

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Richard Schlösser: Chinas Münzen, erläutert an der Sammlung im Missionsmuseum des Franziskanerklosters zu Dorsten in Westfalen. Franziskus-Druckerei Werl in Westfalen, 1935. 113 SS. in 4^o. Mit 20 Tafeln und 15 Abbildungen im Text.

Da ich mich eingehend mit dem Geldwesen beschäftige, ist es mir eine Freude, das vorliegende numismatische Buch zu besprechen. Zur chinesischen Münzkunde wurden bisher verschiedentlich Artikel in europäischen Sprachen veröffentlicht, jedoch sind nur wenige grundsätzliche Forschungen in Buchform erschienen. Der Verfasser dieses Werkes über Chinas Münzen, Richard Schlösser, ist den Sinica-Lesern aus den beiden Artikeln „Klanggerät-Münzen im Alten China“, Jhrg. III, Heft 3/4, und „Die Münzreformversuche des Wang Mang¹“, Jhrg. V, Heft 1, bereits bekannt. Schlösser hat darüber hinaus auch in anderen Zeitschriften und Zeitungen zahlreiche Abhandlungen über chinesische Münzen geschrieben.

In Bezug auf die Entwicklung des Münzwesens glauben heute noch europäische Volkswirtschaftler und Münzforscher, daß die Barrenmünzen Lydiens aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. die ältesten Geldstücke der Welt gewesen sind. Wie aber der Verfasser nachweist, sind „die ältesten chinesischen Rundmünzen sicher schon um den Anfang der Chou- (Dschou²) Dynastie, also im 12. Jahrhundert v. Chr. aufgetreten, und die für das altchinesische Münzwesen so besonders eigenartigen und charakteristischen Geräte-Münzen reichen noch weiter bis in die Shang- (Schang³) Dynastie zurück, vermutlich sogar bis an deren Anfang im 18. Jahrhundert v. Chr.“ (S. 11).

Obwohl über die Anfänge des Münzwesens in China verschiedene Ansichten verbreitet sind, muß man aus Geschichte, Archäologie und Wirtschaftsentwicklung feststellen, daß die *bu*⁴- und *dau*⁵-Münzen bestimmt nicht nach dem 8. Jahrhundert v. Chr. aufgetreten sein können. Die Bronzeringe entstanden möglicherweise schon in der Yin⁶-Zeit (Späte Schang-Dynastie) oder in der Frühen Dschou-Dynastie. Später wurden beschriftete, rundgelochte Münzen angefertigt; Rundmünzen mit quadratischem

Ausschnitt tauchten hochwahrscheinlich bereits am Ende der Tschun Tsiu⁷-Zeit, also im 6. oder 5. Jahrhundert v. Chr., auf und kursierten besonders in der Dschan Guo⁸-Zeit (Späte Dschou-Dynastie). In jeder Hinsicht läßt sich sagen, daß das Münzwesen Chinas früher als das kleinasiatische ausgebildet war.

Der Verfasser hat vom münzkundlichen Standpunkt vor allem über die Technik und Herstellung der chinesischen Münzen ausführlich berichtet. China zog seit uralten Zeiten bis in unsere Tage hauptsächlich Bronze als Münzmetall heran. Die Legierung bestand zum großen Teil aus Kupfer und einem Rest Zinn und Blei. Hier darf man vielleicht hinzufügen — was der Verfasser nicht betont — daß ein Hauptgrund für die Verwendung von nicht reinem Kupfer in der Kupferknappheit Chinas gelegen hat. Wie in anderen Ländern dienten ferner Gold und Silber als Geldstoff; sie sind allerdings ebenfalls nur in geringer Menge im chinesischen Boden zu finden. Die Edelmetalle fungierten in China seit altersher als Gewichtsgeld und spielten hauptsächlich in den offiziellen und höheren Gesellschaftskreisen oder im Großhandel eine Rolle. Die Eigenart der chinesischen Münzen der Kaiserzeit beruhte darin, daß sie gegossen wurden, während man die ältesten europäischen Münzen mit Ausnahme der römischen prägte. Als Beispiel werden zwei Gußmodelle abgebildet, das erste gehört der Wang Mang-Zeit (9—23 n. Chr.), das andere der Sui⁹-Dynastie (581—604) an. Beide Patrizen, die der Dorstener Sammlung entnommen wurden, demonstrieren sehr klar die chinesische Gußtechnik. Der Einblick in die Münzherstellung der alten Zeit wird durch die Erläuterungen des Verfassers noch gut vertieft.

Abgesehen vom modernen Geld gab es im alten China niemals Münzen mit Porträts, sondern fast stets mit Inschriften und — in seltenen Fällen — Tiermustern. Der Verfasser hat eine instruktive Skizze zur Entwicklung der chinesischen Schrift entworfen und im Anschluß daran die Münzen der verschiedenen Dynastien mit Siegel-, Schul-, Kurantschrift und fremden Schriftzeichen erklärt. Unter den letzteren ist eine Münze aus dem Staat West-Hsia (Si-Hia¹⁰)

in der Sung¹¹-Dynastie mit Tangutschrift zu erwähnen, die aber nicht sicher belegt werden kann. Aus der Yüan¹²-Dynastie unter der Mongolenherrschaft interessieren die Münze *Dschü Da-tung-bau*¹³ in mongolischer Schrift sowie eine Münze aus dem Anfang der Tsing¹⁴-Dynastie namens *Tiën Ming-tung-bau*¹⁵ in mandschurischer Schrift; beide gelten als sehr seltene Stücke. In der Yüan- und Tsing-Zeit wurde die Haupt-Münzinschrift in chinesisch gehalten, nur ein oder zwei Zeichen erschienen in Mongolisch, bzw. Mandschurisch. Dies deutet darauf hin, daß auch unter der Herrschaft der fremden Stämme die chinesische Kultur nicht nur nicht vernichtet wurde, sondern im Gegenteil die fremden Stämme von derselben durchdrungen worden sind. Während der letzten Dynastie gab es in Chinesisch-Turkistän, das von vielen Mohammedanern bewohnt wird, außer den rein chinesischen, noch arabische Münzen mit Zeichen für die Ortsnamen. Auf den modernen chinesischen Münzen sind jahrzehntelang englische Inschriften aufgeprägt worden, um den Handel mit den Europäern bequemer zu gestalten, in der Neuzeit hat man dieselben wieder abgeschafft. Die ältesten Münzinschriften bezogen sich auf Ortsnamen, Gewicht oder Werteinheiten (z. B. 100 cash, usw.). Später folgten Regierungsepoche und Angaben wie „gültige Münzen“, „ursprüngliche Münzen“ oder „schwere Münzen“. Hierüber gibt der Verfasser ausführlich Aufschluß.

Unter den Münzarten werden in vorliegendem Buch zunächst die Klangplatten-, Glocken-, und Schlüsselmünzen behandelt. Vom geldgeschichtlichen Standpunkt waren sie Gerätegeld, d. h. sie waren nicht für den Zahlungsverkehr vorgesehen, sondern dienten nur gelegentlich als Geld, aber bewahrten auch dann immer ihren Warencharakter. W. Gerloff nennt sie in seinem Buch „Die Entstehung des Geldes und die Anfänge des Geldwesens“ Hortgeld, „das bedeutet vielmehr Vermögen als Geld“. Die chinesischen Numismatiker gruppieren solche Münzen unter *yen scheng-tsiën*¹⁶ (Amulettmünzen). In der alten chinesischen Literatur findet man jedoch hierüber nur wenig zuverlässige Mitteilungen (vgl. Sinica, Jahrg. XV, Heft 1 2, SS. 61–63).

Die *bu*⁴- und *dau*⁵-Münzen (in Form von Spaten und Messern), die sich aus diesen Geräten entwickelten, fungierten anfangs als Gerätegeld, dann verkleinerte man sie und ließ sie nur noch als Zahlungsmittel zirkulieren. Sie waren wahrscheinlich die ältesten Münzen Chinas. Andere behaupten, daß die Bronzemünzen in Form von Kaurischnecken das älteste Metallgeld gewesen seien. Nachdem die Kaurimuscheln in uralten Zeiten als Geld Verwendung gefunden hatten, sind sie später in Stein, Knochen und schließlich in Bronze nachgeahmt worden. Es ist möglich, daß wir hier das älteste Metallgeld Chinas vor uns haben, wegen Mangel an schlüssigem Beweismaterial läßt sich aber das Alter der Bronzemuscheln nicht eindeutig ermitteln. Schlösser bringt von letzteren mehrere Stücke zur Abbildung.

