

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

**Herausgeber:** Schweizerische Asiengesellschaft

**Band:** 65 (2011)

**Heft:** 3

**Buchbesprechung:** Rezensionen = Comptes rendus = Reviews

**Autor:** [s.n.]

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 19.02.2025

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

## REZENSIONEN / COMPTES RENDUS / REVIEWS

BABADŽANOV, Baxtiyar M.: *Kokandskoe chanstvo: vlast', politika, religija*. Tokio / Taškent: Nihu Program Islamic Area Studies, Center at the University of Tokyo (TIAS), 2010. 744 S., ISBN 978-9943-330-50-4.

Die Geschichte des Chanats von Kokand ist reichhaltig: Dies unterstreicht schon der Umfang des neuen Buches von Baxtiyar M. Babadžanov. Auf 744 Seiten entfaltet er die Herrschaft, die Politik und die Religion des Chanats, wobei diese drei Untergruppierungen bei weitem nicht alles sind, was der Historiker über Kokand zu erzählen weiss. Babadžanov geht von der umfangreichen Historiographie über das Chanat aus, wobei ihm zu danken ist, dass er auf 30 Seiten die wichtigsten und teilweise unbekanntere Werke über Kokand und Zentralasien einzuführen versteht (S. 58–87). Selbstverständlich kommen ihm dabei seine umfassenden Sprachkenntnisse sehr gelegen. Ebenso entgegenkommend für die zukünftige Forschung ist das Literaturverzeichnis (S. 701–732). Den “überfliegenden” Lesern wird das Namensverzeichnis schliesslich zudem eine grosse Hilfe sein (S. 733–742).

Lassen wir diese historiographischen und Nutzerhinweise ausser Acht, entfaltet sich zwischen Einführung und Literaturverzeichnis eine faszinierende Detailfülle. Zunächst fragt sich Babadžanov, “wo” Kokand lag, was es ausmachte und woran es scheiterte. In seinem zweiten, weit umfangreicheren Buchteil unterzieht der Autor dann in kleinen Quellenstudien das Chanat sehr detailreichen Analysen. Ihm geht es nun um die Formen der Herrschaftslegitimation, um die Machtausübung im Hinblick auf die religiöse Ausrichtung Kokands, um die Wechsel an der Spitze und die Auswirkungen auf Krieg und Politik, um die Scharia und die Moral sowie um Relikte und Rituale. Beide Teile können für sich stehen, sind aber im Grunde gemeinsam zu lesen. Nur so werden alle von Babadžanov in seinem Buch angeführten Geschichten und Quellen über Kokand in einen Zusammenhang gebracht und lassen beide Teile miteinander verschmelzen. Lohnenswert sind hier auch seine kurzen Schlussfolgerungen zu jedem Kapitel, wodurch sich die Detailfülle des zweiten Buchteils in die Übersicht des ersten leicht einfügen lässt.

Babadžanovs Kokand ist ein blühendes und reiches Chanat im 19. Jahrhundert – die Vorgeschichte wird angesichts des Aufrisses, der sich nun im 19. Jahrhundert entfaltet, jedoch zurückgedrängt. Im 17. Jahrhundert hatte sich in

Kokand eine neue Herrschaft etabliert, die *bekstva*, aus der sich das Chanat entwickelte – zahlreich sind die Überlieferungen, die die innere Konsolidierung aber auch das aussenpolitisch-kriegerische Geschick der *beks* und Chane aus einheimischer Sicht dokumentieren (S. 97–137). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren Politik und Kultur im Fergana-Tal mehr noch im Umbruch als während der (blutigen) Kampagnen zuvor. Entlang des Syrdarja lebten so viele Völkerschaften – Nomaden und Sesshafte –, dass die ethnische Geschichte Kokands zugleich immer auch eine politische (S. 95) und eng mit der Geschichte der umliegenden Chanate und Reiche verbunden war (zusammenfassend: S. 684). Mit `Umar-chan, dem Poeten und Verteidiger der Scharia, konsolidierte sich die Herrschaft, wenn auch sein Bild weniger strahlend erscheint, als die Geschichtsschreibung bislang nur zu gern glauben machen wollte (S. 145, 162; S. 592–603; im Vergleich hierzu die “Sünde” gegenüber den Frauen seines Sohnes Madali-Chan: S. 580–592).

Als Kokand zwischen die Interessen Russlands und Chinas aber auch Englands geriet, fielen für die Diplomaten von Madali-chan nun auch die Optionen des Handelns schwieriger aus. Babadžanov nennt die Möglichkeiten und Probleme, vor denen der Chan und seine Berater standen (S. 169f.; ihre – religiöse – Sicht auf die Aussenwelt: S. 616–623) – letztlich aber waren sie zu schlecht informiert und handelten unwissend zwischen den Grossmächten (S. 235). Hinzu kamen die Auseinandersetzungen mit den Bucharern, mit Kašgar, und ungelöste Fragen über die Stellung der Eliten aufgrund von Intrigen und Thronstreitigkeiten (S. 183f., 196–199; “Chan spielen”: S. 220f., 227; Fragen der Behandlung unterschiedlicher Stämme im Chanat, bes. S. 210–214, 218f.). Am Vorabend der russischen Eroberung Zentralasiens waren diese Aspekte trotz aussenpolitischer Erfolge Madalis gegen Buchara wichtige und ungeklärte Probleme, und die Kriege gegen den Widersacher Buchara waren keineswegs zu Ende. Sie dominierten die Jahre bis zur Auflösung des Chanats 1876 durch die russische Kolonialverwaltung, die ab 1865 in Zentralasien zu herrschen begann. So lassen sich letztlich territoriale, ökonomische und politische Krisen analysieren, die zusammengenommen die Schwäche Kokands Anfang der 1870er Jahre unter Beweis stellen (S. 200).

Die politische Krise Kokands lag vor allem in der stetigen Opposition gegenüber der Herrschaft der Chane (vgl. S. 421–423). Babadžanov spricht sogar von Formen eines Bürgerkriegs (S. 245): Die unterschiedlichen Koalitionsbildungen im Chanat waren stets blutig (zur Spezifik der Quellenüberlieferung in diesem Bereich: S. 249). Die Geschichte Kokands musste aber nicht in der Eroberung durch die russischen Truppen enden (S. 303; zur Bedeutung

der Stadt: S. 385f.; zur aussenpolitischen Expansion: S. 396–406). Wiederum spielt der Autor hierbei die Quellen geschickt gegeneinander aus, als sich Kokand mitten in der Herrschaftskrise nun in Agonie zwischen russischen und bucharischen Interventionsarmeen befand.

Zu viel ist wahrlich bereits mit unterschiedlichster Zielsetzung über die russische “Einverleibung” Zentralasiens geschrieben worden (S. 256, Anm. 1). Babadžanov legt in erfrischender Weise den Fokus auf die religiösen Auseinandersetzungen während der Eroberung durch die Soldaten des Zaren: so etwa zur Einnahme Taškents durch General Černaev, S. 265–268, 276f., 517–531; zur religiösen “Aristokratie” an der Macht und innerhalb der Gesellschaft, S. 464–486; zur Bedeutung des Aufstands im Islam, S. 506–517; zur Auseinandersetzung zwischen *dār al-harb* und *dār al-islām*, S. 531–539; zur Bewertung durch Kokander Theologen und Historiker, S. 539–557.

Schliesslich konfrontiert Babadžanov die Leser mit Legenden und legt diese unterschiedlich dicht durch Quellen gestützt aus (S. 314–316, 325–338). Es geht ihm immer wieder um die legitime Herrschermacht, um die legendäre Herkunft der Dynastie der Ming / Minglar, die sich auf Babur, Timur und Čingiz-Chan – in dieser Abfolge! – berief (S. 307; zur Einordnung: S. 388–394; zur genealogischen Legitimation: S. 676). Dabei waren einige Herrscher, so `Umar-Chan, selbst bei der Suche nach der “richtigen” Abstammung involviert (S. 351). Derselbe Herrscher strebte danach, eine islamische Legitimation für seine Dynastie zu konstruieren (S. 353; 362–375). Babadžanov nimmt seine Leser anschliessend an der Hand und erklärt die Formen der religiösen Erbauung im Chanat, die in dieser Zeit daran geäusserte Kritik (S. 427–451) sowie die Islamisierung der Region (S. 492–501). Nicht unberücksichtigt lässt er den weit verbreiteten Aberglauben und die im 19. Jahrhundert vorherrschenden Kulte oder Wallfahrten, über die auch russische Beobachter wie E.K. Mejendorf oder V. Nalivkin berichteten (S. 633–640).

Baxtiyar Babadžanov ist nicht nur ein umfangreiches Buch gelungen; ihm ist es zu verdanken, dass er die Geschichte Kokands nicht einfach nur detailreich nacherzählt hat, sondern diese stets in den Kontext der religiösen oder machtpolitischen Beziehungen des 19. Jahrhunderts stellt. Mit einer Fülle an Literatur und Quellen hat er im Grunde zwei Bücher in einem geschrieben. Durch die vertiefte Analyse einzelner Themen im zweiten Buchteil gewinnt sein Werk viel an erzählerischer Kraft. Jedoch liessen sich hierbei wohl Redundanzen zum ersten Teil nicht vermeiden. Babadžanovs wegweisendes Buch *Kokandskoe chanstvo* stellt eine hervorragende Basis für alle dar, die die Auseinandersetzung mit der russischen Zentralasienpolitik und ihre indigene Wahrnehmung im 19. Jahr-

hundert im Allgemeinen und Kokand und seine Mächtigen im Besonderen interessiert.

Jörn Happel

GANESAN, T.: *Two Śaiva Teachers of the Sixteenth Century. Nigamajñāna I and his Disciple Nigamajñāna II*. Pondichéry: Institut Français de Pondichéry, 2009, XVIII +274 p. (‘IFP – Publications Hors-Série’ 9), ISBN 978-81-8470-169-2.

