Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 31 (1977)

Heft: 2

Buchbesprechung: Buchbesprechungen = Comptes rendus

Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BUCHBESPRECHUNGEN – COMPTES RENDUS

Johannes Barth, *Japans Schaukunst im Wandel der Zeiten.* Franz Steiner Verlag Gmbh, Wiesbaden 1972, 494 S.
Fred Mayer (Photos) und Thomas Immoos (Text), *Japanisches Theater,* mit 27 farbigen und 55 schwarzweissen Aufnahmen, Grossformat, Orell Füssli Verlag, Zürich 1975, 186 S.

Das Erscheinen des Werks von J. Barth ist ein Ereignis, handelt es sich doch um die erste grossangelegte Gesamtdarstellung des Japanischen Theaters von den frühen Tanzformen über das Nō, das Puppenspiel, das Kabuki bis zum modernen Theater nicht nur in deutscher Sprache, sondern in einer westlichen Sprache überhaupt. Zwar gab es schon eine Reihe von hervorragenden Einzeldarstellungen über Teilgebiete. Aber die bisher vorliegenden Gesamtdarstellungen wie etwa F. Bowers: *Japanese Theatre,* P. D. Arnott: *The Theatres of Japan,* M. Piper: *Das japanische Theater* und M. Muccioli: *Il teatro giapponese* haben z.T. einführenden Charakter und kommen weder in der Ausführlichkeit noch in der wissenschaftlichen Akribie entfernt an das angezeigte Buch heran. Der Autor Johannes Barth hat sich ein Leben lang mit dem japanischen Theater beschäftigt, und dieses Buch kann als Krönung und Abschluss seiner Bemühungen gelten.

Die Methode des Autors ist streng wissenschaftlich. Er macht mit der umfangreichen japanischen Fachterminologie bekannt, er lässt die historischen Quellenschriften zu Wort kommen, er diskutiert die strittigen Punkte der oft unklaren oder kontroversen Überlieferung und bemüht sich um eine im grossen und ganzen ausgewogene Berücksichtigung sowohl geistesgeschichtlicher und literarischer wie auch praktischer, organisatorischer, aufführungstechnischer Gesichtspunkte. Äusseres Zeichen für die Gründlichkeit der Arbeit ist ein manchmal fast überladener Fussnotenapparat.

Das heisst, wir haben es hier nicht mit einer populären Einführung *ad usum delphini* zu tun, sondern mit einem anspruchsvollen Werk, das demjenigen, der sich wirklich intensiv in die Materie einarbeiten will, unschätzbare Dienste leisten wird.

Natürlich bietet auch das vorliegende Buch, wie jede Gesamtdarstellung, mannigfaltige Angriffsflächen. Da fällt zunächst eine ausgeprägte Disproportion im Gesamtaufbau in die Augen. Von den 380 Textseiten nimmt die frühe Schaukunst 63 Seiten, Nō und Kyōgen zusammen 83 Seiten, das Puppentheater 46 Seiten, das Kabuki 174 Seiten und das moderne Theater 14 Seiten in Anspruch. Das heisst, fast die Hälfte ist dem Kabuki vorbehalten, was vor allem auf Kosten des Puppentheaters zu gehen scheint. Das ist ein eindeutiges Missverhältnis. Kabuki und Puppentheater entwickelten sich zumindest im 17. und 18. Jahrh. völlig gleichberechtigt und parallel, und die gegenseitige Beeinflussung prägte die Formation beider Künste. Dieser produktive Wettstreit wird zwar sporadisch erwähnt, aber seine Bedeutung wird zuwenig herausgearbeitet. Und die erstaunliche

Tatsache überhaupt, dass Japan wohl das einzige Land ist, wo das Puppentheater sich eine ebenbürtige Stellung mit dem Schauspielertheater erringen, ja dieses zeitweise überflügeln konnte und lange die grössten Autoren an sich zu binden vermochte, wird nicht genügend herausgestellt.

Gerade beim überragenden Bühnenautor Chikamatsu Monzaemon hätte die Frage mehr Beachtung verdient, warum er vom Kabuki abkam und sich ausschliesslich aufs Puppentheater verlegte. Die Angaben über ihn sind recht summarisch. Es wäre eine detailliertere Charakteristik seines Werks, seiner künstlerischen Leistung zu wünschen gewesen. Z.B. wird sein grosses Verdienst um die Schaffung des bürgerlichen Schauspiels *(sewamono)* ungenügend gewürdigt und seine berühmte, in der Schrift 'Naniwa miyage' überlieferte Kunsttheorie überhaupt nicht erwähnt.

Die Angaben über Takeda Izumo (S. 171) entsprechen nicht dem letzten Stand des Wissens, indem der Autor die heute allgemein anerkannten Forschungen von Yoshio Yūda (immerhin schon 1954–56 erschienen) übersehen hat.

Etwas befremdlich wirken auch die Bemerkungen über die jüngste Geschichte des Bunraku (S. 190f.). Nachdem die 1949 erfolgte Spaltung der Bunraku-Mitglieder in zwei Gruppen erwähnt worden ist, liest man: "In den letzten Jahren vollzieht sich eine Annäherung beider Gruppen, die zu einer allseits erwünschten Wiedervereinigung führen könnte." Nun, diese Wiedervereinigung unter dem Namen 'Bunraku kyōkai', erfolgte schon 1963, neun Jahre vor dem Erscheinen von Barths Werk! Der Autor hat es leider versäumt, den wichtigen Start des 'Bunraku kyōkai' oder den Bau des ersten japanischen Nationaltheaters in Tokyo 1964 nachzutragen. Abgesehen davon war diese Spaltung eine organisatorische Frage und hatte mit der Substanz der Kunst wenig zu tun. Wenn man sie überhaupt erwähnen wollte, so hätte man mindestens auch auf die künstlerischen Leistungen des Bunraku in der Nachkriegszeit hinweisen müssen, wurden doch vergessene Stücke, z.B. 'Sonezaki shinjū' von Chikamatsu ausgegraben und völlig neu inszeniert, oder man machte Experimente mit 'Madame Butterfly' und 'Hamlet' und führte auch eine Reihe neuer Stücke von modernen japanischen Autoren auf. Davon aber berichtet das Buch nichts.

Eine Angelegenheit der äusseren Darstellung ist die mangelnde Kapitelunterteilung. Das Kapitel '18. Jahrhundert' im Kabuki-Teil besteht aus 60 Seiten zusammenhängenden Textes! Eine Gliederung mit Untertiteln wie 'Schauspieler', 'Autoren', 'Bühnenwesen' usw. hätte den Eindruck des Langfädigen, Schwerfälligen nicht aufkommen lassen. Denn gerade dieses Kapitel gehört sonst zum Besten in dem Buch.

Eine ähnliche Bemerkung gilt dem nicht weniger als 83 Seiten langen Index. Durch eine konzentriertere Darstellung und durch Ersetzung der handschriftlichen japanischen Zeichen durch gedruckte hätte man wohl fast die Hälfte des Platzes sparen können. Man hätte damit Platz gewonnen z.B. für Tabellen und Stammlinien der verschiedenen Schauspielerdynastien im Kabuki oder der fünf Nō-Schulen.

Die bisherigen Einwände mag man allenfalls als Kritik von sekundärer Bedeutung betrachten. Das Buch hat aber leider einen grossen nicht wegzudisputierenden Mangel: Die Illustration. Alle 45 Abbildungen, die gleichmässig aufs ganze Werk verstreut sind, beziehen sich nur aufs Kabuki. Es sind alles späte Holzdrucke, und nur wenige bringen eine sinnvolle Ergänzung zum Text. Einige Farbreproduktionen sind zudem von zweifelhafter Qualität. Offensichtlich handelt es sich hier um eine Verlegenheitslösung. Repräsentatives Bildmaterial hatte man nicht zusammengetragen, und trotzdem wollte man nicht auf Illustrationen verzichten. Schade, denn eine Theatergeschichte ohne historisch aufschlussreiches Bildmaterial ist schlechthin unvollständig. Und es gibt angefangen mit tanzenden Haniwa-Figuren und Gigaku-Masken eine Menge Material. Über die Anfänge des Puppentheaters und des Kabuki beispielsweise ist aus zeitgenössischen Bildern ebensoviel herauszulesen wie aus den spärlichen schriftlichen Zeugnissen. Auch auf Skizzen hat man völlig verzichtet, obwohl beispielsweise der Grundriss einer Nō-Bühne in einer sonst so detaillierten Theatergeschichte nicht fehlen dürfte.

Trotz dieses bedauerlichen Mangels kann allerdings kein Zweifel bestehen, dass wir es hier mit einem Standardwerk auf lange Sicht zu tun haben.

* * *

Das zweite Werk von Mayer/Immoos ist, obwohl der Titel Ähnliches vermuten lässt, vom vorangehenden völlig verschieden: Wir haben es hier mit einem Photobuch, einem Schaubuch im besten Sinne zu tun. Schon von der Aufmachung her verbreitet es in seltenem Masse Stimmung, Atmosphäre. Der Text ist in fetten Lettern auf dickes graues Papier gedruckt, das gleicherweise zum Betrachten wie zum Anfassen verlockt. Und die Photos hat man zum guten Teil nicht wie gewöhnlich mit einem weissen, sondern mit einem schwarzen Hintergrund oder Rahmen umgeben, wenn sie nicht überhaupt die ganze Seitenfläche beanspruchen. Dieser glückliche Einfall bewirkt, dass der Betrachter gleichsam aus dem dunklen Zuschauerraum auf die im Bild wiedergegebene Bühne blickt. Auch ergeben sich dadurch farblich ungewohnte, reizvolle Effekte.

Durch diese Aufmachung oder auch durch bewusst gewählte Bilderfolgen gelingt es, die Verzauberung durch das Theater zu suggerieren, den Schritt vom Alltag zur Welt des Scheins, die eine andere Realität ist, sinnfällig zu machen. Zu Beginn des Nō-Teils etwa wird das Auspacken von Masken, dann die Vorbereitung einer einzelnen Maske vorgeführt, und auf der nächsten Doppelseite strahlt eine Maske schon in geheimnisvoller, sinnlicher Lebendigkeit aus dem weiten dunklen Raum hervor. Immer wird so der Betrachter vom Äusseren, vom Material und von der Vorbereitung, ins Innere, zur vollendeten theatralischen Geste geführt.

Der essayistisch ausgeformte Text von Thomas Immoos ergänzt diese Bestrebungen des Photographen in vorbildlicher Weise. Er kann und will nicht eine detaillierte historische Darstellung geben; es gelingt ihm dafür, die wesentlichen Grundlinien der verschiedenen Theaterformen eindrücklich herauszuarbeiten. Im Hintergrund steht ein vom Engländern Southern inspiriertes Entwicklungsmodell, das das japanische Theater und das Theater überhaupt aus magisch-mythischen und religiös-kultischen Urformen herleitet. Entsprechend beginnt das Buch mit grundlegenden Ausführungen in den Kapiteln 'Magie', 'Mythos' und 'Maske'. Diese geschlossene Konzeption ist faszinierend, auch wenn sie sicher viel Stoff zur Diskussion übriglässt.

Trotz einigen wenigen Fehlern (unerfindlich, wie es z.B. zu der Verschreibung 'Köcht' für den Nō-Titel 'Kochō' S. 20 kommen kann) wirklich ein eindrückliches Werk!

Eduard Klopfenstein

Paul-Ulrich Unschuld, *Die Praxis des traditionellen chinesischen Heilsystems.* Verlag Franz Steiner, Wiesbaden 1973, 182 S. (u. Abb.).

Die vorliegende Arbeit von Unschuld nimmt unter den immer zahlreicher werdenden Arbeiten über die chinesische Medizin eine Sonderstellung ein, denn der Ausgangspunkt der Untersuchung ist nicht die theoretische chinesische Medizinliteratur, sondern eine einjährige Felduntersuchung in den Jahren 1969/70 in Taiwan über die Praxis der traditionellen chinesischen Mediziner, das traditionelle Pharmaziewesen und die traditionellen Drogenläden. Die besondere Situation Taiwans machte für die Arbeit die Einbeziehung der Einflüsse der japanischen Medizinverwaltung und der westlichen Medizin auf die traditionelle chinesische Heilkunst notwendig.

Da die traditionelle chinesische Medizin sich auf die klassische medizinische Tradition ständig beruft, führen zwei Kapitel in die Entwicklung der ärztlichen Praxis und der Pharmazie in der chinesischen Kaiserzeit und die Zeit der japanischen Gesundheitspolitik ein. Hierbei ist vor allem der starke Einfluss des Konfuzianismus auf die Praxis der Medizin im kaiserlichen China erwähnenswert, die eine Entwicklung der Diagnosetechnik ohne Untersuchung des Körpers notwendig machte, und zu einem Auftreten unterschiedlich strukturierter Ärzteklassen führte. Ziel der japanischen Gesundheitspolitik war eine Vereinigung traditioneller chinesischer und moderner Medizin, wodurch relativ früh die Grundlagen für ein zweigeteiltes Medizinsystem westlicher und traditioneller Prägung gelegt wurde.

