

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 53 (1999)

Heft: 2: Rethinking urban and mass culture in 1920' and 1930' Japan :
representations, politics, identities, and subject formations

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: 13.01.2026

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

BUCHBESPRECHUNGEN/COMPTEES RENDUS

DAAMSTEGT, Theo: *Girirāj Kiśor's Yātrāem. A Hindi Novel Analysed.* Groningen: Egbert Forsten (Gonda Indological Studies; vol. 6, XIV), 1997, 354 pp.

During the last decade a flood of literary criticism on Hindi literature of more or less scientific value has been produced, mainly in Hindi, by the lively North Indian literary scene. Outside India, however, research on the Hindi novel after 1945 has remained sporadic.¹ Therefore the publication of a narratological study of a modern Hindi novel—or rather a short novel (in Hindi the genre is called *laghu upanyās*)—must be generally welcomed. In his analysis of the quite renowned Hindi writer Girirāj Kiśor's narrative *Yātrāem* ("Journeys"), Theo Daamsteg (D.) applies the methods of Western literary theory on the Indian prose. By this, D.'s monograph can be seen as a continuation and extension of his earlier endeavor to analyse a Hindi short story by another Hindi writer, Himāṁśu Jośī.²

D. has faithfully reproduced the original Hindi text of the novel according to the first and only edition (by the Delhi publisher Rājkamal, 1971¹, with a print-run of about 2.000 copies). That this labor was not an extravagance has been proved by the present reviewer's failure to acquire a Hindi copy of the novel from different Indian book sellers. D. also provides a nearly complete Hindi-English glossary together with references to paragraphs

- 1 Two German doctoral theses have recently appeared: STARK, Ulrike: *Tage der Unzufriedenheit. Identität und Gesellschaftsbild in den Romanen muslimischer Hindischriftsteller (1965–1990)*. Stuttgart: Franz Steiner, 1995 (Beiträge zur Südasiensforschung; Bd. 170) [Diss. Univ. Bamberg, 1994]. — FORNELL, Ines: *Der Hindi-Romancier Bhīṣm Sāhñī. Eine Analyse seiner realistischen Methode am Beispiel der Werke Kāriyām, Tamas und Basantī*. Marburg: Diagonal-Verlag, 1997 [Diss. Humboldt-Univ. Berlin, 1992].
- 2 DAAMSTEGT, Theo: *A Man and a Woman: an Analysis of a Modern Hindi Short Story*. In: MEIJ, Dick van der (ed.): *India and Beyond. Aspects of Literature, Meaning, Ritual and Thought. Essays in Honour of Frits Staal*. London, New York, Leiden, Amsterdam 1997, pp. 55–70. The Hindi original is named *Choṭī “i”* and has appeared in the anthology: *Himāṁśu Jośī kī viśiṣṭ kahāniyām*, Delhi 1979¹, pp. 82–87.

of the text. It is a pity, though, that the author has refrained from completing his careful philological text processing with an English translation.

The special focus of D.'s interpretation of *Yātrāem* is on narrative techniques. "An important aim of this book ... is to show how the analysis of a modern Hindi prose text may work in practice ... an analysis of the integral novel ... paragraph by paragraph, is presented ... in order to show how narratological concepts and connotations work in practice and how they may lead to an interpretation ..." (preface). As D. further explains, he intended his book to be not only a literary study, but an introduction as well into the methods of narratology especially for Orientalists. In other words, the volume is written mainly for Indological beginners in narratology, and it is not to be overlooked that the scientific level of discussion is in long sections appropriate to this elementary standard. Instead of the running commentary a more systematic treatment of the subject would perhaps have been clearer for the student, but the "Introduction" containing an outline of narratology and other literary studies on Hindi prose (up to 1993) as well as the "Glossary of Narratological Terms" (pp. 339–346) serve as guide lines in this respect. A short summary of events and useful information on the author and his novels complete the introduction.

The greater part of the book is concerned with the analysis proper, consisting of altogether four sections following the reprinted Hindi text chapter by chapter. It comprises more than 200 pages, filled by extremely, if not excessively, detailed and extensive interpretations of Kiśor's narrative means. There are few sentences indeed which are not commented upon with elaborate expositions. A great deal of subtle and appropriate observation can be found here, elucidating the narratological design of the novel as far as narrator, perspective, time structure and other predominant literary features are concerned. In his repeated discussions of the metaphors, especially those with an erotic or sexual reference, D. is sometimes getting very near to the precipice of over-interpretation. One now and then wonders if Kiśor himself has really intended such far-fetched implications as D. discovers in his imagery (e.g. when D. insists that "driving on a road" connotes "behaviour in an erotic relationship," p. 162f).

It is true, though, that *Yātrāem* is primarily about a sexual theme, the problem of the main character's and first-person narrator's impotency. As can well be imagined, this subject together with its "psychorealistic approach" (p. 11) might prove somewhat problematic for the conservative,

normally prudish Indian reader. This, of course, makes the novel “interesting from a cultural point of view as well,” as D. states in his preface. But with the book’s emphasis on literary theory, the subject matter of the novel lingers comparatively in the background. D.’s assessment that *Yātrāem*’s “exclusive focus on a wedding night and honeymoon may be unique in Hindi literature” (p. 29) could be answered by mentioning Rājendra Yādav’s highly influential novel *Sārā ākāś*³ which can surely be considered as being of even more literary importance. As far as the theme of alienation is concerned, Roadarmel’s monograph⁴ should have been referred to. It has become a standard work in the meantime and is appreciated by Indian literary critics as well, as is clear by the fact that it has been translated into Hindi, too. Since D. deplores the fact that no publication in Hindi is known to him which applies western literary theories to Indian prose (p. 31), one could mention at least two Indian Ph.D. theses.⁵

Even if one can not always agree with D.’s evaluation of literary trends and methods, it has to be appreciated that his study provides many detailed and sometimes valuable observations regarding the interpretation of modern Hindi prose. Methodologically, the monograph is not of paradigmatic value, but, on the other hand, D.’s book must certainly not be overlooked in the much neglected field of studies in modern Hindi literature, a discipline which gains more and more importance in present day Indology.

Konrad Meisig

- 3 *The Whole Sky* (completed in 1951, Naī Dillī: Rādhākrṣṇa 1994³⁰); English translation *Strangers on the Roof* by Ruth Vanita, New Delhi: Penguin India 1994.
- 4 ROADARMEL, Gordon Charles: *The Theme of Alienation in the Modern Hindi Short Story*. Diss. University of California, Berkeley 1969. University Microfilms, Ann Arbor. – Hindi translation: Roḍarmal, Gārdan Cārls: *Hindī kahānī: Algāv kā darśan*. Anuvād: Arcanā Varmā /Natthan Simha; prastāvnā: Baccan Simha; sampādan, samśodhan: Rājendra Yādav. Akṣar prakāśan: Naī Dillī 1982¹.
- 5 Hemalatā: *Nayī kahānī kī samracnā*, Diss. Dillī Viśvavidyālay, Dillī 1985. Rekhā Seṭhī: *Kathāndolana. Samakālīna Hindī kahānī*, Dillī 1990.

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

Die vorliegende Studie des Kölner Sinologen und Manjuristen Martin Gimm ist der erste Band einer auf zwei Bände geplanten Darstellung der höfischen Theater- und Unterhaltungskünste der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts. Näherte sich der Verfasser in einer früheren Publikation den Theater- und Unterhaltungskünsten der Tangzeit durch die Übersetzung und Kommentierung des *Yuefu zalu* des Duan Anjie an,¹ so ist seine neue Studie nun rund um das *Jiaofang ji* des Cui Lingqin (ca. 710 – ca. 780) angelegt.