Sehr eingehend beschäftigt sich der Verfasser mit den Rundmünzen mit rundem und quadratischem Ausschnitt. Die Rundmünze hat sich ebenfalls aus dem Gerätegeld entwickelt; in der Steinzeit gab es Steinringe, die als Schmuck bearbeitet und gleichzeitig als Tauschmittel verwendet wurden. Während der Bronzezeit ersetzte man den Stein durch Bronze und behielt die Bronzeringe neben ihrer Funktion als Schmuck noch für Geldzwecke. Diese Ringe waren die sogenannten Rundmünzen ohne Inschrift. Der Verfasser unterscheidet „drei verschiedene Formen dieser Münzen, und zwar nach dem Größenverhältnis zwischen dem Loch und... der Ringbreite“ (SS. 46 und 47). Hierbei ist zu bemerken, daß ursprünglich Jaderinge in den obigen Formen existierten, die als Amulette oder Schmuck und im Bedarfsfalle als Tauschmittel gebraucht wurden. In der Bronzezeit fertigte man auch Bronzeringe in diesen Formen an, die aber im engeren Sinne noch kein Geld darstellen. Später folgten ihnen die rund ausgeschnittenen Münzen mit Inschrift, die ausschließlich als Zahlungsmittel fungierten; eine weitere Entwicklung zeigen dann die Rundmünzen mit quadratischem Ausschnitt an (vgl. B. S. Liao¹⁷: Die Geschichte des Chinesischen Geldes, Frankfurt am Main, Kap. II. Verlag Klostermann; in Vorbereitung). Das Bronze-geld von der ältesten Zeit bis zur letzten Dynastie wird vom Verfasser systematisch aufgegliedert und in wesentlichen Grundzügen dargestellt.

Es wäre vielleicht wünschenswert, verschiedene Hinweise noch durch historische Erklärungen zu ergänzen. Besonders zu beachten ist, daß der Verfasser seine Studien über das chinesische Münzwesen in äußerst wertvoller Weise durch zahlreiche Abbildungen von Münzen aus seiner eigenen reichen Sammlung und der Sammlung des Missionsmuseums des Franziskaner-Klosters zu Dorsten in Westfalen abrundet.

Dieses Buch ist die einzige grundlegende Arbeit über chinesische Münzen, die bisher in deutscher Sprache veröffentlicht wurde. Sie ist in ihrer gedrängten Darstellung und vorzüglichen Ausstattung jedem Sinologen, Numismatiker, Nationalökonom und Kulturhistoriker zu empfehlen. Liao Bao-seing.

Cecilia S. L. Zung: *Secrets of the Chinese Drama. A Complete Explanatory Guide to Actions and Symbols as seen in the performance of Chinese Dramas.* [Preface by X. C. Yang.] With Synopses of Fifty Popular Chinese Plays and 240 illustrations, including 54 colour plates. Shanghai, Hong Kong, Singapore, Kelly and Walsh, Limited, 1937. XXV und 299 SS. in Lex. 8^o.

Das chinesische Theater wendet sich beim Zuschauer an eine völlig andere Sphäre des Erlebens als das europäische. Unser Theater, vor allem die Sprechbühne, bleibt in ziemlich unmittelbarem Kontakt mit den Gegebenheiten und den Gesetzen der materiellen Welt. Das, was wir als Wirklichkeit empfinden, ist in hohem Grade der Maßstab sowohl für den Inhalt des Dramas als auch für die schauspielerische und szenische Darstellung. Ferner haben wir die absolute Trennung des Stils zwischen Sprechbühne, Musikhöhne, tänzerischen und akrobatischen Darstellungen. Völlig außerhalb des Bereichs der Bühnendarstellung liegt bei uns das Kampfspiel. Diese Elemente der Darstellung wirken im chinesischen Theater alle gleichzeitig und nebeneinander als Mittel der besonderen Aussageweise, unter der sich das chinesische Theater darstellt. Auch ein Vergleich mit der Oper ist nicht haltbar, weil das Musikalische keine selbständige Rolle spielt und die Musik zu einem Drama oft willkürlich von dem jeweiligen Haupt-

darsteller festgesetzt und fast immer altem, vorhandenen Melodiengut entlehnt ist.

Die bisherigen Darstellungen über das chinesische Theater gaben im Wesentlichen Berichte über seine geschichtliche Entwicklung, die Verhältnisse des Bühnenraums, die Aufteilung in Rollenfächer. Cecilia S. L. Zung (= Tscheng Siu-ling¹⁸) beschreitet in dem vorliegenden Buch einen völlig neuen Weg, um uns diese fast völlig fremde Erlebnisform nahe zu bringen. Sie drückt dies bereits in dem Untertitel „A Guide to Actions and Symbols“ aus.

Die Elemente des chinesischen Theaters unterliegen bis in die kleinsten Einzelheiten festgefügtten Gesetzen und lassen der individuellen Auffassung in Darstellung und Ausgestaltung nur einen Spielraum der Nüance, die den Sinn dieses fein eingespielten Organismus in einem höheren oder geringeren Maße der Vollkommenheit zum Ausdruck bringt.

Die schauspielerische Leistung braucht in China zu dem literarischen Wert des dargestellten Stückes in keiner Beziehung zu stehen. Kostüm, Recitation, Gesang und Tanz sind für den Darsteller wie die Elemente eines differenzierten Instrumentes, das die vollendete Beherrschung seiner Gesetze und seiner Technik verlangt. Ed. Horst v. Tscherner sagt in der Vorbemerkung zu seiner sehr instruktiven Arbeit über chinesische Schauspielkunst („Sinica“ VII / 1932, Heft 3): „Sinologie, Kunst und Theaterforschung haben in der Vermittlung dieses Kulturgebiets versagt. . . . Die Schauspielkunst . . . stellt den Forscher vor eine eigene, ungewohnte Aufgabe — kann sie ihm doch, als flüchtige Erscheinung, keine vollwertigen Dokumente in die Hand geben.“ (S. 91.) Durch Cecilia Zung's Buch wird aber im Gegenteil bewiesen, daß die chinesische Schauspielkunst — ungleich der europäischen — wesensmäßig geeignet ist, Gegenstand einer literarischen Betrachtung zu sein. Sie ist es durch das überindividuelle Gefüge ihres Stils.

Das Theatererlebnis des Chinesen vollzieht sich nicht in den aus der Wirklichkeit entliehenen Kategorien, sondern die Bühnendarstellung ist eine Daseinsform für sich, eine künstlerische Wirklichkeit. Darum hat sie ihre eigenen Gesetze, ihre eigenen Aus-

drucksmittel. Sie deutet, wie jede Kunst, den Sinn des Daseins im Sinne des Lebendigen, aber mit symbolischen Mitteln ihrer eigenen Art. Sie hat eine Symbolsprache, welche die Geste des täglichen Lebens an Bedeutungsgehalt nicht nur übertrifft, sondern sie aus ihrer räumlich-zeitlichen Enge hinausrückt.

Cecilia Zung's Buch ist im wesentlichen eine detaillierte Wiedergabe und Erklärung der einzelnen konventionell feststehenden Bewegungen und des symbolhaften Materials des chinesischen Theaters. Die durch Skizzen sehr gut verdeutlichte Darstellung des Bühnenraums zeigt, daß das alte chinesische Palasttheater, ähnlich der Shakespeare-Bühne und den Mysterienspielen, eine Simultanbühne mit einer oberen Szene für die Darstellung himmlischer Wesen kannte. In einem Fall ist auch eine untere Bühne für die Darstellung von teuflischen Gestalten oder von Abgeschiedenen nachgewiesen. Die Traditionsgebundenheit des Chinesen enthüllt sich in der Sitte des „Neun Dracheneingangs“, chin. *Giu Lung-kou*¹⁹, so genannt nach dem Symbol des Tang²⁰-Kaisers Ming Huang²¹, der dort bei Auftritt seiner Favoritin das Orchester dirigierte. Die verschiedenen Riten, die der Schauspieler bei seinem Auftritt auch heute noch an dieser Stelle zu vollziehen hat, um sich dem Publikum wie einst dem Kaiser zu präsentieren, treten in den einzelnen Abschnitten des Buches hervor.