Die folgenden Kapitel behandeln dann im wesentlichen die Ergebnisse der Untersuchungen im Berichtsraum. So werden im Kapitel II (S. 24–47) Werdegänge, Selbstdarstellungen traditioneller Ärzte, Schulbildungen in der Ärzteschaft, Fachrichtungen, Prüfungssysteme usw. behandelt. Die wichtigsten Ergebnisse dabei sind m.E., dass die Selbstdarstellungen der Ärzte erkennen lassen, dass ihr Anspruch auf eine Einheit alter Theorien und ihrer

Praxis meist nur vordergründig besteht, insbesondere aber die Diagnosemöglichkeiten ziemlich beschränkt sind, und immer häufiger westliche Diagnosetechniken herangezogen werden müssen. Das Kapitel über Drogenläden und Pharmaziewesen (S. 49–75) ist eine ausführliche Beschreibung des jetzigen Ist-Zustandes, wobei ein breiter Überblick von der Standesorganisation, Ausbildungsgängen bis hin zum Drogensortiment, den Aufbereitungsverfahren und der Lagerung der Drogen gegeben wird.

Durch das schon von den Japanern eingeführte westliche Heilsystem besteht das doppelte Angebot westlicher und traditioneller chinesischer Medizin für die taiwanesische Bevölkerung, für uns höchstens vergleichbar mit einer "Konkurrenz" von Schulmedizin und Heilpraktikern. Das sechste Kapitel (S. 77–98) untersucht diese Doppelspurigkeit einmal im Verhältnis der traditionellen Ärzte und Apotheken, zum anderen in der Reaktion der Bevölkerung auf die beiden Medizinsysteme. Wichtigste Ergebnisse sind hierbei, dass die Auffassungen der traditionellen chinesischen Ärzte über die westliche Medizin immer noch in der Formulierung gipfeln, dass die chinesische Medizin die Krankheit heilt, die westliche Medizin dagegen nur die Symptome behandelt. Dieses Urteil ist sicherlich nicht zum geringen Teil durch die westliche Medizin bedingt, die im chinesischen Alltag "der Bevölkerung in einer Verfälschung gegenüber (tritt), die in besonderem Masse durch das unkundige Verkaufspersonal in Apotheken legaler wie illegaler Art und die Praktiken mancher Ärzte bedingt ist (S. 115)". Überraschend ist dann die Feststellung, dass gerade die ländliche Bevölkerung die westliche Medizin der traditionellen Medizin vorzieht.

Ein letztes Kapitel untersucht die insgesamt fatale Lage der Forschung und Lehre in der traditionellen chinesischen Medizin.

Der Anhang bringt eine nützliche Dokumentation zu den angesprochenen Problemen, einen ausführlichen Zeichenindex und einen instruktiven Abbildungsteil.

Die vorliegende Arbeit besteht aus einer Fülle von Informationen und Analysen zum heutigen Stand der ärztlichen- und Arzneimittelversorgung in Taiwan. Diese Untersuchungen werden durch die kritische Haltung des Verfassers, z.B. gegenüber der Übertragbarkeit der terminologischen Systeme usw., wertvoll, auch gegenüber einer immer stärkeren Faszination im Westen durch die chinesische Heilkunst. Nicht nur deshalb ist die Lektüre dieses Buches nicht nur Fachleuten zu empfehlen, sondern sollte gerade auch von Praktikern östlicher Medizin im Westen genau durchgearbeitet werden.

Rolf Homann

Bryan S. Turner, *Weber and Islam.* A critical study. Routledge and Kegan Paul, London und Boston 1974, 212 S.

Der Autor des vorliegenden Werkes kommt nicht von der Islamwissenschaft – oder Islam*kunde,* wie noch allzuoft gesagt wird – her. Nach Ausweis im Vorwort und in einigen Hinweisen in den Anmerkungen auf

eigene Werke ist er Soziologe, genauer: Religionssoziologe. Das hat für seine Beschäftigung mit einem islamwissenschaftlichen Thema einen Vorteil und einen Nachteil. Der Vorteil besteht ganz sicher darin, dass er – von einer Methodenwissenschaft herkommend – der oft der Fülle ihres Materials hilflos und methodenlos unterliegenden Islamwissenschaft Hinweise vermitteln kann zur methodischen Verarbeitung gesicherten (oder als gesichert angenommenen) Faktenwissens. Der Nachteil besteht fast ebenso sicher darin (das muss aber nicht notwendig so sein bei Soziologen, die sich mit dem Islam beschäftigen!), dass er – offenbar des Arabischen nicht kundig und offenbar auch mit den, relativ! , wenigen übersetzten Quellen nicht vertraut – sich ausschliesslich auf westliche Sekundärliteratur stützt, d.h. angewiesen ist auf doppelt reflektiertes historisches Material: einmal durch den betrachtenden arabischen Quellenautor und ein zweitesmal durch den westlichen Bearbeiter einer Quelle. Wieweit B. Turner sich dieser beiden, des Vor- und Nachteils, bewusst ist, geht aus seiner Arbeit explizit nie, implizit einigemale hervor. Dagegen geht schon aus der Einleitung deutlich hervor, dass die Beschäftigung eines Soziologen mit dem Islam auch für die Soziologie ein Fast-Novum darstellt: "An examination of any sociology of religion text-book published in the last fifty years will show the recurrent and depressing fact that sociologists are either not interested in Islam or have nothing to contribute to Islamic scholarship." (1) Das Buch von Bryan Turner verspricht, diesen beklagenswerten Zustand ändern zu helfen – ein Versprechen, das zu einem grossen Teil eingelöst wird.

Es geht, der Titel sagt es bereits, um Max Weber, der sich seit einigen Jahren in der angelsächsischen Welt wachsenden Interesses erfreut, und seine Vorstellungen vom Islam. Diese Vorstellungen sind nicht so systematisch ausgearbeitet wie viele Webersche Stellungnahmen zu anderen Fragenkomplexen. Dennoch lassen sich diese Vorstellungen mit Turner unter zwei Punkten zusammenfassen. Nach ihm glaubte Max Weber, dass

a. "...it was the patrimonial nature of Muslim political institutions which precluded the emergence of capitalist pre-conditions, namely rational law, a free labour market, autonomous cities, a money economy and a bourgeois class." (2)

b. "Islam as a religion of warriors produced an ethic which was incompatible with the 'spirit of capitalism'." (2)

In insgesamt elf Kapiteln, auf drei übergreifende Abschnitte aufgeteilt, unternimmt es Turner, diese beiden Grundannahmen Webers über den Islam einer genauen Prüfung zu unterziehen. Da Max Weber aber nicht nur mit Einzelerkenntnissen hervorgetreten ist, sondern auch – basierend auf einigen philosophischen u.a. Vorgängern im späten 19. Jahrhundert – eine besondere soziologische Methode entwickelte, die sogenannte "verstehende Soziologie" (d.h. der Versuch "to present the social actor's constitution of social reality by subjective interpretations") (3), erfolgt Turners Auseinandersetzung mit seinen islamwissenschaftlichen Thesen auf zwei Ebenen, einer inhaltlichen und einer methodischen:

Auf der inhaltlichen Ebene will Turner zeigen, dass Weber mit seiner Behauptung von der patrimonialen Natur muslimischer politischer Institutionen und einiger sich daraus ergebender Konsequenzen weitgehend recht hatte; dass dagegen seine Vorstellungen vom Islam als Kriegerreligion, und damit auch die sich daraus ergebenden Konsequenzen, weitestgehend irrig sind; dass Webers Konzept östlicher Gesellschaftsordnung und die Marxsche These von der asiatischen Produktionsweise in enger Beziehung stehen; und dass schliesslich kapitalistische Ethik und Säkularisierung im Nahen Osten nicht – wie von Weber angenommen – Eingang gefunden haben wegen einer inneren Beziehung zwischen Industrialisierung und Säkularisierung, sondern wegen der Einführung dieser Werte in die islamische Welt durch muslimische Intellektuelle.

Auf der methodischen Ebene wendet B. Turner Webers Methode der verstehenden Soziologie zur Klärung verschiedener Einzelfragen an und zeigt dabei gleichzeitig, dass Weber, der "Vater" dieser Methode, ihr häufig nicht bis zur letzten Konsequenz folgte, und dass – wäre er ihr gefolgt – manche seiner Ergebnisse anders aussähen.

Besonders der erste Teil ist der detaillierten Anwendung der Weberschen Methode gewidmet. Nach einem einleitenden Abschnitt, "An interpretation of Weber on Islam", versucht Turner in drei Kapiteln – "Charisma and the origins of Islam", "Allah and man", "Saint and sheikh" – verschiedene Mängel an Webers *approach* aufzuzeigen. Er legt dar, wie Weber sich gar nicht bemüht, den Propheten Muhammad, sein Auftreten und seine Botschaft "von innen", d.h. vom Verständnis seiner Zeit und Welt her, zu verstehen, und ihn vielmehr von der puritanischen Moral des ausgehenden 19. Jahrhunderts her kritisiert; wie es ihm somit nicht zu zeigen gelingt, dass die alte Beduinenethik *(murūwa)* im städtischen Handelszentrum Mekka im beginnenden 7. Jahrhundert obsolet geworden war und Mekka "sociologically prepared for the emergence of a charismatic figure" (31) gewesen sei (ein Gedanke, den schon in den 50er Jahren W. Montgomery Watt in einigen Abhandlungen über den Propheten ausgeführt hatte); wie Muhammad mit seiner Botschaft, die eine Umstrukturierung der vorislamischen Weltsicht bedeutete, genau diese charismatische Rolle übernahm und den Mekkanern eine neue Weltanschauung *(dīn)* vermittelte.

Auch in seiner Interpretation des Verhältnisses zwischen Gott und dem Gläubigen und der Rolle des Gebets verlässt Weber nach B. Turner die Logik seiner eigenen Methode, indem er Gott als "social actor" und das Gebot als "social action" ausschliesst, beides Konsequenzen, die eine Betrachtungsweise "von innen" als absurd aufweist.

Schliesslich erläutert Turner die inhaltliche Unvereinbarkeit der Begriffe "Heiliger" und "Scheich", die er als inhaltlich diametral entgegengesetzt interpretiert: z.B. benötigt der Heilige die Heiligsprechung, eine formelle päpstliche Kanonisierung, während Scheichs "are canonized by the people" (67); der Heilige ist orthodox, während der Scheich meist heterodoxem Religionsverständnis zuneigt; der Heilige ist tot, wenn er zum Heiligen wird,

während der Scheich schon zu Lebzeiten eine Anhängerschaft um sich sammelt.

Im zweiten Teil – "Patrimonialism and charismatic succession", "Islam and the city", "Weber, law and Islam", "Islam and Ottoman decline" – kehrt der Autor zurück zu "Weber's unfinished analysis of the relationship between Islamic society and rational capitalism" (75). Hier erklärt Turner die patrimoniale Erbfolge mit all ihren Konsequenzen als das nach Webers Vorstellungen schwerwiegendste Hemmnis für das Entstehen einer rationalen, kalkulierbaren kapitalistischen Ethik. Einerseits hätten die Aufgaben im Reich nur durch eine patrimoniale Bürokratie gelöst werden können; andrerseits habe diese Art der Beherrschung/Verwaltung der Reichsteile die Bildung verantwortlicher Bevölkerungsgruppen – z.B. städtische Mittelklasse als typische Träger ethischer Frömmigkeit – oder tragender Institutionen – u.a. eben auch die Bildung wenigstens teilautonomer Städte – verhindert; schliesslich sei auch die gesetzliche Unsicherheit – ausgedrückt durch den unveränderlichen Inhalt der *šarīʿa* (religiöses Gesetz) und durch die subjektiv-willkürliche *Qāḍī*-Rechtsprechung – ein Teilstück im Gesamt dieser allgemeinen durch die patrimoniale Herrschaft bewirkten Unsicherheit. Dieser ganze Problemkomplex wird sodann an der Entwicklung des osmanischen Reiches exemplifiziert.

Im dritten und letzten Teil, bestehend aus "Islamic reform and the sociology of motives", "Islam and secularization", "Marx, Weber and Islam", kommt Turner nochmals auf Webers Annahme zu sprechen, die Beduinenkrieger hätten zunächst den Islam zu einer sinnlichen Religion gemacht, gegen die dann die Sufis für die breite Masse eine jenseitige Religion gestellt hätten – beides Tendenzen, die ein asketisches, diesseits-orientiertes religiöses Potential im Islam abgeleitet und damit die Bildung der Voraussetzungen eines rationalen Kapitalismus verunmöglicht hätten. Diese Annahme verweist Turner in den Bereich des simplistischen Glaubens des 19. Jahrhunderts vom Spiritualismus des Ostens und dem Materialismus des Westens. Mit ausschliesslichem historischem Hinweis auf die Türkei wird dann noch Webers "Regel" von der Säkularisierung als notwendiger *Folge* der kapitalistischen Wirtschaftsordnung als irrtümlich aufgezeigt; denn die Betrachtung einiger islamischer Reformer zeige schon deutlich den mimetischen Charakter der türkischen Säkularisierung.

Im allerletzten Kapitel des Buches untersucht Turner noch in Kürze die unterschiedliche Haltung Webers und Marx' der Religion und der Moral gegenüber bei sehr ähnlichen Ansichten in Zusammenhang mit der "asiatischen Produktionsweise". Er kommt dabei zu dem Schluss, dass es verschiedene Erfahrungen im allerpersönlichsten Bereich der beiden Gesellschaftswissenschaftler waren, die zu solch verschiedenen Ansichten über Religion und Moral führten.