Das *Jiaofang ji* (Memorial oder Aufzeichnungen über die Lehrinstutute) ist der früheste zusammenhängende Text zum szenisch-musikalischen Unterhaltungsbetrieb am Tang-Kaiserhof. Es wurde zwischen 755 und 769 niedergeschrieben und beschränkt sich im wesentlichen auf die Beschreibung der höfischen Unterhaltungskünste während der Kaiyuan Periode (713–741). Trotz seiner Kürze von ca. 2800 Schriftzeichen lässt der Text kein wesentliches Teilgebiet aus und enthält unter anderem eine wertvolle Titelliste von 324 Stücken, die am Kaiserhof aufgeführt wurden. Es ist, wie der Verfasser betont, „in vielen Fällen die einzige Quelle zu den Wesenszügen der damaligen höfischen Gesellschaft sowie zu den Aufführungs- und Trainingssituationen und zu dem persönlichen Umkreis der Akteure“ (S. 122). Es ist deshalb ein äußerst wichtiger Quellentext, und Cui Lingqin, als Autor des *Jiaofang ji*, ist „einer der Hauptinformanten zur frühen Theatergeschichte und speziell zu den szenisch-musikalischen Divertissements und Intermedien der Tang-Blütezeit“ (S. 7).

Mit dem vorliegenden, ersten Band leistet der Verfasser im wesentlichen drei Dinge: Er gibt darin zunächst eine Einführung zu den verschiedenen Unterhaltungskünsten und den dafür am Tanghof bestimmten Institutionen. Dies ist der Inhalt des als Einleitung bezeichneten, ersten Kapitels des

1 Das *Yüeh-fu tsa-lu* des Tuan An-chieh. *Studien zur Geschichte von Musik, Schauspiel und Tanz in der T'ang-Dynastie*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz (Asiatische Forschungen; Bd. 19), 1966. Dieser Band enthält auch eine vollständige, durchgehend kommentierte Übersetzung von Duan Anjies *Pipa lu*.

Buches. Dieses Kapitel ist in zwei Teile gegliedert, wobei der erste Teil aus der Darstellung der Unterhaltungskünste und der zweite Teil aus der Darstellung der Institutionen besteht. Bei den Unterhaltungskünsten gilt das Hauptaugenmerk des Verfassers vor allem der Bankettmusik (*yanyue*). Diese war „eine festliche, dem Ruhme des Kaiserhauses dienende, szenische Bankett- und Aufzugsmusik“ (S. 12), die als eine Art Gegenstück zur althergebrachten Sakralmusik des Staatszeremoniells (*yayue*) entstand und als ein Amalgam verschiedenster einheimischer und fremdländischer Elemente seit der Sui-Zeit (581–618) zunehmend als eigenständige Form hervortrat. Sie etablierte sich vollständig als repräsentative höfische Unterhaltungsform während der Regierungszeit des Kaisers Xuanzong (713–756), der ein grosser Förderer dieser szenisch-musikalischen Künste war. Xuanzong reorganisierte den höfischen Musikbetrieb zu Beginn seiner Regierungszeit und gründete zwei eigens für die Aufführung der Bankettmusik verantwortlichen Musik- und Tanzkorps, nämlich die „Stehende Abteilung“ und die „Sitzende Abteilung“. Der Verfasser nennt vier verschiedene Arten von Stücken, die im Rahmen höfischer Feste geboten wurden: die zyklischen *daqu*-Ballettsuiten mit ihren ausgedehnten vokalen, instrumentalen und tänzerischen Anteilen; die *quzi* oder *ci* genannten kleineren, oft einteiligen Formen, die sowohl solistisch vorgetragene, lyrische Lied- und Balladenformen als auch gesungene Tanzstücke sowie kurze Spielszenen mit Musik beinhalteten; szenische Kleinformen wie die von Musik begleiteten Tänze (*gewuxi*) oder Farcen (*xiju*), die als Vorformen späterer theatralischer Formen zu gelten haben; und die *boxi* (Hunderterlei Spiele), die u. a. aus akrobatischen Szenerien, satirischen Gaukelspielen und Tierdressuren bestanden. Über die Aufführungspraxis dieser Stücke ist, wie der Verfasser schreibt, bislang kaum Eindeutiges zu ermitteln gewesen. Er bemerkt lediglich, dass die grossen Repräsentationsstücke einschliesslich der *daqu* in „harte Tänze“ (rasch aufgeführt, martialisch) und „weiche Tänze“ (mit langsamen und geschmeidigen Bewegungen) unterschieden wurden.²

2 Materialien dieses Kapitels präsentierte der Verfasser zuvor in fast identischer Form in seinem Artikel „China“ im Band 2 der zweiten, neu bearbeiteten Ausgabe von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. von Ludwig Finscher. Kassel; New York: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1995, S. 725–28. Dieser Artikel ist die zurzeit ausführlichste und autoritativste Gesamtdarstellung der chinesischen Musikgeschichte in westlichen Sprachen.

Im zweiten Teil der Einleitung gibt der Verfasser eine summarische Darstellung der Institutionen der Hofunterhaltung. Er gibt darin sowohl einen historischen als auch systematischen Überblick über die verschiedenen Behörden und Einrichtungen (höfische wie städtische), die mit dem Unterhaltungsbetrieb im Zusammenhang standen. Sein Hauptaugenmerk gilt in diesem Teil den „Lehrinstitutionen“ (*jiaofang*, auch als „Institute für die [musikalische] Lehre“ übersetzt) und ihrer Transformation in eine eigenständige Behörde unter Xuanzong. Vor Xuanzongs Regierungszeit unterstand das *jiaofang* nämlich dem „Hof für das Opferwesen“ (*Taichang si*) und war zwei weiteren Behörden (*Taiyue shu* und *Guchui shu*) beigestellt. Da aber das *jiaofang* sich vor allem der Ausbildung von Künstlern widmete (ungleich den beiden anderen Behörden, die vornehmlich Verwaltungsaufgaben wahrnahmen) und, was noch schwerer wog, vornehmlich die Profanmusik pflegte, wurde im Jahre 714 ein separates, der Zuständigkeit des „Hofes für das Opferwesen“ entzogenes Institut mit zwei Teilstücken gegründet. Dieses neue Institut wurde nun in Abgrenzung zu seiner vorhergehenden Form „Äusseres *jiaofang*“ (*Wai jiaofang*) benannt und mit einer eigenen Verwaltung ausgestattet (*Jiaofang si*). Es umfasste über 10.000 Mitwirkende (mehrheitlich Frauen) und widmete sich neben der Bankettsmusik neu auch den „Schauspielen und vermischten Kunstfertigkeiten“ (*paiyou zaji*). Das Schicksal des Äusseren *jiaofang* verlief parallel mit dem des Kaisers Xuanzong. Das Jahr 755 bedeutete demnach auch den Beginn des Verfalls der Institution, und spätere Versuche, an die Tradition der Ären Kaiyuan und Tianbao anzuknüpfen, scheiterten. Damit wurden das Äussere *jiaofang* und die in seinem Rahmen gepflegten Unterhaltungskünste zum Symbol einer glorreichen Epoche, über deren Verlust seit der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in Werken der Poesie, Prosa, Historiographie und später auch des Dramas getrauert wurde. Cui Lingqins *Jiaofang ji* ist ein früher Ausdruck dieser Trauerarbeit. Denn wie Cui in seinem Vorwort berichtet, schrieb er sein Werk fernab von der Hauptstadt irgendwo in der Yangzi-Region, wo er sich vor den Wirren der An Lushan Rebellion geflüchtet hatte. Seine Aufzeichnungen entstanden als Versuch, vor dem Vergessen zu retten, was er von seinen Informanten am Hof über das *jiaofang* gelernt hatte. Der Schwerpunkt von Cuis Aufzeichnungen bestimmte deshalb auch die Konzentration des Verfassers auf die beiden Bereiche der Bankettsmusik und der Institution des Äusseren *jiaofang* für dieses einleitende Kapitel. Diese Ausführungen sind gemäss dem Verfasser als eine „vorausschauende Zusammenfassung“ der Sachver-

halte zu verstehen, die im zweiten Band eingehender behandelt werden sollen. Dieser Band wird aus einer Übersetzung des *Jiaofang ji* sowie einer systematischen Diskussion des musikalischen Unterhaltungsbetriebs des Tang-Kaiserhofes bestehen und innerhalb von zwei bis drei Jahren fertiggestellt werden (private Korrespondenz mit dem Verfasser). Diese Einleitung hätte an Klarheit gewonnen, wenn der Verfasser neben den ausgezeichneten Karten, auf denen die Lage der verschiedenen Musikinstitutionen in Chang'an und Luoyang ausgemacht werden können, auch schematische Übersichten zu den Unterhaltungskünsten und Institutionen beigegeben hätte. Im Falle der Unterhaltungskünste hätte das in Form einer Tabelle zur Geschichte und Nachwirkung der einzelnen Unterhaltungskünste dargestellt werden können, aus der auch ihre gegenseitigen Beziehungen hätten besser gefasst werden können.³ Im Falle der Institutionen hätte ein Diagramm klarer gemacht, wie die einzelnen Behörden und Institute aufeinander bezogen waren und wie sie sich in die Gesamtverwaltung des Tang-Reiches einfügten.