Ce volume présente l’œuvre de deux maîtres tamouls du Śaivasiddhānta, la forme dualiste du Śivaïsme tantrique, en donnant l’analyse détaillée de textes en tamoul ou en sanskrit qui la constituent. On ne dispose guère d’éléments biographiques sur le premier Nigamajñāna, non plus que sur son neveu et disciple du même nom. On sait seulement qu’ils avaient tous les deux vécu à Chidambaram, localité du sud de l’Inde particulièrement sainte pour les śivaïtes, dans la deuxième moitié du 16<sup>e</sup> siècle, à l’époque du dernier des rois de Vijayanagar, Sadāśiva. Leur œuvre est ici présentée comme témoignant de la vitalité que, selon T. Ganesan, aurait connue le Śaivasiddhānta depuis le 13<sup>e</sup> siècle en pays tamoul, vitalité qu’il avait alors cessé d’avoir au Cachemire où il s’était développé brillamment entre le 6<sup>e</sup> et le 12<sup>e</sup> siècles. La contribution du sud de l’Inde dans le domaine śivaïte ne se compare toutefois en aucune manière à celle, tout à fait remarquable, du Cachemire (même si quelques auteurs ‘cachemiriens’ étaient en fait du Sud).

Le système religieux śivaïte qui s’exprime dans l’œuvre des deux Nigamajñāna est ce qu’on est convenu d’appeler le Śaivasiddhānta classique, que l’on a considéré comme étant la forme même, normative, de cette tradition jusqu’à ce que, récemment, on ait découvert un manuscrit de la *Niḥśvā-satattvasaṃhitā*, œuvre datant sans doute du 6<sup>e</sup> siècle, qui montre que les textes anciens du Siddhānta ne différaient guère, dans leurs notions et leurs pratiques rituelles, des tantras de Bhairava. Ce n’est, semble-t-il, que vers le 12<sup>e</sup> siècle que s’en est établie la forme tantrique ‘tempérée’, moins en rupture avec l’enseignement védique que représente notamment l’œuvre des deux Nigamajñāna. Comme on le sait, les rites des tantras du śivaïsme non dualiste ont disparu de l’Inde alors que ceux du Siddhānta forment toujours la base de la vie rituelle des temples śivaïtes, en Inde du sud notamment – ce qui donne un certain intérêt supplémentaire aux textes analysés dans ce volume.

De Nigamajñāna I sont analysés quinze oeuvres, en tamoul: des ouvrages de rituel ou de doctrine et la traduction d'un ancien texte śivaïte sanskrit, le *Śivadharamottara*. Ces textes, souvent assez courts, concernent essentiellement le rituel. L'un d'eux, *Caivacamayaneri*, ("Préceptes de la religion śivaïte"), aurait le mérite d'être le premier texte en tamoul du Śaivasiddhānta décrivant les rites quotidiens obligatoires (*nitya*) de l'initié śivaïte. Il est analysé en détail. S'y ajoutent trois petits textes doctrinaux, puis le *Civatarumôttaram*, l'œuvre principale de l'auteur, qui n'est pas une simple traduction tamoule du *Śivadharmottara*, mais une adaptation introduisant parfois des éléments nouveaux. Sont enfin analysés deux *sthalapurāṇa* adaptés du sanskrit.

L'œuvre de Nigamajñāna II est plus importante : T. Ganesan lui consacre près de 200 pages contre 46 à celle de Nigamajñāna I. Sont d'abord présentées ses deux principales œuvres. La première (pp. 49–127) est l'*Ātmārthapūjā-paddhati* ("Manuel du culte pour soi": en fait celui du culte privé personnel), thème déjà traité par Nigamajñāna I. Mais on a ici un exposé beaucoup plus minutieux du *nityakarman*, l'ensemble des actions rituelles que doit, avec le culte de Śiva, obligatoirement accomplir chaque jour (en commençant par la défécation matinale) l'*ācārya*, le maître spirituel śivaïte. Les instructions ainsi présentées sont celles données dans divers āgamas (*Mrgendra*, *Kiraṇa*, *Makūṭa*, etc.), ou dans des manuels comme la *Somaśambhupaddhati*, qui sont ainsi cités (ouvrages, notons-le, parfois anciens et qui ne seraient généralement pas originaires du Sud de l'Inde). L'autre ouvrage important est le *Dīkṣādarśa*, présentation de l'initiation (pp. 128–189) qui décrit, sur la base des āgamas, les rites complexes de l'initiation, la *dīkṣā*, śivaïte en en présentant des formes diverses, certaines, il me semble, peu communes. Tout cela est loin d'être sans intérêt. D'autres œuvres, plus brèves, comprennent une *Asaucadīpikā* sur les règles relatives aux différentes sortes d'impureté ; une brève compilation sur la façon de creuser et d'installer rituellement un puits ou un bassin, sur l'installation de liṅgas, etc.; ou encore, des règles relatives à la rénovation des temples et des images de culte ainsi qu'à leur installation et à leur entretien. Le lecteur trouve donc dans ce volume une sorte de catalogue descriptif (comportant des notes nombreuses et utiles) d'un ensemble considérable d'actes et de pratiques ou de comportements rituels selon les textes du Śaivasiddhānta, relevé d'autant plus utilisable qu'on y peut accéder facilement grâce à un index des termes les plus importants. Cela donne son intérêt à ce travail.

André Padoux

LUMBAN TOBING, Anne: *Schriftkunst in Rot und Weiß: Künstlersiegel der Ming- und Ch'ing-Zeit, unter besonderer Berücksichtigung der Siegel des Chao Chih-ch'ien (1829–1884)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010. (Studien zur ostasiatischen Schriftkunst, Band 6). 213 Seiten, 258 Abbildungen. ISBN 978-3-515-08376-8.

Die roten Abdrücke von Stempeln gehören zu den augenfälligen Besonderheiten chinesischer Malereien und Schriftkunstwerke. Für den Laien setzen sie Akzente in der farbigen oder monochromen Bilderwelt. Dem Kundigen erzählen die mit Personen- oder Studionamen, mit poetischen oder biographischen Inhalten versehenen Siegel von Künstlern und Sammlern darüber hinaus über die Datierung des Werkes, dessen Tradierung und Authentizität. In der Kunst der Literaten sind sie integraler Bestandteil der „dreifachen Meisterschaft“ von Dichtung, Schriftkunst und Malerei. Obwohl es seit der Zeit der Westlichen Zhou-Dynastie (1046–771) in Bronze gegossene oder in Jade geritzte Siegel für den offiziellen und privaten Gebrauch gab, stellten sie vor allem ein Mittel der Beglaubigung dar. Während der Tang-Zeit (618–907) erfuhren die Siegel mit dem Sammlersiegel eine Erweiterung der Funktionen. In der Song-Zeit (960–1279) begannen Maler, besonders malende Literaten, ihre Werke vereinzelt mit Namenssiegel zu versehen. Die Siegel wurden aber erst während der Yuan-Zeit (1206–1368) für ihren künstlerischen Wert entdeckt und allmählich aus der Sphäre des Gebrauchsgegenstandes gehoben. Hier wäre Zhao Mengfu (1254–1322) zu nennen, auf den der Stil der eleganten, in Relief geschnittenen „roten, runden Inschriften“ zurückgeht. Oder Wang Mian (1287–1359), der als erster seine Siegel selber schnitt und dafür einen weichen Stein der Umgebung zur Hand nahm. Vorerst funktional an Bild- und Schriftrollen gebunden, besaß das künstlerische Siegel trotz seines kleinen Formats von Beginn an seine Eigenständigkeit, woraus eine Kunstgattung mit eigener Ästhetik entstand, welche in zahlreichen Abhandlungen und Siegelkatalogen formuliert wurde. Es ist dies das künstlerische Siegelschneiden, *zhuanke*, das seit alters her der Schriftkunst zugerechnet wird. In der Yuan-Zeit verfasste Wu Qiuyan (1272–1311) das erste Traktat zur Siegelschneidekunst, wo er ihre Grundlagen festlegt. Die Wiederentdeckung und bewusste Verwendung des Mediums Stein während der Ming-Zeit (1368–1644) stellt ein wichtiges Moment in der Entwicklung des *zhuanke* zur autonomen Kunstform dar. Im Gegensatz zu Jade und Elfenbein konnten die Legenden leicht mit einem speziellen Messer mit flacher Klinge in dieses vergleichsweise weiche Material geschnitten werden, und bald begann man, die Ausdruckskraft

des "eisernen Pinsels" auszuloten. Die oft mit kunstvollen Schnitzereien verzierten, kostspieligen Steine wurden selbst zu beständigen Sammelobjekten.

Die vorliegende Untersuchung der 350-jährigen Entwicklung des *zhuanke* von Mitte der Ming-Zeit bis zum Ende der Qing-Zeit (1644–1912) ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil beschreibt in einem Längsschnitt die ästhetische und technische Entwicklung der Siegelkunst vor Zhao Zhiqian (1829–1884). Teil II analysiert umfassend Zhao Zhiqians siegelschneiderisches Werk und dessen Einfluss auf spätere Generationen.