Wieviel sparsamer und andersartiger als bei uns die szenischen Mittel des chinesischen Theaters sind, zeigt die Ausführung über Kostüme und Requisiten. Das Bühnenbild besteht im allgemeinen nur aus dem großen, wundervoll gestickten rückwärtigen Vorhang und einem Tisch mit zwei Stühlen. Viel stärker jedoch als bei uns liegt der Schwerpunkt der Inszenierung auf den Kostümen. Cecilia Zung legt dar, wie ihre Verwendung in Farbe und Form bestimmten Regeln unterliegt, die für den Charakter der Rolle und die dargestellte Situation gelten. Hier, wie an späterer Stelle, wird es dem Leser ermöglicht, durch das hervorragende Bildmaterial einen unmittelbaren Eindruck von der Lebendigkeit und der künstlerischen Vollendung dieses Bühnenapparates zu bekommen. In dem Abschnitt über die Requisiten

tritt besonders klar hervor, in welchem Maße im chinesischen Theater die Konvention als Symbol für die Wirklichkeit eingesetzt ist. Das Wasser, die Stadtmauer, der Wagen, der Turm werden lediglich durch Fahnen oder Vorhänge mit symbolischen Zeichen angedeutet, niemals naturalistisch nachgeahmt, ein nahender Sturm durch Schauspieler, die zu vierten über die Bühne laufen.

In einer außerordentlich einfachen Darstellung über die für das Theater wichtigsten Musikinstrumente wird das Verständnis für die Instrumentierung der verschiedenen, historisch entwickelten Stilformen ausreichend vermittelt. Eine ausführliche Abhandlung über chinesische Musik im Zusammenhang mit dem Theater gibt André Gailhard in dem Buch „Théâtre et musique modernes en Chine“ von G. S. de Morant, Paris 1926 (S. 99ff.). In der Entwicklung des chinesischen Theaters zu den beiden wichtigsten Stilformen, dem südlichen *Kun-kü*²² und dem *Pi-huang*²³, hätte die Verfasserin die Bedeutung der musikalischen, tänzerischen und rein theatermäßigen Elemente als Entwicklungsfaktoren etwas deutlicher scheiden müssen.

Die folgenden Abschnitte über die Gesten, die vorwiegend für die Rolle des „*dan*²⁴“, des Darstellers der weiblichen Hauptrolle, beschrieben sind, enthüllen die wesensmäßige Verwandtschaft der chinesischen Schauspielkunst mit dem Tanz. Die Geste ist Ausdruck innerer Haltung — wie bei uns —, sodann aber auch Symbolsprache, die als Pantomime für die Wirklichkeit steht. Dies zeigt sich z. B. in allen Bewegungen, die das zu Pferd-Sitzen anzeigen sollen. Ein großer Teil der Bewegungen ist tänzerischer Ritus und in seinen Grundelementen eine direkte Weiterentwicklung des Tanzes in der Tang-Dynastie.

Der Bewegung der Hand im Zusammenhang mit dem Ausschwingen des verlängerten Ärmels widmet die Verfasserin besondere Aufmerksamkeit. Dieser weiße, offene untere Ärmel der chinesischen Bühne hat seine eigene Sprache und sein eigenes Leben. Er gibt der Geste einen größeren Raum und hebt sie zugleich durch die Art seiner Wirkung in eine vergeistigte Atmosphäre hinüber, vor allem, weil die bewegende Hand vorwiegend von ihm verhüllt wird.

Aus der Darstellung der Bein- und Fußbewegungen können wir entnehmen, wie das tänzerisch rhythmische Körpergefühl des Ostens gänzlich von unserem abweicht. Erst durch die moderne Tanzbewegung wurden seine Grundelemente für uns erschlossen. Die Verfasserin gibt an, daß der chinesische Schauspieler in der Grundhaltung mit leicht gebogenen Knien steht, um eine größere Biegsamkeit zu erzielen. Das besagt aber, daß er als Ausgangstellung eine entspannte Haltung einnimmt und so eine totale Bewegung aus der Mitte des Körpers herauszuwickeln vermag. Dazu kommt für die Fußbewegung als „stehende“ Haltung das Ruhen auf einem Fuß, wobei die Zehe des anderen Fußes kaum den Boden berührt und dicht herangezogen ist, „so as to facilitate the swaying of the body“ (S. 120).

Die im letzten Teil des Buches zusammengestellten Abrisse von Dramen ermöglichen durch die Vermittlung des Zusammenhanges des Geschehens ein vertieftes Verständnis für die durch Text und Aufnahmen beschriebenen Gesten. Wie stark das tänzerische Element in das chinesische Theater eingeschaltet ist, zeigen wiederum die aufgeführten Stücke aus dem persönlichen Repertoire von Mei Lan-fang²⁵, Chinas größtem Darsteller der weiblichen Hauptrolle, von denen *Dai Yü-dsang-hua*²⁶, „Dai Yü's Blumenbegräbnis“, und *Ma Gu hiën-schow*²⁷, „Ma Gu bringt Geburtstagswünsche dar“, Stücke rein lyrischen Inhalts sind; das letztere stellt überhaupt nur eine Tanzfolge dar.

Cecilia Zung beherrscht, wie aus dem Vorwort von Y. C. Yang (= Yang Yung-tsing²⁸, seit Oktober 1927 Rektor der Universität Su-dschou²⁹) hervorgeht, selbst als Schauspielerin den chinesischen Bühnenstil und für mehrere Aufnahmen hat sie sich selbst gestellt. Sogar in China darf man bei einem Laien so spezialisierte Kenntnisse des gesamten Bewegungs- und Kostümkodex, wie sie ihn in ihrem Buche entwickelt, nicht voraussetzen. Trotzdem verlangt das chinesische Theater auch von dem Durchschnittsbesucher durch den Mangel an naturalistischem Decor und die lediglich symbolhafte Vermittlung von Vorgängen ein ungleich produktiveres Miterleben als eine europäische Bühne, eine Kultur des künstlerischen Genusses, wie sie bei uns höchstens in der Be-

wertung der Malerei notwendig ist. Ein solch produktives Mitgehen verlangt auch das Buch von Cecilia Zung: denn ihre Darstellung ist vorwiegend eine Registrierung aller wichtigen Vorgänge und Elemente, verbunden mit einer detaillierten Beschreibung des einzelnen Punktes. Besonders angenehm ist für den Leser, daß die Charaktere der chinesischen Bezeichnungen direkt in den englischen Text eingefügt sind. Längere zusammenhängende Textstellen in Form einer kritischen Bewertung sind selten. Aber gerade durch das Vertiefen in diese minutieuosen Einzelheiten des Darstellungsvorganges entsteht im Leser das Gefühl für die grundlegende Andersartigkeit der chinesischen Bühne, für das andere Lebensgefühl, das hier einen adäquaten Ausdruck gefunden hat.

Annie Zimmermann.

Hela Hansen: Märchenstadt und Sonnenvögel. Selbsterlebtes aus dem alten Chungking und West-China. Mit chinesischen Tuschzeichnungen. Shanghai, Max Nöbler & Co., G. m. b. H. (o. J. 1940). (3 und 131 SS. in kl. 8°.

So viel Schriften und Übersetzungen in den letzten Jahren auch auf dem Büchermarkt über China erschienen sind, dieses Buch, von einer Frau geschrieben, sollte weitgehendste Beachtung finden. Zwar geht es über den Rahmen einer leichten Erzählung nicht hinaus, ist aber in der Lage, uns ein ziemlich lebendiges Bild von Land und Menschen in und um Chungking (Dschungking³⁰) zu geben, da hier nicht in Anlehnung an Gelesenes nacherzählt wird, sondern eigene Erlebnisse und Eindrücke in einer frischen Art übermittelt werden.

Die Verfasserin hatte dieses Buch in erster Linie für ihre Kinder geschrieben, um für diese und sich selbst Erinnerungen an eine Zeit lebendig zu halten, die wohl ohne Zweifel die interessanteste Phase ihres Lebens in China bleiben wird.