Zweitens liefert der Verfasser in diesem ersten Band einen Überblick über Cui Lingqins Leben und Schaffen sowie den geistesgeschichtlichen und kulturellen Kontext, innerhalb dessen Cuis Hauptwerk, das *Jiaofang ji*, entstand. Das ist der Gegenstand des zweiten Kapitels und der ersten drei Abschnitte im dritten Kapitel. Der biographische Teil besteht aus einer äußerst minutiösen Detektivarbeit. Es gelang dem Autor aus einer Vielzahl disperater und oft widersprüchlicher Quellen alle wesentlichen Stufen von Cuis Beamtenkarriere zu rekonstruieren. Das ist kein kleiner Verdienst, da eine derartige Übersicht bislang fehlte. Cui gehörte zum Landadel und war Teil des „zweiten Hauses“ des mächtigen Aristokratenklans der „Boling Cui“, aus der viele Ministerpräsidenten des Tangreiches hervorgingen. Allerdings bekleideten Cuis Vorfahren keine solch hohen Posten, sondern dienten lediglich als Bezirkspräfekte. Cui selbst hatte zwischen 735 und 740 und seinem Tod um 780 eine Reihe verschiedenster Ämter in der Zentralregierung und Lokalverwaltung inne. Gemäß seinem Vorwort zum *Jiaofang ji* sammelte er Augenzeugenberichte zu den *jiaofang* Institutionen, als er in der Hauptstadt als Speicher-Administrator tätig war. Dies fällt auf die Zeit zwischen 735 und 740. Danach arbeitete er zwischen 740 und 742 als Hilfs-

3 Vgl. z. B. die Tabellen in Ren Bantang und Wang Kunwu: *Sui Tang Wudai yanyue zayan geci ji*. Chengdu: Bashu, 1990, S. 1785; und Ren Bantang: *Jiaofang ji jianding*. Beijing: Zhonghua shuju, 1962, S. 199.

sekretär des Redaktionsamtes am Department für die Kaiserliche Bibliothek. Während dieser Zeit, so vermutet der Verfasser, könnte Cui Gelegenheit gefunden haben, weitere Materialien über das Unterhaltungswesen zu sammeln. Nach einer Stelle in der Provinz Jiangsu als Kreisvorsteher kehrte Cui dann um 754 in die Hauptstadt zurück. Er wurde aber bald danach durch die An Lushan Rebellion um 755–757 erneut nach Süden getrieben, wo er, wie bereits erwähnt, das *Jiaofang ji* niedergeschrieben haben soll. Nach der Zerschlagung der Rebellion kehrte Cui erneut in die Hauptstadt zurück, wo er bis zum Vizepräsidenten der Hochschule für die Adelssöhne avancierte. Um 765 wurde er in die Provinz Sichuan geschickt und diente dort als Bezirkspräfekt von Wanzhou. Er soll um 780 gestorben sein.

Dieses biographische Gerüst wird durch Informationen zu Cuis Beziehung zum Buddhismus, seinem vermuteten Besuch der damaligen Kulturregion Yangzhou und der Diskussion verlorener Texte von Cui ergänzt. Der Verfasser gewährt dabei Cuis Beziehung zum Buddhismus den grössten Raum. Diese Beziehung ist in zwei Epitaphen des Li Hua (fl. 735) dokumentiert und verbindet Cui mit zwei Klöstern in der Grossregion Yangzhou. Mit grosser Gelehrtheit referiert der Verfasser, was über die Region, die Klöster, die dort tätigen Chan-Meister und deren Doktrin bekannt ist, und liefert im Anhang sogar eine vollständige Übersetzung des ersten Epitaphs, doch werfen seine Ausführungen nur wenig direktes Licht auf Cui Lingqin, und ich habe mich bei der Lektüre gefragt, ob dieser Teil nicht hätte gestrafft werden können. Seine Ausführungen zeigen allerdings, dass Cuis Interesse am Buddhismus einem Zug der Zeit entsprach und Klöster nicht nur Orte der Andacht, sondern auch der Gelehrsamkeit und Konvivialität waren, die Laienanhängern ein Refugium vor staatlichen Zwängen zur Verfügung stellten.

Im Abschnitt über die Stadt Yangzhou referiert der Verfasser vor allem den musikalischen Austausch zwischen Yangzhou und Japan. Dieser Austausch war nicht nur von Bedeutung für die Entwicklung der japanischen Hofmusik, sondern führte auch dazu, dass in Japan Musiktraditionen und Notationen sich erhalten haben, die in China schon längst verloren gegangen sind. Dieses Material ist neuerdings vor allem von Laurence Picken und seinen Mitarbeitern bearbeitet worden,⁴ und ihre Erkenntnisse werden sicherlich vom Verfasser in seinem geplanten, zweiten Band in Hinsicht auf

4 *Music from the T'ang Court*, 6 Bde. London/Cambridge: Oxford University Press, 1981, 1985, 1987, 1990, 1997.

die Unterhaltungskünste am Tang-Kaiserhof einbezogen werden. Ich hätte mir hier gewünscht, dass der Verfasser sich näher dazu geäussert hätte, welche Anregungen seiner Meinung nach Cui von diesem Besuch empfing, und wie sich diese Anregungen möglicherweise im *Jiaofang ji* niedergeschlagen haben. – Zu den verlorenen Texten des Cui Lingqin gehören eine Ergänzungskompilation zu einem ebenfalls verloren gegangenen historischen Kompendium, eine Inschrift für Li Bos Studienklause am Kuangshan sowie ein Kommentar zu Yu Xins Reimprosa-Werk *Ai Jiangnan fu*.

Schliesslich gibt der Verfasser Auskunft über die Entstehung, Niederschrift, Struktur, Textgeschichte und Ausgaben des *Jiaofang ji* und diskutiert kurz die Überlieferungsgeschichte des Vorworts. Dies ist der Gegenstand des restlichen Teils von Kapitel 3. Da ich einiges dazu bereits oben ausgeführt habe, möchte ich mich hier kurz fassen. Der Verfasser betont, dass das *Jiaofang ji* nicht nur ein wichtiger Text zur Frühgeschichte der höfischen Unterhaltungskünste, sondern auch eine wichtige Quelle zur chinesischen Theater- und Musikgeschichte ist. In dieser Hinsicht hält er es für gleichbedeutend mit zeitgenössischen Werken wie etwa dem *Jiegu lu* (Aufzeichnungen über die ‚Barbarentrommel‘), dem *Beili zhi* (Bericht über das beili-Viertel) oder dem *Yuefu zalu* (Vermischte Aufzeichnungen zur Musik) und *Pipa lu* (Aufzeichnungen über die Laute), um nur die bekanntesten zu nennen. Das *Jiaofang ji* wurde zunächst im Literaturkatalog des *Xin Tangshu* in die Klassikerabteilung (*jingbu*), Sektion „Musik“ (*yue*) eingereiht, wurde aber in späteren Bibliographien als zur Lehrmeisterabteilung (*zibu*), Sektion „Anekdoten“ (*xiaoshuo*) zugehörig betrachtet und entsprechend geringgeschätzt. Trotzdem hat sich der Text des *Jiaofang ji* erhalten können und weist erstaunlich wenige Varianten und Verschreibungen auf. Bei den heute nachweisbaren Textfassungen unterscheidet der Verfasser zwischen zwei von einander abweichenden Schichten: Schicht A, die auf einen bisher unbekannten Urtext zurückgeht und im Sammelwerk *Leishuo* (1136) uns teilweise vorliegt; und Schicht B, die auf eine verkürzte Vorlage des *Jiaofang ji* zurückgeht und uns in einer vollständigen Version im Sammelwerk *Shuofu* (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) überliefert ist. Diese beiden Ausgaben führen die Liste von insgesamt 33 verschiedenen Textausgaben an, die der Verfasser in mehr oder weniger chronologischer Folge und mit kurzen Kommentaren vorstellt. Ein spezielles Problem der Textgestalt und -überlieferung bietet Cui Lingqins äusserst aufschlussreiches Vorwort zum *Jiaofang ji*. Dieses Vorwort ist uns im Sammelwerk *Quan Tangwen* (1814) er-

halten geblieben, erscheint aber in keiner der bislang erhaltenen Ausgaben des *Jiaofang ji*. Der Verfasser nimmt an, dass dieses Vorwort einst zum vollständigen Text einer im 14. Jahrhundert verbreiteten Ausgabe gehörte und den Kompilatoren des *Quan Tangwen* durch eine Ausgabe im nun weitgehend verlorenen Sammelwerk *Yongle dadian* (ca. 1407) zur Verfügung stand.