Breit angelegt in vier Kapiteln führt Teil I in die Anfänge und Grundlagen des *zhuanke* ein und zeichnet, eingewoben in die Darstellung repräsentativer Siegelmeister und Siegelschulen der Ming- und Qing-Zeit, die verschiedenen Traditionslinien nach. Viele Termini, die heute in chinesischen Publikationen zur Siegelkunde selbstverständlich verwendet werden, gehen auf ältere Traktate zurück. Die ästhetischen Grundlagen des künstlerischen Siegelschneidens wurden jedoch nie einheitlich in einem kohärenten System formuliert. Darum entschloss sich Lumban Tobing, eine von ihr als "induktiv" bezeichnete Methode zu verwenden: Sie stellt der Untersuchung keinen speziellen Abschnitt über Ästhetik voran, sondern erklärt stattdessen die Kernbegriffe im thematischen Zusammenhang der stilistischen Analyse und fügt am Ende der Arbeit ein Glossar wichtiger Begriffe wie ein kleines Nachschlagewerk zur Siegelschneidekunst hinzu. Der Vorteil dieser Methode ist, dass der Bedeutungsgehalt der Begriffe durch den Kontext erläutert wird. Selbst mit der Praxis des Siegelschneidens vertraut, übernimmt sie eine chinesische Betrachtungsweise, was sie befähigt, die Beurteilungskriterien, Termini und technischen Verfahren, die in der abendländischen Kunst keine Entsprechung haben, von innen heraus zu erklären und adäquat ins Deutsche zu übertragen. In ihren detaillierten, stilistischen Analysen setzt sie jedoch fast die Kenntnis der Siegelschrift voraus. Auch wird im fortlaufenden Text ein einmal eingeführter Term oft nur noch in der Umschrift, und dies in der umständlichen Wade-Giles-Umschrift, verwendet. Die Begriffe sind zwar im Glossar, jedoch nicht vollständig im Index aufgeführt, was ein Wiederfinden und Nachlesen im Kontext erschwert.

Kapitel 1 setzt sich mit dem Werk der fünf grossen Siegelschneider der Ming-Zeit auseinander. Ausgehend von den zwei Pionieren der neuen Kunstform, Wen Peng (1498–1573) und He Zhen (ca. 1530–1604), die ihre Siegel nicht nur entwarfen, sondern auch begannen, sie eigenhändig in Stein zu schneiden, arbeitet Lumban Tobing desweiteren die Verdienste drei anderer, in modernen Untersuchungen oft vernachlässigten Repräsentanten heraus: Su Xuan (1553–ca. 1626), Zhu Jian (ca. 1570–?) und Wang Guan (1575–?). Wen Peng,



ältester Sohn von Wen Zhengming, gilt als der Begründer des *zhuanke*. Seine Siegel stehen für Eleganz und Geschmeidigkeit. Der geometrische Duktus seiner Reliefsiegel und die bewusste Randbeschädigung, die dem Siegel den Anschein einer "Aura von Metall und Stein", *jinshiqi*, gibt, wurden später in der Zhejiang-Schule wieder aufgegriffen. He Zhen, Schüler Wen Pengs, war professioneller Siegelschneider. Sein Schaffen ist, im Gegensatz zu den Arbeiten seines Lehrers, bereits durch breitgefächerte Vorbilder und eine kraftvolle Messerführung gekennzeichnet. Seine gute epigraphische Kenntnis äussert sich in grösserer Formenvielfalt und Wandlungsfähigkeit. Mit Su Xuan, der den kraftvollen Stil des He Zhen zur Blüte gebracht hatte, gewann das Messer als Stilmittel Relevanz. Sein bewusster Einsatz aufgerauhter oder gezackter Linienkonturen wurde später von der Zhejiang-Schule favorisiert und weiterentwickelt, wie auch Zhu Jians Messerführung, welche sich durch eine gewisse Brüchigkeit der einzelnen Linien auszeichnet. Zhu Jian tat sich jedoch vor allem durch seinen wegweisenden kunsttheoretischen Beitrag hervor. Er wies als erster auf die zentrale Verbindung zwischen Messer und Pinsel hin und betonte den Anspruch auf epigraphische Korrektheit. Wang Guan untermauerte diesen Anspruch in der Adaption kleiner Siegel der Zhanguo-Zeit und setzte schliesslich neue Massstäbe in bezug auf die handwerklichen Qualität seiner von beherrschtem Gleichmass bestimmten Siegel. Die Siegelschneidekunst der Ming-Zeit gruppierte sich um diese frühen Meister. Stilistisch zeigten sich die zwei Hauptströmungen des lebhaft-dynamischen und des harmonisch-geordneten Siegelschneidens, was schon Zhou Lianggong (1612–1672) erkannte. Er setzte mit seiner Einteilung in Siegel, deren Grundcharakter er als "wild und ungestüm" oder "sorgfältig und genau" definierte, bleibende Massstäbe. Die Ming-Meister prägten die Siegelkunst tiefgreifend und ihr Einfluss wirkte über ihre Zeit hinaus, wobei der temperamentvolle Duktus He Zhens mehr Anklang und Nachahmung fand. Lumban Tobing arbeitet hier klar die Fundamente heraus, die in den Anfängen des Siegelschneidens gelegt wurden, eine Kunstform, die mit ihrer Rückwendung zum Altertum die Wurzeln ihrer Entstehung nie aus den Augen verlor.

In den drei folgenden Kapitel erörtert Lumban Tobing eingehend, in welcher Weise die Siegelschulen der Qing-Zeit innovativ das Erbe der Ming-Zeit weiterentwickelten und nicht nur das Studium alter Siegel, sondern die Epigraphik überhaupt ins Zentrum setzten. Den Schwerpunkt legt sie auf die zwei Schulen, die auf unterschiedliche Weise eine Balance zwischen Tradition und Erneuerung anstrebten: die Zhejiang-Schule und die Schule des Deng Shiru.

Die Zhejiang-Schule oder *Zhepai*, die aufgrund ihrer breiten Wirkung und infolge der Bedeutung der von ihr ausgehenden, stilbildenden Neuerungen als

die grösste Siegelschule bezeichnet werden kann, wird in der vorliegenden Untersuchung anhand ihrer wichtigsten Vertreter, der “Acht Meister von Xiling”, vorgestellt. Obwohl die Schule immer wieder neue Impulse aufnahm und sich jeder Meister durch einen eigenständigen Ausdruck auszeichnete, besitzt sie als Ganzes eindeutige Merkmale, die Lumban Tobing mit der Formel des “dominanten Messers” auf einen Nenner bringt. Auch wenn Siegelschneider sich in der Praxis nur selten auf bestimmte Schnitttechniken und Messerhaltungen beschränkten, entwickelte sich der *qiedao*-Schnitt zum hervorstechenden Merkmal der *Zhepai*. Bei der *qiedao*-Technik setzt sich eine Linie aus vielen kurzen Teilstücken zusammen. Entscheidende Bedeutung kommt dabei dem Ansatz des Messers zu, das nicht Stoss auf Stoss, sondern immer ein Stück weit zurück ansetzt. Das durch diese Technik geschaffene typische Muster rauher Linienränder unterstützt die “Aura des Alten”, da es stimmig die geriffelte Struktur der Linien von gegossenen Bronzesiegeln oder alten Steininschriften nachempfundenet. Die Rückwendung zur Schrift der Han-Zeit ist ein weiterer zentraler Charakterzug dieser Schule, die sich in der Übernahme von Elementen der “Kanzleischrift”, *lishu*, im Vorzug für einfache Schreibungen und Abwechslungsreichtum der Zeichenvarianten sowie in der Orientierung an der “kleinen Siegelschrift”, *xiaozhuan*, äussert. Schliesslich erschlossen die Meister von Xiling die Seiten der Siegelsteine neu, indem sie nicht nur Namen und Daten, sondern auch längere Kommentare einschnitten. Dass die *Zhepai* sich nicht im wichtigen Stilmittel des Messers und in der puren Nachahmung der alten Antiken erschöpfte und dass die Suche nach Neuem und das Bewusstsein für die enge Verbindung und Wechselwirkung zwischen Epigraphik und Siegel-schneidekunst ihren Siegeln ein Moment der Spannung, Abwandlung und Veränderung verlieh, legt Lumban Tobing ausführlich in der Besprechung der einzelnen Meister und ihrer Werke dar, wobei sie den Fokus immer auf jene Aspekte legt, die später auf Zhao Zhiqian einen Einfluss ausüben sollten. So betont sie beispielsweise das Verdienst von Huang Yi: Als epigraphisch interessierter Sammler erweiterte er das Spektrum von Anregungen ausserhalb des Bereichs der Siegel und entwickelte eine neue Herangehensweise an den Entwurf, nämlich konkrete Vorlagen für seine ästhetisch-freie Umsetzung heranzuziehen. Darin ebnete er späteren Bestrebungen in dieser Richtung den Weg. Weiter hebt sie die entscheidenden Impulse hervor, die von Qian Song (1818–1860) ausgingen, den Zhao Zhiqian noch persönlich kannte. Indem Qian Song statt der geometrischen Schrift von Han-Siegeln auch Elemente der *xiaozhuan* in Intagliosiegel aufnahm und einem weichen, kalligraphischen Duktus Bedeutung verlieh, führte er nämlich die ästhetische Entwicklung der

Schule des Deng Shiru fort. Im *zhuanke* ist die Sicherheit in der Messerführung eine notwendige Voraussetzung, aber ohne den aus der Kalligraphie übertragenen ästhetischen Anspruch bleibt jedes Siegel ein handwerkliches Erzeugnis ohne künstlerischen Gehalt. Insofern ist mit dem zentralen Begriff der "Idee des Pinsels" nicht nur eine mit dem Pinsel verwandte Linienführung, sondern der massgebliche Einfluss der Schriftkunst überhaupt gemeint. Es ist gerade dieser Ansatz gewesen, den Zhao Zhiqian aufgriff und zu höchster Blüte brachte.