Die übergreifende Kritik Bryan Turners an Max Webers Ansichten über den Islam – den Folgen der patrimonialen Herrschaft und der Beduinenkriegerethik – wird sehr deutlich und immer wieder ausgedrückt durch das

ganze (als Lehrbuch für Religionssoziologie konzipierte) Buch geführt. Immer wieder kann Turner zeigen, dass Weber entweder faktisch im Irrtum ist, dass er seine eigene Methode der "verstehenden Soziologie" nicht konsequent anwendet oder dass er nicht klärt/geklärt hat, ob eine von ihm als Voraussetzung des westeuropäischen Kapitalismus angenommene Erscheinung eine notwendige Voraussetzung für Kapitalismus überhaupt ist. (Das wird besonders deutlich bei der Behandlung des rationalen Rechts.) – Problematisch bleibt jedoch Verschiedenes:

Da ist zunächst das, was dem Islamwissenschaftler besonders am Herzen liegt: der Begriff "Islam", ein Begriff, der sowohl eine Religion, als auch eine Kultur, als auch – da Religion und Herrschaft theoretisch nicht getrennt sind – ein Herrschaftssystem bezeichnet. Während das *signifiant* über Jahrhunderte gleich geblieben ist und von verschiedenen islamischen – und später auch westlichen – Interpreten als eine Einheit bezeichnend verstanden wurde, hat sich tatsächlich das *signifié* stark verändert. Turner nimmt zwar davon Kenntnis (er spricht von der "sprawling, heterogeneous and baffling reality which we attempt to summarize under the term 'Islam' " (1), scheint aber zu glauben, diese zeitlich und örtlich so verschiedenen Erscheinungen, die alle "islamisch" heissen, mit einer Theorie in den Griff bekommen zu können. Wiewohl diese Möglichkeit hier nicht geleugnet werden soll, ist sie im vorliegenden Buch nicht zufriedenstellend in die Tat umgesetzt: Zwar wird an mehreren Stellen eine Erscheinung als verschiedene Perioden islamischer Geschichte durchziehend aufgezeigt; aber häufiger werden Beispiele nur aus einem kleinen Teil der islamischen Welt zu einer bestimmten Zeit genommen (so sehr deutlich beim Kapitel über Säkularisierung), wobei dann nicht klar wird, ob die Erscheinung wirklich *islamisch* ist.

Dann ist die Verteilung von theoretischer Erörterung und praktischer Anwendung der Theorie nicht sehr gleichmässig. In manchen Kapiteln bleibt vor lauter Vorüberlegungen theoretischer Art die Betrachtung des "Islam" auf der Strecke, während es auch Kapitel gibt, die fast nur – und sehr gründlich – am historischen Material orientiert sind (so z.B. das Kapitel über Islam und osmanischen Niedergang).

Schliesslich scheint das gesamte letzte Kapitel, in dem die Formung der Vorstellungen von Religion und Moral bei Weber und Marx an allerpersönlichsten Ereignissen aufgehängt wird, als äusserst problematisch. Sofern die Behauptung, dass Ehebettängste oder -freuden die Bildung dieser Ansichten grundlegend beeinflusst haben, nicht durch stringente psychoanalytische Theorie und Erklärung bewiesen wird, bleibt sie eine unbefriedigende Reduktion sozialwissenschaftlicher Theoriebildung auf häusliche Erlebnisse. Vom Gesamtkonzept des Buches her betrachtet, dürfte eine solche Deutung kaum im Interesse des Autors gelegen haben; der zweite Teil des letzten Kapitels führt gefährlich nahe an eine solche Auslegung.

Obwohl Bryan Turners Buch für einen soziologisch nicht vorgebildeten Islamwissenschaftler wegen der vielen ungewohnten Theorie nicht leicht zu

lesen ist, möchte man es doch wegen seiner vielen neuen Ansatzpunkte bei der Betrachtung islamischer Geschichte auch in zahlreichen islamwissenschaftlichen Händen sehen. Es kann, trotz einiger historischer Ungenauigkeiten, im Unterricht über islamische Geschichte und Religion – und dafür ist es gedacht – viele Fragen klären helfen.

Hartmut Fähndrich

Philip Denwood, *The Tibetan Carpet.* Warminster, Aris and Phillips, 1974. 101 S., 1 farb. Titelbild, 24 Farbtafeln, 83 Abb. u. Zeichnungen im Text, 1 Bibliographie, Glossar u. 2 Karten.

Der tibetische Teppich, seine Herkunft, seine Technik, sein Charakter, war bisher nur ungenügend beschrieben worden. Systematische Versuche mit zuverlässigen Ergebnissen wurden durch H. A. Lorentz unternommen (*Der Teppich in der Chinesischen Kunst,* Privatdruck Leutershausen 1970, S. 224–230. Ders.: *A View of Chinese Rugs from the seventeenth to the twentieth Century,* London and Boston 1972, S. 156–163. A. Messinesi, "Rug weaving in Tibet", in: Lorentz 1972, S. 124–130). Eine von Lorentz geplante Untersuchung speziell des Tibetteppichs wurde durch seinen plötzlichen Tod vereitelt. So wird man sich auf das nunmehr vorliegende Werk von Philip Denwood beschränken müssen, das in Anlage und Ausführung nicht so leicht zu überbieten sein dürfte.

Der tibetische Teppich verdient die vom Verf. mit Recht geforderte gesonderte, aus überschätzten Zusammenhängen mit dem chinesischen Teppich herausgelöste Behandlung, denn seine Entstehung ist älter als dieser und auch nicht von China her inspiriert. Während das chinesische Teppichhandwerk kaum vor dem 17. Jh. entstanden sein dürfte und erst im 18. Jh. aufzublühen begann, werden die Tibeter bereits im 7.–9. Jh. durch enge Kontakte mit Zentralasien und über dieses mit Traditionen der iranischen und arabischen Welt die Teppichknüpferei kennengelernt haben. In tibetischen Manuskripten aus Tun-Huang wird der Sitzteppich (tib.: *gdan*) schon erwähnt, später wieder im *gZi-brjid* der *Bon-po* aus dem 14. Jh. Man darf wohl behaupten, dass der tibetische Teppich im Kunsthandwerk der asiatischen Völker eine durchaus selbständige Stellung einnimmt. Als solcher steht er bereits im 17.–18. Jh. in vollendeter Schönheit vor uns, was auf eine lange und von China unabhängige Tradition schliessen lässt. Gewisse, wahrscheinlich aus Khotan stammende Motive in alten tibetischen Teppichen reichen bis in den Kaukasus. Die Anklänge an chinesische Arbeiten sind nach Ansicht des Verf. nicht unbedingt auf Vorbilder chinesischer Teppichmuster, sondern möglicherweise auf Motive chinesischer Porzellane und Seidenwebereien zurückzuführen.

Was dem tibetischen Teppich seinen im Vergleich mit dem persischen, türkischen und chinesischen eigenen Reiz gibt, ist vor allem in der dicken tibetischen Wolle und in einem etwas lockeren, robusten Gewebe begründet,

wodurch auch die Farben einen reicheren Lüster und grössere Tiefe erhalten, Vorzüge, die bei teilweiser Verwendung von Baumwolle oder von Wolle, die nicht aus dem Himâlaya stammt, leider verloren gehen. Dadurch dass heute die wenigen Grundstoffe für die natürlichen Farben (wie Indigo, Krapp, Lack, Rhabarber und Walnuss), die sich ursprünglich auf blaue, rote, gelbe und braune Töne neben Orange und einem sparsamen Gebrauch von Grün beschränkten, zunehmend mit synthetischen Mitteln ersetzt werden, hat sich die Farbskala auf Kosten einer dezenten, weichen, an alten Teppichen so bewunderten Harmonie der Farbtöne zwar bestechend erweitert, aber die Teppiche wirken mechanischer und zugleich aufdringlicher.

Ausser zum Sitzen *(gdan)* im Heim oder im Tempel bzw. im Kloster sowie zum Liegen wird der tibetische Teppich vornehmlich als Unterlage unter den hölzernen Sattel und als Auflage auf diesen verwendet, gelegentlich auch als Zimmerteppich, ebenso im Zelt, über den Fussboden gebreitet oder in Türöffnungen gehängt. Tempelsäulen werden gern mit Teppichen umwickelt. Alles das blieb nicht ganz ohne Auswirkung auf das Muster. Der Verf. unterscheidet dabei Medaillon-Teppiche, zu denen man der Einfachheit halber vielleicht auch solche mit anderen geometrischen Zeichnungen rechnen könnte, sofern das Medaillon abstrakt ist, von Teppichen mit pflanzlichen Motiven (Blumen-Medaillon, Lotus-, Päonien-, Pfirsich-Muster), mit Swastika-, Vajra- und anderen buddhistischen Ornamenten und solchen mit Drachen- bzw. Drachen-Phönix-Mustern.

Die Technik der Herstellung nimmt einen breiten Raum des übersichtlich gegliederten und gefällig gedruckten Werkes ein (S. 25–59, 87–93). Dabei interessiert besonders die Feststellung, dass auch der Ursprung des vertikal gestellten oder angelehnten Webstuhls nicht in China zu suchen ist, da seine Geschichte über Zentralasien und aus dem vorderen Orient nach Tibet führt. Wieweit der horizontale Webstuhl ebenfalls direkt aus Zentralasien oder möglicherweise von dort über China nach Tibet kam, ist ungewiss. Die tibetische Knüpftechnik dagegen stammt mit Sicherheit aus Zentralasien und ist über den vorderen Orient bis ins alte Ägypten zu verfolgen. Sie ist anders als die chinesische.

Zentren der tibetischen Teppichherstellung sind Gyantse *(rGyal-rtse)* in Südtibet neben Schigatse *(gZhis-ka-rtse)*, Sa-skya, Kyirong *(sKyid-grong)* und Khampa-Dzong *(Gam-pa-rdzong)*. Hier kann man meines Erachtens mit Gewinn die durch Lorentz empfohlene Klassifizierung versuchsweise verwenden. Er unterscheidet einen zentraltibetischen (Gyantse-)Stil mit örtlichen Abweichungen, u.a. in Khampa-Dzong (rustikal, lebhaft im Farbspiel), von einem osttibetischen Stil mit den berühmten Khams-Teppichen (tib.: *Tsö-ru*, schreibe: *rTsid-phrug*) als besondere Abart mit einer Vorliebe für blaue und schwarze Töne (auf weissem Grund für Laien, auf rotem oder gelbem für Mönche) und mit Fransen an allen vier Seiten. Ein dritter Typ wären die rGya-rum (schreibe: *-grum*)-Teppiche, die meist auf rötliches Tuch geheftet werden und die meisten der wenigen chinesischen Anregungen aufgenommen haben wie Wolken, Wasser und Berg in chinesischer Art,

Medaillon, Päonie und Pfirsich, Fledermaus, Drache und Phönix und daneben die Technik der Farbschattierung, etwa Blumen mit einem hellen Ton ihrer Farbe einzufassen.

Zur Ergänzung der vorzüglichen Reproduktionen (Farbtafeln I–XXIV) dieses ausgezeichneten Werkes sollte man die farbigen Wiedergaben in Lorentz (1972, Tafeln 73, 84–91) unbedingt mit betrachten. Die Teppichlegenden (S. 95) sind ungenügend. So haben wir beispielsweise auf Tafel III und Tafel XXIII mit einem aussergewöhnlich feinen Exemplar typische Beispiele für Tsö-ru.

Siegbert Hummel

Pierre Jaquillard, *Matière et Présence,* 40 p., 12 ill. en noir et 4 en coul., Neuchâtel, 1974.

Sous un titre, peut-être un peu énigmatique pour un historien de l'art, l'auteur nous propose une "rêverie" (dans le sens où l'entendait l'admirable philosophe de la science Gaston Bachelard) sur sept jades archaïques chinois.

Prenant à témoin Bachelard, précisément, le poète Paul Valéry et le philosophe Alain, M. P. Jaquillard annonce la couleur de son propos dès les premières pages: ". . . je voudrais souligner tout d'abord le point de vue esthétique, qui était le mien en traitant ce sujet . . ."

On peut donc imaginer les réticences (pour ne pas dire le scepticisme) avec lesquelles seront reçues ces trente pages consacrées au *"pi"* et au *"ts'ong":* la notion d'esthétique n'est-elle pas matière à disputes depuis deux siècles, et qui saurait nous dire aujourd'hui précisément où passent ses frontières, quel est son contenu?

La contestation est valable, mais les historiens de l'art qui la portent en avant comme pour mieux justifier l'objectivité de leur langage seraient bien avisés de considérer dans quelle mesure cet art qu'ils étudient avec beaucoup de conviction n'est pas lui-même domaine flou, champ de réflexion variable, ne comporte pas sa part de mystère inaccessible – faut-il ajouter: heureusement – au psychologue, au sociologue, à l'ethologue . . . Et c'est bien peut-être la raison pour laquelle ce sont souvent actuellement des historiens "tout-court" qui l'abordent par la bande.

