
Yubai 玉海, von Wang Yinglin 王應麟 (1233–1296). Zhejiang-Ausgabe von 1883 [Repr. Shanghai: Jiangsu guji, 1987].
Yulan, siehe *Taiping yulan*
Yulin, siehe *Tang yulin*
Yu quanqi zhenlu 玉泉子真錄, (Tang/ Verf. unbekannt). In: *SF* (2), *juan* 11.
Yuanjian leiban 淵鑑類函, von Zhang Ying 張英 (1637–1708) [u.a.]. Tongwen-Ausgabe von 1887 [Repr. Peking: Zhongguo shudian, 1985].
Yuefu shiji 樂府詩集, von Guo Maoqian 郭茂倩 (um 1127). Peking: Zhonghua, 1979.
Yuefu yaci 樂府雅詞, von Zeng Zao 曾慥 (um 1147). *Yueya tang congsbu*.
Yuefu zalu 樂府雜錄, von Duan Anjie 段安節 (um 900 n.Chr.).
 (1) *SF* (1), *juan* 100.
 (2) *SF* (2), *juan* 3.
 (3) *LS*, *juan* 16.
 (4) *SSG*.
Yuelü quanshu 樂律全書, von Zhu Zaiyu 朱載堉 (1536–1612). *Guoxue jiben congsbu*. [Repr. Taipei: Shangwu, 1968.]
Yueshu 樂書, von Chen Yang 陳暘 (um 1100 n.Chr.). *Siku quanshu*.
Yunlu manchao 雲麓漫鈔, von Zhao Yanwei 趙彥衛 (um 1206 n.Chr.). *Congsbu jicheng*.
Yunxi youyi 雲溪友議, von Fan Shu 范攄 (um 890 n.Chr.). *Tangdai congsbu*.
Zhanguo ce 戰國策, von Liu Xiang 劉向 (77 v.Chr. – 6 n.Chr.). Shanghai: Guji, 1978.
Zhaoling ji, siehe *Tang da zhaoling ji*
Zhidian, siehe *Tang zhidian*
Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng 中國古典戲曲論著集成. Peking: Zhongguo xiju, 1959, 1960.
Zhouli 周禮. *Shisan jing zhusbu*.
Zhoushu 周書, von Linghu Defen 令狐德棻 (583–666) u.a.. Peking: Zhonghua, 1971.
Zhuqi yulei 朱子語類, von Zhu Xi (1130–1200). In: *Siku quanshu*.
Zhuangyue weitan 莊嶽委談, von Hu Yinglin 胡穎麟 (um 1590). In: Shaoshi shanfang bicong, Kap.40-41, S. 536-573.
Zizhi tongjian 資治通鑑, von Sima Guang 司馬光 (1019–86), mit Kommentar von Hu Sanxing 胡三省 (1230–1302). Shanghai: Guji, 1956.
Zuiweng tanlu 醉翁談錄, von Luo Ye 羅燁 (Südliche Song oder Yuan). *Zhongguo wenxue cankao ziliao xiao congsbu*. Shanghai: Gudian wenxue, 1957.
Zuozhuan 左傳. Harvard-Yenching Index-Ausgabe von 1937 [Repr. Shanghai: Guji, 1983].

Anhang 3.2 Neuere Sekundärliteratur

Alewyn, Richard:

Das große Welttheater: Die Epoche der höfischen Feste. München: Beck, 1989.

Alexeiev, Basil M.:

»Der Schauspieler als Held in der Geschichte Chinas«, in: *Asia Major*, 1.Serie, 1 (1944), S. 33-58.

Aoki, Masaru 青木正兒:

Zhongguo jinshi xiqu shi 中國近世戲曲史. Daxue congshu. Taipei: Shangwu, 1965.

Bauer, Wolfgang:

Das Antlitz Chinas. München: Hanser, 1990.

Bechert, Heinz und Gombrich, Richard [Hrsg.]:

Die Welt des Buddhismus. München: Beck, 1984.

Blunden, Caroline, und Elvin, Mark:

Weltatlas der alten Kulturen: China. München: Christian, 1983.

Brauneck, Manfred, und Schneilin, Gérard [Hrsg.]:

Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt, 1986.

Bulling, Anneliese:

(1) »Die Kunst der Totenspiele in der Östlichen Han-Zeit«, in: *Oriens Extremus* 3 (1956), S. 28-56.

(2) »Three Popular Motives in the Art of the Eastern Han Period. – The Lifting of the Tripod. The Crossing of a Bridge. Divinities«, in: *Archives of Asian Art* 20 (1966/67), S. 25-53.

(3) »Historical Plays in the Art of the Han Period«, in: *Archives of Asian Art* 21 (1967/68), S. 20-38.

Bumke, Joachim:

Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München: dtv, 1986.

Cahill, Suzanne:

»Marriages made in Heaven«, in: *TJ* 1992-93/10-11, S. 111-122.

Chen, Yang: siehe *Yueshu*

Chen, Yuan:

Ersbi shi shuorun biao. Peking: Zhonghua, 1962.

Cui, Lingqin: siehe *Jiaofang ji*

Daojiao daodian 道教大辭典, hg. von Li Shuhuan 李叔還. Hangzhou: Zhejiang guji, 1987.

Debon, Günther:

Tao-Tê-King: Das heilige Buch vom Weg und von der Tugend. Stuttgart: Reclam, 1961, 1979(2).