Deng Shiru (1743–1805), Begründer der gleichnamigen Schule, *Dengpai*, setzte als herausragender Schriftkünstler der Qing-Zeit neue Maßstäbe für die Wechselbeziehung zwischen Schriftkunst und Siegel schneiden. Lumban Tobing arbeitet auch hier anhand von Analysen ausgewählter Siegellegenden die Merkmale heraus, die später prägend auf Zhao Zhiqian einwirkten. Die mit kraftvollem Duktus geschriebene *zhuan shu* des Deng Shiru ist in Stil, Charakter und typologischen Eigenheiten der "Stelenschule", *Beixue*, verpflichtet. Diese Bewegung, die epigraphisches Originalmaterial aus Epochen vor der Tang-Zeit erschloss, war eng verknüpft mit der "Wissenschaft über Metall und Stein", *jinshixue*, die Mitte der Qing-Zeit in den Ären Qianlong (1736–1795) und Jiaqing (1796–1820) ihren Höhepunkt erreichte. Der allgemeine Aufschwung der Archäologie schuf für das Siegel schneiden Voraussetzungen, die seine Entfaltung in idealer Weise begünstigten. Deng Shirus Aufwertung kalligraphischer Gestaltungsprinzipien beeinflusste die weitere Entwicklung des *zhuanke* tiefgreifend. Eine wesentliche Neuerung von Deng Shiru bestand darin, die in der Schriftkunst sichtbaren Modulationen des Pinselstrichs und die runde Linienführung der in der Qin-Zeit geschaffenen *xiaozhuan* auch in Intagliosiegeln zu übernehmen. Auch in der Komposition zeigte er mit der Polarisierung dichter und leerer Flächen und der Gestaltung von festgefügt, netzartigen Flächen grosse Meisterschaft. Deng Shiru hatte keine unmittelbaren Schüler; zu seinen Nachfolgern zählen in erster Linie Wu Xizai (1799–1870), aber auch Xu Sangeng (1826–1890) und eben Zhao Zhiqian. Sein bekanntester Schüler Wu Xizai kam durch seinen Lehrer Bao Shichen (1775–1855), der einer der bedeutendsten Vertreter der Stelenschule-Bewegung war, mit Deng Shirus Werk in Berührung. Er verlegte die epigraphische Dimension des Siegel schneidens an den Rand seines Schaffens und konzentrierte sich im Gegensatz zu Deng Shiru ganz auf den "Schreibprozess", d.h. auf die gestalterischen Freiräume, welche die Modulationen des Pinsels bieten, so dass er ihn darin schliesslich übertraf. So war es Wu Xizai, der den Pinselduktus im Siegel zur Perfektion brachte. Vor allem seine Intagliosiegel widerspiegeln die Weichheit und Wandlungsfähigkeit seiner

elegant-dekorativen *zhuanshu*. Er verstand es, die Feinheiten der Pinsel­führung vollständig in seine Siegel zu übertragen.

Nachdem Lumban Tobing umfassend den Traditionsrahmen absteckte, in dem Zhao Zhiqian sein Wirken als Siegelschneider begann, geht sie im folgenden Hauptteil der zentralen Frage nach, auf welche Art und Weise Zhao Zhiqian die langsam gewachsene, stilistische und typologische Bandbreite des Siegel­schneidens absorbierte und in einen homogenen Individualstil verwandelte. Nach einer Zusammenfassung von Zhao Zhiqians biographischen Daten, konzentriert auf seine Entwicklung als Siegelkünstler, sowie einer Übersicht über die Materiallage und Fragen der Datierung, erörtert Lumban Tobing in chronologischer Reihenfolge die Einflüsse, welche auf Zhao Zhiqian wirkten. In Zhejiang aufgewachsen, stand Zhao Zhiqian zunächst unter der Einwirkung der *Zhepai*; vor allem rückte der einfache und dabei kraftvolle Duktus von Huang Yi und die Messerführung des Qian Song ins Zentrum seiner Gestaltung. Er bewegte sich technisch und formal im Rahmen dieser Schule. So prägten anfangs die Kenntnis Han-zeitlicher Siegel wesentlich seine Arbeiten. Zeitgleich mit der Rezeption von Han-Siegeln setzte auch die Auseinandersetzung mit Deng Shiru ein. Zhao Zhiqian griff gleichermassen die Eigenschaften beider Strömungen auf. Er begann, die betont kontrastreiche Flächengliederung und die angerauhten Linienränder der Zhejiang-Schule mit dem kalligraphischen Duktus der *Dengpai* auch innerhalb einer Siegellegende zu synthetisieren. Keinem Traditionsstrang mehr verpflichtet, fährt er fort, ihm zugängliches Material breitgefächert in seine Legenden aufzunehmen. Statt wie Deng Shiru oder Wu Xizai die eigene Kalligraphie im Material Stein umzusetzen, benutzte Zhao Zhiqian immer mehr Vorlagen ausserhalb der Welt des Siegels und experimentierte mit dem Schriftmaterial von alten Inschriften. Für dieses Erschliessen von neuen "Quellen" ausserhalb des Bereichs der Siegel prägte Ye Ming (1866–1948), Mitbegründer der Xiling-Siegelgesellschaft in Hangzhou, dafür die Wendung "Siegel ausserhalb von Siegeln suchen", *yin wai qiu yin* – im Gegensatz zur "Suche von Siegeln innerhalb von Siegeln", *yin nei qiu yin*, d.h. die Auseinandersetzung mit den alten Siegeln und den Traditionen des Künstlersiegels. Lumban Tobing verfolgt diese Suche Zhao Zhiqians anhand der in Seiteninschriften erwähnten Hinweise. Indem sie Siegellegenden mit den in ihnen adaptierten Vorlagen, wie diverse Inschriften auf Han-zeitlichen Stelen und Spiegeln, auf Münzen und buddhistischen Weiheinschriften, gegenüberstellt, arbeitet sie Zhao Zhiqians unterschiedliche, keinem Schema folgende Modi der Adaption heraus. Der Prozess dieser Umsetzung, das "Wiedergeben der Idee" genannt, das das Studium des Bedeutungsgehaltes eines Schriftkunstwerkes und dessen Nachempfindung

in der Siegellegende impliziert, spielt im *zhuanke* eine wichtige, positiv besetzte Rolle. “Siegel ausserhalb von Siegeln zu suchen” ist im Laufe der Zeit zu einer Formel geronnen, mit deren Hilfe Zhao Zhiqians reifes Werk eindringlich charakterisiert wird. Dieses “Zitieren” findet auch in den Seiteninschriften statt. Zhao Zhiqian, aus der Tradition der *Zhepai* kommend, schenkte dieser “vierten Dimension” des Siegelsteins neue Aufmerksamkeit. Er bereicherte diesen Teil, den er aufwendig gestaltete, um diverse Sujets und Relief-Inschriften, vorzugsweise in der Regelschrift der Nördlichen Wei-Zeit, für die er auch als Schriftkünstler eine Vorliebe hatte. Der von ihm abgesteckte Rahmen wurde in bezug auf Seiteninschriften kaum übertroffen.

Ein weiteres Kapitel widmet sich dem Vergleich zwischen Zhao Zhiqian und den zwei anderen zeitgenössischen Siegelchneidern, die wie er den Versuch unternommen hatten, in der Nachfolge Deng Shirus dessen künstlerische Ideen umzusetzen: Wu Xizai und Xu Sangeng. Obwohl sie sich nie persönlich begegnet sind, ist die künstlerische Auseinandersetzung zwischen Zhao Zhiqians und Wu Xizai belegt: Sie schnitten einander Siegel und verfassten gegenseitig Vorworte für ihre Siegelkataloge. Wu Xizais Rede und Zhao Zhiqians ausführliche Entgegnung, wo er sein Urteilsvermögen unter Beweis stellte, zeigen, dass die gegenseitige Bewunderung der beiden Meister nicht ohne Vorbehalte war. Durch die Gegenüberstellung ihrer schriftlichen Äusserungen und ihrer künstlerischen Resultate veranschaulicht Lumban Tobing die völlig verschiedenen Wege, die sie beschritten, um gleichermassen die kalligraphische Dimension im Siegel weiterzuentwickeln. Ferner fasst sie Zhao Zhiqians kritische Ausführungen, einen wichtigen Beitrag zur Ästhetik der Siegelkunst, und die Interpretation derselben durch Wang Beiyue gekonnt zusammen. Der Kernpunkt dieser Ausführungen sind die schwer zu fassenden Antonyme *qiao* und *zhuo*, deren wörtliche Übersetzung “geschickt” und “unbeholfen” unzureichend ihren Bedeutungsgehalt beschreiben. Die *Zhepai* betont die Qualität *qiao*, insofern sie allergrössten Wert auf die Messerführung legt. Bei Deng Shiru wurzelt die Breite der ästhetischen Modelle nicht in der Technik, sondern der Komposition des Siegels, was die Qualität *zhuo* u.a. bedingt. Die beiden Begriffe sind nicht gegensätzliche Pole, sondern die Umschreibung des in einer Legende vorherrschenden Verhältnisses zwischen inhaltlicher Substanz und formgebender Gestaltung, wobei Zhao Zhiqian in seiner Vorrede ersterer eindeutig den Vorrang einräumt. Der abstrakte Bedeutungsgehalt des Begriffs *zhuo* umfasst den eigentlichen Inhalt oder die “geistige Substanz” eines Siegels und impliziert die Verbindung zur Schriftkunst. Ein schlichter, natürlicher Ausdruck ohne Überzeichnung des handwerklichen Könnens oder des Gestaltungswillens des Siegel-

schneiders ist eine andere Eigenschaft, die ein Siegel mit dem Charakter von *zhuo* auszeichnet. Die Autorin bringt vor, dass Zhao Zhiqian auf der Höhe seines Schaffens den Begriff *zhuo* als Synonym für die Erweiterung des Schrift- und Vorlagenrepertoires im künstlerischen Siegelschneiden verstand und zweifellos darin selbst sein wichtigstes, künstlerisches Verdienst sah.