Je trouve donc rafraîchissant qu'un bon connaisseur (comme aurait dit Panofsky) de l'Extrême-Orient nous rappelle, à travers une série d'études centrées sur les jades anciens de la Chine (c'est, je crois, la cinquième du genre), qu'un objet rituel puisse être aussi objet d'art, c'est-à-dire non seulement document sur une culture, un système de pensée, de croyances dans un temps lointain, mais aussi tout à la fois témoignage d'un ordre cosmique, éveilleur de sensations multiples et diverses, générateur d'émotions durables ou éphémères, qu'on n'aura jamais fini de recenser.

Ce qui ne veut pas dire que M. Jaquillard ne connaisse pas, ou connaisse mal les problèmes que posent l'histoire des premiers jades, leur symbolique,

le milieu dans lequel ils ont été utilisés, le métier qui les a façonnés. Tout au plus peut-on remarquer qu'il est plus affirmatif sur la signification du *"ts'ong"* – considéré notamment comme le symbole de la "Terre" – que ne le sont les récents catalogues du Royal Ontario Museum[1] et de l'exposition de l'OCS à Londres[2], ou les commentaires de Max Loehr sur la Collection Grenville L. Winthrop du Fogg Art Museum[3]. (Ces textes, d'ailleurs, n'infirment pas catégoriquement la thèse de notre auteur.)

Quoi qu'il en soit, la démarche de M. Jaquillard, ici comme ailleurs à propos de la calligraphie orientale, demeure digne d'intérêt, bien que – ou justement parce que très rares sont les spécialistes qui osent l'emprunter au cours de leurs études. Elle est sans aucun rapport – faut-il le préciser – avec les élucubrations jargonnantes qui fourmillent dans les revues à la mode; elle devrait en revanche inciter de nouveaux chercheurs à sortir des chemins battus qui conduisent sans surprise à la découverte de l'objet d'art – fût-il chinois – et à tenter d'entreprendre la périlleuse jonction de la science et de la sensibilité.

P.-F. Schneeberger

[1] Doris Dohrenwend, *Chinese Jades in the Royal Ontario Museum,* 1971.
[2] *Chinese Jade throughout the ages,* Oriental Ceramic Society, London, 1975. (Introductions de Jessica Rawson et John Ayers).
[3] *Ancient Chinese Jades,* Harvard University, Cambridge, USA, 1975.

The Wandering of the Soul, texts translated with commentary by Alexandre Piankoff (completed by Helen Jacquet-Gordon). Bollingen Series XL: 6, pp. XVIII + 124, 47 ill., 5 text diagrams and folding plan, Princeton University Press, 1974.

Last of the volumes constituting XL of the Bollingen series designed to make accessible facsimile reproductions and translations of texts concerning ancient Egypt, particularly those belonging to a mythological and theological category. The present volume collated by Alexandre Piankoff who supervised the whole series published eight years after his death, is edited and completed by Helen Jacquet-Gordon who wrote the general introduction and compiled the bibliographical lists. Consisting of three translations reflecting different stages of the Egyptian conceptions of the Afterlife, which exercised a dominant role in their theological philosophy at all periods.

All were designed to assist the deceased with instructions and magical formulae to enable the hazards besetting the path of immortality to be negotiated in safety. As the introduction alludes, the hereafter was not an immediate haven to the deceased but a series of tribulations which the soul generally depicted in the form of adventurous wanderings has to undergoe before attaining the ultimate goal whether this be the cosmic retinue of Re or the Osirian Paradise.

Piankoff's first translation and the oldest text of all three episodes, is the so-called Book of Two Ways belonging to and forming part of the Coffin Texts. The material relating to the above is founded on the hieroglyphic edition of this collection of religious writings prepared by De Buck (Egyptian Coffin Texts) and contained in volume VII of the former work published in 1961 after the latter's death. Twenty three wooden coffins belonging to the XI and XIIth dynasties of the Middle Kingdom are known to have these texts of which De Buck's edition incorporates eighteen, other sources alluding to five more, four of these being referred to by A. T. Allen (*J.N.E.S.* 1965, pp. 133–37). All these are derived from El-Bersheh, a cemetery opposite El-Ashmunein known to the Greeks as Hermopolis, the City of Thoth.

As a preliminary preface Piankoff recapitulates a few quotations from the Pyramid Texts composed for the kings of the Old Kingdom which provide the first literary records concerning the Egyptian conception of an Afterlife. In these the monarch is apotheosized into a god but before reaching the sky and being identified with the Sun god (Spells 1171 a.b.c.d. 1112 a.b.) the dead king traverses several regions such as the Field of Yaru (Spells 873 c.) and of Malachite (Spells 935 c. 936 a.b.c. 937 a.b.) and finally to pass through the portals of heaven designed it is stressed to hold back the common people. The latter however were not entirely bereft of a future in the hereafter. Cryptic *mastaba* inscriptions of the period indicate that the nobles at their demise journeyed to the West, a term interpreted by Piankoff as the transportation of the mortal remains to the grave. Passages imply that the fate of the deceased was much less negative and after ordeals of the nature described in detail in later texts, the *ka* was received by the Great God, who undoubtedly is Osiris and some kind of celestial future was envisaged.

These elements of a celestial geography discernible in the Heliopolitan Pyramid texts and other inscriptions belonging to the Old Kingdom and even during the first Intermediate period were incorporated in the mortuary texts of the subsequent epochs and depicted in a pictorial form. The earliest of such representations is that of the Book of Two Ways inscribed on the panels and bottoms of the Middle Kingdom El-Bersheh coffins, whose basic feature is a rectangular plan containing two wavy lines, one painted blue, the other black. These bands portray the Two Ways, one by land the other by water along which are interspersed spells (numbered by Piankoff) to enable the soul to negotiate the various hazards and attain access to the Netherworld with its own particular mythological topography. Once the choice of route had been decided, no change could be made for the two paths were separated by a broad division of flame. Piankoff provides two spearate translations, Cairo Coffin 28 083 figured in plates 1–7 (and folding plan) and Berlin Coffin 14 385 plates (8–9). A more recent commentary (Leonard J. Lesko. *J.A.O.S.* Vol. 91. 1971) has emphasized that the El Bersheh collection is comprised of three separate versions designated as A.B.C. and

the first two which reflect Heliopolitan theological concepts stemmed from the third which is predominately of Osirisian philosophy and could therefore be older.

Piankoff's second episode relates to the Quererts (KRRT) translated as "Caverns" and is an appellation for a text which is incorporated in Egyptian funerary literature as chapter 168 of the Book of the Dead, though as stressed, the nature of the text indicates originally it was a independent composition. Piankoff enumerates ten known sources considered to be divided into two groups all of which belong to the New Empire, the most complete being that of King Meneptah (1236–1223 B.C.) engraved on the East, South, and West walls of the Osireion at Abydos, all twelve caverns being depicted together with their deities, other texts representing only divinities of caverns Eight to Twelve. It is through these the deceased must pass to the Netherworld.

Piankoff's final translation relates to a text concerning the Egyptian game of chance called "Senet" played on a squared board with draughtsmen. Two copies of the foregoing are known, Cairo papyrus J.E. 58 037 (plates 42–45) and the Turin fragment (plate 46), Piankoff using the first of these versions. This text appears to imply that during the soul's wanderings in the Netherworld, he could be challenged to a game by an inimical demon, the progression of the draughtsmen accross the board being likened it is suggested by the translator to the journey of the deceased and its hazards. Since the stake was its future existence it had to be sustained by magical means. To substantiate the prevalence of this belief, a number of examples are quoted from folklore and legend, collected by Siadhal Sweeney with appended references. Though there is a paucity of commentary to amplify the various episodes of the translations, this posthumous contribution is important for the specialist and also those interested in the mythology of Ancient Egypt and is an appropriate epitaph to a scholar and Egyptologist. The plates, diagrams including the folding plan are extremely well reproduced.

L. M. Young F.R.A.I.

Chi-yun Chen, *Hsün Yüeh (A.D. 148–209). The Life and Reflections of an Early Chinese Medieval Confucian*, Cambridge Studies in Chinese History, Literature and Institutions. Cambridge, Cambridge University Press 1975, XI + 242 pp.

Hsün Yüeh, who lived in the end of the Late Han Dynasty (A.D. 23–220), was sometime called "small Hsün" – in contrast to the influential philosopher Hsün-tzu (ca. 298–238 B.C.) because they shared the same name. Moreover, both were Confucian philosophers but the differences between them are of course more substantial than outward coincidences. Both of them promoted Confucianism greatly influenced by Legalism but at the time of Hsün Yüeh the teachings of Confucius have already for a long

time been an officially instituted doctrine of the State. It was hardly possible that Hsün Yüeh could substantially contribute to this mixed doctrine but it is nevertheless not without interest to follow what ideas have been developed by him in his *Shen-chien* (Extended Reflections).

Hsün Yüeh was moreover a historian who produced a peculiar chronological history *Han chi,* later known as *Ch'ien Han chi* (Chronicles of the Former Han) in contradistinction to the *Hou Han chi* by Yüan Hung (328–376). Both books of Hsün Yüeh were written in the last decade of his life – in the years 200 and 205. We may find it somewhat surprising that after the two "systematic" histories – *Shih chi* by Ssu-ma Ch'ien for all the history of China until ca. 90 B. C. and the *Han shu* by Pan Ku[1] devoted only to the Former Han period – Hsün Yüeh found reasons for rewriting Pan Ku's book in the form of annals like the Classics *Ch'un-ch'iu* and *Tso-chuan.* Everybody would believe that a historical work in the form not only of yearly entries but also with chronological tables, treatises on various subjects and especially the numerous biographies would give the historian much more opportunity to propose his own views and also record the opinions of the ruler than a mere dry chronicle.

Nevertheless, thanks to the efforts of Chi-yun Chen (Ch'en Ch'i-yün), we learn that many attitudes of Hsün Yüeh were predeterminated by the complicated and dangerous conditions on the Late Han court where the dignitaries had to be still more prudent and cautious than it had usually been the case. In other words, the sometime quite open criticism of Pan Ku could have been proposed by Hsün Yüeh only in a veiled form – mostly in the form of *lun* – discourses which he regularly appended to his chronological account. As the historian-philosopher himself stated in the foreword to his *Han chi,* his chronicles included sixteen different categories of human and social life, among them such questionable ones like dangerous and disorderly situations, disastrous and abnormal occurences, plots, subversive persuasions, etc.

Somewhat paradoxically, Chen's book does not describe everything relating to Hsün Yüeh and his works while the author pays his attention to a broader account of the Late Han and the following period. Although the author succeeded to include into his account the results of his study concerning the development of certain organs of the Han central government, from 1960, we may regret that he did not do the same with his study on the textual problems of Hsün Yüeh's writings (cf. pp. 84 and 196, note 1)[2]. On the other hand it is fortunate that Chen could extend his 1966

[1] For Pan Ku and his *Han shu* see the recent booklet by E. P. Sinicyn, *Ban' Gu – istorik drevnego Kitaya* (Pan Ku – a Historian of Ancient China). Moscow, "Nauka", 1975. See my review-article "Pan Ku and the Translations from the Han shu" in: *Journal of the American Oriental Society* 98 (1978).

[2] "Textual Problems of Hsün Yüeh's (A.D. 148–209) Writings: The Han chi and the Shen-chien". *Monumenta Serica* 27 (1968), pp. 208–232.

Harvard dissertation which dealt only with Hsün Yüeh's *Shen-chien*[3]. All substantial problems should have been dealt with directly in the book inclusive the textual problems which may sometime be of a great importance.

From what has been said above the reader might have got some idea on the contents of the book. It is nevertheless still necessary to present at least the headings and some words on the seven chapters: 1 Introduction: the Confucian elite in an era of transitions. 2 Imperial decline and the new elite: the literati in a conservative régime; persecution, agitation, and the Hsün family of Ying-ch'uan; Confucians, Taoists, and Yellow Turbans. 3 The Han-Wei transition: civil turmoil and 'restoration'; bureaucracy, political loyalty, and the new leaders; the early Chien-an era, A.D. 196–210. 4 Hsün Yüeh: family background, official career, and political attitudes: the period of obscurity prior to A.D. 196; service at the 'restored' Han court, A.D. 196–209. 5 Hsün Yüeh's works: the *Han chi:* the official apologia, the historian's discourses *(shih-lun);* cosmology, canonical authority, and history; historiography. 6 Hsün Yüeh's works: the *Shen-chien:* from history to reflective thinking; Confucianism and Taoism in the "pure talk" *(ch'ing-t'an);* Confucianism, Legalism, and Hsün Yüeh's counsels. 7 Conclusions: the world after Hsün Yüeh.

We have seen clearly that Chen's book has a much broader meaning for the history of the 2nd–3rd centuries than a mere biography of Hsün Yüeh. Very valuable is especially his analysis of the *Shen-chien;* it may be said by the way that the original word *chien* – reflections – means "mirror" and it is evidently Hsün Yüeh's *chien* which became that of Ssu-ma Kuang and appears in the title of his large history *Tzu-chih t'ung-chien* (Comprehensive mirror). We will find that the prestige of Hsün Yüeh's thought, although inevitably and intentionally bound to the turmoil and rivalries during the Late Han, was rather high during the Sung.