Demiéville, Paul:

(1) »Ren Pan-t'ang: T'ang hi-long«, in: *Revue bibliographique de Sinologie* 4 (1958/ hrsg. 1964), S. 314-316.

(2) und Rao, Zongyi: *Airs de Touen-Houang – Touen-houang k'iu: Textes à chanter des VIIIe – Xe siècles.* Paris: Centre National de la Recherche Scientifique (Mission Paul Pelliot Documents Conservés à la Bibliothèque Nationale, Bd.2, 1971).

Desroches, Jean-Paul:

»Yuanming Yuan. Die Welt als Garten«, in: *Europa und die Kaiser von China.* Berlin: Insel, 1985.

Dolby, William:

A History of Chinese Drama. London: Elek, 1976.

Dong, Meikan 董每勘:

(1) *Zhongguo xiju jianshi* 中國戲劇簡史. Taipei: Shangwu, 1949.

(2) *Shuoju* 說劇 [Zum Theater]. Peking: Renmin wenzue, 1983.

Dong, Meikan 董每勘:

- (3) »Lun Sui Tang jian liang gewu ju – zhi yi: »Wenkang Yue« 論隋唐間兩歌舞劇一之一: 《文康樂》, in: *Xiju yishu* 1983/2, S. 110-15.
- (4) »Lun Sui Tang jian liang gewu ju – zhi er: »Tayao Niang« 論隋唐間兩歌舞劇一之二: 《踏謠娘》, in: *Xiju yishu* 1983/3, S. 97-104.

Dong, Xiju 董錫玖:

- »Dunhuang bihua he Tangdai wuda« 敦煌壁畫和唐代舞蹈, in: *Wenwu* 1982/12, S. 58-69.

Duan, Anjie: siehe *Pipa lu* und *Yuefu zalu*

Eberhard, Wolfram:

- (1) *Geschichte Chinas: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner, 1971.
- (2) *Lokalkulturen im alten China: Die Lokalkulturen des Nordens und Westens*. Leiden: Brill, 1942.
- (3) *Lokalkulturen im alten China: Die Lokalkulturen des Südens und Ostens*. Peking: Catholic Univ., 1942.
- (4) »Thoughts about Chinese Folk Theatre performances«, in: *Oriens Extremus* 28 (1981), S. 1-14.

Eckardt, Hans:

- (1) »Ryōwō«, in: *Sinologica* 3 (1952), S. 110-128.
- (2) »Somakusa«, in: *Sinologica* 3 (1952), S. 174-189

Edwards, E.D.:

- Chinese Prose Literature of the Tang Period (A.D.618–906)*. London: Arthur Probsthain, 1937/8.

Eichhorn, Werner:

- Heldensagen aus dem Unteren Yangzi-Tal: Wu-Yüeh Ch'un-Ch'ü*. Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 38,2. Wiesbaden: Steiner, 1969.

Elias, Norbert:

- Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

Élisséeff, Danielle:

- (1) »Arcade Hoang, Bibliothekar des Königs Ludwig XIV. und der Ferne Osten«, in: *Europa und die Kaiser von China*. Berlin: Insel, 1985.
- (2) und Vadime: *Neue Funde in China: Archäologie verändert die Geschichte*. München: Hirmer, 1983.

Embree, Ainslie T., und Wilhelm, Friedrich:

- Indien: Geschichte des Subkontinents von der Induskultur bis zum Beginn der englischen Herrschaft*. Fischer Weltgeschichte 17. Frankfurt/M.: Fischer, 1967, 1987.

Feng, Hanji 馮漢驥:

- Qianshu Wang Jian mu fajue baogao 前蜀王建墓發掘報告 – The Royal Tomb of Wang Chien of the Former Shu*. Zhongguo tianye kaogu baogao ji. Peking: Wenwu, 1964.

Feng, Yuanjun 馮沅君:

- Guju shuobu 古劇說彙*. Peking: Zuoqia, 1956.

Fiedeler, Frank:

- »Himmel, Erde, Kaiser. Die Ordnung der Opfer«, in: *Europa und die Kaiser von China*. Berlin: Insel, 1985.

Finsterbusch, Käte:

- (1) *Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen*. Bd.1: Text; Bd.2: Abbildungen und Addenda. Wiesbaden: Harrassowitz, 1966 und 1971.
- (2) »Darstellungen von Musikern auf Reliefs und Wandmalereien in Gräbern der Han- bis Sui-Zeit«, in: *Chinablätter* 18 (1991), S. 3-64.

Flögel, Karl F.:

- Geschichte der Hofnarren*. Liegnitz: Siegert, 1789.

Foxue daidian 佛學大辭典, hg. von Ding Fubao. Ausgabe von 1919 [Repr. Peking: Wenwu, 1984].

Franke, Otto:

Geschichte des chinesischen Reiches. Band 1-5. Berlin: De Gruyter, 1930 bzw. 1948.

Fu, Qifeng 傅起鳳:

Chinese Acrobatics Through the Ages 中國雜技古今談 (translated by C. Ouyang und R. Stockwell). Traditional Chinese Arts and Culture. Peking: Foreign Language Press, 1985.

Gabain, Annemarie von:

Faksimile der alttürkischen Version eines Werkes der buddhistischen Vaibhasaka-Schule. 2 Bde. Wiesbaden 1957 und 1961.

Ghosh, Manomahan (iis.):

The Natyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics ascribed to Bharata-Muni. Vol. I (Ch.I-XXVII). 1950.