In Kapitel 6 charakterisiert und definiert Lumban Tobing den persönlichen Stil Zhao Zhiqians. Ihr gelingt es überzeugend, nach der Einteilung in Vorbilder innerhalb und ausserhalb des *zhuanke*, das Werk Zhao Zhiqians neu in vier kontinuierlich ineinander übergehende Schaffensperioden einzuteilen und die verschiedenen Entwicklungslinien nachzuzeichnen: eine kurze Anfangsphase, ausschliesslich der *Zhepai* verpflichtet; eine Periode, die sich mit Siegeln unterschiedlicher Provenienz auseinandersetzt; schliesslich der Zenit seines Schaffens, die epigraphische Phase mit der Ausbildung verschiedener Adaptionsmodi und raffinierter Kompositionsschemata; als letztes ein Abschnitt, in dem er sich der von ihm gesetzten "Modi" bediente, ohne mehr Neues voranzutreiben. Die ästhetische Gestaltung und der schrifttypologische Inhalt tragen gleichermassen früh Zhao Zhiqians eigene Handschrift. Sein Verhältnis zur epigraphischen Vorlage und die daraus resultierenden, wechselnden Formen von Ähnlichkeit sind zentrale Merkmale seines Individualstils, der im Spannungsbogen zwischen Ästhetik und Epigraphik steht. Trotzdem entwickelte er sich auch in Siegeln mit Referenz auf bekannte Traditionslinien formal-ästhetisch weiter. Seine produktivste Phase, quantitativ wie künstlerisch gesehen, reicht von 1862 bis 1864 – jene Zeit, in der er in Beijing weilte und Kontakte zu gleichgesinnten Freunden und Mäzenen unterhielt. Durch ihre Untersuchung der wechselnden Methoden der Adaption und der stilistischen Besonderheiten formuliert Lumban Tobing hier ihre Kernaussage: Der Individualstil des Siegelschneiders Zhao Zhiqians ist nicht das Resultat einer linearen Entwicklung. Stilistische Wandlungsprozesse reichen in alle Perioden hinein, weshalb er sich nicht innerhalb einer wie auch immer strukturierten Chronologie, sondern ausschliesslich anhand der Transformationen, durch die er seine Vorbilder im Siegel festhielt, bestimmen lässt. In seinen besten Siegeln erreicht Zhao Zhiqian die vollkommene Balance zwischen epigraphischem Gehalt und ästhetischer Ausführung; je differenzierter Zhao Zhiqian sein Wissen über alte Inschriften einzusetzen wusste, umso stärker sind Epigraphik und Ästhetik verzahnt. Die überzeugende Umsetzung seiner Vorlagen ist unabdingbar an die souveräne Beherrschung der technischen und kompositorischen Gestaltungsmittel geknüpft. Dennoch, so argumentiert Lumban Tobing, spielen ästhetische Belange in Zhao Zhiqians Schaffen nicht die Hauptrolle. Sie fungieren als Handwerkszeug. In Zhao Zhiqians Siegeln ist das

Alte auch gleichzeitig das Neue. Er verband die Kenntnis alter Siegel mit dem Streben nach neuen Formen zu einem abwechslungsreichen Stil. Mit dem Grundgedanken, „das Alte zum Vorbild nehmen, ohne starr daran festzuhalten“, *fagu er bu nigu*, steht er bestens in der Tradition He Zhens, der Tradition und Erneuerung gleichermaßen perfekt ausbalanciert hatte.

In Kapitel 7 erläutert Lumban Tobing Zhao Zhiqians Einfluss auf spätere Generationen. Zhao Zhiqian hatte keine direkten Schüler von Bedeutung. Von allen nachfolgenden Siegelschneidern ist Wu Changshuo (1844–1927) sicherlich der bedeutendste Meister, der durch das Œuvre Zhao Zhiqians entscheidend mitgeprägt wurde. Er kam der Adaption alter Inschriften, wie Zhao Zhiqian sie verstand, am nächsten und führte den von Zhao Zhiqian praktizierten epigraphischen Ansatz auch inhaltlich weiter. Weitere bedeutende Siegelschneider, für dessen Wirken Zhao Zhiqian wichtig war, ist Qi Baishi (1863–1957), Huang Mufu (1849–1908), Yi Da’an (1874–1941), Zhao Shigang (1874–1945) und Wang Fu’an (1880–1960).

Ein weiteres Kapitel untersucht kurz das Problem von Nachschnitten und Fälschungen. Bevor Lumban Tobing in einem kurzen Schlusswort den ganzen Inhalt des Buches komprimiert wiedergibt, reißt sie in einem letzten Kapitel das Thema der literarischen Siegellegenden an. *Xianzhang*, wörtlich übersetzt „Siegel der Musse“, sind im weitesten Sinne all diejenigen Siegel, die weder Amtsbezeichnungen noch Namen enthalten. Ab der Ming-Zeit, mit der Entwicklung des Siegels zur eigenständigen Kunstgattung, erlebten literarische Siegel einen Aufschwung. Lumban Tobing bringt vor, dass die stetig wachsende Beliebtheit der literarischen Siegel im merkwürdigen Kontrast zu der Auffassung steht, dass der Inhalt einer Siegellegende mit ihrem künstlerischen Niveau in keinem Zusammenhang stünde, also ein überzeugendes Siegel keine berühmte Sentenz und keine geistreiche Anspielung enthalten müsse.

Ohne gross auf geschichtliche Hintergründe oder verwandte Kunstformen einzugehen, vermochte es Lumban Tobing, alle Aspekte des künstlerischen Siegelschneidens auszuleuchten und so dem abendländischen Leser Neuland zu erschliessen. Die anspruchsvolle Lektüre von *Schriftkunst in Rot und Weiß* fordert jedoch in starkem Masse dessen „Mitarbeit“, da die 258 Abbildungen, meistens Siegellegenden, nicht in den Text integriert, sondern dem Haupttext hinten angefügt sind. Abschliessend kann gesagt werden, dass diese Publikation sich nicht nur hervorragend in die Reihe der Studien zur Siegelkunde im deutschen Sprachraum einreicht, ein Gebiet, das im angelsächsischen Bereich vernachlässigt wurde, sondern auch dazu beiträgt, dass das Erbe von Prof.

Dietrich Seckel fortgeführt wird. Die Reihe *Studien zur ostasiatischen Schriftkunst* wird jetzt von Uta Lauer herausgegeben.

Lis Jung Lu

MARRA, Michael F.: *Seasons and Landscapes in Japanese Poetry. An Introduction to Haiku and Waka*. Lewiston, Queenston und Lampeter: Edwin Mellen Press 2008. 295 S. ISBN-13: 978-0-7734-4907-7, ISBN-10: 0-7734-4907-8.

Der Titel des vorliegenden Buches mag insofern zu Missverständnissen führen, als es keine literaturgeschichtliche Einführung in das Thema ist. Es handelt sich um eine Sammlung von Waka und Haiku, in welcher der an der University of California Los Angeles (UCLA) japanische Literatur lehrende Michael F. Marra auf 295 Seiten fünfhundert Gedichte "vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert" (S. 3) zusammentrug. Vorangestellt ist ein Vorwort (S. i–iv) seines Mentors J. Thomas Rimer sowie eine Einführung (S. 1–24) durch den Autor. Im Folgenden geht der Rezensent anhand des Vorwortes, das zusammen mit Marras Danksagung ein enges Lehrer-Schüler-Verhältnis preisgibt, den in der Sammlung präsentierten Gedichten nach und kommt abschliessend auf die Einführung zurück.

Auch Rimer fühlt sich zunächst durch den Titel fehlgeleitet, allerdings in anderer Hinsicht. Seine Befürchtung ist, dass er aufgrund seiner Schlichtheit zu Fehleinschätzungen führen könne. Denn Marras Anthologie sei die am "besten ausgearbeitete und innovativste Sammlung von Übersetzungen, die jemals in Englisch publiziert wurde". Sie sei ein Werk innovativer Gelehrsamkeit und ein Zeugnis des herausragenden persönlichen Geschmackes des Verfassers. Diesen Tönen des höchsten Lobes bereitet Rimer dann eine Grundlage, indem er der Sammlung "vier vielfältige Funktionen" zuweist. An erster Stelle führt er den Charakter als Einführung für denjenigen Leser an, der lernen möchte, japanische Gedichte zu verstehen, zu analysieren oder zu übersetzen. Dass auch Marras Intentionen didaktischer Art sind, betont der Autor neben dem Wort *Introduction* im Titel in seiner Einleitung wiederholt (S. 2–4).

Dem Titel zufolge geht es Marra um Jahreszeiten *und* Landschaften, als Ordnungskriterium für die Sammlung dienen allerdings lediglich die Jahreszeiten. Die Landschaften (*landscapes*) tauchen weder als Ordnungsraster auf, noch werden sie näher abgehandelt. Marras Einführung selbst endet mit der Aufforderung, die "Grammatik der *Jahreszeiten* in der alten Dichtung Japans" (Hervorhebung R.F.W.) zu studieren. Um Landschaften scheint es somit eher



weniger zu gehen, obwohl ihre “Grammatik” gewiss ebenfalls zur “Hoffnung” beitrüge, “zu einem besseren Verständnis (*interpretations*) japanischer Lieder (*songs*) zu kommen” (S. 24).<sup>1</sup> Also auch in dieser Hinsicht ist der Titel leicht irreführend.