The author was well advised when he decided to deal with both the activities of Hsün Yüeh – because the ideas of the *Shen-chien* were not only derived from his studies of history or, perhaps better, based on his formulation of history as he saw it. Of course, as shown by Chen, many of Hsün Yüeh's judgments are to be found in both the books. The fact that the form of the expression of the ideas is different in both of them gives to Chen just a better opportunity for examining their real meaning. Last but not least, almost nothing has been published on Hsün Yüeh and this still increases the value of Chen's book; practically nothing can be added to his

[3] *Hsün Yüeh and his Shen-chien: A Confucian Minister's Reflections on the Downfall of his Dynasty.* Chen does not quote the dissertation in his bibliography neither his preliminary study *The Rise and Decline of the Hsün Family (A.D. 100–300): A Case Study of Aristocratic Families in the Six Dynasties.* Paper No. 37, International Conference on Asian History, 1964, Hong Kong.

bibliography[4]. It would be interesting to know why the dates given for Ching Fang are 88–44, instead of the usual B.C. 77–37.

Timoteus Pokora

[4] Most recently the Leningrad scholar Yu. L. Kroll paid attention to Hsün Yüeh's concept of *chia:* according to Hsün Yüeh every of the philosophers *(chu-tzu)* could be called "a school". Cf. his preliminary study "O ponjatii "czja" (shkola) v drevnem Kitae" (On the notion of "chia", school, in ancient China), pp. 80, 86 in: *Vos'maya nauchnaya konferenciya "Obschchestvo i gosudarstvo v Kitae"* (The 8th Scholarly Conference "Society and State in China"), Moscow 1977.

Peter Snoy, *Bagrot. Eine dardische Talschaft im Karakorum.* Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1975. 235 p., 119 photographies dont 4 en couleurs. (Bergvölker im Hindukusch und Karakorum, 2.)

Les lecteurs intéressés aux travaux de la Deutsche Hindukusch-Expedition 1955/56 seront heureux d'avoir enfin en mains une des sources premières à toute une littérature ethnologique parue récemment sur le monde dardique. (Mentionnons particulièrement *Die Religionen des Hindukusch* de Karl Jettmar. Stuttgart 1975.) Je ne dirais pas que l'ouvrage de P. Snoy n'ait pas souffert de cette défloration partielle, ni que les synthèses de Jettmar ne rendent pas la lecture de S. parfois laborieuse. Pourtant ce livre a le mérite de mettre au jour les matériaux qu'un ethnologue disposant d'un temps très limité (moins de deux mois) peut récolter sur des thèmes aussi variés que le milieu humain, l'histoire récente, la culture matérielle, la vie sociale et religieuse et les survivances de la tradition préislamique.

P. Snoy a participé en 1955/56 à l'expédition susnommée (Gilgit, Chitral, Hunza) et à cette occasion séjourna dans les vallées de Bagrot et de Haramosh. Le manuscrit de son étude était achevé en 1959. Cité et utilisé à maintes reprises, il était juste qu'il fût enfin publié. Malgré le nombre d'années qui le sépare de sa version première, le texte n'a été que fort peu remanié; en effet aucune autre étude ethnographique n'a été publiée sur Bagrot et, comme le dit l'auteur, il s'agit avant tout d'une "Darstellung des Gesehenen und Gehörten" (p. 15), d'une sorte de journal ordonné selon les chapitres d'une bonne monographie.

Les chapitres sur la vie matérielle et la vie sociale n'apportent guère d'éléments nouveaux à qui est familier soit de cette région, soit de l'islam indo-iranien (faisons une exception pour la description des orpailleurs). En revanche les pages consacrées à la culture spirituelle et aux survivances préislamiques offrent un intérêt certain. Ici l'auteur ne craint pas de montrer sur le vif des scènes de possession chamanistique et de nous donner la biographie des chamans de la vallée. Leur rôle est dominant dans la cure de maladies nerveuses, la prédiction de l'avenir et les relations entre les hommes et le monde surnaturel.

Ce livre est servi par une impression très soignée et de nombreuses planches photographiques. On souhaiterait que d'autres oeuvres ethnographiques bénéficient de telles éditions.

Micheline Centlivres-Demont

Heather Karmay, *Early Sino-Tibetan Art.* Warminster, Aris and Phillips, 1975. Mit Bibliographie (einschliesslich tib., jap. u. chin. Literatur) u. Index, 128 S., 69 Abbildungen.

Unsere Kenntnisse von der Entstehung einer sino-tibetischen Kunst (tib.: *Nag-lugs*) sind im Gegensatz zum gründlich durchforschten indo-tibetischen Stil (tib.: *rGya-lugs*) noch recht mangelhaft. Von daher ist die vorliegende Veröffentlichung ein nicht zu unterschätzender Beitrag zum Verständnis der tibetischen Kunst überhaupt. Wieweit man jedoch bereits im 7.–9. Jh. einen eigenen tibetischen Stil voraussetzen kann, ist sehr fragwürdig. Was wir aus dieser Zeit an Plastiken überliefert bekommen haben, scheint doch entweder chinesisch oder nepâlesisch zu sein (vgl. meine Rezension D. L. Snellgrove/H. Richardson, *A Cultural History of Tibet,* in: *Asiat. Studien,* XXVII, 1). Das letztere möchte ich mit Hilfe der neuesten Arbeit von Pr. Pal (*The Arts of Nepal,* I: Sculpture, Leiden 1974) auch vom Bodhisatva auf Abb. 1 unseres Buches annehmen, den man meines Erachtens schwerlich vor das 10./11. Jh. datieren kann.

Einer der Ströme, die zum sino-tibetischen Stil zusammenfliessen, ist bekanntlich die aus indischen, hellenistisch-römischen, iranischen und chinesischen Traditionen entstandene buddhistische Kunst zur T'ang-Zeit im östlichen Turkestan. Dort geschieht auch aller Wahrscheinlichkeit nach im 8./9. Jh. eine erste Begegnung mit der damals in Tibet gepflegten buddhistischen Kunst, die sich aber erst im 10./11. Jh. in West- und Südtibet zu einem indo-tibetischen Stil zu entwickeln beginnt, der dann im 14./15. Jh. im südtibetischen rGyal-rtse (Gyantse) gereift einen seiner Höhepunkte erlebt. Es ist sehr interessant, wie beide Stilrichtungen in Tun-Huang (9. Jh.) zunächst noch ihr eigenes Leben getrennt und nebeneinander führen, u.U. in ein und demselben Bilde (vgl. Abb. 4). Darum dürfte kaum schon von einem sino-tibetischen Stil zu reden sein. Hier wäre überhaupt zu klären, worin das tibetische Element eigentlich besteht, das doch erst im 10./11. Jh. in die aus Indien über Kâshmîr und Nepâl nach Tibet tradierte Kunst eindringt. Wenn (S. 12) auf ein Bild bei Matsumoto verwiesen wird, das leider nicht reproduziert ist, auf dem in damaliger Zeit, d.h. in Tun-Huang, erstmalig eine Verschmelzung der chinesisch-buddhistischen Kunst mit der in Tibet üblichen vollzogen sein soll, so können wir schwerlich schon von einer sino-tibetischen Kunst sprechen. Die unerlässliche Voruntersuchung, worin denn das Wesen der tibetischen Kunst auf indischer Basis besteht, ist äusserst schwierig, da dies sicherlich noch mehr bedeutet als das Fehlen gewisser Stilkriterien nahezu tropisch wuchernden Charakters, die wir auf den ersten

Blick als nepâlesisch verstehen, mehr auch als z.T. ethnologisch deutbare Elemente, die dann in einer diesbez. Vielschichtigkeit der künstlerischen Diktion eine gewisse Spannung erkennen lassen. Gerade dies wie zudem noch eine sehr nach Innen verlagerte Dynamik, eine Akzentverschiebung, die möglicherweise in der seltsam transparenten Atmsophäre des Hochlandes begründet ist, müsste gleichsam in einem Vokabular künstlerischer Ausdruckssprache konkret zu erfassen sein. Allein mit allgemeinen, gefühlsmässigen Aussagen, wie ich das früher versucht habe, mögen sie noch so zutreffend und unentbehrlich sein, kommen wir nicht zu dem erstrebten Ziel. Daraufhin wären dann die Bildwerke des 13. Jh. aus Kharakhoto (S. 18–20) zu überprüfen, die mit überraschend ähnlichen Malereien, wie sie Heim und Gansser in Höhlen westlich des Kailâsa gefunden haben, über Südtibet nach Nepâl weisen. Wo wir jedoch den Spuren des Aniko begegnen sollten (S. 21ff.), können wir mit Bestimmtheit nicht von einer Stufe sino-tibetischer Kunst reden, höchstens von einer Basis.

Bei den in Kap. 1–4 (S. 35–71) im Anschluss an die Einführung (S. 1–34) behandelten Holzschnitten (Kap. 1: Si-Hia-Tripiṭaka, Kap. 2: Chi-sha-Ausgabe des chin.-buddh. Kanon, Kap. 3: bKa'-'gyur aus d. Zeit des Yung-Lo, Kap. 4: sogen. Pantheon Chu-Fu-P'u-Sa des Karma-pa De-bzhin-gshegs-pa) entdecken wir erstmalig im bKa'-'gyur vom Jahre 1410 echten tibetischen Stil, wie er zur gleichen Zeit in Gyantse kulminiert. Erst von da an dürfte nach unseren jetzigen Kenntnissen des vorhandenen Materials auch mit dem Beginn eines sino-tibetischen Stils zu rechnen sein, der bes. im 17. u. 18. Jh. weite Gefilde der tibetischen Kunst fruchtbar bestimmt hat. Unter Yung-Lo und seinem Nachfolger bestand ein selten reger tibetisch-chinesischer Austausch, bei dem auch buddhistische Bildwerke überreicht wurden.

Sofort taucht aber die Frage nach den chinesischen Kriterien auf, die an dieser Stelle, ähnlich wie die Frage vorher nach den tibetischen Elementen, geklärt werden müsste. Diese Frage ist leicht bei tibetischen Malereien zu beantworten, bei denen die Farbklänge und das landschaftliche oder ethnographische Milieu unzweideutig das chinesische Medium erkennen lassen. Weit schwieriger ist das alles aber bei Werken der Plastik. Sicherlich gehören die in Kap. 5 (S. 72–103) behandelten und mit Inschriften versehenen Bronzen, wie der Verf. (S. 83) sagt, zu den besten Beispielen einer reifen sino-tibetischen Kunst, wobei die tibetische Komponente auf dem in Gyantse Erreichten basiert, wie unter Vergleich der stilistischen Merkmale überzeugend nachgewiesen wird. Das spezifisch Chinesische in diesem Mischstil könnte, abgesehen von dem siniden Habitus der Gestalten des Pantheons, bei dem besonderen Hang des Chinesen zur Malerei in einer malerischen Auflösung der plastischen Oberfläche zu finden sein, die anders ist als die tropisch wuchernde nepâlesischer Bronzen. Aber auch das müsste noch artikuliert werden, um genau sagen zu können, wann und wo wir erstmalig, wenn auch vielleicht nur zögernd, einer sino-tibetischen Kunst gegenüberstehen. In Gyantse ist das noch nicht der Fall, denn dort sind die

schon durch G. Tucci festgestellten chinesischen Einflüsse in der malerischen Konzeption nicht so stilbestimmend, dass wir bereits von einer sino-tibetischen Kunst sprechen können. So sind die unter Yung-Lo in China hergestellten Bronzen (Kap. 5) wahrscheinlich die ersten uns bekannten Beispiele sino-tibetischer Kunst. Wie deren Vorgeschichte aussieht, die Begegnung ihrer Komponenten, das wird kaum besser und schwerlich umfassender darzustellen sein als in dem vorliegenden Werk. Die jedem Kapitel beigegebenen, zahlreichen Anmerkungen sind eine zuverlässige, mit grosser Sorgfalt durchgeführte Dokumentation. Die beiden Anhänge (1: die 21-Târâs, 2: tibetische u. chinesische Texte) wird man gern mitnehmen. Der Hinweis mag noch gestattet sein, dass der Verlag in den gleichen Central Asian Studies im vergangenen Jahr das beachtliche Werk von Philip Denwood, *The Tibetan Carpet* herausgebracht hat (Rez. S. Hummel, in: *Asiatische Studien,* XXXI, 2). Man kann sich nur wünschen, dass die mit viel Erfolg begonnene Reihe fortgesetzt wird.

Siegbert Hummel

Carlo della Casa, *Upaniṣad.* Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1976 (Classici delle religioni N. 29), 588 S., 5 Tafeln.

Das Interesse an den Upaniṣads, diesen *evergreens* der indischen Literatur, scheint zur Zeit in Italien besonders gross zu sein. Denn obwohl die letzte (dreibändige) Übersetzung von P. Filippani-Ronconi (*Upaniṣad antiche e medie,* Torino 1960/61) erst 16 Jahre alt ist und schon 1968 verbessert neu aufgelegt wurde, wartet die Unione Tipografico-Editrice Torinese hier mit einem sehr gut ausgestatteten neuen Bande auf. Der Übersetzer, Herr della Casa, der seit etwa zehn Jahren als Vedist tätig ist, hat seine Auswahl folgendermassen gestaltet: I. Upaniṣad vediche, d.h. die dreizehn von Robert Ernest Hume (zuerst Oxford 1921) übersetzten Upaniṣads zuzüglich der Mahānārāyaṇa-Up. II. Upaniṣad postvediche, settarie e del Yoga: Chāgaleya-, Kaivalya-, Bāṣkala-Mantra-, Prāṇāgnihotra-, Atharvaśiras-, Mudgala-, Gaṇapati-, Devī-, Yoga-tattva-, Kṣurikā-, Brahmabindu- und Haṃsa-Upaniṣad. Da alle sechsundzwanzig Texte, meist mehrmals, in europäische Sprachen übersetzt vorliegen, waren von dieser Seite her keine nennenswerten Schwierigkeiten zu überwinden. Dagegen verdienen die Grundsätze, nach denen sich Herr della Casa bei seiner Arbeit richtete, kurz gewürdigt zu werden.