Gimm, Martin:

Das Yüeh-fu tsa-lu des Tuan An-chieh: Studien zu Musik, Schauspiel und Tanz in der Tang-Dynastie. Asiatische Forschungen 19. Wiesbaden: Harrassowitz, 1966.

Gregor, Joseph:

Kulturgeschichte des Balletts: Seine Gestaltung und Wirksamkeit in der Geschichte und unter den Künsten. Wien, 1944.

Grosskreutz, Peter:

»Tanz und Politik am Renaissance- und Barockhof: Die höfische Gesellschaft im Spiegel ihrer Tänze«, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 71 (1989), S. 55-70.

Hambly, Gavin:

Zentralasien. Fischer Weltgeschichte 16. Frankfurt: Fischer, 1966, ²1988.

Hanyu dacidian 漢語大辭典. Shanghai: Cishu, 1986-1994.

Hanyu dazidian 漢語大字典. Chengdu: Sichuan cishu, 1986-1990.

Harich-Schneider, Eta:

A History of Japanese Music. London: Oxford Univ. Press, 1973.

Harrisson, Barbara,

»Der Kaiser als Unternehmer«, in: *Europa und die Kaiser von China*. Berlin: Insel, 1985.

Herrmann, Albert:

An Historical Atlas of China. Edinburgh: Edinburgh University, 1966² (Erstausgabe Harvard-Yenching Institute, Monograph Series, Vol. 1, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1935).

Hildebrand, Joachim:

Das Ausländerbild in der Kunst Chinas als Spiegel kultureller Beziehungen (Han-Tang). Münchener Ostasiatische Studien 46. Wiesbaden: Steiner, 1987.

Hiraoka, Takeo 平岡武夫:

(1) *Tōdai no kyōmi* 唐代の曆 – *T'ang Calendar*. T'ang Civilization Reference Series No. 1. Kyoto: Jimbun kagaku kenkyōsho, 1954.

(2) *Chōan to Rakuyō: shiryō* 長安と洛陽: 資料 – *Chang'an and Lo-yang: Texts*. T'ang Civilization Reference Series No. 6. Kyoto: Jimbunkagaku kenkyōsho, 1956.

(3) *Chōan to Rakuyō: chizu* 長安と洛陽: 地圖 – *Chang'an and Lo-yang: Maps*. T'ang Civilization Reference Series No. 7. Kyoto: Jimbun kagaku kenkyōsho, 1956.

Hoffmann, Alfred:

Die Lieder des Li Yü. Hongkong: Commercial Press, 1982.

Hu, Ji 胡忌:

(1) *Song Jin zaju kao* 宋金雜劇考. Shanghai: Gudian wenxue, 1957.

(2) »Tang xinong« zai qixushi shang de diwei« 《唐戲弄》在戲曲史上的地位, in: *Yangzhou daxue xuebao* 1997/3, S. 17-21.

Hu, Yinglin: siehe *Zhuangyue weitan*

Hu, Zhenting: siehe *Tangyin guiqian*

Huang, Zhanyue 黃展嶽:

»Ji Liangtai Donghan huaxiangshi shang de »kunchi tu« 記涼台東漢畫像石上的《髻髻圖》, in: *Wenwu* 1981/10, S. 22-24.

Hucker, Charles O.:

A Dictionary of Official Titles in Imperial China. Stanford Calif.: Stanford Univ., 1985.

Idema, Wilt L.:

(1) und West, Stephen H.: *Chinese Theater 1100–1450: A Source Book*. Münchener Ostasiatische Studien 27. Wiesbaden: Steiner, 1982.

(2) »The Founding of the Han Dynasty in Early Drama: The Autocratic Suppression of Popular Debunking«, in: *Thought and Law in Qin and Han China*, hg. von W.L. Idema und E. Zürcher [Festschrift für A. Hulswé]. Leiden: Brill, 1990, S. 183-207.

Jiang, Zuanchu 蔣纘初 u.a.:

Nantang er ling congju baogao 南唐二陵叢掘報告. Nanking: Wenwu, 1957.

Jin, Weino 金維諾, und Li, Yuchun 李遇春:

»Zhang Xiong fufu muyong yu Chutang kulci xi« 長雄夫婦暮俑與初唐傀儡戲, in: *Wenwu* 1976/12, S. 44-50.

Johnson, D.:

»The Wu Tzu-hsi Pian-wen and Its Sources«, in: *Harvard Journal of Asian Studies* 40 (1980), S. 93-156 und S. 465-505.

Keith, A. Berriedale:

The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice. Oxford: Clarendon Press, 1924.

Kindermann, Heinz [Hrsg.]:

Fernöstliches Theater. Stuttgart: Kröner, 1966.

Kishibe, Shigeo:

Tangdai yinyue shi de yanjiu. Taipei: Zhonghua, 1974 (Chinesische Übersetzung der japanischen Originalausgabe: Tōdai Ongaku no Rekishiteki kenkyū, Tokyo, 1960).

Kroll, Paul W.:

»The Dancing Horses of T'ang«, in: *T'oung Pao* 67 (1981), S. 240-269.

Kouwenhoven, Frank:

»Bringing to Life Tunes of Ancient China: An Interview with Laurence Picken«, in: *CHIME: Journal of the European Foundation for Chinese Music Research* 4 (1991), S. 40-65.

Kuhn, Dieter [Hrsg.]:

Chinas Goldenes Zeitalter: Die Tang-Dynastie (618–907 n.Chr.) und das kulturelle Erbe der Seidenstraße. Ausstellungskatalog. Heidelberg: Braus, 1993.