Was mir in diesem ersten Band fehlt, ist eine eingehende Diskussion der Quellen sowie des gegenwärtigen Forschungsstandes. Die Problematik der Quellen wird zwar im Vorwort und an einigen anderen Stellen angesprochen (so z. B. auf S. 121 Anm. 264, S. 123 Anm. 267, u. a.), doch nie richtig diskutiert. Dasselbe gilt für den aktuellen Forschungsstand. Der Verfasser bezeichnet seinen Gegenstand wohl zurecht als ein „von der ausserchinesischen Forschung bisher nur unzureichend beachtetes Sondergebiet der Sinologie“ (S. 7), gerade deshalb wäre aber eine ausführliche Diskussion der Forschungsgeschichte und des gegenwärtigen Forschungsstandes von grossem Wert gewesen. Insbesondere hätte der Verfasser klarer machen sollen, wie sich diese neue Studie zu seiner frühen vorbildlichen Darstellung der höfischen Unterhaltungskünste am Hofe der Tang verhält. Mich hätte z. B. interessiert, welche neuen Quellen dem Verfasser sowie der Fachwelt allgemein seit der Veröffentlichung der ersten Studie vor mehr als dreissig Jahren bekannt geworden sind? Wie haben neue Erkenntnisse der Archäologie, Epigraphik und weiterer Bereiche unser Verständnis der Periode und des Untersuchungsgegenstandes verändert? Haben sich dem Verfasser oder der Fachwelt neue methodologische und theoretische Zugänge zum Material eröffnet, die eine Neudefinition oder Neuinterpretation des Materials notwendig machten? Haben sich dem Verfasser neue Problemkomplexe eröffnet? Hat er seine Meinung zu bestimmten Problemen revidieren müssen? Antworten zu diesen Fragen finden sich zwar verstreut hier und da im Haupttext und in den Fussnoten, es fehlt aber an einer zusammenhängenden Diskussion. Eine zusammenhängende Diskussion der Quellen, des Forschungsstandes und der Forschungsmethodik wären nicht zuletzt darum wichtig gewesen, weil eine solche Diskussion jüngeren Forschern den Zugang zum Material und Forschungsgegenstand erleichtern würde und dadurch neue Kräfte für dieses vernachlässigte Forschungsgebiet gewonnen werden könnten.

Der Band hätte insgesamt besser editorisch betreut werden sollen. Das ist nirgendwo deutlicher als im Quellen- und Literaturverzeichnis. Ich fand

z. B. mehr als zehn orthographische Fehler sowie weitere Uneinheitlichkeiten in der bibliographischen Erfassung der Titel. Im Haupttext entdeckte ich lediglich drei orthographische Fehler (S. 27, S. 129 und S. 152), war aber verwirrt z. B. durch die terminologische Inkonsistenz betreffend der Übersetzung des Begriffs *taichang si*: Auf S. 21 übersetzt der Verfasser diesen Begriff als „Hof des Opferwesens“, auf S. 22 „Hof für das Opferwesen;“ und auf S. 24 „Hof für das Sakralwesen“ und „Hof für Opferwesen“. Desgleichen wird der Titel des *Jiaofang ji* einmal als „Memorial über die Lehrinstitute“ (S. 7) und einmal als „Aufzeichnungen über die Lehrinstitute“ (S. 117) gegeben, ohne dass auf die alternative Übersetzung erklärend verwiesen würde. Weitere Versehen sind: Die Sitzende und die Stehende Abteilung wurden nicht im Jahre 642 gegründet (S. 15), sondern gehen, wie der Verfasser anderenorts geschrieben hat,⁵ auf den Beginn der Regierungszeit Kaisers Xuanzong zurück. Das Jahr 642 bezieht sich auf die Schaffung der „Zehn Musikabteilungen“.⁶ Folgt man dem Hinweis auf Idema und West auf S. 54, Anm. 74, so kommt man zu deren Übersetzung des Theaterstücks *Huolang dan* und nicht zu Informationen bezüglich der Karriere des Cui Lingqin, wie dies die Anmerkung einem glauben macht. Diese sowie weitere kleinere Inkonsistenzen hätten durch bessere Durchsicht des Manuskripts leicht vermieden werden können.

Trotz dieser kleinen Mängel ist dieses Buch eine Fundgrube von Informationen zum *Jiaofang ji*, seinem Autor Cui Lingqin sowie dessen Umkreis, und die entsprechenden Sachverhalte sind kompetent und zuverlässig dargestellt. Der Leser dieses ersten Bandes wird deshalb gespannt auf die Veröffentlichung des zweiten Bandes warten.

Dieter Tschanz

5 *Yüeh-fu tsa-lu*, 133A19; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, S. 726.

6 *Yüe-fu tsa-lu*, 87A4. Dort schreibt der Verfasser, dass die „Zehn Musikzweige“ (*shih-pu-chi*) – dieser Begriff scheint ein Äquivalent von „Musik der Zehn Abteilungen“ (*shibu yue*, vgl. S. 13 des vorliegenden Bandes) zu sein – zwischen 640 und 642 gegründet wurden.

INOUE Yasushi: *Reise nach Samarkand*. Aus dem Japanischen von Andreas Mrugalla. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998, 174 S.

Der Umschlag des hier besprochenen Bandes fällt sofort ins Auge: Ein sehr europäisch aussehender, junger, bäriger Beduine (oder anderer Nomade), dessen Kopf in kostbare Textilien gehüllt ist und der lässig einen Krummsäbel über die rechte Schulter trägt, wirft einen stolzen Blick zurück über die linke und scheint damit gleichsam zur „Reise nach Samarkand“ aufzufordern. Auf dem kleinen Stück Wüstenhorizont hinter ihm sieht man Kamale. Handelt es sich hier um einen Ausschnitt aus einem Gemälde des 19. Jahrhunderts? Die Annahme ist naheliegend – im Buch fehlt jede Angabe. Bei der Lektüre des Textes auf der Rückseite des Bandes, die (mit Ausnahme des Computer-Strichcodes) in einem an Teppiche und die Wände von bestimmten Tempeln erinnernden Rot gehalten ist, verdichtet sich die Befürchtung, dass es sich hier gleichsam um ein spätes Produkt des Orientalismus handelt, heisst es dort doch: „Inoue entführt den Leser in die geheimnisvolle und mythenumrankte Welt Samarkands, in die Welt Dschingis-Khans. In eindrücklichen Bildern wird eine fast verschwundene Welt, werden untergegangene Reiche und Epochen lebendig, begreifbar, gegenwärtig.“

Nun mag es nicht angehen, die Umschlaggestaltung, die ja nur der Werbung dient, zu kritisieren. Andererseits werden mit solchen Äusserungen falsche Erwartungen geweckt. Wie so oft wird hier vom Verlag einem übersetzten Werk der japanischsprachigen Literatur eine ihm fremde, triviale und klischeehafte Funktion unterschoben. Die Versprechungen werden nicht eingelöst – das unvorbereitete Publikum, falls es ein solches überhaupt gibt, ist verwirrt und enttäuscht.