Infolge davon aber, daß dieses Stückchen Erde durch den japanisch-chinesischen Konflikt oftmals der Brennpunkt verschiedener Zeitungsmeldungen geworden, hat sie sich entschlossen, ihre Eindrücke einem größeren Leserkreis zu übermitteln. In klarer, einfacher Form werden zu Vorkommnissen aus

dem täglichen Leben des Chinesen, die uns Europäern oftmals unverständlich sind, Erklärungen abgeben, wie sie wissenschaftlich nicht besser erbracht werden können.

„Es genügt nicht, sich in irgend einen beliebigen Sampan [*san ban*³¹] zu setzen, wenn man den Fluß überqueren will.

Die Ruder hängen in Schlingen aus Bindfaden am Flock. Manchmal ist der Bindfaden sehr alt und reißt mitten im Strom. Der chinesische Schiffer sagt dann ganz ruhig: „*bu jau djin*“ [*bu jau-gin*³²] Macht nichts!, lächelt sehr freundlich und sucht in der Hosentasche nach einem anderen Ende Faden. Macht nichts! denn dem Chinesen macht der Zeitverlust wirklich nichts aus.“

So heiter diese Erklärung klingt, so tief und ernst ist die vom Sänfenträger Li, der eher das Haus verläßt und eine gut bezahlte Stellung aufgibt, als sich vor einem Kuli, mit dem er Streit gehabt, und der Recht bekommt, beugen zu müssen. „Er hätte doch sonst sein Gesicht verloren.“

Von keiner anderen Warte aus kann ein besserer Einblick in die Sitte und Denkart des chinesischen Volkes gewonnen werden, als aus einer volkstümlichen Erzählung. Wie der Chinese zu Hause und unter seinesgleichen wirklich sich gibt, so spiegeln ihn die buntfarbigen Gestalten dieses kleinen Bandes, der mit einfachen Zeichnungen von der Verfasserin bereichert ist.

P. Kietzmann †.

Fürst A. Urach: Ostasien. Kampf um das kommende Großreich. Mit 8 Bildtafeln mit 35 Abbildungen und 2 Karten. Berlin, Steiniger-Verlage, Verlagsabteilung Reimar Hobbing, 1940. 119 (und 5) SS. in 8°.

China ist bekanntlich ein Land, von dem die Europäer nur wenig aus eigener Anschauung kennen. Um so schätzbarer muß jeder Beitrag zur Erweiterung unserer Kenntnisse dieses so ganz eigentümlichen Landes sein, besonders, wenn wir ihn Personen verdanken, denen es durch eine glückliche Fügung der Umstände vergönnt war, in das Innere des geheimnisvollen Reiches einzudringen und sich über seine geographischen und statischen Verhältnisse sowohl durch eigene Beobachtungen als durch genaue Erkundigungen gründlich zu belehren.

Zu diesen, unsere Aufmerksamkeit verdienenden Reisenden gehört unstreitig der Verfasser des oben angeführten Buches, Fürst Urach. Hinter dem Titel „Ostasien“ verbirgt sich in allererster Linie der chinesisch-japanische Krieg. Es wird versucht, eine lebenswahre Vorstellung der ostasiatischen Verhältnisse der heutigen Zeit zu geben. Es sind eben nicht bloß andere klimatische und geographische Verhältnisse als in Europa, es sind andere Völker, die dort leben. Das Denken des Ostens und Westens ist voneinander zu verschieden. Ein anderer Geist ist es, der dort herrscht. All dies wird immer wieder herausgestrichen. Fürst Urach, der sowohl in Japan, als auch in China viele Freunde an einflußreichen Stellen hat und während des Konflikts an beiden Fronten gewesen, versteht es, Licht in die Hintergründe der japanischen ebenso wie in die der chinesischen Politik zu bringen. Namen wie die des Marschalls Tschiang Kai-schek³³, Wang Tschingwei (= Wang Dsingwe³⁴), Tschangsueliang (= Dschang Hüe-liang³⁵), des Tennô³⁶ und des Mongolenfürsten Teh-Wang (= Dé Wang³⁷) werden mit den Geschehnissen in wirklichen Zusammenhang gebracht. Kriegsberichte von den Kämpfen um Tientsin, Peking, Nanking und Kanton sind, neben einem umfassenden Aufsatz vom Krieg um die Wetterstadt Schanghai, mit aufgenommen.

Der Krieg liest uns allen ein höchst grimmiges Kolleg über Geschichte, Geographie und Politik; und auch, wer sich früher vom Gefühl der Sicherheit hat treiben lassen, sieht jetzt als dringlich an, was er vordem leicht zu nehmen geneigt war. Die vielen wichtigen, einander kreuzenden Fragen der Zeit werden in zwei Gruppen eingeteilt: was hat zum Krieg geführt und wohin wird der Krieg Asien führen? Zur Beantwortung beider bringt dieses neue Buch ein ziemlich umfassendes Material. Es untersucht in eingehenden Aufsätzen die machtpolitischen, diplomatischen und kulturellen Voraussetzungen des Krieges.

Dem aufmerksamen Leser wird es allerdings nicht entgehen, daß wiederholt Partei ergriffen wird. Man kann dieses Buch nicht wie einen Roman lesen, bei dem man weiß, daß der Schluß zufriedenstellend ausgeht; vielmehr wird sich ein jeder mit den vielen

Wenn und Aber — Für und Wider auseinanderzusetzen haben.

Unter den Bildtafeln zeigen die Aufnahmen aus China ein weit früheres Datum als die von Japan. P. Kietzmann†.

Max Gerhard Pernitzsch: China
[= Kleine Auslandskunde, herausgegeben von Professor Dr. F. A. Six], Berlin, Junker und Dönhaupt Verlag, 1940. Mit einer Karte. 64 SS. in 8°.

In der bis jetzt erschienenen Reihe der „Kleinen Auslandskunde“, herausgegeben vom Deutschen Auslandswissenschaftlichen Institut, ist der 4. Band China gewidmet.

Der Verfasser gliedert die Schrift in 6 Abschnitte: 1. Der Raum, 2. Das Volk, 3. Der Staat, 4. Die Kultur, 5. Die Wirtschaft, 6. Das Heer. Die Sachlichkeit und die Übersichtlichkeit machen die Arbeit zu einem modernen Nachschlagebuch, zumal am Schluß eines jeden Abschnittes das Quellenmaterial und die einschlägige Literatur mitangeführt wird.

Sämtliches Zahlenmaterial ist mit größter Genauigkeit verarbeitet worden, wodurch das kleine Buch an Bedeutung gewinnt. Auf der Innenseite des Einbands ist eine geographische Karte der Republik wiedergegeben, die wohl viele Angaben über die Bodenschätze Chinas enthält, durch den Schwarz-Weiß-Druck jedoch etwas unübersichtlich wirkt. Als gute Ergänzung wäre die politische farbige Karte zu Rate zu ziehen, die dem Heftchen „Schlag nach über China, Japan und Mandschukuo“ (Leipzig, Bibliographisches Institut, 1940) beigegeben ist.

P. Kietzmann†.

Dürben Oirat gadar-in jiruk — Die Mongolei. — Nach einer alten mongolischen Karte im gleichen Maßstab gezeichnet von Walter Exner. Peiping, 1937. In Deutschland zu beziehen durch den Siebenberg-Verlag in Wien. Preis in Mappe RM. 35.—.