Legge, James:

(1) *The Shoo King, or The Book of Historical Documents*. The Chinese Classics. Bd.3. [Nachdruck Taipei: Southern Materials Center, 1983].

(2) *The She King, or The Book of Poetry*. The Chinese Classics. Bd.4. [Nachdruck s.o.]

(3) *The Ch'un Ts'ew with The Tso Chuen*. The Chinese Classics. Bd.5. [Nachdruck s.o.]

(4) *The Li Ki. The Sacred Books of China Part 3 und 4*. Oxford: Clarendon, 1885.

Levy, Howard S.:

(1) »How a Prince became Emperor; The Accession of Hsüan-tsong (713–755)«, in: *Sinologica* 4 (1961), S. 101-121.

(2) *Harem favorites of an Illustrious Celestial*. Taipei: Chung-t'ai printing company, 1958.

Lewis, Mark E.:

Sanctioned Violence in Early China. New York: State Univ. of New York, 1990.

- Li, Fuhua 李復華, und Guo, Ziyou 郭子游:
 »Pixian chutu donghan huaxiang shiguan tuxiang lüeshuo« 郟縣出土東漢畫像石棺圖像略說, in: *Wenwu* 1975/8, S. 63-65.
- Li, Qiang 黎薈:
 »Yindu Fanju yu Zhongguo xiqu guanxi zhi yanjiu« 印度梵劇與中國戲曲關係之研究, in: *Xiju yishu* 1986/3, S. 71-83.
- Liao, Ben 廖奔:
 (1) »Wenxian Songmu zaju diaozhuan kao« 溫縣宋墓雜劇雕磚考, in: *Wenwu* 1984/8, S. 73-79.
 (2) und Yang, Jianming 楊建民: »Henan Luoning Shangcun Song Jin Shehuo zaju zhuan diao xukao« 河南洛寧上村宋金社火雜劇磚雕敘考, in: *Wenwu* 1989/2, S. 74-80 sowie S. 71.
 (3) »Song Yuan xitai yiji: Zhongguo gudai juchang wenwu yanjiu zhi yi« 宋元戲台遺跡: 中國古代劇場文物研究之一, in: *Wenwu* 1989/7, S. 83-95.
- Liu, Mau-tsai:
Kutscha und seine Beziehungen zu China vom 2. Jh. v.Chr. bis zum 6. Jh. n.Chr. Asiatische Forschungen 27. Wiesbaden: Harrassowitz, 1969.
- Liu, Nianzi 劉念茲:
 (1) »Houma Dongshi Jinmu xiyong« 候馬董氏金墓戲俑, in: *BKQS* (1), S. 120b.
 (2) »Song Yuan xitai yiji« 宋雜劇絹畫, in: *BKQS* (1), S. 372ab.
- Liu, Yongji 劉永濟 [Hrsg.]:
Songdai genw juqu luyao 宋代歌舞劇曲錄要. Shanghai: Gudian wenxue, 1957.
- Liu, Zhiyuan 劉志遠 u.a.:
Sibuan Handai huaxiang zhuan yu Handai shehui 四川漢代畫象磚與漢代社會. Peking: Wenwu, 1983.
- Loewe, Michael:
 »The Juedi Games: A Re-Enactment of the Battle between Chiyou and Xianyuan?«, in: *Thought and Law in Qin and Han China*/ Hrsg. W.L. Idema und E. Zürcher [Festschrift für A. Hulswé]. Leiden: Brill, 1990, S. 140-157.
- Lü, Xiaoping 呂曉平:
 »Guanyu Zhongguo xiju xingcheng wenti ji qi zhenglun« 關於中國戲劇形成問題及其爭論, in: *Xiju yishu* 1986/3, S. 62-70.
- Lüders, Heinrich:
 Bruchstücke buddhistischer Dramen: Königlich Preussische Turfan-Expeditionen Kleinere Sanskrit-Texte, Heft 1. Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, 1911.
- Ma, Dezhi 馬得志, und Zhang, Zhengling 張正齡:
 »Xi'an jiaoqu sange Tangmu de fajue jianbao« 西安郊區三個唐墓的發掘簡報, in: *Kaogu tongxun* 1958/1, S. 42-52.
- Mair, Victor H.:
 (1) *Tun-huang Popular Narratives. Cambridge studies in Chinese history, literature, and institutions.* Cambridge: Univ. Press, 1983.
 (2) *T'ang Transformation Texts: A Study of the Buddhist Contribution to the Rise of Vernacular Fiction and Drama in China.* Harvard-Yenching Institute, Monograph Series, Bd.28. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Mao, Qiling: siehe *Xibe cibua*
- Mather, Richard B.:
Shih-shuo Hsin-yu: A New Account of Tales of the World. Minneapolis: University of Minnesota, 1976.

Mende, Erik v.:

China und die Staaten auf der Koreanischen Halbinsel bis zum 12. Jh: Eine Untersuchung zur Entwicklung der Formen zwischenstaatlicher Beziehungen in Ostasien. Sinologica Coloniensa, Bd.11. Wiesbaden: Steiner, 1982.

Michels, Ulrich:

dtv-Atlas zur Musik: Tafeln und Texte. 2 Bde. München: dtv, 1977.

McMullen, D.L.:

»The Cult of Ch'i T'ai-kung and T'ang Attitudes to the Military«, in: *T'ang Studies* 7 (1989), S. 59-103.