Er übersetzt (1) ausnahmslos die vollständigen Texte unmittelbar aus dem Sanskrit und ohne Kürzungen, was sehr zu begrüssen ist. Hat man doch leider nach dem Ersten Weltkriege in Europa damit begonnen, Blütenlesen zu veröffentlichen, die von einzelnen Upaniṣads wiederum nur bestimmte Abschnitte darbieten. Nun lehrt gewiss die höhere Textkritik, dass vor allen bei den älteren dieser Traktate gewöhnlich mehrere Verfasser oder Redaktoren am Werke gewesen sind, aber das sollte keinen gewissenhaften Mann

hindern, einen jeden in seinem vollen Umfange zu übersetzen. Muss doch jede Auswahl subjektiv bleiben, und darf man Bücher auch nicht zum Guten hin verfälschen, indem man schwache Partien unter den Tisch fallen lässt. Der Leser hat einen Anspruch auf vollständige Unterrichtung. In diesem Punkte verdient also Herr della Casa von allen Seiten volle Zustimmung.

Etwas heikler wird die Sache, wenn es (2) darum geht zu entscheiden, mit welcher inneren Einstellung der Indologe den überlieferten Wortlaut der Upaniṣads lesen soll: fast alle von ihnen stehen sprachlich ziemlich ungekämmt vor uns. Es gibt da seit 150 Jahren unter den Gelehrten mindestens zwei Richtungen. Die eine, philologisch-kritisch, blüht meist nur in den Studierzimmern der Vedisten; die andere, einfühlend konservativ, beherrscht den Büchermarkt. Zur ersten zählen etwa Böhtlingk, Weber, Whitney, Geldner, Hillebrandt, Lüders, Hertel, Schrader, Weller, Alsdorf und Thieme; zur zweiten Max Müller, Deussen, Senart, Hume, Radhakrishnan, Renou und seine Mitarbeiter in der Sammlung 'Les Upanishad' (Paris 1943–). Herr della Casa stellt sich entschieden zur zweiten Richtung. Der *textus receptus,* d.h. praktisch überall, der von den einheimischen Kommentatoren abgesegnete, wird nur im äussersten Notfalle angezweifelt. Die Übersetzung spiegelt die *communis opinio* wider. Die Sekundärliteratur erfährt respektvolle Berücksichtigung: in der Bibliographie herrscht das Bemühen, überall auf dem letzten Stande zu sein. Die Einleitung bringt alles für den nicht-indologischen Gebildeten Wissenswerte, der Anhang schliesst es durch ein Glossar der *termini technici* und der Eigennamen auf. Das äussere Gewand des schönen Bandes macht nach Druck, Papier und Einband den Turiner Verlegern alle Ehre.

Es fällt heutzutage gewiss schwer auf diesem Felde ein neues, gutes Buch hervorzubringen: hier ist es geglückt.

Wilhelm Rau

Raniero Gnoli, *Il Canto del Beato (Bhagavadgītā).* Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1976. (Classici delle religioni N. 30), 288 S., 6 Tafeln.

Wo die Upaniṣads sich einfinden, darf die Bhagavadgītā nicht fehlen: sie folgt ihnen in der genannten Reihe denn auch auf dem Fusse. Der Übersetzer, ein Schüler Guiseppe Tucci's und auch ausserhalb Italiens längst wohlbekannt, widmet sich seit zwanzig Jahren innerhalb der vom Consiglio Nazionale delle Ricerche geförderten, planmässigen Erforschung des Tantrismus speziell dem kaschmirischen Śivaĩsmus und den Werken des Abhinavagupta. Dies kommt ihm bei dem vorliegenden Werke insofern sehr zustatten als er im Gegensatz zu den meisten der zahllosen Gītā-Übersetzungen wirklich etwas Neues bieten kann, nämlich eine vollständige Übersetzung von Abhinavagupta's Bhagavadgītārthasaṃgraha. Dieser Scholastiker legte seiner Auslegung bekanntlich die kaschmirische Rezension zu

Grunde und hatte darin nur *einen* Vorgänger, Bhāskara[1], und *einen* Gefährten, Rājānaka Rāmakaṇṭha[2]. Herr Gnoli übersetzt nach der Ausgabe "Srimad Bhagavad Gīta, with commentary by . . . Abhinavagupta, edited with notes by Pandit Lakshman Raina, Srinagar 1933" und gibt dazu in den Anmerkungen allerlei dankenswerte Textverbesserungen. Das Werk liegt m.W. bisher in keiner anderen europäischen Sprache vor.

Unleugbar sind Abhinavagupta's Erklärungen öfter gekünstelt und an den Haaren herbeigezogen, weil er die Glaubenssätze seiner śivaïtischen Schule durch Aussagen der Gītā erhärten möchte, so dass sich die Frage erhebt, was er eigentlich zu einem besseren Verständnis Wesentliches beitragen kann. Ihr begegnet Herr Gnoli mit dem Zweifel, ob es überhaupt erlaubt sei, den 'wahren' Sinn grosser religiöser Texte (etwa der Vedas, der Evangelien, der Bhagavadgītā) feststellen zu wollen. Wie Werke der Dichtkunst haben sie für jede Zeit und jeden Leser einen anderen, stets sich wandelnden Sinn, welcher zwar ohne den ursprünglichen Wortlaut nicht sein kann, sich aber gleichwohl weit über ihn erhebt: "*. . . la parola degli autentici testi religiosi è differente da quella pratica. In essa il senso storico o letterale, tuttavia presente, ci illude di continuo, per rifrangersi, nel divenire storico, in una moltitudine di significati che non permettono mai di identificare con certezza il nucleo centrale.*" (S. 27) Ein Gelehrter solcher Überzeugung kann sich freilich auf die Erörterung der Frage, ob die Bhagavadgītā ein in sich geschlossenes, von einem Verfasser stammendes Werk sei, gar nicht einlassen: Richard Garbe[3] wird folglich in dem Buche nirgends erwähnt. Aber, – die Bhagavadgītā einmal ganz bei Seite gelassen –, verstehe ich Herrn Gnoli recht, wenn ich seinen Worten entnehme, er halte eine philologisch-historische Untersuchung religiöser Texte überhaupt für nicht statthaft? Wäre dies wirklich seine Meinung und setzte sie sich durch, so hätte dies für die Indische Philologie weittragende Folgen.

Die Ausstattung ist ebenso sorgfältig und gediegen wie bei der oben angezeigten Upaniṣad-Sammlung.

Wilhelm Rau

[1] Cf. Raghavan, V.: Bhāskara's Gītābhāṣya [= Bhagavadanuśayānusaraṇa W. R.]. Wiener Zeitschrift für die Kunde Süd- und Ostasiens und Archiv für indische Philosophie XII–XIII, 1968–69, 281–94.

[2] Śrīmad Bhagavad Gītā with Sarvatobhadra of Rāmakaṇṭha, edited by T. R. Chintamani, University of Madras, 1941.

[3], Die Bhagavadgîtâ aus dem Sanskrit übersetzt. Mit einer Einleitung über ihre ursprüngliche Gestalt, ihre Lehren und ihr Alter. Von Richard Garbe. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig 1921.

Wenk, Klaus: *Wandmalereien in Thailand.* Iñigo von Oppersdorff Verlag, Zürich 1975. Textband: LXXIV + 356 S.; 2 Bildbände: 1. Halbband Taf. 1–109, 2. Halbband Taf. 110–200.

Boisselier, Jean: *Malerei in Thailand.* Kohlhammer, Stuttgart u.a. 1976. 272 S. incl. 159 (z.T. farbige) Abb.; Zeichnungen und Pläne im Anhang.
Wray, Elizabeth; Rosenfield, Clare; Bailey, Dorothy: *Ten Lives of the Buddha. Siamese Temple Paintings and Jataka Tales.* Weatherhill, New York/Tôkyô 1972, 154 S. incl. 32 Farbtafeln, 5 Schwarzweiss-Abb., 2 Karten.

Die Malerei Thailands, besonders die Wandmalerei in den buddhistischen Tempeln, war bisher weitgehend eine terra incognita, wenn man von überwiegend spezialistischen Forschungsarbeiten und schwer zugänglichen thailändischen Publikationen absieht; auch auf Ausstellungen konnte diese meist ortsgebundene Kunst kaum repräsentiert werden. Nun besitzen wir seit kurzem einige Werke, die unsere Vorstellung von diesem Gebiet asiatischer Kunst mit einem Schlage entscheidend bereichern und zugleich auch korrigieren – namentlich was die z.T. überraschend hohe Qualität dieser Malkunst betrifft, die oft merklich höher ist als die der Buchmalerei (etwa in den Traiphūm-Illustrationen).

Die Wandmalerei Thailands ist in zweierlei Hinsicht vom Schicksal schwer beeinträchtigt: ein einigermassen reiches Material existiert, von Ausnahmen abgesehen, praktisch erst aus der Zeit seit etwa 1700, da fast alles Frühere mit dem Untergang und Verfall der alten Reiche und Hauptstädte verschwunden ist; und selbst dieses späte Material ist infolge der sehr anfälligen Maltechnik, des ungünstigen Klimas, jahrhundertelanger Vernachlässigung und nur beschränkt möglicher Konservierung von baldiger Vernichtung bedroht – oder es ist längst durch stillose Restaurierung verdorben. Ältere Wandbilder als aus der 1. Hälfte des 14. und dem frühen 15. Jahrhundert sind nicht erhalten oder bisher nicht entdeckt worden (Neufunde kommen freilich seit den 60er Jahren bei archäologischen Untersuchungen immer wieder einmal vor). Manches an alter Zeichenkunst lässt sich auf Grund von Stein- oder Metallgravierungen besonders des 14. Jhs. rekonstruieren. Wichtige Werke eines relativ frühen Stils innerhalb der späteren Malerei stammen von etwa 1730, die Mehrzahl der erhaltenen Bilder aber aus dem späteren 18. Jh., besonders seiner zweiten Hälfte, und aus der ersten des 19., d.h. während der Regierungszeiten der Könige Rama I. (1782–1809), II. (1809–24) und III. (1824–51). Diese Phasen gelten als die "ältere" Malerei Thailands – gemessen an anderer asiatischer Kunst ein enorm junger Zeitraum. Die Spätphase von etwa 1850 ab bringt epigonale Wiederholungen klassischer Muster oder eine Verfälschung durch unangebrachte Einführung europäischer Darstellungsmethoden.

Eine gewisse Schwierigkeit für den Betrachter liegt in der vergleichsweise grossen thematischen und stilistischen Gleichförmigkeit der thailändischen Malerei. Der Kreis der Sujets ist, da es sich um die thematisch nicht besonders reiche Hīnayāna- oder Theravāda-Ikonographie handelt, an sich schon relativ begrenzt; die Hauptrolle spielen die Illustrationen der Jātaka-Erzählungen von den früheren Existenzen des Buddha (und unter ihnen

wieder fast nur die letzten zehn, Nr. 538–547) sowie biographische Szenen aus seinem letzten irdischen Leben. Und die stilistische Entwicklung ist seit dem späten 18. Jh. so stark durch Tradition und Konvention geprägt, dass sich auch innerhalb der am besten überlieferten "Schule von Ratanakosin" (d.h. der Bangkok-Periode) nur einige grosse Phasen einigermassen klar unterscheiden lassen; hinzu kommen Lokalschulen, besonders die nördliche von Lān-nā (Chiengmai, Nān), aber sie treten, seit Bangkok 1767 Hauptstadt und als Residenz der Chakri-Dynastie seit 1782 dominierendes Kulturzentrum wurde, stark in den Hintergrund. All diese Schwierigkeiten – das überwiegend relativ späte und z.T. schwer zugängliche Material, die Dezimierung und ständige Gefährdung durch Verfall, die thematische Beschränkung und die vergleichsweise grosse stilistische Einheitlichkeit – machen zweierlei erforderlich: erstens eine möglichst umfassende und genaue Bilddokumentation und Kommentierung, zweitens eine klare und sichere kunsthistorische Führung durch das Gesamtmaterial und die stilistische Entwicklung dieser Kunst. Das eine leistet das Abbildungswerk von Klaus Wenk, dem Leiter des Südostasien-Instituts an der Universität Hamburg, das andere die Darstellung von Jean Boisselier, dem international angesehenen französischen Kenner der Kunst und Archäologie Hinterindiens.