Seinen umfangreichen und überaus sorgfältig, wie wir es an ihm gewohnt sind, gearbeiteten Beitrag „Die Westländer in der chinesischen Kartographie“ zu Sven Hedin's monumentalem Werk „Southern Tibet“, Vol. VIII (Stockholm, 1922), beschließt Prof. Albert Herrmann (S. 406, im XIV. Kapitel, Abschnitt 4: „Unbenutzte

einheimische Karten“) mit folgenden Worten: „Aber die bloße Verbindung chinesischen und europäischen Kartenmaterials reicht noch nicht aus, um uns ein nach allen Seiten hin befriedigendes Bild von Tibet und Ostturkistan zu geben. Dazu ist es notwendig, daß wir auch einheimisches Material verwenden, nämlich tibetische, osttürkische und mongolische [von uns gesperrt. U.] Karten, die uns bis jetzt kaum zugänglich gemacht sind. Ein solches Material ist natürlicherweise jedem fremden in der Kenntnis einer großen Zahl von Bergen, Flüssen, Ortschaften usw. überlegen, die dazu nicht nur in ihrer richtigen Lage, sondern auch mit ihrer richtigen Namensform erscheinen. Gerade diese letztere Tatsache erscheint uns um so wichtiger, als erst in Urschrift die Namen oft unerwarteten Aufschluß über geographisch oder historisch bemerkenswerte Dinge geben können. Das Ideal einer Karte dieser Gebiete hätten wir also darin zu erblicken, daß sie nicht nur die sorgfältige Sammelarbeit des Chinesen und die exakte Forschung des europäischen Reisenden, sondern auch die auf einheimischen Quellen beruhende Kritik des Sprachforschers in sich vereinigt.“

Wie recht Albert Herrmann, dessen Urteilsgewichtigkeit ja gerade in Fragen der Geschichte der Geographie Chinas und seiner Grenzländer durch die Veröffentlichung des „Historical and Commercial Atlas of China“ (Cambridge, Ma., 1935) sowie des Buches „Tibet und das Land der Seide im Lichte der Antike“ (Leipzig, 1938) jetzt noch besonders erwiesen ist, mit diesen Ausführungen in jeder Beziehung hat, braucht hier natürlich nicht noch erst eigens unterstrichen zu werden. Gewiß haben die Chinesen im Laufe der Jahrhunderte für die geographische Erschließung der von ihnen abhängigen oder ihnen auch nur benachbarten Länder und Niederlegung der Erkenntnisse im Kartenbilde, sei es allein, sei es, wie später, mit Hilfe der Jesuiten und Einheimischer aus den jeweiligen Gebieten, sehr viel getan, aber die Beschriftung all dieser Karten erfolgte durchgängig in chinesischen Charakteren, die zur Wiedergabe der Laute und Lautgefüge in den anders gearteten Sprachen, also hier des Tibetischen, Mongolischen und Osttürkischen, sich ja ebenso wenig eignen, wie unser lateinisches Alphabet in der gleichen Hin-

sicht für das Chinesische, ganz abgesehen davon, daß dies letztere für den gedachten Zweck, also die Wiedergabe von Ortsbezeichnungen u. ä., es nicht zu einem präzisen System gebracht hat, so daß wir für ein und denselben fremden Namen häufig genug verschiedene chinesische Schreibungen finden. Mit einem Wort: was hier der Geschichte der Geographie für Chinas Grenzlande bisher fast vollkommen fehlt, das sind Karten, die in den eigenen Schriften der je in Frage kommenden Völker die Bezeichnungen für die Berge, Flüsse, Seen usw. tragen. Nach dieser Richtung ist es aber nur hinsichtlich des Mandschurischen etwas besser bestellt, und wer sich darüber unterrichten will, findet in den tüchtigen Arbeiten von Walter Fuchs in den „*Monumenta Serica*“, Vol. II/1935, SS. 386—427, ein höchst sorgfältig und mühsam gesammeltes Material, dem von dem Sammler selbst eine ebenso sorgfältige und eingehende Behandlung zuteil geworden ist. Die Beigabe einer ganzen Reihe von Facsimile's solcher Karten, eben auch mit mandschurischer Beschriftung, unterstützt das Verständnis der Arbeiten wesentlich. Es ist nur schade, daß in den Reproduktionen dieser Karten die Beschriftung so klein geraten ist, daß sich die Entzifferung der mandschurischen Lesungen der Ortsnamen usw. selbst unter einer Lupe recht schwierig gestaltet, und gerade diese Namen müßten doch im Interesse nicht nur geschichtlich-geographischer, sondern auch sprachlicher Forschung in Listen zusammengestellt und — vor allem — übersetzt werden, denn sie haben uns sicher, wie das bei geographischen Bezeichnungen in ost- und mittelasiatischen Sprachen fast immer der Fall, sehr viel zu sagen.

Vor traurige Aussichten aber ist gestellt, wer sich etwa nach Karten mit tibetischer oder mongolischer Beschriftung umsehen wollte, wobei wir natürlich von unserer Betrachtung — wohl gemerkt — die schon unter europäischem Einfluß und nach europäischen Gesichtspunkten hergestellten wenigen Karten ausschließen müssen, die in den letzten 15 Jahren von den Mongolen selbst herausgegeben worden sind, und von denen noch später kurz die Rede sein wird. Daß beide Völker, Tibeter und Mongolen (wir dürfen sie hier wohl ob ihrer gemeinsamen, lamaisti-

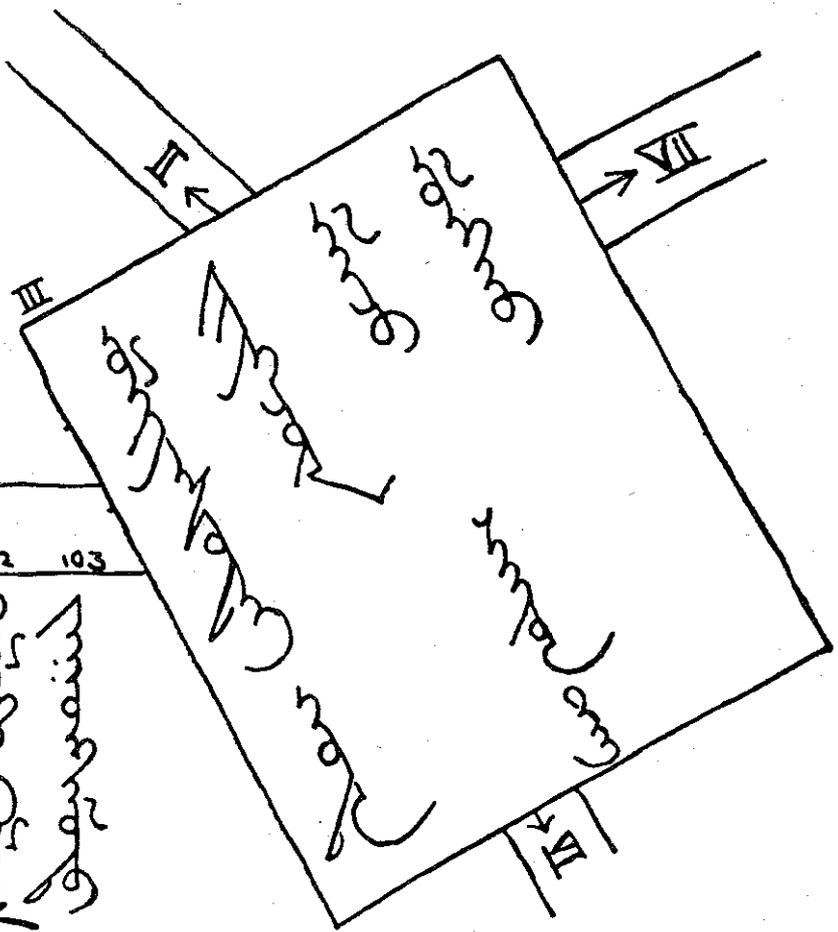
sehen Weltanschauung in einem Atemzuge nennen), an kosmologischen und geographischen Darstellungen in Wort und Gestalt von Zeichnungen ein Interesse gehabt haben müssen, geht bereits daraus hervor, daß beiden der Lageplan der *dvīpa*'s (tib. *gliñ*, mong. *tib*) um den *Sumeru* (tib. *Ri rab*, mong. *Sümer*) mit der Annahme des Buddhismus übermittelt wurde, dazu auch Erläuterungsschriften, wie z. B., um nur eine zu nennen, das mongolisch-kalmükische „*Yirtincü-ñ Toli*“ („Der Welt-Spiegel“, worin *yirtincü* weiter nichts wie modifizierte Wiedergabe des tib. *'jig rten bcu*: „die Zehn Welten“ ist). Es mußte darum naheliegen, die Art und Weise der zeichnerischen Darstellung der dort geschilderten problematischen Welten auf die wirkliche Welt und zunächst einmal auf die engere Heimat anzuwenden und damit die Grundlagen für eine, wenn auch von unserem Standpunkt primitive Landeskunde und Kartographie zu schaffen. Doch vergessen wir dabei nicht, daß ja auch unsere Geo- und Kartographie sich aus solchen Anfängen entwickeln mußte. Während uns nun aber, so weit ich wenigstens bis jetzt sehen kann, von tibetischen Büchern, bzw. Schriften über Geographie bisher nur zwei bekannt geworden sind, nämlich das „*Dsam gliñ rgyas bśad me loñ*“ („Der Spiegel der Belehrung über die weite Welt“) und die auch Teile von Indien berücksichtigende, leider titellose „Geographie Tibets“ des sogenannten Minerschul Chutuktu (*sMin 'gyur Xutuktu*, einer Lama-Inkarnation in Peking, gestorben um ca. 1825), die V. P. Vasil'ev ins Russische übertragen hat (eine deutsche Übersetzung danach hat vor etwa 8 Jahren der Berichterstatter mit einer alphabetischen Liste der zahlreichen, von V. nicht übersetzten tib. Orts- und sonstigen Namen und Fachausdrücke nebst deutscher Auflösung hergestellt), Schriften, denen wir auch noch den von Albert Grünwedel 1915 in der Münchener Akademie der Wissenschaften veröffentlichten „Weg nach Šambhala“ (*Šambhalai lam yig*) des dritten Taschi-Lama, *bLo bzañ dpal ldan Ye šes*, mit seinen allerdings halb legendären, halb wirkliche Schilderung anstrebenden Berichten zurechnen müssen, begegnen uns nirgends Nachrichten über irgendwelche tibetische Originalkarten, obwohl die termini dafür, *sa kra*, *sa*