Münke, Wolfgang:

Die klassische chinesische Mythologie. Stuttgart: Klett, 1976.

»Nanyang Han huaxiang shi gaishu« 南陽漢畫像石概述, in: *Wenwu* 1973/6, S. 16-25.

Naundorf, Gert:

»Die Seidenstraße und ihre historische Dimension«, in: Kuhn, Dieter, S. 53-79.

Neubecker, Annemarie J.:

Altgriechische Musik: Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

Nienhauser, William H. Jr. [Hrsg.]:

The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature. Bloomington: Indiana Univ., 1986.

Ouyang, Yuqian 歐陽予倩:

Quan Tangshi zhong de yuemu ziliao 全唐詩中的樂舞資料. Peking: Renmin yinyue, 1981.

Palmer, Spencer J.:

Confucian Rituals in Korea. Religion of Asia Series, No.3. Seoul: Asian Humanities.

Peng, Song 彭松:

Zhongguo wudao shi 中國舞蹈史. Peking: Wenhua yishu, 1984.

Picken, Laurence:

(1) »T'ang Music and Musical Instruments«, in: *T'oung Pao* 55 (1969), S. 74-122.

(2) [u.a.]: *Music from the Tang Court.* Bd.1. London: Oxford Univ. Press, 1981.

(3) u.a.: *Music from the Tang Court.* Bd.2. Cambridge: Camb. Univ. Pr., 1985.

(4) [und Nickson, Noël J.]: *Music from the Tang Court.* Bd.5. Cambridge: Camb. Univ. Pr., 1990.

Popken, Kai:

Hang-chou im 13. Jahrhundert: Das Tu-Ch'eng Chi-Sheng des Kuan-Yüan Nai-Te W'eng (Unveröffentlichte Magisterarbeit). Hamburg 1987.

Pratt, K.L.:

»Music as a Factor in Sung-Koryô Diplomatic Relations: 1069-1126«, in: *T'oung Pao* 62 (1976), S. 199-218.

Provine, Robert C.:

Essays on Sino-Korean Musicology: Early Sources for Korean Ritual Music. Traditional Korean Music Series No.2. Seoul: Il Ji Sa, 1988.

Pulleyblank, Edwin G.:

(1) *The Background of the Rebellion of An Lushan.* London: Oxford, 1955.

(2) »The An Lushan Rebellion and the Origin of Chronic Militarism in Late T'ang China«, in: *Essays on T'ang Society* / Hrsg. J.C. Perry und B.L. Smith. Leiden: Brill, 1976, S. 35-60.

Qiu, Qionsun 邱瓊蓀:

Yanyue tanwei 燕樂探微, in: *Yanyue sanshu* 燕樂三書 / Hrsg. Harbin shifan daxue zhongwen xi. Heilong jiang guji yanjiu congshu. Harbin: Heilong jiang renmin, 1986.

Ren, Rixin 任日新:

»Shandong Zhucheng Hanmu huaxiang shi« 山東諸城漢墓畫像石, in: *Wenwu* 1981/10, S. 14-21.

Ren, Zhongmin 任中敏 (字: Erbei 二北, 筆名: Bantang 半塘)

- (1) [任二北] *Dunhuang qu chutan* 敦煌曲初探. Zhongguo xiqu lilun congshu. Shanghai: Wenyi lianhe, 1954.
- (2) [任二北] *Dunhuang qu jiaolu* 敦煌曲校錄. Zhongguo xiqu lilun congshu. Shanghai: Wenyi lianhe, 1955.
- (3) [任半塘] *Jiaofang ji jiaoding* 教坊記箋訂. Peking: Zhonghua, 1962.
- (4) [任半塘] *Tang xinong* 唐戲弄. 2 Bde. Shanghai: Guji, 1984 (Überarbeitete Fassung der Erstausgabe von 1958).
- (5) [任半塘] *Tang shengshi* 唐聲詩. 2 Bde. Shanghai: Guji, 1982 (Erstveröffentlichung des bereits 1959 fertiggestellten Manuskripts)
- (6) [任半塘] *Dunhuang ge ci zongbian* 敦煌歌詞總編 / *A Corpus of Song's Words in Dunhuang Manuscripts*. 3 Bde. Shanghai: Guji, 1987.
- (7) [任半塘] *Sui Tang Wudai Yanyue zayan ge ci ji* 隋唐五代燕樂雜言歌詞集. 2 Bde. Chengdu: Ba Shu shushe, 1990.

Rideout, J.K.:

- (1) »The Rise of Eunuchs During the T'ang dynasty (Part I)«, in: *Asia Major*, 2.Serie, 1 (1949), S. 53-71.
- (2) »The Rise of Eunuchs During the T'ang dynasty (Part II)«, in: *Asia Major*, 2.Serie, 3 (1953), S. 42-58.

Ritschl, Eva:

»Zur Entstehung und Entwicklung des indischen Dramas: Methodologische Überlegungen«, in: *Altorientalische Forschungen* 11 (1984), S. 180-196.

DesRotours, Robert:

Courtisanes Chinoises a la fin des T'ang entre circa 789 et le 8. janvier 881: Pei-li Tche (Anecdotes du quartier du Nord) par Suen K'i. Paris: Presse Universitaires de France, 1968 (Bibliothèque de l'institut des hautes études Chinoises, Vol.22).

Robinet, Isabelle:

Geschichte des Taoismus. München: Diederichs, 1995.