Ein literarisches Werk kann Wort für Wort übertragen werden, und doch bleibt die ursprüngliche Gestalt des Textes mit all ihren Kontextbezügen bestehen. Diese bedürfen einer Übertragungsarbeit der Leserin, des Lesers in der Zielsprache, oder ein paar erklärender Worte, einer „philologischen“ Erläuterung. Eine solche fehlt im vorliegenden Band nahezu gänzlich. Zu der im Text reichlich zitierten Literatur etwa, die einem „westlichen“ Publikum wenig bekannt sein dürfte (obwohl, wie im Falle der Memoiren des ersten indischen Grossmoguls Babur, aus denen auf den Seiten 159–60 zitiert wird, sogar eine deutsche Übersetzung vorliegt – bei Manesse, Zürich 1988) und zu den vielen fremdartig klingenden Namen gibt es keinerlei Anmerkungen

und kein Glossar. Fast ist man für die kleine, schlecht abgedruckte und nur knapp kommentierte Landkarte auf den Seiten 72–74 dankbar.

Bevor hier nun weiter auf das Buch eingegangen wird, sei jedoch die Arbeit des Übersetzers gewürdigt, der mit Ausnahme einiger wenigen fehlerhaften Stellen, wohl eher Druckfehler, und gewisser Kleinigkeiten (z. B. S. 131: „Misteln und Ölbäume in voller Blüte“ – Misteln – sind „Mispeln“ gemeint? – und Ölbäume – Oliven? – blühen sehr unscheinbar) sich im Ge-wirr des Textes in bewundernswerter Weise zurechtgefunden hat.

Gegen die Kritik der fehlenden Kommentierung könnte man wohl zu Recht einwenden, dass es sich hier um ein literarisches Werk handelt, das zur Unterhaltung gelesen wird. Diese Einordnung in die (nunmehr deutschsprachige) Belletristik ist jedoch problematisch. Das vorliegende Buch ist eine essayistische „historische Topographie“ des Gebietes, das hier als „Westturkestan“ bezeichnet wird, nämlich der zentralasiatischen Gegend, die von den Gebirgen Pamir und Tianshan und den Flüssen Amu-Darya und Syr-Darya umrandet wird und Kontakte nach Indien, Pakistan, Afghanistan, dem Iran sowie nach China und Russland aufweist. Es ist kulturell und historisch gesehen also ein sehr interessantes Gebiet. In den locker gefügten Texten, die meist um vom Autor besuchte, historisch wichtige Orte kreisen (u. a. die Städte Buchara und Samarkand sowie der See Issyk-Kul) wird ein verwirrender Teppich von Ortsnamen, Personennamen, Ereignissen, Textzitaten gewoben. Der Bogen reicht von den Eroberungszielen Alexanders des Grossen über diejenigen der Hunnen, der Araber, Dschingis-Khans und Timurs bis zum 19. Jahrhundert. Das Ganze liest sich recht packend, und es wird geschickt vermittelt, dass weit auseinanderliegende Kulturen wie diejenigen in China, Indien, Persien in diesem Schmelztopf – einem Teil der sogenannten Seidenstrasse – über Jahrhunderte hinweg immer wieder aufeinandergetroffen sind.

Und doch hinterlässt das Buch eine tiefe Ratlosigkeit. Der Autor selbst gibt zu, dass er nicht Historiker ist, sondern „ästhetisch“ vorgeht (S. 11). So-mit liegt uns hier keine eigentliche historische Untersuchung vor, sondern ein poetisch-belletristisches Werk, das aber zu neunzig Prozent Historisches, Archäologisches und gar Philologisches in gewollt dilettantischer Weise aneinanderreihrt. Geschichte als Geschichten? Ausgangspunkt der Erörterungen sind konkrete Reisen, die der Autor in den 60er Jahren, als das Gebiet noch zur Sowjetunion gehörte, in die Gegend unternahm. Anlass zur Reise war, wie der Autor selbst sagt, das Faszinosum historisch-literarischer

Topoi (im wahrsten Sinne des Wortes: „Orte“) hauptsächlich in älteren chinesischen Texten (u. a. im *Hanshu* und im *Shiji*, aber auch etwa in Gedichtsammlungen), und nicht in erster Linie ein Interesse für die gegenwärtige Realität. Er beschreibt immer wieder, wie er sich an in solchen Texten erwähnten Stätten aufhält und sich zwischen den Ruinen das Leben der Vergangenheit ausmalt, manchmal auf recht klischeehafte Weise, etwa wenn er die Märkte beschreibt oder hinter einem zerfallenen orientalischen Torbogen ein küssendes Liebespaar zu entdecken wähnt (Wie steht es mit dem Küssen in den behandelten Kulturen?).

Interessant bei diesem Buch, das in Japan 1969 erschien, ist für diejenigen, die mit Ostasien vertraut sind, eine Art „Exotik des Westens, vom Osten her gesehen“. Geschildert wird, wie seit uralter Zeit Abenteurer, Händler, Eroberer und buddhistische Mönche aus der verschiedenartigsten Motivation heraus in die recht unbekannte Gegend der „Westlande“ vorstießen. Dieses Faszinosum möchte der Autor bei sich selbst und den Leser(inne)n wiederbeleben, indem er an die historischen Stätten reist. Die spärlichen Äusserungen über die Gegenwart des Reisenden (wohlgemerkt ist diese nach dem Verschwinden der Sowjetunion heute auch „Geschichte“), etwa über eine moderne Stadt oder ortstypische Produkte, vermögen nicht die Neugier der Leser(innen) zu befriedigen. Das anekdotisch-historische Element rutscht somit häufig ab in den Stil eines Reiseführers für Studienreisen, wie sie heute vermehrt jene Gegend heimsuchen. Man vermisst schmerzlich etwas Persönliches; auch die handelnden Personen in den historischen Darstellungen wirken zum grössten Teil blass.

Das Problem liegt, wie angedeutet, im veränderten Kontext aufgrund der Übersetzung. In Ostasien gibt es von China ausgehend die Tradition einer Vermischung der Bereiche „Geschichte“ und „schöne Literatur“ (Inwiefern eine solche auch in Europa gilt, bleibe dahingestellt). Seit Jahrhunderten werden historische Anekdoten zur Darstellung einer unter Umständen auch poetisch-ästhetischen persönlichen Meinung hinzugezogen. Wichtige historische Quellen, wie etwa das erwähnte *Shiji* (2. Jh. v. Chr.) werden auch – oder vor allem – als literarische Texte gelesen und seit Jahrhunderten bis heute von Literaten als Zitatenschatz hinzugezogen.

Neben diesem literarisch-historischen Strang gibt es vor allem auch in Japan die Tradition, dass Orte („Topoi“), an denen Texte verfasst wurden oder die in literarischen Werken vorkommen, konkret aufgesucht werden. Um solche Orte wird bisweilen gar ein Kult betrieben. Aus diesem Kontext

ergibt sich die Gattung der literarischen Topographien, in denen Gedichte, Beschreibungen, Anekdoten und dergleichen zu einer gewissen Gegend gesammelt werden. Zu dieser Textgattung, die im europäischen Kontext eher unbekannt ist, scheint Inoues Buch eine grosse Affinität aufzuweisen. So geht es hier um eine literarisch-historische und nicht in erster Linie um eine reale Landschaft.

Inoues Buch trägt im Original den Titel *Seiiki monogatari* (an anderer Stelle auch *Saiiki monogatari* transkribiert). Dieser Titel bedeutet übersetzt etwa „Erzählungen der westlichen Regionen“. Der Begriff *seiiki* (in der vorliegenden Übersetzung als „Westlande“ wiedergegeben) ist ein Begriff, der den erwähnten historischen chinesischen Texten entstammt. *Monogatari* ihrerseits sind in der japanischen Tradition Erzählungen, die im Umfang von wenigen Zeilen bis zu tausenden von Seiten reichen können. Sammlungen von *monogatari* sind oft absichtlich sehr anekdotisch und heterogen gehalten. Motivation dieser „Geschichten“ ist oft das Kuriose, Überraschende, Ungewöhnliche, die poetische oder witzige Pointe. Mit seinem ursprünglichen Titel hat somit der Autor sein Werk deutlich charakterisiert. Es ist schade, dass der deutsche Titel *Reise nach Samarkand* wie das englische *Journey beyond Samarkand* (1971) falsche Vorstellungen wecken.