Klaus Wenk und sein Verleger Iñigo von Oppersdorff nahmen sich vor, durch eine umfassende und besonders sorgfältige Bilddokumentation die "vermutlich letzte Chance einer Überlieferung" vieler dieser Gemälde vor ihrem endgültigen Verfall zu nutzen. Es sind fast ausschliesslich religiöse (buddhistische) Bilder, denn eine profane Malerei ist praktisch nicht überliefert (die Gründe werden S. XXXIIf. erörtert). Dafür finden sich aber innerhalb der grossen illustrativ-narrativen Kompositionen zahlreiche Szenen aus dem Volksleben, die einen gewissen Ersatz bieten und sich stilistisch durch grösseren Realismus und weniger strenge Konventionen von den Gruppen höheren Ranges – heiligen Gestalten oder fürstlichen Personen – stark unterscheiden; so steht oft ein "niederer" Stil, gebunden an untere Gesellschaftsschichten oder auch fremdländische (sogar europäische) Volkstypen, kontrastreich neben dem "Hoheitsstil" der erhabenen Sphäre. Einen viel grösseren Einschlag des Volkstümlichen zeigt die Malerei der nördlichen, z.T. von Burma beeinflussten Schule von Lān-nā. Zu bedauern ist es, dass Wenk gerade die ältesten erhaltenen Gemälde – z.B. die der Krypta des Wat Rātchabūrana in Ayuthia von 1424 – nicht einbezogen hat oder einbeziehen konnte; ihm lag offenbar daran, schon Veröffentlichtes oder durch Kopien Dokumentiertes zu Gunsten von neu Präsentiertem zurücktreten zu lassen. Sehr zu begrüssen ist aber die Aufnahme der relativ frühen Bilder im Wat Ko Käu Suthārām (Ko Keo S.) in Phetburi aus der Schule von Ayuthia von 1734, die übrigens auch einige der sehr seltenen und soziologisch interessanten Stifterinschriften tragen (S. 179–181) und von der späteren Malerei durch ihren mehr zeichnerischen Stil und ihr weniger buntes Kolorit stark abweichen. Die Bilder sind nach Tempeln gruppiert und jeder Gruppe ist eine Aussenaufnahme des betreffenden Gebäudes vorangestellt – leider aber gibt

es keine einzige Innenaufnahme, die gerade für die Veranschaulichung von Wandbildern *in situ* notwendig gewesen wäre; eine solche findet sich bei Boisselier als farbiges Titelbild.

Wenk's Buch will nicht nur in dokumentarischer Absicht zur besseren Anschauung und Erforschung des Materials beitragen, sondern darüber hinaus einen geradezu konservatorischen Akt vollziehen – sollen doch diese 200 grossformatigen und ausschliesslich farbigen, auf neuen Originalaufnahmen (von Franz Horisberger) beruhenden Reproduktionen eine längere Lebensdauer haben als sie von den meisten der Originale leider erwartet werden darf. Daher hat der Verleger grösste Mühe und sonst nicht übliche, durch Material-Tests abgesicherte technische Mittel darauf verwendet, die Papiere, Druckfarben und sonstigen Materialien so widerstandsfähig wie möglich gegen alle vermeidbaren schädlichen Einflüsse zu machen; darüber wie auch über die ästhetischen Überlegungen bei der Gestaltung des Werkes, die auf eine "Einheit von Abbild und Bildträger" und auf einen Anklang an das farbliche Ambiente der originalen Standorte zielen, gibt er in seinem Vorwort Rechenschaft. Vielleicht ist die äussere Form ein wenig zu monumental und pompös geraten und macht durch Umfang und Gewicht die Benutzung recht schwierig; leider ergab sich aus all dem – und zusätzlich aus dem enormen Aufwand für die (auch von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützten) Photoreisen des Autors und des Photographen sowie durch die heutigen Druckkosten – ein prohibitiver Preis. Aber als verlegerisches Unternehmen im Dienste eines bisher vernachlässigten Kulturschatzes und Forschungsgebiets verdient die Publikation hohen Respekt. Verlag und Autor bescheinigen den Farbreproduktionen "nicht zu übertreffende Qualität" und "nahezu originalgetreue Reinheit" (S. XV); die Andrucke wurden nochmals vor den Originalen geprüft. Vergleicht man einige der Tafeln mit den Wiedergaben der gleichen Gemälde in den anderen beiden Büchern, so erscheinen sie – abgesehen von den üblichen Differenzen in einzelnen Farbtönen – matter und weniger "saftig" im Kolorit; aber eben dies dürfte sowohl der hier angewandten Temperatechnik wie dem Erhaltungszustand entsprechen. Das sehr grosse Format und die zahlreichen Details ermöglichen nicht nur einen zutreffenden Gesamteindruck, sondern ebenso die genaue Wahrnehmung auch kleiner Einzelheiten. Leider wurde es versäumt, in jedem Fall anzugeben, ob ein Gemälde vollständig oder nur zum Teil reproduziert ist (bisweilen kann man solche Angaben im Text entdecken); manchmal ist es evident, dass es sich um das Ganze handelt, manchmal aber täuscht die nicht unbedingt stilgemässe Goldstreifenrahmung der Tafeln eine Vollständigkeit nur vor.

In seinem Textband gibt Wenk zunächst einen Überblick über die Charakteristika und die geschichtliche Entwicklung der thailändischen Malerei; dies ist eine erweiterte und berichtigte Fassung des entsprechenden Kapitels in seiner früheren Publikation über *Thailändische Miniaturmalereien* (Wiesbaden 1965; vgl. *Asiat. Studien* 20, 1966, 155f.), die der Berliner illustrierten Traiphūm-Handschrift galt. Es folgt u.a. ein Verzeichnis der mit

Gemälden ausgestatteten Tempel und ein wichtiger Abschnitt über die Maltechnik. All dies ist in seiner konzentrierten Knappheit äusserst informativ; eine eigentlich kunstwissenschaftliche Behandlung lag aber ausdrücklich nicht in des Autors Absicht und so darf man in dieser Beziehung keine unberechtigten Ansprüche stellen. Ausser dem Hauptteil mit den Tafel-Erläuterungen, auf den wir gleich zurückkommen, gibt es u.a. ein Glossar, eine Zeittafel (besonders auch für die Wandgemälde selbst), eine Karte und eine Bibliographie; diese ist sehr umfassend, auch für den kulturgeschichtlichen Hintergrund, und enthält 11 grosse Seiten mit thai-sprachlichen Titeln in einheimischer Schrift, die freilich zum Nutzen der Nichtfachleute hätten übersetzt und mit Ort und Jahr versehen werden sollen. In dem Glossar wird *parinibbāna* als Synonym für *nibbāna* bezeichnet; vielleicht trifft das in der thailändischen Terminologie zu, nach strenger buddhistischer Lehre besteht jedoch zwischen beiden ein wesentlicher Unterschied. Anderes ist mehr eine Formulierungsfrage, wie etwa die "Göttlichkeit" des Buddha; auf solche und andere Einzelheiten hier kritisch einzugehen würde zu weit führen.

In den Erläuterungen zu den Bildgruppen und Einzeltafeln bietet Wenk zunächst eine historische Einleitung über das betreffende Tempelgebäude, diskutiert die Datierung der Wandbilder, berichtet über ihren Erhaltungszustand, ihre bisherigen Restaurierungen und ihren Themenkreis. In den Kommentaren zu den einzelnen Bildern beschränkt er sich bewusst auf "sachliche Hinweise, die zum unmittelbaren Verständnis der Legenden und der künstlerischen Form . . . notwendig sind", unter gleichzeitiger "Sichtbarmachung des kulturhistorischen Hintergrundes" und mit Bezug auf die zu Grunde liegenden Texte. Auf Problematisches wird meist durch Literaturangaben in Anmerkungen hingewiesen. Das Hauptverdienst des Verfassers liegt in der genauen ikonographischen und kulturhistorischen Erläuterung der überwiegend aus den letzten zehn Jātakas und der Buddha-Vita stammenden Darstellungen und in seinen (freilich etwas unsystematischen und nicht immer zutreffenden) Hinweisen auf Besonderheiten der künstlerischen Gestaltung. Genau diesen sorgfältigen Kommentar brauchten wir, um die so oft übermässig stilisierten und typisierten Gemälde besser verstehen zu können, in deren Ikonographie übrigens nicht nur das Buddhistische, sondern auch das Politische, vor allem die Herrschersymbolik, eine Rolle spielt. Erst wenn man die Ikonographie geklärt hat, können ja Fragen nach der künstlerischen Realisierung der vorgegebenen Themen gestellt und vielleicht beantwortet werden. Dahin gehört u.a. die Kompositionsmethode, die manche Rätsel aufgibt; Wenk nennt ausserdem als Forschungsdesiderata: die Farbsymbolik, die Ornamentanalyse, die Herkunft und Beeinflussung der Thai-Malerei unter anderem von Burma und Ceylon her oder die Beziehung zur indischen und chinesischen Kunst. Über den letzten Punkt äussert er sich selber kurz auf S. XLVIIIf. und verweist auch sonst auf die Mitarbeit von Künstlern chinesischer Herkunft.

Liegt also auf der Ikonographie das Hauptgewicht, so drängt sich notwendigerweise die Frage nach etwaigen ikonographischen Programmen

für die Ausmalung von Tempelhallen oder ganzen Tempelkomplexen auf. Wenk skizziert (S. LIIIf.) an einigen Beispielen, welche Themen an welcher Stelle eines Gebäudes dargestellt sind und kommt zu dem Ergebnis, dass es keine festen Regeln gab und dass den Fällen einer bestimmten Anordnung ebenso viele Abweichungen gegenüberstehen. Den Grund sieht er darin, dass die Bilder zwar der Belehrung und Erbauung, aber nicht als Kultobjekte dienten (dies taten allein die Buddhastatuen), also freier disponiert werden konnten. Diese Ausführungen geben wichtige Ansätze, sind aber nicht systematisch genug angelegt – was vielleicht den Rahmen gesprengt hätte –, und es müssten einmal in Tabellen- oder Diagrammform in möglichster statistischer Breite die Programme, und zwar auch der Gesamtanlagen mit mehreren Gebäuden, erfasst werden. Boisselier beschreibt z.B. das Gesamtprogramm der Tempelanlage Wat Po in Bangkok (S. 106ff., Plan S. 255); die Autoren der *Ten Lives of the Buddha* liefern ein Beispiel für die praktischste Form der Darbietung: ein Diagramm (Fig. 3) mit Eintragung der einzelnen Bildthemen, und zwar – das ist wichtig – in ihrer Position im Tempelraum, den die gegenüberliegende Tafel (Fig. 2) photographisch wiedergibt; zusätzlich findet sich eine Aufnahme eines grossen Teils einer typischen Tempelwand (Fig. 4). Ohne solche Anschauungshilfen und Wegweiser hängen die einzelnen reproduzierten Gemälde für den Betrachter gleichsam in der Luft.

Alles was Wenk in seinem Werk biete, ist unentbehrliches Material für die nun eigentlich kunstwissenschaftliche, systematische Erforschung der thailändischen Malerei; eine Einführung in das Gesamtgebiet und eine entsprechend erweiterte Materialbasis und Problembreite bietet das Buch von Jean Boisselier – ein *companion volume* zu des gleichen Autors Buch über die Plastik Thailands[1], das er gemeinsam mit Jean-Michel Beurdeley herausgebracht hat. Ausser der auch hier naturgemäss dominierenden Wandmalerei werden die Buchmalerei, einzelne (leider zu wenige) Rollbilder (etwas schief "Fahnen" genannt) und vor allem die Lackarbeiten behandelt, welch letztere aber technisch meist keine Malerei, sondern Blattgoldauflage auf Schwarz- oder Rotlackgrund sind; am Rande wird malerischer Dekor bei Schattenspielfiguren, Perlmutt-Einlegearbeiten und Niello-Arbeiten einbezogen. Das Bildmaterial ist überaus reich und bringt im Anhang auch ikonographische Zeichnungen, Grund- und Aufrisse von Tempelbauten und eine Karte mit allen kunsthistorisch wichtigen Orten. Dem I. Teil über die Zweckbestimmung, die Techniken, die Ausdrucksmittel, die Perioden und Stilrichtungen (die "Schulen" von Sukhotai, Ayuthia, Ratanakosin = Bangkok, Lān Nā) folgt im II. Teil ein Überblick über die Themenkreise: "das buddhistische Weltbild" (dargestellt in den kosmographischen Traiphūm-Bildern der "Drei Welten" u.a.), die "Welt der Menschen" (ausgebreitet in den narrativen Illustrationen der Jātakas), "die Götterwelt" (vor allem auch in der

[1] *La Sculpture en Thailande,* Office du Livre, Fribourg 1974; *Plastik in Thailand,* ebenda 1974; deutsche Edition (mit der bei deutschen Verlagen beliebten Willkür umbenannt in:) *Kunst in Thailand,* Kohlhammer, Stuttgart usw. 1974.