Rulan, Chao Pian:

Song Dynasty Musical Sources and Their Interpretation. Cambridge, Mass.: Harvard Univ., 1967.

Schaab-Hanke, Dorothee [Sha Dunru 沙敦如]:

- (1) *Das Qinqao – Beginn einer Ideologie?* (Unveröffentlichte Magisterarbeit) Hamburg 1988. Der analytische Teil wurde von Wang Yinquan 王印泉 ins Chinesische übersetzt und erschien unter dem Titel: »Qinqao – yizhong sixiang tixi de kaiduan« 《琴操》: 一種思想體系的開端, in: *Yinyuan* 1991/4, S. 38-50.
- (2) »Tang Wudai xiqu zai gongting de fazhan« 唐五代戲曲在宮廷的發展, in: *Yishu baiji* 1997/1, S. 19-23.

Schafer, Edward H.:

- (1) *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California, 1963.
- (2) »The Last Years of Ch'ang-an«, in: *Oriens Extremus* 10 (1963), S. 133-177.
- (3) »The Dance of Purple Culmen«, in: *T'ang Studies* 5 (1987), S. 45-68.
- (4) »Ways of Looking at the Moon Palace«, in: *Asia Major* 3.1 (1988), S. 1-13.

Shaanxi sheng chutu Tang yong xuanji 陝西省出土唐俑選集, hg. von Shaanxi sheng wenwu guanli weiyuanhui 陝西省文物管理委員會. Peking: Wenwu, 1958.

Sharma, H.V.:

Theatres of the Buddhists. Delhi: Rajalakshmi Publishers, 1987.

Shih, Vincent Y.C.:

The Literary Mind and the Carving of Dragons. New York: Columbia University Press, 1959.

Songren zhuanji ziliao suoyin 宋人傳記資料索引, hg. von Chang Pide 昌彼得, Wang Deyi 王德毅 (u.a.). Taipei: Dingwen, 1977.

Soothill, William E. and Hodous, Lewis:

Zhongying foxue cidian – A Dictionary of Chinese Buddhist Terms. Nachdruck Gaoxiong: Foguang, 1962.

Spörri, Reinhart:

Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Zürich, 1963.

Stumpfheldt, Hans:

»Der Prinz von der Seidenmatte: Ein Seitenblick auf eine Regionalherrschaft«, in: D. Eikemeier u.a., Hrs.: *Ch'en-yueh chi*. (Tilemann Grimm zum 60. Geburtstag). Werkhefte der Universität Tübingen Reihe B: Geisteswissenschaften, Nr. 2. Tübingen 1982, S. 281-302.

Su, Guang 蘇光 [Hrsg.]:

Jinnan minjian meisbu he Paju 晉南民間美術與溇劇. Taiyuan: Zhongguo meishu jia xiehui Shanxi fenhui u.a., 1983.

Sun, Kaidi 孫楷弟:

(1) *Kuilei xi kaoyuan* 傀儡戲考原. Zhongguo xiqu lilun congshu. Shanghai: Shangzha, 19532.

(2) *Yeshi yuan gujin zaju kao* 也是園古今雜劇考. Shanghai: Shangza, 1953. (Überarbeitete Fassung des Manuskripts von 1938)

Tao, Zongyi: siehe *Nancun chuogeng lu*

Tian, Jin 田進:

»Tangdai xinong yong« 唐代戲弄俑, in: *Wenwu* 1959/8, S. 43-46.

Trauzettel, Rolf:

Ts'ai Ching (1046–1126) als Typus des illegitimen Ministers. Bamberg: K. Urlaub, 1964.

Trefzger, Heinz:

»Das Musikleben der Tang-Zeit (618–907)«, in: *Sinologica* 13 (1938), S. 46-82.

Twitchett, Denis C.:

(1) *Financial Administration under the T'ang Dynasty*. University of Cambridge Oriental Publications No. 8. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

(2) [Hrsg.], *The Cambridge History of China*. Bd.3: Sui and T'ang China, 589–906, Part 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

(3) »A note on the Monograph on Music in Chiu T'ang Shu«, in: *Asia Major* 3.1 (1990), S. 51-62.

Vittinghoff, Helmolt:

Proskription und Intrige gegen Yüan-yü Parteilager: Ein Beitrag zu den Kontroversen nach den Reformen des Wang An-shih, dargestellt an den Biographien des Lu Tien (1042–1102) und des Ch'en Kuan (1057–1124). Frankfurt/M.: Lang, 1975.

Waley, Arthur:

Ballads and Stories from Tun-huang: An Anthology. London: George Allen and Unwin, 1960.

Wang, Guowei 王國維:

(1) *Song Yuan xiqu kao* 宋元戲曲考 (1909). *Wang Guowei xiqu lunwen ji* 王國維戲曲論文集. Peking: Zhongguo xiju, 1984, S. 1-119.

(2) *Tang Song daqu kao* 唐宋大曲考 (1909). Ebenda, S. 121-159.

(3) *Xiqu kaoyuan* 戲曲考原 (1909). Ebenda, S. 161-182.

(4) *Guju juese kao* 古劇角色考 (1911). Ebenda, S. 183-199.