Yasushi Inoue wurde 1907 auf der japanischen Insel Hokkaidō geboren. Er starb 1991. Inoue gehört zu den in „westlichen“ Sprachen am häufigsten übersetzten japanischen Autoren. Seine Werke gelten als leicht lesbar, vielleicht, weil bei ihm die bei anderen japanischen Schriftstellern so häufige qualvolle Auseinandersetzung mit der Spaltung des Autors in den Erzähler im Text und die reale Person eine geringe Rolle spielt. Auch deutsch sind mehrere seiner Werke greifbar (ebenfalls beim Suhrkamp Verlag). Es gibt einen wichtigen Strang in Inoues Schaffen, der Innerasiatisches und Chinesisches behandelt (deutsch etwa *Das Tempeldach*, 1981, und *Die Höhlen von Dun-Huang*, 1986). Das hier besprochene Buch ist diesem Teil seines Werkes zuzurechnen.

Christoph Langemann

POO Mu-chou: *In Search of Personal Welfare. A View of Ancient Chinese Religion.* Albany, N. Y.: State University of New York Press (SUNY Series in Chinese Philosophy and Culture; vol. XIII), 1998, 331 pp.

Das grundsätzliche Problem der hier anzuzeigenden Publikation ist ein methodisches. Der Autor, Professor Poo von der Academia Sinica in Taipeh, unternimmt eine extrapolative Rekonstruktion des „Glaubens“ des allgemeinen Volkes aufgrund der Befunde zur Religion oberer Gesellschaftsschichten. Er formuliert sein Credo bereits in der Einleitung:

Yet if we admit that during the Han period Confucian values belonged mainly to the ruling, or administrative, elite who usually possessed the richer tombs, there is good reason to believe that many of the so-called Confucianists were influenced by a wide spectrum of religious mentality. Thus, it is possible to approach the beliefs of the commoners by examining the culture of the elite. (S. 5)

Diese grundsätzliche Einschränkung vorausgeschickt, teilt sich das Buch in acht Kapitel sowie eine Schlussfolgerung und Zusammenfassung. Auf den dafür zur Verfügung stehenden 218 Seiten gibt der Autor einen Überblick über das religiöse Leben der Chinesen zwischen der Shang- und der Jinzeit. Genauer gesagt, von den Skapula- und Plastroneninschriften der Shang bis zu den Fünf-Scheffel-Reis Daoisten und Ge Hong, dem Autoren des *Bao Pu Zi*. Aufgrund der beschränkten Quellenlage und auch des limitierten Platzes werden viele Fragen nur gestreift oder erwähnt. Die Arbeit ist denn auch hauptsächlich eine Beschäftigung mit der spät-zhanguo- und hanzeitlichen Vorstellung von Geistern, Unsterblichen, der Totenwelt und Götterfiguren, wie sie sich in Grabmalereien, Grabziegeln, Grabtexten sowie den aus der Zeit überlieferten Schriften Wang Chongs oder Wang Fus manifestieren.

Speziell hervorzuheben in diesem Zusammenhang ist Kapitel vier, in welchem er sich eingehend den erst in jüngerer Zeit entdeckten Almanachen *Ri Shu* widmet und diese in Bezug auf Inhalt, Bedeutung und Anwendung erklärt.

Aus all diesen Quellen stellt der Autor in Kapitel sechs, „Beliefs and Practices in Everyday Life of the Han Dynasty“, einen Ablauf des Jahres zusammen, in welchem in die wichtigen Ereignisse vom Frühlingsfest an kurz eingeführt werden. Später werden auch alle Stationen eines Menschenlebens ebenso kurz erwähnt. Wenn bei all diesen Punkten auch nicht in die

Tiefe gegangen wird, so kann man aus dem Buch zumindest einen Einstieg für die eigene Beschäftigung mit dem Thema erhalten.

Im siebten Kapitel schreibt der Autor über Konzepte des Jenseits und die Vorstellung von „Unsterblichkeit“, wie sie im Umgang mit den „Unsterblichen“ offenbar wird, dass „Unsterbliche“ nämlich manchmal in einem fern entrückten Paradies existieren, mitunter aber auch auf Erden zwischen uns wandeln, ja dass es sogar lebende Menschen gibt, denen *pre mortem* Unsterblichkeit zugestanden wird. Leider nimmt der Autor m. E. etwas unkritisch jeden Hinweis auf Übersinnlichkeit als Unsterblichkeit wahr, so dass er neben dem Ausdruck *xian* auch jede Erwähnung gefiederter oder mit Federn versehenen Menschen als „Unsterblichkeit“ versteht. Solche Dinge werden aber durch das gesamte Buch nicht zum Thema, so dass die an sich stringente Argumentation manchmal durch ihre methodische Unzulänglichkeit etwas an Kraft einbüsst.

Der Arbeit sind auch sonst gewisse methodische Mängel vorzuwerfen, wenn sie etwa unsystematisch wird und scheinbar willkürlich Quellen zitiert, die ins Argument passen oder wenn *shen* einfach als „god, sacred“ übersetzt wird (S. 79), ohne die Übersetzung zu problematisieren, oder auch wenn sie das *Zuo Zhuan* als *Commentary of Tso* wiedergibt, den Titel *Huang Di Nei Jing* aber unübersetzt lässt (S. 76).

Möglicherweise mit Blick auf die westliche Leserschaft nimmt sich der Autor auch vergleichend religionswissenschaftliche Fragen vor, etwa wenn er die chinesische Praxis mit der des antiken Ägyptens vergleicht oder wenn er Kapitel vier mit einem Zitat aus Hiob 1:6 beginnt. All diese Versuche wirken in den Augen des Rezensenten etwas deplaziert und hilflos.

Fehler in der Umschrift (Wade-Giles) gibt es keine, abgesehen vom m.E. sehr liebenswerten Fehler für einen Südchinesen, nämlich dass er im Abkürzungsverzeichnis das *Sibu Congkan* als *Si Bu Chong Kan* ausschreibt.

Insgesamt ist die Arbeit ein erster Versuch, sich eines Themas anzunehmen, welches sehr zentral und noch wenig bearbeitet ist, nämlich der Stellung der Übersinnlichkeit im Alltagsleben antiker Chinesen und ihr Umgang damit. Als generelle Einführung gedacht, mag sie ihren Nutzen haben, letzten Endes bleibt aber viel zu wünschen übrig.

Marc Winter

SCHEID, Bernhard: *Im Innersten meines Herzens empfinde ich tiefe Scham. Das Alter im Schrifttum des japanischen Mittelalters.* Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1996, 409 S.

Bei diesem interessant geschriebenen Buch handelt es sich um die erste umfassende Darstellung der Situation und Bewertung des Alters im japanischen Mittelalter (1185–1573), beschränkt auf schriftlich fixierte Texte. Die Aufarbeitung dieses bisher wenig beachteten Themas beleuchtet neue Aspekte der mittelalterlichen japanischen Gesellschaft und ist ein wertvoller Beitrag zum besseren Verständnis dieser Epoche.

Beginnend mit der Frage nach dem Anfang des Alters und mit einer Aufreihung der physischen und psychischen Charakteristiken alter Menschen, befasst sich der erste Teil mit Portraits einzelner Typen von Alten: alte Frauen zwischen Erhabenheit und Dämonie, alte Menschen mit Aspekten des Göttlichen und Übernatürlichen (vor allem ist die im Nō wichtige Figur des *Okina* als ursprünglich shintōistischer Mittler zwischen dem Diesseits und dem Jenseits zu beachten), aber auch starke, erleuchtete Greisinnen in den Zen-Legenden.

Die in jeder lyrischen Gattung vorkommenden Altersklagen liefern eine immer wiederkehrende Symbolik. Stark beeinflusst vom Buddhismus, dient das Thema „Alter“ aber oft der Darstellung der Vergänglichkeit und des menschlichen Leidens und ist nur selten reales Subjekt der Dichtung.