78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Handwritten musical notation in a cursive style, consisting of various rhythmic patterns and symbols, possibly representing a specific musical notation system or shorthand. The notation is organized into groups corresponding to the numbered lines above, with some lines containing multiple symbols and others containing single, larger symbols.

96 97 98 99 100 101 102 103

Handwritten musical notation on a staff, including notes and clefs.



gabe eines Probeblattes hier gegenüber ersichtlich. Wir werden noch auf die Beschriftung zurückkommen.

Ein „Kartenwerk“ in unserem Sinne dürfen wir das Ganze natürlich nicht nennen. Es handelt sich vielmehr bei den einzelnen Blättern um die rein schematische Einzeichnung der beiden Endpunkte einer Teilstrecke in Form von großen Quadraten, die je nach der Wichtigkeit des Ortes einfach (wie z. B. *Uliyasutai*), doppelt (z. B. *Bokda-in k'uriye* = dem alten Urga, heute *Ulağangbağatur*, gesprochen: *Ulānbātor*) oder, wie bei Peking, sogar vierfach umrahmt sind. Die einzelnen Endpunkte sind zudem mit römischen Ziffern nummeriert. Zwischen ihnen verläuft dann, durch zwei, meist schnurgrade parallele Linien dargestellt, der Verbindungsweg, senkrecht zu dem die einzelnen Stationsnamen in fast immer gleichen Abständen, also ohne irgendwelche Rücksicht auf die wirkliche gegenseitige Entfernung, mit arabischer Zählung am Kopfe des mongolischen Wortes eingetragen sind. Die arabischen und römischen Ziffern gehen natürlich auf europäische Hand zurück. Außerdem sind bei den einzelnen Endpunkten auch fragmentarisch noch die Anfänge von Wegen angedeutet, die nach anderen Endstationen führen, wobei jedesmal auch hier die römische Ziffer angegeben ist, die der jeweilig von dort erreichbaren Endstation entspricht. Zudem figurieren sowohl auf dem „Schlüssel“ wie auch auf den einzelnen Blättern selbst den Endpunkten an Bedeutung wohl gleich zu setzende Ortschaften, für die überhaupt keine Verbindungswege angegeben sind.

Schließlich sei auch noch bemerkt, daß die Meere (z. B. *Gadağadu Dalai*: „Das Äußere Meer“, d. h. der Stille Ocean) als größere Doppelkreise mit wellenförmigen Gebilden eingetragen sind.

Was für die Vernachlässigung der gegenseitigen Entfernung der großen und kleinen Stationen in der zeichnerischen Anordnung auf den einzelnen Blättern gilt, findet auch auf das gleiche Moment bei der Anordnung der großen, wie schon gesagt, römisch nummerierten Stationen im „Schlüssel“ Anwendung, aber wir dürfen in dieser Hinsicht an derartige Karten, wie die vorliegende, nicht die gleichen Anforderungen, wie an

unsere modernen, stellen. Im übrigen wird ja jeder, der sich des näheren mit diesem Kartenwerk beschäftigt, eine moderne Karte für die richtige Festlegung der genannten Orte zu Rate ziehen, schon allein, um sie bezüglich ihrer Lage zu etwaigen Flüssen und Bergen zu lokalisieren, die hier überhaupt nicht eingetragen sind. Die Hauptstationen, deren Schreibung sich genau an die mongolische Vorlage hält, und denen wir nach Möglichkeit auch die chinesischen Namen in Klammer beigegeben haben, sind die folgenden:

- I *Begejin* (= Peking)
- II *Xağalğa* (Kalgan, Dschang-gia-kou³⁸)
- III *Uliyasutai Xota* (Wu-li-ya-su-tai³⁹)
- IV *Dolon Noor Xoto* (tib.: *mTs'o mdun*, chin.: La-ma-miau⁴⁰)
- V *Bokda-in K'uriye* (Da Ku-lun⁴¹)
- VI *Ĵingĵilik'* (chin.?)
- VII *Xobdo Xota* (Ko-bu-do⁴²)
- VIII *K'ük'e Xota* (Guē-hua-tscheng⁴³)
- IX *Da Xota* (Da-tscheng⁴⁴, osttürk.: *Čugučak*)
- X *Činggis Xagan* (Tscheng-gi-si Han⁴⁵)
- XI *Üi xota* (chin.?)
- XII *K'iyaktu Xota* (russisch: *Kjachta*)
- XIII (diese Station fehlt allenthalben!)
- XIV *Tarbağatai Xota* (Ta-tscheng⁴⁶)
- XV *Ili Xota* (Text: *Ilei Xota*) (I-li⁴⁷)
- XVI *Urumči Xota* (Di-hua-tscheng⁴⁸)
- XVII *Gu-ceng Xota* (Gu-tscheng⁴⁹)
- XVIII *Barak'ül* (Text: *Barik'ül*) (Dschen-si-fu⁵⁰)
- XIX *Gadağadu Dalai* (tib. *P'yii rGya mt'so*)
- XX *Buyar Dalai* (= *Buır nagur!*)
- XXI *Xara Müren Xoto* (mandschu: *Aigun*, chin.: Ai-hun⁵¹)
- XXII *Amur Dalai* („Stilles Meer“, d. h. das Japanische Meer).

Bei einigen dieser Hauptpunkte, doch nicht bei allen, sind überdies die Rangbezeichnungen derjenigen Beamten, die dort residieren, natürlich ebenfalls in mongolischer Schrift, angegeben. So finden wir die Titel *đangđün* (auch *đangđun*), entsprechend dem chinesischen *dsiang-gün*⁵² = militärischer Generalgouverneur (tib. — nach dem

„Vier Sprachen-Wörter-Spiegel“^a, herausgegeben unter Kaiser Kiën Lung⁵⁴, woher hier auch die anderen Äquivalente stammen — *dpün ldiñ c'en*, mandschurisch: *jijanggiyôn*) und *dütting* = chin. *du-tung*⁵⁵, etwa = General, Generalmajor (tib. *dar ts'oi mgo blon*, ma.: *gōsa be kafelaran amban*, wofür es übrigens die mong. Übersetzung *xosigū-yi dak'irukči saīt* gibt), während für die allgemein unter dem mandschurischen *amban* bekannte Amtsbezeichnung (= chin. *da tschen*⁵⁶ = „großer Staatsbeamter“) das mongolische *saīt* figuriert. Auffallend ist, daß dort, wo ein mongolischer *saīt* seinen Sitz hat, die entsprechende Eintragung *monggo saīt* lautet, also statt der zu erwartenden mongolischen Form *monggöl* das mandschurische *monggo* steht. Manchmal sind an den Ausgangs-, bzw. Endpunkten bedeutender Verkehrslinien noch kurze Notizen gemacht, aus denen hervorgeht, in welcher Weise die Beförderungsverhältnisse für den Relais- oder Postdienst an Ort und Stelle geregelt sind. Die Relais- oder Umpfanzstationen selbst heißen mong. *ürtegen*, welches Wort in der annähernd richtigen Aussprache „Urton“ zunächst ins Russische übergegangen und von dort aus weiter gewandert ist. Bezüglich der Originalbeschriftung der einzelnen Punkte sei noch gesagt, daß sie nicht immer korrekt ist. So sind bisweilen Formen der Umgangssprache niedergeschrieben (z. B. *noor*, „See“, statt *nağur*), die Buchstaben für die Laute „ch“ und „g“ der hinter- und vordervokalischen Reihe gegeneinander vertauscht. Äußerst korrekt ist aber allenthalben die Schreibung aufrechterhalten, wenn es sich um die bei Orts- und ähnlichen Namen so überaus häufige Zusammensetzung eines auf *-n* endigenden Adjektivs mit seinem Nomen handelt, in welchem Falle — vorausgesetzt daß dies Nomen mit einem Konsonanten beginnt —, sich das *-n* in ein *-ng* wandelt