Wang, Jide: siehe *Quli*

- Wang, Kefen 王克芬:
Zhongguo wudao shi: Sui Tang Wudai bufen 中國舞蹈史—隋唐五代部分. Peking: Wenhua yishu, 1987.
- Wang, Renbo 王仁波:
Sui Tang wenhua 隋唐文化 [The Sui Tang Culture]. Shanghai: Xuelin, 1990.
- Wang, Zhonghe 王中河:
 »Zhejiang Huangyan lingshi sita faxian Beisong xiju renwu zhuandiao« 浙江黃巖靈壽司塔發現北宋戲劇人物轉調, in: *Wenwu* 1989/2, S. 72-73.
- Wang, Zhongmin 王重民:
Dunhuang bianwen ji 敦煌變文集. 2 Bde. Peking: Renmin wenzue, 1957, 1984^(N).
- Watson, Burton:
Courtier and Commoner in Ancient China: Selections from the History of the Former Han by Pan Ku. New York: Columbia University Press, 1974.
- West, Stephen H.:
 »Drama«, in: Nienhauser, S. 13-30.
 S. a.: Idema, Wilt L. und West, Stephen H.
- Wilhelm, Helmut, und Knechtges, David R.:
 »T'ang T'ai-tung's Poetry«, in: *Tang Studies* 5 (1987), S. 1-23.
- Wilhelm, Richard:
 (1) *Kungfutsse: Gespräche – Lun yü*. Köln: Diederichs, 1955, 21982.
 (2) *Frühling und Herbst des Lü Bu We*. Köln: Diederichs, 1971, 21979.
- Wu, Tingxie 吳廷燮:
Tang fangzhen nianbiao 唐方鎮年表. Ershisi shi yanjiu ziliao congkan. Peking: Zhonghua, 1980.
- Wu, Zhao 吳釗:
 »Daqu« 大曲, in: BKQS (2), S. 101b-103b.
 »Xi'an dongjiao Tang Su Sixu mu qingli jianbao« 西安東郊唐蘇思勗墓清理簡報, in: *Kaogu* 1960/1, S. 30-36.
 »Xi'an xijiao Zhongbao cun Tangmu qingli jianbao« 西安西郊中堡村唐墓清理簡報, in: *Kaogu* 1960/3, S. 34-38 sowie Tafeln 5-10.
- Xia, Xieshi 夏寫時:
 »Zhongguo Tangdai de xiju piping« 中國唐代的戲劇批評, in: *Wenyi luncong* 1979/6, S. 246-64.
- Xiang, Da 向達:
Tangdai Chang'an yu xiyou wenming 唐代長安與西域文明 – *The Chang'an of Tang dynasty and the Civilization of the Western Regions*. Yanjing xuebao zhuankan 2. Peking, 1933.
Xinjiang chutu wenwu 新疆出土文物 – *Cultural Relics Unearthed in Sinkiang*. Peking: Wenwu, 1975.
 »Xinye Fanji Han huaxiang zhuan mu« 新野樊集漢畫像磚墓, in: *Kaogu xuebao* 1990/4, S. 475-509.
- Xin, Yi 辛夷:
 »Biechu jizhu zicheng yijia: Pingjie xinban »Tang xinong« 別出機杼自成一家:評介新版《唐戲弄》, in: *Wenxue yichan* 3 (1985), S. 134-39.
- Xu, Wei: siehe *Nanci xulu*
- Yang, Fudou 楊富斗:
 (1) »Jishan Huayu Jinmu zaju zhuandiao« 稷山化峪金墓雜劇磚雕, in: BKQS (1), S. 140b.
 (2) »Jishan Macun Jindai Duanshi mu qun zaju zhuandiao« 稷山馬村金代段氏墓群雜劇磚雕, in: BKQS (1), S. 140b-141b.
 (3) »Jishan Miaopu Jinmu zaju zhuandiao« 稷山苗圃金墓雜劇磚雕, in: BKQS (1), S. 141b.
- Yang, Hsien-yi und Yang, Gladys:
Selections from Records of the Historian. Peking: Foreign Language Press, 1979.