Die Sammlung gliedert sich in fünf Abschnitte: die Mondmonate sowie die vier Jahreszeiten. Die Mondmonate sind in zwölf Monate unterteilt, die einzelnen Jahreszeiten jeweils durch einige ausgesuchte Jahreszeitenwörter (*kigo*) repräsentiert. Auf dieser Ebene wiederum folgt die Darstellung einer chronologischen Ordnung, die meist bei der Mitte bis Ende des achten Jahrhunderts fertiggestellten Gedichtsammlung *Man'yōshū* beginnt. Abgesehen von den zwölf Mondmonaten, die aufgrund der Tatsache, jeweils mit nur einem Gedicht vertreten zu sein, die Frage nach dem Sinn eines separaten Abschnittes aufwerfen, finden sich zu den einzelnen Jahreszeitenwörtern meist zwischen fünf bis acht, in einigen Fällen bis zu elf und für die offenbar ganz wichtige Kirschblüte sogar fünfzehn Gedichte (*hana*, S. 66–73). Dabei verdeutlicht die Zusammenstellung von Waka und Haiku unter einem bestimmten *kigo*, wie tief die auch im Westen so populäre Haiku-Dichtung tatsächlich in der dem deutschsprachigen Leser weniger bekannten Waka-Dichtung verankert ist bzw. wie beide Genres zusammen Foren für die Jahreszeiten als eines der zentralen Momente japanischer Selbstbeschreibungen bilden.

Es sind vor allem zwei Aspekte, die Rimers Lob untermauern. Da ist zum einen die ungewöhnliche Darstellung der Texte. Neben den Originalnotationen, was im Fall des *Man'yōshū* die Verschriftung mit exklusiv chinesischen Zeichen bedeutet, gibt es die Transliteration in lateinischer Schrift sowie freilich die englischen Übersetzungen. Die Präsentation der Originalschriftzeichen der ältesten Gedichtsammlung ist besonders hervorzuheben, da diese auch in japanischen Anthologien längst nicht mehr selbstverständlich, und auch in Fachartikeln lediglich die Transliteration unter Hinzunahme von *hiragana*-Lautzeichen üblich sind.<sup>2</sup>

Der zweite Aspekt betrifft die Auswahl der einzelnen Gedichte, die Rimer als eine “ernsthafte Einführung in das Werk japanischer Poeten jeglicher Perio-

1 Die “Grammatik” japanischer Dichtung” bezieht Marra auf eine “Reihe von Assoziationen zwischen Jahreszeitenwörtern” (S. 2), also exklusiv auf inhaltliche Fragen.

2 Die Notationen der Waka-Sammlungen der Heian-Zeit und auch des frühen Mittelalters sind allerdings insofern nicht original, als diese – abgesehen von dem Problem der senkrecht arrangierten Handschriftlichkeit – ausschliesslich in *hiragana*-Lautzeichen erfolgten. Zur Förderung der Verständlichkeit erfolgt jedoch in modernen Editionen die Notation einiger Wörter wie etwa eigenständiger Nomen mit chinesischen Schriftzeichen.

den bis hin zu Masaoka Shiki (1867–1902)“ versteht. Denn Marra beschränkt sich nicht auf den Hochkanon japanischer Dichtung, der beispielsweise im Falle der ersten offiziellen Anthologie *Kokin Wakashū* anhand verschiedener Übersetzungen ins Englische mittlerweile gut nachvollziehbar ist. Die Auswahl berücksichtigt dagegen Gedichte aus späteren offiziellen Sammlungen wie *Fūga Wakashū* aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts oder Privatsammlungen aus der Hand von Sanjōnishi Sanetaka (1455–1537) oder Motoori Norinaga (1730–1801).

Im Fussnotenapparat untergebracht sind Informationen zu inhaltlichen Aspekten wie beispielsweise Angaben zu den Quellen, den Dichtern, Hintergrundinformationen, kurze Interpretationen oder Überlegungen zu den Intentionen der Dichter, Angaben zur Etymologie und einige – wenige – Erläuterungen zu poetologischen Begriffen wie der sogenannten *mitate*-Metapher (S. 37, Fussnote 40). Ausgestattet ist das Buch weiterhin mit drei Verzeichnissen, welche die japanischen Personennamen und Werktitel inklusive ihrer japanischen Notationen, die Gedichtanfänge sowie schliesslich einen Index der Namen und Fachbegriffe beinhalten.

Rimer zufolge wird dem “Leser ermöglicht, die verschiedenen Wege in den Griff zu bekommen, auf denen die zeitgenössischen und nachfolgenden Leser der Gedichte die komplexen und ausgefeilten Ebenen der Bedeutung ableiten konnten von etwas, das oberflächlich betrachtet unkompliziert und eher als lyrische Äusserungen über die Natur und Jahreszeiten wirkt“. Trotz Marras Fussnotenapparat ist dem jedoch nur bedingt beizupflichten. Denn vermutlich aus der Not heraus, bei Erläuterungen zu fünfhundert Gedichten auf einer relativ begrenzten Seitenzahl Abstriche machen zu müssen, geht Marra nicht auf Fragen der Text- bzw. Ausdrucksebene ein. Diese betreffen beispielsweise grammatische Besonderheiten wie Abweichungen von der Alltagssprache, syntaktische Ordnungen etwa bei der Zusammengehörigkeit von Versen, poetologische Kniffe wie die Metrik oder die Materialität der klanglichen Ebene. Es handelt sich also um all das, was das sprachliche Kunstwerk ausmacht und wo sich – schliesslich geht es um Lyrik – Inhalt und Ausdruck anzunähern versuchen. Ohne eine profunde Kenntnis der *inhaltlichen Momente* lassen sich die von Rimer angesprochenen Ebenen der Bedeutungen tatsächlich nicht in den Griff bekommen. Aber gerade die als Zielgruppe angesprochenen Lernwilligen müsste es eigentlich interessieren, worin sich die Waka-Gedichte aus so vielen Jahrhunderten unterscheiden. Ausserdem – wenn man weiss, was die einzelnen Wörter bedeuten, heisst das nicht, dass man das Gedicht verstanden hat.

Durch das chronologische Arrangement der Gedichte entstehen historische Längsschnitte, die – gewissermassen häppchenweise – eine Literaturgeschichte implizieren. Das Anordnen der thematischen Sequenzen nach Jahreszeiten läuft dieser Literaturgeschichte jedoch insofern entgegen, als die Jahreszeitenwörter offenbar Unwandelbarkeit und Ahistorizität belegen. Von Bedeutung für eine kontextualisierende Literaturgeschichte sind aber nicht nur die Konvergenzpunkte, die das Abhandeln einer gemeinsamen Geschichte rechtfertigen, sondern auch und gerade die Unterschiede historischer Semantiken *und* die Differenzen auf der Textebene. Das ist im Fall der japanischen Dichtung um so relevanter, da neben ihrem Inhalt – eben die stereotypen Jahreszeiten – die rigiden Formen von Waka und Haiku ebenfalls in Richtung Unwandelbarkeit und Ahistorizität weisen. Tatsächlich jedoch ist das nur in der Grobsicht der Fall. Denn trotz unerschütterlicher Form und nahezu obligatorischen Inhalts- und Wortschatzvorgaben gibt es Differenzen, Entwicklungen und Verfremdungen, die bei literaturgeschichtlichen Schnitten unbedingt zu berücksichtigen sind. Ohne Wandel, Verfremdung und Differenz hätten wir es nicht mit Literatur zu tun, jedenfalls nicht im Sinne des Wortes “Literatur”, wie wir es verstehen.

Auch in der Diktion japanischer Poetologien ist dieses Problem spätestens seit Bashō registriert und als 不易流行 *fueki ryūkō*, das “Unwandelbare und das Neue, Modische”, beschrieben. Marras Gewichtung auf das Unwandelbare betrifft allerdings nur die Gesamtstruktur der Anthologie. Für das eine oder andere Detail nämlich finden sich schon vereinzelte Hinweise. Diese gelten etwa gelungenen Verfremdungen, z.B. in Bashōs berühmten Frosch-Haiku, wo nun das Tier selbst schweigt und nur das alte Wasser einen Laut macht. Diese Hinweise beschränken sich jedoch wie erwähnt auf die Inhaltsebene (S. 84).

Neben dem eigentlichen Wortschatz, der in der japanischen, vor allem vormodernen Dichtung strengen, nur mühsam zu durchbrechenden Vorgaben unterlag, bei einem Gelingen jedoch – wie im Falle Bashōs – grossen Ruhm erlangen konnte, sind die Zeichen für Verfremdung und literarische Evolution somit auf der Textebene zu suchen. Dazu gehören beispielsweise die Fragen, welche Verse eine semantisch-syntaktische Einheit bilden, ob ein sieben-fünf- oder fünf-sieben-Rhythmus vorliegt oder ob das Gedicht in einer offenen Verbform, mit einem Nomen oder gar nicht endet. Besonders in vielen englischen Übersetzungen älteren Datums bleiben derartige Merkmale absolut unberücksichtigt. Wo kein Verb im Japanischen steht, kommt ein solches in die Übersetzung, der erste Vers findet sich am Ende wieder, und der letzte, der oftmals

die Hauptaussage bildet, wandert an den Anfang.<sup>3</sup> Bei Marra fallen derartige Probleme allerdings weitaus weniger ins Gewicht<sup>4</sup>, wie das etwa in Helen C. McCullough Übersetzung von Konishi Jin'ichis viel beachtetem Artikel zur Entwicklung des Stils im *Kokin Wakashū* ist, der nebenbei bemerkt "Stil" auch ganz auf inhaltliche Fragen reduziert.<sup>5</sup>