Im Kapitel „Scham und Ausgrenzung“ ergibt sich anhand der Analyse der literarischen Werke *Mumyōzōshi*, *Masukagami*, *Tsurezuregusa*, buddhistischer Lehranekdoten und Predigten und der Schriften zum Theater etc., dass das Alter auf Grund seiner Verfallserscheinungen als Makel empfunden wurde, dessen man sich zu schämen hatte. Selbstgenügsamkeit und religiöses Streben waren das wegweisende Ideal. Ästhetische Diskriminierung und Ausgrenzung galten als unabwendbares Schicksal und die Jugend wurde für respektloses Verhalten nicht getadelt. Allgemein stösst man auf Missachtung der konfuzianistischen Forderung, die Alten zu ehren.

Der zweite Teil dieser Studie behandelt Alte als Mitglieder der mittelalterlichen Gesellschaft. Scheid weist auf, dass trotz der Geringschätzung, die oft alten Menschen entgegengebracht wurde, deren Anwesenheit bei Zeremonien erwünscht war, und auch bei der Sitzordnung das Senioritätsprinzip weitgehend Geltung hatte. Ein Exkurs über die Situation der Senioren in der Kriegerklasse zeigt, dass Alte nur dann eine wesentliche Rolle spiel-

ten, wenn sie als Strategen oder Ratgeber politische Aufgaben erfüllten. Es ist anzunehmen, dass sich diese politische Bedeutung des Alters mit dem Phänomen der als „Altenräte“ bekannten Führungsgremium verbindet. Der Rücktritt eines alten Menschen von wichtigen sozialen Funktionen war oft gleichbedeutend mit dem Eintritt in den Mönchsstand.

Besondere Beachtung schenkt Scheid dem Altern im buddhistischen Klerus. Alte Mönche im Kloster galten auf Grund ihrer langen religiösen Praxis als Respektspersonen und genossen Privilegien. Ihre Position begründete sich aber auch auf persönlichen Fähigkeiten sowie familiären und politischen Bindungen. Man unterschied bei den alten Mönchen zwischen politischen und (oft die ältesten Mitglieder einschliessend) spirituellen Autoritäten, was sich auch semantisch ausdrückte. Ansehen war auch Voraussetzung, um sich die Pflege im Alter durch seine Schüler zu sichern.

Die letzten beiden Kapitel befassen sich mit dem Verhältnis Eltern – Kinder, einerseits in Form der kindlichen Pietät, andererseits der elterlichen Liebe zu den Kindern. Scheid stellt dar, dass die Kindespflicht immer in Zusammenhang mit der Hilflosigkeit der alten Eltern stand und deren Ziel nicht reiner Gehorsam, sondern die Versorgungspflicht gegenüber den Eltern war. Auch in Hinblick auf diesen Aspekt ist zu bemerken, dass die mittelalterlichen Vorstellungen über das Alter weitgehend vom Buddhismus beeinflusst waren und konfuzianistische Werte in den Hintergrund traten.

Das vorliegende Werk schliesst an eine Untersuchung über das Alter von den frühesten schriftlichen Zeugnissen bis zum Ende der Heian-Zeit (793–1185) an und ist wegbereitend für weitere Studien zur Geschichte des Alters in der japanischen Neuzeit.

Ursula Koike-Good

SCHLOMBS, Adele: *Huai-su and the Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden (Münchener Ostasiatische Studien; Bd. 75), 1998, 173 S.

Das vorliegende Buch stellt die 1990 abgeschlossene, aber erst acht Jahre später publizierte Dissertation von Adele Schlombs dar. Das in englischer Sprache und unter Verwendung der Wade Giles-Umschrift verfasste Werk

der deutschen Kunsthistorikerin, zur Zeit Direktorin des Museums für Ostasiatische Kunst Köln, ist die erste und bisher einzige westliche Studie über den überaus bedeutenden chinesischen Schriftkünstler Huaisu.

Neben sehr kurz gehaltenem Vor- und Schlusswort, Namen- und Werkindex sowie Literaturverzeichnis ist das Buch in zwei Hauptteile, bestehend aus jeweils zwei Kapiteln und einer grossen Anzahl von Unterkapiteln, gegliedert. Im ersten Hauptteil wird die Person Huaisu vorgestellt, darauf folgt eine Besprechung seines Werkes. Dieser zweite Teil besteht in der Hauptsache aus einer gründlichen Erforschung der berühmten Schriftrolle *Zixu tie* (*Autobiographischer Essay*), die auf das Jahr 777 datiert ist und sich heute im Palastmuseum, TaiBei, befindet. Das in der „verrückten Konzeptschrift“ (*kuangcao*) geschriebene Werk diente bis in die Gegenwart unzähligen Schriftkünstlern – von Huang Tingjian bis Mao Zedong – als massgebende kalligraphische Vorlage und Inspirationsquelle. Zudem ist die Rolle eines der im Westen bekanntesten chinesischen Schriftkunstwerke.

Im ersten Teil des Buches wird zunächst ein thematisch gegliederter Streifzug durch das Leben Huaisus vorgenommen, der wegen Mangel an Quellenmaterial lückenhaft bleiben muss. Daraus ergibt sich einerseits das traditionelle gängige Bild eines exzentrischen, stets betrunkenen, genialen und von einem kleinen Kreis Gleichgesinnter hoch gerühmten Künstlers, andererseits aber – und das dürfte manche Lesende überraschen – entsteht auch der Eindruck eines ehrgeizigen, zielstrebigen und diesseits bezogenen Mannes, der dank guter Beziehungen innerhalb kürzester Zeit zum gefragten Künstler der Tang-Metropole Chang'an wurde.

Das ursprüngliche Anliegen der Autorin, chan-buddhistische Einflüsse auf Huaisus Leben und Werk aufzuzeigen, erwies sich als undurchführbar. Die Autorin hebt hervor, dass weder der Künstler selbst noch seine Zeitgenossen sich auf derartige Einflüsse beziehen. Sie weist nach, dass der Künstler seit der späten Tang-Zeit im Laufe der Jahrhunderte in einen „Chan-Künstler“ und „Chan-Mönch“ transformiert wurde, eine Vorstellung, die mitunter auf einer Verwechslung mit einem früheren Künstler namens Huaisu beruht und die sich bis heute in der Kunstgeschichte hartnäckig festgehalten hat.

Das künstlerische Schaffen Huaisus sei durch ein hohes Mass an Selbstausdruck, Spontaneität sowie durch die Suche nach Innovation (*gixin*) gekennzeichnet. Seine Schriftkunstwerke, mal auf Papier, mal auf Kleidungsstücke und Wände geschrieben, soll er als Performance gestaltet und im

Zustand der Trunkenheit ausgeführt haben. Huaisu könne zwar im Rahmen der chinesischen Schriftkunst als Einzelgänger und als Vorläufer eines neuen und freieren Künstler-Typus eingestuft werden, doch sein Werk sei keineswegs ein isoliertes Phänomen. Schlombs definiert Huaisu im soziokulturellen Kontext zeitgenössischer Kunstliebhaber und Yipin-Künstler in der Zeit nach der An Lushan-Rebellion (755–757), bei denen Innovation, Expressivität, Eskapismus und Exzentrik als hochgeschätzte Eigenheiten galten.

Obwohl Huaisu in erster Linie für seinen wilden und hemmungslosen Schreibstil bekannt war, hat er sich selbst im Rahmen der traditionellen Schriftkunst definiert und bezeichnete sich als Nachfolger von Zhang Xu, dem „Erfinder“ der „verrückten Konzeptschrift“. Die Autorin macht geltend, dass seine expressive, unorthodoxe Schriftkunst letzten Endes keine radikale Abkehr, sondern lediglich eine Deformation der klassischen Kursivschrift darstelle.

Im zweiten Teil des vorliegenden Buches werden zunächst inhaltliche und stilistische Aspekte des *Autobiographischen Essays* eingehend untersucht. Wer hofft, dass durch die Übersetzung des berühmten Textes neue Erkenntnisse über die Persönlichkeit Huaisus gewonnen werden können oder dass er Persönliches darin zum Ausdruck bringt, dürfte enttäuscht sein. Der Text ist nicht viel mehr als ein von Selbstbewusstsein strotzender Bericht einer von Erfolg und Bewunderung gekrönter künstlerischen Laufbahn und besteht zum grossen Teil aus schmeichelhaften Zitaten prominenter Zeitgenossen wie etwa Yan Zhenqing. Nach Schlombs sei der Text ein einmaliges und wichtiges Dokument künstlerischen Selbstbewusstseins und Zeugnis eines neuen, unabhängigen Künstler-Typus. Im Hinblick auf Inhalt und Aufbau des Textes liege es nahe, die „Autobiographie“ als Rekommandationsbrief für einen potentiellen Gönner zu sehen.