Illustration des "Rāmakien", der zum Nationalepos gewordenen thailändischen Version des Rāmāyana) und endlich "das Leben des Buddha", sowohl in seinen vergangenen Existenzen wie in seiner historischen Lebensgeschichte. Logischer wäre es wohl gewesen, den ikonographischen Teil den Abschnitten über die Kunstmittel und die Stilphasen voranzustellen, d.h. erst das Was und dann das Wie der Gestaltung zu betrachten. Ein wichtiges Kapitel des Anhangs befasst sich mit den für alle süd- und ostasiatische Kunst grundlegenden ikonographischen Hand- und Musterbüchern, aus denen Proben abgebildet werden. Der wissenschaftliche Apparat des – durchaus für Laien zugänglichen – Buches ist hervorragend und verrät die Hand des grossen Fachmanns. In den Anmerkungen sind viele Sonderprobleme diskutiert, ergänzendes Material herangezogen und die Spezialliteratur ausgewertet; dadurch wird die sehr konzentrierte Bibliographie erweitert. Hilfreich ist ein vorzügliches Glossar der religiösen und historischen Namen und Termini. Eine Zeittafel bietet einen überaus klaren, rasch erfassbaren Überblick, besonders auch über die buddhistischen Tempel (Wat), ihre Gründungs- oder Restaurierungsdaten und die Themen ihrer Ausmalung. Trotz der umfassenden Fragestellung dieses Buches kommt ein wesentliches kunsthistorisches Problem, nämlich wie sich die thailändische Malerei in die Geschichte der süd- und ostasiatischen Kunst einordnet, zu kurz (es finden sich nur gelegentliche Hinweise) – ein Problemkomplex also, den auch Wenk unter seine Desiderata aufgenommen hat (s.o.). Die oft zitierten Einflüsse von Indien (Miniaturmalerei), von Ceylon (Polonnaruwa vor allem), von Burma und besonders von China her müssten einmal systematisch und unter Heranziehung alles in Betracht kommenden Vergleichsmaterials diskutiert werden, wobei nicht nur an die eigentliche Malerei, sondern auch an das Kunsthandwerk, z.B. chinesische bemalte Exportkeramik, zu denken wäre.

Ohne grossen wissenschaftlichen Anspruch tritt das hübsch ausgestattete dritte Buch über Thai-Malerei auf, das schon vor einigen Jahren erschienen ist. Eine Gruppe an der Kunst des Landes interessierter und dort lebender Amerikanerinnen kam auf den guten Gedanken, die zehn letzten, in Thailand besonders populären Jātakas nachzuerzählen und sie mit eigens aufgenommenen farbigen Reproduktionen nach Wandgemälden (überwiegend in Details) zu illustrieren. Zwei kurze, aber informative Kapitel behandeln die Jātakas religions- und kunsthistorisch im Rahmen der Tempelkunst Thailands; ein nützliches Glossar und eine Bibliographie sind beigefügt. So eignet sich das nicht umfangreiche Buch gut zur ersten Einführung. Alle drei Werke, besonders die beiden grossen, gewichtigen Publikationen, ergänzen sich gegenseitig und schaffen eine solide Ausgangsbasis für weitere Forschung und vor allem für besseres Verständnis der bisher kaum recht gewürdigten thailändischen Malerei bei den Freunden asiatischer Kunst.

Dietrich Seckel

SHO – Pinselschrift und Malerei in Japan vom 7. bis 19. Jahrhundert. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst 1975. Hrsg. von Roger Goepper. 305 S. mit zahlreichen, z.T. farbigen Abbildungen der 116 Nummern.

Im Herbst 1975 fand in Köln, vom Museum für Ostasiatische Kunst veranstaltet und von dessen Direktor, Roger Goepper, inspiriert und organisiert, eine grosse Ausstellung japanischer Schriftkunst statt; zum ersten Mal im Westen wurde hier diese fundamental wichtige Kunstgattung – die man nicht Kalligraphie nennen sollte – in der vollen Breite ihrer sehr verschiedenen Manifestationen wie auch der gesamten geschichtlichen Entwicklung repräsentiert – und zwar auf höchstem Niveau, durch berühmte Meisterwerke aus dem Besitz vieler auf diesem Gebiet wichtiger Tempel, Museen und Privatsammlungen Japans. Das war, abgesehen von Goeppers Grundkonzeption und seinem energischen Geschick, sie zu realisieren, wesentlich der Mithilfe des staatlichen Amtes für Kulturschätze und Denkmalpflege (Bunka-chô) des Kultusministeriums (Mombushô) in Tokyo zu verdanken, dessen Schriftkunst-Experten, an ihrer Spitze Zaitsu Nagatsugi, unermüdlich und in freundschaftlicher Kollegialität – auch in Köln während der Ausstellung – sich für dies Unternehmen einsetzten. Es steht "unter der Absicht, deutlich zu machen, wie stark das gesamte künstlerische Empfinden Japans von der besonderen Eigenheit seiner Pinselschrift geprägt ist. Denn hierin liegt einer der grundlegenden Unterschiede zwischen abendländischem und ostasiatischem Kunstempfinden begründet, und ein tieferes Verständnis ostasiatischen Wesens im Westen darf folglich nicht vor dieser Schriftbarriere kapitulieren" (Goepper im Vorwort S. 11).

Kataloge wichtiger Ausstellungen werden heute mehr und mehr als gründliche wissenschaftliche Publikationen konzipiert, und so kann man auch diesen als ein auf der japanischen Spezialforschung beruhendes und ihre Ergebnisse vermittelndes Handbuch der japanischen Schriftkunst bezeichnen – des ersten und einzigen, das es in deutscher Sprache gibt, wenn wir von dem sehr informativen, aber nicht fehlerfreien Überblick *Die kalligraphische Kunst Japans* von Kurt Brasch und Takayasu Senzoku (Tokyo: Japanisch-Deutsche Gesellschaft 1963) absehen. Eine vorzügliche Einführung auf englisch, nach Schrifttypen und ihrer historischen Entwicklung gegliedert, bietet *The Art of Japanese Calligraphy* von dem bedeutenden Schriftkunst-Spezialisten Nakata Yûjirô (Heibonsha Survey of Japanese Art 27, New York/Tokyo 1973; Übersetzung des Bandes *Sho* in der Serie "Nihon no Bijutsu" des Verlags Shibundô, Tokyo). Für die chinesische Schriftkunst wurde schon mehr getan: verschiedene einführende Bücher von mehr oder weniger wissenschaftlichem Wert liegen vor (meist auf englisch), und in den letzten Jahren hat das immer stärker werdende Interesse der Amerikaner zwei wissenschaftliche Kataloge von Ausstellungen hervorgebracht, die der Kölner – wenn auch nur annähernd – vergleichbar sind und ihr Material – erstaunlich genug – allein aus amerikanischen Sammlungen bezogen (Tseng Yu-ho Ecke, *Chinese Calligraphy*, Philadelphia Museum of Art, 1971; 96

Nummern von der Shang-Zeit bis ins 19. Jh. – Shen C. Y. Fu, *Traces of the Brush. Studies in Chinese Calligraphy,* Yale University Gallery, New Haven 1977; 314 S. mit 90 Nummern von T'ang bis Ch'ing mit dem Schwerpunkt auf den späteren Perioden). Die Yale-Ausstellung war mit dem ersten internationalen Symposium über chinesische Schriftkunst verbunden.

Der Normalbesucher solcher Ausstellungen wird vielleicht von der Wissenschaftlichkeit derartiger Kataloge überfordert – für ernsthafte Interessenten und für Fachleute aber sind sie Werke von bleibendem Wert. Leider können sie, da termingebunden und meist unter gewaltigem Zeitdruck entstanden, niemals frei von Fehlern und Improvisationen sein, was man den Verfassern unbedingt zugute halten muss. Die Ausstattung des Katalogs ist vorzüglich, schlicht und sachlich, geschmacklich dem Thema angemessen. Alle Werke sind gut reproduziert, einige in Farbtafeln: denn oft spielt ja farbiger Papierdekor, eine farbige Montierung oder die Verwendung von Gold eine wichtige Rolle – nicht zu reden von den hier einbezogenen Gemälden (aus dem 15. bis 19. Jh., darunter einigen chinesischen aus japanischem Besitz), die ausser der mit der Schrift verschwisterten Tuschekunst auch das Zusammenspiel von Bild und Schrift dokumentieren sollen. Dass Schriftwerke oft "Gesamtkunstwerke" sind, wird eindrucksvoll deutlich, gerade auch bei den Werken im nicht-chinesischen Yamatoe-Stil mit ihrer lebhaften und doch delikaten Farbigkeit. Die Texte der Schriftwerke und der Bildaufschriften sind sämtlich übersetzt (die japanischen von Hiroko Yoshikawa), sodass der Betrachter nicht nur oberflächlich die "abstrakten" Schriftzeichen bewundern, sondern auch in die Bedeutung dieser Werke und in das Verhältnis zwischen Sinn und Form eindringen kann. Für weitere Beschäftigung mit der ostasiatischen Schriftkunst führt eine konzentrierte Bibliographie die wichtigsten Arbeiten in westlichen Sprachen auf; in den Katalogerläuterungen ist auf Spezialliteratur (auch japanische) verwiesen. Unentbehrlich für die Fachleute (auch Studenten) ist es, dass der Index der Namen und Termini die betreffenden Schriftzeichen enthält.

Der Katalog bietet zunächst eine ausführliche Einleitung über die Ästhetik der Schriftkunst (von N. Zaitsu) und die Schrift als Kunstform, über ihre Technik, die japanischen Schriftsysteme (chinesische Wort- und japanische Silbenzeichen), die Schrifttypen (d.h. die zwischen strenger Formalität und locker fliessendem Duktus stehenden Formtypen), endlich über die äussere Form der Werke, nämlich Hänge- und Querrolle, Albumblatt, Fächer, Wandschirm, und ihre Montierung. Das Material selbst ist nach den Hauptgattungen der Schriftkunst gegliedert, wobei zugleich in grossen Zügen die historische Entfaltung, das Hervortreten der einzelnen Gattungen im Lauf der Entwicklung zur Geltung kommt: Inschriften des 7./8. Jhs. (*kinseki-bun* [nicht *mon*] in Abreibungen; Sûtra-Texte *(shakyô)* vom 8. bis 12. Jh.; dem Priester Kûkai (Kôbô Daishi, 8./9. Jh.) und dem Hofaristokraten Fujiwara no Yukinari (Gyôzei, Kôsei; 10./11. Jh.) zugeschriebene Stücke, die zuerst das Schriftwerk als persönliche Kunstäusserung und gleichzeitig die Herausbildung eines spezifisch japanischen Stils *(wayô)*

beispielhaft bezeugen; Gedicht-Sammlungen *(kashû)* des 8.–13. Jhs., in denen sich dieser Stil am reinsten auslebt und die oft mit illustrierenden Bildern oder Dichterporträts versehen sind; Schriftwerke von Kaisern und Prinzen *(shinkan)* des 13.–18. Jhs., eine Gattung, die hier zum ersten Mal gebührend repräsentiert ist und ihren durchaus eigenen Charakter hat; Schriftwerke von Zen-Meistern *(bokuseki)* des 12.–19. Jhs., und zwar nicht nur von japanischen, sondern auch chinesischen, die in Japan lebten oder deren Werke von ihren japanischen Schülern aus China mitgebracht wurden: eine besonders grossartige Gruppe, die in ihren einzelnen Werktypen gut vertreten ist (Episteln, Traktate, Zertifikate für Schüler über die erreichte Meisterschaft, Gedichte u.a.); parallel zu diesen Zen-Schriftwerken dann eine Reihe von chinesischen und japanischen Tuschgemälden hoher Qualität, die sich ja nicht nur der gleichen Mittel – Pinsel und Tusche – bedienen wie die Schrift, sondern oft mit dieser in einer Bildeinheit zusammenwirken; endlich die Schriftkunst der Edo- oder Tokugawa-Zeit (1603–1868), teils repräsentiert durch Werke von konfuzianisch orientierten und in ihrem Schriftstil stark von China her bestimmten Gelehrten, teils von Künstlern, die sich in beiden Medien, Malerei und Schriftkunst, ausdrückten, darunter von einigen der sog. Literatenmalern *(bunjinga)* wie Taiga, Buson oder dem erst 1924 gestorbenen Tessai. Das ständige Mit- und Gegeneinander des die ganze japanische Kultur prägenden dialektischen Verhältnisses zwischen dem Japanischen und dem Chinesischen kommt in den hier vorgeführten Werken aus allen Gattungen und Perioden eindrucksvoll zur Geltung, und man kann förmlich miterleben, wie sich allmählich das spezifisch Japanische immer klarer entfaltet, ohne doch jemals auf die immer neue Anregungskraft des Chinesischen zu verzichten. Zu jeder Gruppe bietet eine besondere Einführung vorzügliche Informationen, und jedes Einzelwerk ist – ausser einer Kurzbiographie seines Urhebers – mit ausführlichem Kommentar versehen. Diese vielfältigen Informationen sind es eben, die den Katalog weit über seinen aktuellen Anlass hinaus zu einer Art Handbuch der bisher noch zu wenig verstandenen japanischen Schriftkunst machen. Ausgeschlossen blieb hier die neue, besonders seit dem 2. Weltkrieg entstandene Schriftkunst – führend repräsentiert etwa durch Morita Shiryû und seinen Kreis –, weil sie in ihrer Auseinandersetzung mit modernen Kunstprinzipien einen Neubeginn bedeutet. Sie ist bei uns auch schon durch viele Ausstellungen besser bekannt geworden – doch erst durch eine Ausstellung wie die Kölner bekommt sie ihre historische Perspektive, wird ihre Herkunft, ihre Traditionsbindung und andererseits ihre schöpferische Freiheit verständlich.

Dietrich Seckel