^a Das Werk, in welches Einsicht nehmen zu können, ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. E. Rousselle verdanke, trägt nachstehenden Titel, in dem, wie auch bei den einzelnen Ausdrücken des ganzen Wörterspiegels selbst, für die vier Sprachen die Reihenfolge mandschurisch, mongolisch, tibetisch und chinesisch eingehalten ist:

Duin hacin-i hergen kamciha buleku biñe / *Dürben düil-ün usük' xabsuraksan toli bičik' / sKad bzi šan šbyar bai me loñ gi yi ge / Si ti ho bi wen giñ*⁵⁸.

und beide Wörter zusammenhängend geschrieben werden müssen (das gleiche Prinzip kommt übrigens bei ebenso gestalteten Personennamen zur Geltung, sofern diese Personen noch am Leben sind); also muß z. B. die Hauptstadt der heutigen nördlichen Mongolei, auf unseren Karten und in der Presse als „Ulan Bator“ vorkommend, *Ulagangbagatur*, nicht *Ulağan Bagatur*, geschrieben werden (in die Umgangssprache übertragen: *Ulangbator*, richtiger noch *Ulaᅅgbator*).

Gebührt nun schon Herrn Walter Exner für die bloße Reproduktion dieser Karten- oder — genauer — Routenblätter der aufrichtige Dank aller, die an der Wissenschaft um die Mongolei im weitesten Sinne interessiert sind, so gilt das erst recht hinsichtlich der Mühewaltung, die er sich gemacht hat, um in einer besonderen, in Schreibmaschinenschrift hergestellten Liste von 15 einseitig beschriebenen Blättern die 311 auf den Routenblättern selbst vorkommenden Namen (bzw. Notizen) in phonetischer Transkription wiederzugeben und mit einer Übersetzung oder doch Deutung zu versehen. Bevor wir aber unsere Aufmerksamkeit dieser Liste zuwenden, müssen wir noch einiges aus den kurzen Worten, die ihr vorausgeschickt sind, mitteilen und auch etwas zum Titelblatt sagen, dessen Wortlaut ja eingangs gegeben wurde. Nehmen wir das letztere vorweg. Im Wortlaut dieses Titelblatts liegt nämlich ein Widerspruch, den wir wenigstens uns nicht ohne weiteres deuten können. Während der Herausgeber das Kartenwerk einfach als „Die Mongolei usw.“ bezeichnet, besagt die Übersetzung der ebendort befindlichen mongolischen Aufschrift wörtlich: „Zeichnung des Landes der Vier Oirat“. Diese „Vier Oirat“ können aber unter keinen Umständen als Bezeichnung für die gesamte Bevölkerung der Mongolen und der mongolisch durchsetzten Grenzgebiete gegenüber Tibet, China und Turkistān, ja, Rußland herhalten, wie sie die Routenblätter umfassen, sondern sind die wohlbekannteren Stämme der *Dürbet*, *Torgut* (besser *Torgout*), *Xošout* und *Xoit* (zusammengefaßt als „*Dürben Oirat*“, chin. *Si We-la-tē*⁵⁷), die im 17. Jahrhundert ihr eigenes Reich, die Dsungarei (kontrahiert aus *degün* und *gar*, wörtlich: „linke Hand“, nämlich das Land, das zur Linken liegt) bildeten, die lange genug

gegen die übrigen Mongolen in Fehde gelegen haben. Der Name *Oirat* aber bedeutet etwa „Verbündete“ (von *ōira*: nahe). Dem Europäer sind sie besser unter der Bezeichnung „Kalmüken“ bekannt, herrührend von dem wahrscheinlich tatarischen *xalimak*, was „losgelöst“ bedeutet, womit eben darauf hingewiesen sein soll, daß ein bestimmter Teil der „Vier Oirat“ sich von seinem Stammlande, der Dsungarei, loslöste und in den Jahren 1628—1630 die beschwerliche Wanderung in die Steppen an der unteren Wolga antrat (cf. *Xalimak xadīn tuuzi*: „Geschichte der Kalmükenherrscher“, Text, herausgegeben von Prof. A. M. Pozdněev in seiner „*Kalmyckaja chrestomatija*“, St. Petersburg, 1915).

Wenig Positives enthalten leider die kurzen Zeilen, welche der Namenliste vorausgeschickt sind. Nach ihnen „verdankt die Karte ihre Entstehung dem Befehl eines Kaisers, vielleicht Kang shi oder Tjiän lung [sic! statt Kang Hi, Kiën Lung], die die Mongolei als Durchzugsgebiet gegen Turkestan brauchten“. Das ist auch alles. Recht eigenartig sind die Umstände, unter denen die Reproduktion der Originalblätter überhaupt ermöglicht wurde: ein ehemaliger kaiserlich russischer Konsul in Urga hatte sie dem Herausgeber zur Abschrift gütigst zur Verfügung gestellt. Vor dem Kriege [d. h. hier also: vor dem Weltkriege] befand sich die Originalkarte im Besitz eines hohen mandschurischen Beamten in Urga. „Dieser überließ nun nur über eine Nacht einmal dem Konsul die Karte. In der Eile des Abschreibens, es handelte sich ja um den Verrat eines militärischen Geheimnisses, wurde leider etwas undeutlich geschrieben, so daß sich bei der nach Möglichkeit versuchten Übersetzung der Ortsnamen oft Schwierigkeiten ergaben“.

Dem Urteil, daß undeutlich geschrieben wurde, könnten wir uns allerdings nur für einige wenige Fälle anschließen, unbedingt aber verdient die in der Kopie liegende Leistung angesichts der Tatsache, daß sie in einer einzigen Nacht vollzogen sein soll — erst mußten doch einmal die Routen gezogen werden — alle Achtung. Der Ductus der mongolischen Schrift, die übrigens etwas mandschurischen Einschlag aufweist, läßt darauf schließen, daß wir es in dem Kopisten wohl mit einem Mongolen zu tun haben.

Geben wir nun auch gerne zu, daß angesichts der für die erste Kopie derzeit zur Verfügung stehenden Frist außerordentliche Eile geboten schien, die manches Versehen entschuldigt, so wäre doch hinsichtlich der Wiedergabe der Namen in der Umschrift, ihrer Deutung und Übersetzung etwa weniger Übereilung am Platze gewesen. Mehr wie fraglich will es uns vorkommen, ob die Niederschrift der Namen und die darauf basierende Übersetzung auf Grund der Originaleintragungen erfolgte, vielmehr scheint es, daß sie unter Diktat, füglich wohl eines Einheimischen, möglicherweise aber auch eines guten (russischen?) Kenners von Schrift- und Umgangssprache (der Chalchamundart), durchgeführt wurde. Dafür spricht vor allem der Umstand, daß (mit einer einzigen Ausnahme, soweit ich sehe) für alle Wörter, in deren Schriftbild die Aggregate *-aga*, *-agu* und ähnliche vorkommen, die kontrahierte Form der Umgangssprache in die Liste eingetragen ist, woraus dann auch manchmal Unstimmigkeiten in der Übersetzung entstanden sind. So heißt es z. B. unter No: 158 für „Ulanbulak“ (im Original ganz korrekt: *ulagangbulak*) „roter Fluß“ (wobei wir einmal die Wiedergabe von *bulak* mit „Fluß“ gelten lassen wollen, wenn wir das Wort in dieser Bedeutung auch noch nie angetroffen haben), während No: 128, „Ulambulak“ (in der Schrift „*Olangbulak*“) mit „rote Quelle“ übersetzt ist. Nichts von alledem im letzteren Falle: es heißt richtig „viele Quellen“. Hier ist ganz einfach das *olan* („viel“) der Schrift mit dem *ulan* (= *ulagan*: „rot“) der Umgangssprache verwechselt worden, wobei der für europäisches Ohr annähernd gleiche Klang von *o* und *u* noch das Seine getan hat. Dazu fragen wir noch: weshalb bedeutet hier mit einem Male *bulak* ganz richtig „Quelle“, während es vorher mit „Fluß“ wiedergegeben wurde? (No: 158 — das „vorher“ erklärt sich daraus, daß die No: 158 auf Routenblatt 5, No: 128 dagegen erst auf Blatt 6 eingetragen ist, was durch die Reihenfolge der Strecken auf den Blättern bedingt ist). Auf eine ähnliche Erscheinung, wie die des ebenerwähnten annähernden Gleichklangs von *o* und *u*, ist es auch zurückzuführen, wenn *ü* der Vorlage allenthalben mit „*u*“ wiedergegeben ist. Daß die *ch*- und *g*-Laute der hinter- und