- Yang, Shixiang 楊世祥:
Zhongguo xiqu jianshi 中國戲曲簡史. Peking: Wenhua yishu, 1989.
- Yang, Yinliu 楊蔭瀏:
Zhongguo gudai yinyue shigao 中國古代音樂史稿. Peking: Renmin yinyue, 1981.
- Yang, Weizhen 楊維禎:
 »Zhu Ming youxi xu« 朱明優戲序 (verf. 1366), in: *Dong Weizi wenji* 東維子文集 11/14b-15a. *Sibu congkan*.
- Yang, Yourun 楊有潤:
 »Wang Jian mu shike« 王建墓石刻, in: *Wenwu* 1955/3, S. 91-111.
- Yao, Baoxuan 姚寶瑄:
 »Shixi gudai Xiyu de wuzhong xiju: jianlun gudai xiyu Xiyu yu Zhongguo xiqu de guanxi« 試析古代西域的五種戲劇: 兼論古代西域與中國戲曲的關係, in: *Wensue yichan* 1986/5, S. 54-69.
- Yin, Falu 陰法魯:
 »Cong Dunhuang bihua lun Tangdai de yinyue he wudao« 從敦煌壁畫論唐代的音樂和舞蹈, in: *Wenwu* 1951/4, S. 107-39.
- Yuan, Ke 袁珂 [Hrsg.]:
Zhongguo shenbua chuanshuo cidian. Shanghai: Cishu, 1985.
- Zach, Erwin von:
Die chinesische Anthropologie. Harvard-Yenching Institute Studies, Nr. 18. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.
- Zbikowski, Tadeusz:
Early Nan-hsi Plays of the Southern Sung Period. Warschau: Universität Warschau, 1974.
- Zhang, Geng 張庚:
 (1) *Zhongguo xiqu tongshi* 中國戲曲通史. Peking: Zhongguo xiqu, 1980.
 (2) »Xiqu de qi yuan yu xingcheng« 戲曲的起源與形成, in: *BKQS* (1), S. 449-452.
- Zhang, Yan: siehe *Ciyuan*
- Zheng, Zhenduo 鄭振鐸:
Chatu ben Zhongguo wenxue shi 插圖本中國文學史. Peking: Renmin wenxue, 1957.
- Zhongguo da baike quanshu* 中國大百科全書
 (1) *Xiqu, quyi* 戲曲曲藝. Peking: Zhongguo da baike quanshu, 1983.
 (2) *Yinyue, wudao* 音樂舞蹈. Peking: Zhongguo da baike quanshu, 1989.
- Zhongguo tushu dacidian* 中國圖書大辭典. Wuhan: Hubei renmin, 1997.
- Zhongguo wenxue dacidian* 中國文學大辭典. (Originalausgabe: Tianjin: Renmin, 1992), Taipei: Bai-chuan, 1994.
- Zhongguo yinyue cidian* 中國音樂詞典, hg. v. Ji Lian kang 吉聯抗 u.a. Peking: Renmin yinyue, 1984.
- Zhou, Dao 周道, und Li, Jinghua 李京華:
 »Tanghe Zhenzhi chang Han huaxiang shi mu de fajue« 唐河針織廠漢畫像石墓的發掘, in: *Wenwu* 1973/6, S. 26-40.
- Zhou, Weizhou 周倬州:
 »Xi'an diqu bufen chutu wenwu zhong suojian de Tangdai yuewu xingxiang« 西安地區部分出土文物中所見的唐代樂舞形象, in: *Wenwu* 1978/4, S. 74-80.
- Zhou, Yibai 周貽白:
 (1) »Zhongguo juchang shi« 中國劇場史, in: *Zhou Yibai xiaoshuo xiqu lunji* 周貽白小說戲曲論集 / Hrsg. Chen Xieyuan. Jinan: Qi Lu shushe, 1986, S. 465-543.
 (2) *Zhongguo xiju shi* 中國戲劇史. 3 Bde. Peking: Zhonghua, 1953 (Überarbeitete Fassung des Manuskripts von 1939).
 (3) *Zhongguo xiju shi jiangzuo* 中國戲劇史講座. Peking: Zhongguo xiju, 1958.
 (4) *Zhongguo xiqu fazhan shi gangyao* 中國戲曲發展史綱要. Shanghai: Guji, 1979.

Zhou, Yibai 周貽白:

(5) »Yuandai bihua zhong de Yuanju yanchu xingshi« 元代壁畫中的元據演出形式, in: *Wenwu* 1959/1, S. 29-31.

(6) »Houma Dongshi muzhong wuge zhuanyong de yanjiu« 候馬董氏墓中五個磚俑的研究, in: *Wenwu* 10 (1959), S. 50-52.

Zhu, Quan 朱權:

Taihe zhengyin pu 太和正音譜. *Zhongguo gudian xiqu lunzhu jicheng* 3, S. 3-231.

Zürcher, Erik:

»Buddhismus in China, Korea und Vietnam«, in: Bechert, S. 193-211.

Daß die Tang-Zeit (618–907) nicht nur der Musik und der Dichtung, sondern auch der Theaterkunst in China eine Blütezeit bescherte, fand bislang nur wenig Beachtung. Dies ist umso erstaunlicher, als zahlreiche Quellen jener Zeit beschreiben, wie stark die Förderung war, die insbesondere Kaiser Xuanzong sowohl dem Tanztheater als auch der Schauspielkunst zuteil werden ließ. Vorwiegend auf der Basis beschreibender Quellen werden in der Arbeit die verschiedenen Formen des Musik-, Tanz- und Sprechtheaters jener Zeit vorgestellt. Auf diese Weise wird ein Bild von der Vielfalt und Lebendigkeit eines Theaters vermittelt, das allerdings nur wenig mit dem europäischen Dramenbegriff gemein hat, sondern vielmehr als ein Gesamtkunstwerk betrachtet werden sollte. Ausgehend vom Begriff des höfischen Theaters stellt sich die Verfasserin dabei die Frage nach dem Anteil und dem Interesse des Hofes an der Förderung dieser Künste. Die Entwicklung des höfischen Theaters zwischen dem siebten und zehnten Jahrhundert ist, so ihre These, ein Meilenstein in der Geschichte des chinesischen Theaters, der künftig stärker berücksichtigt werden sollte.

Dorothee Schaab-Hanke (Jahrgang 1962) studierte an der Universität Hamburg und an der Shandong-Universität (Jinan, VR China) Sinologie, beendete ihr Studium 1989 mit dem Magister, wurde 1994 promoviert und habilitierte sich 2004. Von 1996 bis 2002 war sie Wissenschaftliche Assistentin am Seminar für Sprache und Kultur Chinas der Universität Hamburg. Als Gastdozentin war sie an der National Taiwan University, Taipei, an der Katholieke Universiteit, Leuven, an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg tätig. Forschungsschwerpunkte der Autorin sind die Geschichtsschreibung der Han-Zeit, Geschichte und Praxis der chinesischen Griffbrettzither Qin, das Verhältnis von Kaiserhof und Stadt sowie die Entwicklung der öffentlichen Sphäre in den urbanen Zentren der Tang- und Song-Zeit.

ISBN 978-3-940527-57-8