Die Feinheiten historischer Differenzen auf Inhalts- und Textebene in die Übersetzung *einer* Gegenwartssprache zu bringen, ist vermutlich ein Ding der Unmöglichkeit. Ein weiteres Übersetzungsproblem ist der heuristische Zwang zur Reduktion von Polysemie. Der Übersetzer muss aus möglichen Bedeutungen eine Wahl treffen, und eine Kunst liegt freilich darin, in der Zielsprache wieder Bedeutungsvielfalt erzeugen zu können. Marra nimmt diese Hürde oftmals sehr geschickt.<sup>6</sup> Manchmal fällt die Wahl allerdings eindeutig zugunsten der Konnotationen aus, wenn auch Marra in vielen dieser Fällen das Problem erläutert.<sup>7</sup> Als ein zusätzliches Hindernis für die lyrische Form in der Zielsprache erweist sich die Tatsache, dass die Übersetzungen aufgrund syntaktischer Ordnung sowie akkurater Punkt- und Kommasetzung kurze Prosatexte, aber eigentlich keine Lyrik mehr sind. Daran ändert das Arrangement in fünf Zeilen nur bedingt

- 3 Das ist selbst bei der Übersetzung von Ultrakurz-Haiku der Fall, wie z.B. John Stevens wiederholt bei zweizeiligen Haiku belegt (STEVENS, 1980).
- 4 Eine Überwindung dieser Probleme gelingt auch Marra nicht; vgl. beispielsweise das erste Gedicht zu den Azaleen (*tsutsuji*, S. 85), wo der letzte Vers in der Übersetzung an den Anfang gerückt ist, oder das erste Gedicht zur "Quelle" (*izumi*, S. 158), wo dasselbe Problem auftaucht und zudem auch *kofu* ("Sehnsucht haben, jemanden vermissen") fälschlicherweise mit "to love" übersetzt ist. Meist handelt es sich jedoch *nur* um Verdrehungen innerhalb des Ober- respektive Unterstollens.
- 5 KONISHI/MCCULLOUGH, 1978. Jürgen Stalph nivelliert in seinem Plädoyer für eine formfördernde Waka-Übersetzung zu rhythmisch-flotten Vierzeilern sämtliche Binnendifferenzen (STALPH, 2008). Ist diese Form als lyrisches Pendant auch zu erwägen, eignet sie sich nicht für eine literaturgeschichtliche Darstellung.
- 6 Vgl. etwa das erste Gedicht zur Glyzinie (*fuji*, S. 91) wo Marra den Begriff *fuji-nami* (wörtl.: "Glyzinienwellen") mit "wisteria flower [...] like waves" übersetzt.
- 7 Z.B. das Haiku *Sohohime no / Shitoshito furu ya / Haru no ame* übersetzt Marra wie folgt: "How gracefully Princess Saho / Sways, silently pissing -- / Rains of spring" (S. 59). Das lautmalerische Wort *shitoshito* bezieht sich zunächst auf das ruhige, gelassen-graziöse Handeln bzw. Schreiten, und in einer zweiten Bedeutung auf den leise und ununterbrochen fallenden Regen; es bedient in diesem Haiku also sowohl die Prinzessin, als auch den Regen. Das Wort *shito* bedeutet tatsächlich "Urin", dürfte sich als Konnotation jedoch eher auf den Regen, und weniger auf die Prinzessin beziehen. Weder das *Kōjien* noch das *Nihon Kokugo Daijiten* führen diese "Konnotation", was freilich den Leser nicht davon abhält, Marras Interpretation zuzustimmen.

etwas. Eine Orientierung an der originalen Versreihenfolge, Mut zu grammatisch-syntaktisch “unkorrekten” Konstellationen sowie der Verzicht auf stringente Komma- und Punktsetzung würden vermutlich weiterhelfen.

Abschliessend soll noch ein Blick auf die Einleitung geworfen werden, wo es Marra besonders um das Problem geht, dass in Waka-Gedichten oftmals weitere und ganz andere Texte eingeschrieben sind – ob das im Haiku ebenfalls der Fall ist, bleibt offen. Angefangen beim ersten Gedicht mit einunddreissig Moren, das die frühen, aus dem achten Jahrhundert stammenden Geschichtsschroniken *Kojiki* und *Nihon Shoki* der *kami*-Gottheit Susanoo no Mikoto zuschreiben, deckt Marra zwei “Funktionen lyrischer Dichtung” auf, nämlich eine “politische” sowie eine “rein ästhetische” (S. 9). Die politische Lesung könne dabei sogar so versteckt sein, dass Marra sie “geheimen Kode” (S. 12) nennt. Marra zeichnet solche verschlüsselten Botschaften an einigen Beispielen nach, lässt den Leser bei der Entschlüsselung der Gedichte im Hauptteil des Buches allerdings weitestgehend auf sich selbst gestellt. Denn seine Erläuterungen betreffen lediglich die “normalen”, unkodierten Inhalte. Ausserdem setzt Marra zwar – gewissermassen als Interpretationsanreiz – die Jahreszeiten als versteckte Botschaft in den Raum, der Leser erfährt jedoch nichts über ihre Herkunft und Entwicklung. Im Rahmen dieser Besprechung bringt das zwei Probleme mit sich. Zunächst einmal verstärkt sich dadurch der oben angesprochene Eindruck der Unwandelbarkeit. Es ist, als ob es die Jahreszeiten schon immer gegeben hätte, denn offensichtlich lässt sich bereits das *Man'yōshū* problemlos nach diesem Ordnungsraster unterbringen. Das ist jedoch nicht der Fall, denn die japanischen Literaturwissenschaften bestätigen, dass es in den alten Teilen der Sammlung mit Gedichten, die aus der späteren Hälfte des siebten und dem Anfang des achten Jahrhunderts stammen, noch keine ausdifferenzierten vier Jahreszeiten gab. Der Literaturwissenschaftler Seko Katashi beispielsweise beschreibt das als fehlendes Gefühl für die Jahreszeiten.<sup>8</sup> Auch finden sich in der Dichtung des achten Jahrhunderts viele Wörter für Pflanzen, Tiere oder Klimaphänomene, die ab der Heian-Periode für eine bestimmte Jahreszeit stehen (*kigo*), noch unter anderen oder verschiedenen Jahreszeiten. Das zweite, damit verbundene Problem ist, dass Marra durch seine ahistorische Ausrichtung genau in jene Kerbe haut, die bei stereotypen Selbstbeschreibungen immer wieder aufgefrischt wird, dass nämlich die japanische Affinität zu den vier Jahreszeiten der Natur, und insbesondere der besonderen Naturliebe geschuldet ist. Um es hier nochmals

8 SEKO, 1978. Seko zeichnet die Entwicklung der Jahreszeiten in den ersten Abschnitten seiner Studie nach.

ganz deutlich zu sagen: Die vier Jahreszeiten als eines der zentralen Konzepte im japanischen kulturellen Gedächtnis verdanken sich nicht der Natur, sondern der Kultur. Es lässt sich anhand der Texte aus dem späten siebten und frühen achten Jahrhundert konkret nachweisen, dass die vier Jahreszeiten erst mit der Schrift und der chinesischen Literatur auftauchen. Landschaft als Träger kollektiver Gedächtnisse dagegen gibt es ohne Zweifel wesentlich länger.

Die vorgebrachten Einwände erfolgten unter einem sehr eingegengten Blickwinkel und stellen daher die von Marra vollbrachte Gesamtleistung in keiner Weise in Frage. Es ist das Verdienst des Autors, tiefe Einblicke in die vernetzten Strukturen eines wesentlichen Themas japanischer Selbst- und Fremdbeschreibungen zu gewähren. Marra erklärt sein Ziel wie folgt:

My purpose in the present book is to make readers familiar with the stylizations of the seasons, the constraints within which poets worked, and the subtlety of their use of conventions in the creation of little poetic masterpieces (S. 3–4).

Bezüglich der Jahreszeiten, das lässt sich als Fazit festhalten, ist ihm das ohne Zweifel gelungen.

### *Literaturverzeichnis*

KONISHI, Jin'ichi / Helen C. McCULLOUGH

1978 "The Genesis of the Kokinshū Style." Helen McCULLOUGH (Übers.).  
*Harvard Journal of Asiatic Studies* 38.1: 61–170.

SEKO, Katashi 瀬古確

1978 *Man'yō fūbutsuron* 万葉風物論. Tōkyō: Kyōiku Shuppan Sentā.

STEVENS, John

1980 *Mountain Tasting. Zen Haiku by Taneda Santōka*. New York / Tōkyō: Weatherhill.

STALPH, Jürgen

2008 "Einige Kleinigkeiten aus dem *Kokinwakashū*". In: Judit ÁROKAY / Verena BLECHINGER-TALCOTT / Hilaria GÖSSMANN (Hg.): *Irmela Hijiya-Kirschnereit zu Ehren. Festschrift zum 60. Geburtstag. / Essays in Honour of Irmela Hijiya-Kirschnereit on the Occasion of her 60th Birthday*. München: Iudicium, S. 589–597.

Robert F. Wittkamp

SCHWIEGER, Peter: *Tibetische Handschriften und Blockdrucke*. Teil 13. (*Die mTshur-phu-Ausgabe der Sammlung Rin-chen gter-mdzod chen-mo, nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 40–52.*) Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2009. XXVII, 447 Seiten. (VOHD XI, 13). ISBN 978-3-515-07347-9.