Die Methodik der Schriftanalyse Schlombs berücksichtigt zwar frühere Studien zu chinesischen Schriftkünstlern von Shen Fu und Roger Goepfer, basiert aber vorwiegend auf einem Essay des chinesischen Autors Zong Baihua über die Ästhetik chinesischer Schriftkunst von 1962. Ihm folgend wird die formale Analyse des Werkes unter drei Gesichtspunkten vorgenommen: 1) Gesamtkomposition (*zhangfa*), 2) Aufbau einzelner Zeichen (*jiegou*) und deren Schwung/Stärke (*zishi*), 3) Pinselduktus (*bifa*). Mit Hilfe zahlreicher, durch Abbildungen illustrierter Beispiele gelingt es der Autorin, die wichtigsten Charakteristika der „verrückten Konzeptschrift“ Huaisus aufzuweisen: längere Passagen miteinander verbundener Zeichen (*yibi shu*); be-

trächtliche Variationen der Zeichengrösse; dicht verschlungene Kolumnen, seitliche Bezüge (*lateral relationship*) zwischen Zeichen oder auch Kolumnen; durch Schnelligkeit, bewegte Gestik und Alkoholeinfluss hervorgerufene dramatische Effekte; stark abbrevierende Zeichen und eine diagonale Verteilung des Gewichts der Zeichen. Neben diesen eher allgemeinen, zum Teil leicht ersichtlichen Aspekten der Schrift zeigt Schlombs, wie Huaisu als erster Schriftkünstler gewusst hätte, mittels bestimmter kompositorischer Handgriffe (Übertreibungen) eine gewisse Ironie im Text auszudrücken.

Im folgenden wird die spannende Geschichte von der Überlieferung der berühmten Schriftrolle während einer Zeitspanne von über 900 Jahren aufgerollt. Aufgrund von 24 Kolophonen und etlichen Siegeln, vor allem aus der Song- und Ming-Zeit, können wir die lange Reise der Rolle im Raum und durch die Zeit hinweg verfolgen, bis sie um 1743 in die Sammlung des Qianlong-Kaisers gelangte. Hier wurde sie neu montiert und mit etlichen Aufschriften und Siegeln des Kaisers versehen. 1933, kurz vor der Invasion Chinas durch die Japaner, wurde sie nach Nanjing gebracht, um schliesslich 1948 zusammen mit Tausenden von Objekten aus der Qianlong-Sammlung nach Taiwan verfrachtet zu werden, wo sie zu den grössten Schätzen des dortigen Palastmuseums zählt. Die Verfasser der Aufschriften – ausschliesslich Kaiser, berühmte Staatsbeamte, Kunstskenner und Sammler – werden kurz vorgestellt. Das derart vorgestellte Quellenmaterial über die Geschichte der Rolle ermöglicht sehr interessante Einblicke in die generelle Funktion von Bildaufschriften sowie in die Entwicklung der chinesischen Sammeltätigkeit und des Kunstverständnisses.

Anschliessend geht die Autorin auf die wichtige und äusserst knifflige Frage nach der Authentizität des *Autobiographischen Essays* ein. Obwohl bereits im Vorwort erwähnt und in der formalen Analyse kurz darauf eingegangen wurde, dass die Rolle kein Original „im westlichen Sinne“ sondern eine sog. „tracing copy“ sei, wird die Leserschaft erst hier darüber informiert, dass es sich bei dem Werk nach Meinung der Autorin um eine Kopie handle. Bei dieser Annahme stützt sich Schlombs auf die Untersuchung der Rolle durch Qi Gong. Zuerst beschreibt sie die Technik des hier angewandten Kopier-Verfahrens: Zunächst werden die Umrisslinien mit einem sehr dünnen und trockenen Pinsel auf dem über das Original gelegten Papier nachgezeichnet. Anschliessend werden die Zeichen mit einem ziemlich trockenen Pinsel neu geschrieben. Diese Methode unterscheidet sich von

der herkömmlichen *guotian*-Technik des Kopierens, bei welcher der Raum zwischen den Umrisslinien mit Strichen und Punkten ausgefüllt wird. Aufgrund der Platzierung bestimmter Aufschriften sowie der nicht zu belegenden Echtheit einiger Siegel argumentiert Schlombs gegen die traditionelle Annahme, das Werk sei die von Mi Fu erwähnte, originale Rolle der Su-Familie. Sie betrachtet die Rolle als eine „tracing copy“ von hervorragender Qualität. Die genaue Datierung der Kopie könne nicht mit Sicherheit angegeben werden: Das Jahr 1133 wird als ungefährer terminus post quem, die zweite Hälfte des 13. Jh. als terminus ante quem vorgeschlagen.

Nach den sehr umfassenden Erläuterungen über den *Autobiographischen Essay* wird in einem letzten Teil erstmals der Versuch unternommen, den Grossteil der bis heute publizierten Werke Huaisus als Ganzes zu erfassen und zu klassifizieren. Es handelt sich hier ausschliesslich um mehr oder minder fragwürdige Kopien, vornehmlich Steinabreibungen, sogenannte „freehand copies“ und Fälschungen, die bis in die Nördliche Song-Zeit zurückverfolgt werden können. Schlombs erklärtes Ziel ist es, anhand von drei Methoden – Textanalyse, vergleichende Stilanalyse und Untersuchung urkundlicher Beweise wie Siegel, Kolophone und weiterer Textquellen – die verschiedenen Zuschreibungen klar zu definieren und zu unterscheiden. Das Ergebnis ist die Einteilung der Werke in fünf Kategorien (A–E), je nach Grad der Zuverlässigkeit. Lediglich ein Werk, die auf Papier geschriebene Handrolle *Shiyu tie* im Qingdao Museum, ein sogenanntes „second hand original“, wird als genügend gesichert eingestuft, um es neben dem *Zixu tie* als Standard und Maßstab für Huaisus Schriftkunst gelten zu lassen. Hier stützt sich die Autorin gänzlich auf eine Werkanalyse von Xu Bangda. Unklar bleibt, ob sie das Werk persönlich begutachtet hat. Bemerkenswert ist, dass die meisten der zugeschriebenen Werke den orthodoxen Stil Huaisus repräsentieren und nicht seine „wilde Konzeptschrift“. Die hohe Anzahl orthodoxer Schriftbeispiele des Künstlers sei ein Hinweis auf die spätere Rezeption seiner Schriftkunst durch die Gelehrten der Nördlichen Song. Darin manifestiere sich deren Bedürfnis, den „wilden Mönch“ und Yipin-Künstler Huaisu in einen in der klassischen Schriftkunst bewanderten, „gezähmten“ und vielseitigen Literaten-Künstler zu transformieren.

Wer hofft, durch die vorliegende Studie endgültig über die Echtheit des berühmten Werkes *Zixu tie* beziehungsweise die Entstehungszeit der Kopie, über die stilistische Entwicklung des Œuvre von Huaisu oder über sein Verhältnis zu Zhang Xu aufgeklärt zu werden, wird möglicherweise nur zum

Teil zufrieden sein. Die Autorin macht zwar in vielerlei Hinsicht reinen Tisch mit mancherlei vorherrschenden Klischeevorstellungen über das Phänomen Huaisu, doch sie bleibt im allgemeinen sehr vorsichtig und unverbindlich. Der Grund dafür ist wohl in erster Linie auf die Knappheit des zu Verfügung stehenden Materials zurückzuführen. Unter solch schwierigen Rahmenbedingungen ist es nicht verwunderlich, dass selbst die Lebensdaten des Künstlers ungeklärt bleiben.

Leider unterliefen der Autorin mehrere Setzfehler, auch die Präsentation des Abbildungsmaterials ist zum Teil unsorgfältig. Trotz dieser handwerklichen Schwächen ist die hier besprochene Dissertation von Adele Schlombs ein ausgesprochen wichtiger Beitrag zu der erst in den Anfängen stehenden Forschung im Bereich der chinesischen Schriftkunst.

Kim Karlsson