Das hier besprochene Werk bildet den vierten Teilband des dem *Rin chen gter mdzod* gewidmeten Kataloges im *Verzeichnis der Orientalischen Handschriften in Deutschland* (VOHD).<sup>1</sup> Mit ihm und dem fünften, von Karl-Heinz Everding vorgelegten Band,<sup>2</sup> liegt die Beschreibung der Einzeltexte des *Rin chen gter mdzod* nun vollständig vor. Das *Rin chen gter mdzod chen mo*, „Grosser Hort der kostbaren Schätze“, ist eine Sammlung von *gTer ma*-Texten und weiteren Werken, die die in den *gTer ma* beschriebenen Rituale und Visualisierungsvorschriften erläutern. Die Sammlung wurde auf der Basis einer Textsammlung des `Jam dbyangs mkhyen brtse dbang po (1820–1892) von dem osttibetischen Gelehrten `Jam mgon Kong sprul blo gros mtha` yas (1813–1899),<sup>3</sup> einem der Hauptexponenten der *Ris med*-Bewegung, zusammengestellt und in insgesamt 60 Bänden in dPal spungs in Ostt Tibet gedruckt. In den Jahren 1909–1912 wurde eine zweite Ausgabe unter der Patronage des 15. Karma pa mKha` khyab rdo rje (1871–1922) in mTshur phu in insgesamt 63 Bänden gedruckt. Es ist diese zweite Blockdruckausgabe, die in den insgesamt fünf Bänden des VOHD nun der Forschung zugänglich gemacht worden ist. Der hier vorgelegte vierte Teilband enthält die Beschreibung der Texte der Bände *thi* bis *yi* (Bd. 40–54), die die Ritualvorschriften zur Ausführung verschiedener Verrichtungen (*yan lag las kyi cho ga*) enthalten.<sup>4</sup> Wie Peter Schwieger in seiner knappen Einleitung ausführt, wurden allerdings die Texte, die die Vorschriften für die Verrichtungen von Verfügungsgewalt (*dbang gi las*) und die, in Schwiegers etwas sperriger Übersetzung, „harten“ Verrichtungen (*drag po mngon spyod kyi las*) (aus den Bänden *zi* bis *yi*, Bd. 52–54) nicht in diesem Band beschrieben, sondern in dem von Karl-Heinz Everding verfassten Folgebände, der schon 2008 erschien. So konnte die Katalogisierung des *Rin chen gter mdzod* schneller abgeschlossen werden. Der vierte Teilband enthält ausser einer Vielzahl von ergänzenden Ritualvor-

1 SCHWIEGER, 1990; SCHWIEGER, 1995; SCHWIEGER, 1999.

2 EVERDING, 2008.

3 Zu ihm s. SMITH, 2001: 235–272.

4 In ihrer ausführlichen Besprechung der beiden Teilbände XI, 11 und XI, 12 hat Ulrike Rösler die Gliederungsprinzipien des *Rin chen gter mdzod* dargelegt, s. RÖSLER, 2008: 236–237.

schriften die Vorschriften für die Verrichtungen des Schutzes (*srung ba'i las*), der Besänftigung (*zhi ba'i las*) und des Gedeihens (*rgyas pa'i las*).

Die den tibetischen Handschriften und Blockdrucken gewidmeten Bände des VOHD weisen alle ab dem Band XI, 5 eine Besonderheit auf: Der Bonner Tibetologe Dieter Schuh hatte mit diesem Band, abweichend von der üblichen Katalogisierungsmethode, eine äusserst detaillierte Beschreibung der einzelnen Texte, die neben den Übersetzungen der Einzeltitel auch die Übersetzungen der einzelnen Kolophone einschliesst, eingeführt. Über die sorgfältige inhaltliche Beschreibung der einzelnen Texte hinaus sind den Katalogen zudem ausführliche Einleitungen beigegeben, die nicht nur Bemerkungen zu den Autoren, Texten und Textgattungen enthalten, sondern auch eine historische Kontextualisierung der beschriebenen Texte in vorbildlicher Weise leisten. Die so angelegten Kataloge bieten daher viel mehr als man gewöhnlich von einem Katalogband erwartet. Sie geben einen tiefen Einblick in verschiedene Aspekte der tibetischen historischen Wirklichkeiten und sind eine Fundgrube nicht nur für Philologen, sondern auch für Religionshistoriker oder Sozialanthropologen. Der vorliegende Band ist daher ausserordentlich wichtig für alle, die an der Erschliessung der alltagsreligiösen Kultur tibetischer Gesellschaften nicht nur in historischer, sondern auch in sozialanthropologischer Perspektive interessiert sind. Er korrigiert das Bild des Buddhismus als einer nicht auf das Diesseits bezogenen Elitenreligion gründlich. Die beschriebenen Ritualtexte belegen eindrücklich "den hohen Stellenwert, der im tibetischen Buddhismus die Bereitstellung von Dienstleistungen für die allgemeine Bevölkerung beigemessen wird" (S. XXVII). Sie geben einen Einblick in die Fülle ritueller Verrichtungen, die von den verschiedenen *chos pa* für die Laienbevölkerung vollzogen werden. So findet man Ritualvorschriften für Verrichtungen zum Schutz vor Krankheiten, Viehseuchen, Dämonen, Naturunbilden wie Hagel oder Frost, vor Räubern und Dieben, zur Beruhigung von Krankheiten, Hindernissen, Dämonen, übler Nachrede, Verwünschungen usw., sowie zur Lebensverlängerung, Verdienstvermehrung, für Reichtum, Nachkommenschaft und anderes mehr.

Im vorliegenden Band wird man allerdings eine Einführung in die beschriebenen Ritualpraktiken und Vorstellungen vergeblich suchen; hierzu sei der Leser an den vorherigen Teilband XI,12 verwiesen, der eine hervorragende Darstellung des Kults der Schutzgottheiten und der ihnen gewidmeten rituellen Verrichtungen enthält. Die dort auf der Basis der Texte des *Rin chen gter mdzod* erarbeitete Darstellung ergänzt, modifiziert und vertieft das bekannte Werk von René de Nebesky-Wojkowitz (1975) und ist unerlässlich für alle, die sich mit dem tibetischen Kult der Schutzgottheiten befassen, ein Kult, der durch die



Kontroverse um die Schutzgottheit rDo rje shugs ldan inzwischen auch einer weiteren Öffentlichkeit als wichtiger Aspekt des tibetischen Buddhismus bekannt sein dürfte.

Auch Teil 13 zeichnet sich wie die vorherigen, von Peter Schwieger verfassten Bände durch seine präzisen Textbeschreibungen aus. Schwiegers Übersetzungen der Titel und Kolophone sind sehr wörtlich, so dass sein Verständnis des tibetischen Originals immer gut nachvollziehbar ist. Dies ist einerseits eine wertvolle Hilfe zur Erschliessung der einzelnen ritualtechnischen Spezialtermini, andererseits erschliesst sich dadurch der Sinn der Übersetzungen oft nicht sofort, ein Umstand, auf den schon Ulrike Rösler in ihrer Besprechung der vorherigen Teilbände XI,11 und XI,12 hingewiesen hat.<sup>5</sup> Erfreulicherweise bieten die Überschriften zu den einzelnen Texten hier eine inhaltliche Hilfe, da sie die Spezialtermini oft in einer den Sinn erschliessenden inhaltlichen Übersetzung wiedergeben, so z.B. in Nr. 1935, wo tib. *sgrub pa* in der Überschrift als “Evokationsritual” wiedergegeben wird, in der Titelübersetzung als “Meditative Verwirklichung”. Nur wenige Übersetzungen kann die Rezensentin nicht nachvollziehen. Welche Erwägungen mögen z.B. dazu geführt haben, tib. *bla* als “Zweitseele” (Nr. 2089–2093) wiederzugeben?<sup>6</sup>

Mit der nun vollständig beschriebenen Textsammlung *Rin chen gter mdzod* ist der Tibetologie und Nachbardisziplinen wie der Mongolistik, Religionswissenschaft oder Sozialanthropologie ein schier unerschöpflicher Fundus zur religiösen Alltagskultur tibetischer Gesellschaften erschlossen worden. Es fehlt nur noch der Indexband, der die praktische Benutzung der einzelnen Teilbände wesentlich erleichtern wird.

### *Literaturverzeichnis*

EVERDING, Karl-Heinz

2008 *Tibetische Handschriften und Blockdrucke*. Teil 14. (Die *mTshur-phu*-Ausgabe der Sammlung *Rin-chen gter-mdzod chen-mo* nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 52–63). Stuttgart: Franz Steiner.

NEBESKY-WOJKOWITZ, René de

1975 *Oracles and Demons of Tibet. The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

5 RÖSLER, 2008: 239.

6 Zum Konzept von *bla* s. SAMUEL, 1993: 186–187, ebendort auch weitere Literatur.

RÖSLER, Ulrike (Rez.)

2008 "Peter Schwieger: *Tibetische Handschriften und Blockdrucke*. Teil 11. (*Die mTshur-phu-Ausgabe der Sammlung Rin-chen gter-mdzod chen-mo nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 14–34*). Stuttgart: Franz Steiner, 1995."

"Ders.: *Tibetische Handschriften und Blockdrucke*. Teil 12. (*Die mTshur-phu-Ausgabe der Sammlung Rin-chen gter-mdzod chen-mo nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 34–40*). Stuttgart: Franz Steiner, 1999." ZDMG 158: 235–240.

SAMUEL, Geoffrey

1993 *Civilized Shamans. Buddhism in Tibetan Societies*. Kathmandu: Mandala Book Point.

SCHWIEGER, Peter

1990 *Tibetische Handschriften und Blockdrucke*. Teil 10. (*Die mTshur-phu-Ausgabe der Sammlung Rin-chen gter-mdzod chen-mo nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 1–14*). Stuttgart: Franz Steiner.

1995 *Tibetische Handschriften und Blockdrucke*. Teil 11. (*Die mTshur-phu-Ausgabe der Sammlung Rin-chen gter-mdzod chen-mo nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 14–34*). Stuttgart: Franz Steiner.

1999 *Tibetische Handschriften und Blockdrucke*. Teil 12. (*Die mTshur-phu-Ausgabe der Sammlung Rin-chen gter-mdzod chen-mo nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 34–40*). Stuttgart: Franz Steiner.

SMITH, Gene

2001 *Among Tibetan Texts. History and Literature of the Himalayan Plateau*. Edited by Kurtis R. SCHAEFFER with a foreword by Jeffrey HOPKINS. Boston: Wisdom Publications.

Karénina Kollmar-Paulenz