vordervokalischen Reihe hier in der lautlichen Umschrift nicht unterschieden sind, mag noch gelten. Hat doch selbst ein so hervorragender Kenner der Sprache, wie N. N. Poppe, in seinem russisch geschriebenen „Praktischen Lehrbuch der mongolischen Umgangssprache“ (Leningrad, 1931) dies wichtige Moment außer Acht lassen zu dürfen geglaubt, ohne zu bedenken, daß er mit dieser Methode denn doch etwas allzu radikal verfährt und damit nur schwer zu beseitigende Verwirrungen anrichtet, wovon sich der Berichterstatter erst vor Jahresfrist überzeugen konnte, als er jemand kennen lernte, der gleichzeitig Schrift- und Umgangs-Mongolisch trieb, für letzteres das eben erwähnte Lehrbuch benutzend. Die Folgen waren ersichtlich: so las der Betreffende für *gemtü* (verbrecherisch) ganz unbekümmert *xamtu* (gemeinsam, gleichzeitig), und vice-versa wurde bei ihm in einer Übersetzung aus einem *xamtu k'ümün* (etwa: Zeitgenosse) ein *gemtü k'ümün*, ein — Verbrecher!

Wir können es uns hier natürlich nicht zur Aufgabe machen, die ganze Wörterliste auf die Korrektheit der einzelnen Namen und ihrer Übersetzung hin durchzugehen, — dann müßte man gleich eine kleine Broschüre schreiben. Immerhin aber seien doch noch einige Nummern erwähnt, die in ihrer hier vorliegenden lautlichen Wiedergabe, bzw. Übersetzung dem sprachlich Interessierten auffallen müssen: Unter No: 13 ist das Wort „Mingan“ (*minggan*) ebenso gut als mongolisch, wie als mandschurisch aufzufassen; die Bedeutung „tausend“ hätte hier nicht fehlen dürfen. No: 52 muß es statt „Chatadu“ — „Chadatu“ — (*xadatu*: felsig) heißen. Unter No: 169 heißt Chairanbulak (*Xairangbulak*) „liebliche Quelle“, nicht „Quelle mit Graswuchs“. „Barulga“ (172) ist ein biederer mongolisches Wort, durchaus nicht, wie dort angegeben, tibetisch; nur muß es *barilga* heißen, und die Bedeutung „Geschenk“ hat insofern eine Einschränkung, als damit Geschenke zu Bestechungszwecken gemeint sind (wörtlich: „das, was genommen wird“, von *barixu*: nehmen). „Chuisu“ (177) ist der Stamm des Wortes, dem wir schon in 12 als „Kuisutu“ begegnen; die richtige Form ist *küisü*; die Bedeutung „blaue Wasserlilie“ unter 12 mag sachlich zutreffen, läßt sich aber durch die Wörterbücher nicht

belegen. In 179 muß es „Noormogai“ (= *nağur moğai*), nicht „... mochai“, heißen (cf. richtig in 210: Narinmogai: „kleine [dünne] Schlange“) und genauer mit „See-Schlange“ übersetzt werden. „Scharabulak“ (183) bedeutet doch nicht „schwarze“, sondern „gelbe Quelle“. In 189 fehlt ein „k“; die dort genannte Pflanze heißt *bilik'tü nabči*: „Weisheits-Blatt“, tibetisch *k'ur mañ*, und wird sowohl als Gemüse wie auch in der lamaistischen Heilkunde gebraucht. In 199, „Zalandologoi“, dürfte doch wohl nur ein Schreibfehler — statt „Cagantologoi“ — vorliegen, wofür ja auch die richtige Übersetzung spricht (cf. übrigens 223!). Der Ausdruck „Sandutubu“ (206) ist irrtümlich als tibetisch hingestellt; die Übersetzung „Schatzhügel“ zugrunde gelegt, muß es aber ganz normal mongolisch „Schangtudobo“ (*Sangtu dobo*) heißen. Die Bezeichnung für den Hauptpunkt XIX (in der Liste als 3. Name hinter 211 auf Blatt 10) lautet nicht „Chadagadu“, sondern „Gadagadu Dalai“. Bei diesen Bemerkungen wollen wir es bewenden lassen.

Bei unserer verhältnismäßig dürftigen Kenntnis um die Namen von Flüssen, Bächen (*gorixa*), Seen, Bergen, Senkungen, Ortschaften, Klöstern und sonstigen Punkten in der Mongolei und vor allen Dingen angesichts der in den einzelnen Karten vielfach in schreiendem Mißklang stehenden Schreibweise der in Frage kommenden Namen müssen wir für jede Veröffentlichung dankbar sein, die uns die Möglichkeit an die Hand gibt, hier Klarheit und auch mehr Vollständigkeit zu schaffen. Freilich, manche unserer, von europäischen Geographen und sonstigen Berufenen geschaffenen Karten weisen eine Fülle von Namen auf — ich habe z. B. gerade die dem Werke „Von Cinggis Khan zur Sowjetrepublik“ von I. J. Korostovetz (Berlin/Leipzig, 1926) beigegebene Karte der Äußeren Mongolei vor mir liegen — aber wie viel läßt doch die Beschriftung dieser Karten (und auch der mir gerade vorliegenden) an Einheitlichkeit und Konsequenz zu wünschen übrig und — was wichtiger ist — wieviel lohnenswerter und aufschlußreiches Material geben diese Beschriftungen, so entstellt sie auch manchmal sein mögen, demjenigen, der mit dem Rüstzeug des Linguisten an sie herangeht,

wobei allerdings für dies Gebiet der Kenntnis des Tibetischen nicht zu entraten ist, denn wir dürfen eben nicht vergessen, wie der von Tibet überkommene Lamaismus durch das Medium seiner Sprache auch die geographische Nomenclatur der Mongolei beeinflusst hat, was hauptsächlich in den Namen der zahlreichen Klöster und ihrer Liegenschaften in Erscheinung tritt. Der Linguist wird auf derartige Arbeiten allerdings manche Mühe verwenden müssen, aber auch, wenn die Lösung und damit die Übersetzungsmöglichkeit gefunden, viel Freude daran haben. Wieweit aber der geographischen Forschung damit gedient ist, das wird ja der Geograph selbst am besten ermitteln können, ganz gleich, ob er dabei die heutigen oder vergangene Zeiten im Auge hat. Darum werden beide, Geographen und Linguisten, um so mehr für jede Veröffentlichung dankbar sein müssen, die ihnen zu diesen Arbeiten die Mittel in Gestalt von Originalschöpfungen mit mongolischer Beschriftung an die Hand gibt; darum gebührt dieser Dank in besonderem Maße aber auch dem Entdecker und Herausgeber des vorliegenden Kartenwerkes um so mehr, als es sich dabei um die erste Veröffentlichung eines derartigen Dokuments für eine Zeit handelt, die schon der Geschichte angehört. Natürlich, die Hauptpunkte dieses Routenwerks sind ja noch heute da, aber wie viele von den kleinen Stationen, die vielleicht nur dem Dasein eines Brunnens (*xutduk*) die Beachtung als Halteplatz verdanken, sich erhalten haben, das festzustellen bedarf schon einer eingehenderen Bearbeitung, zu der glücklicherweise auch ein chinesisches Werk, das „*Monggu yu-mu-gi*“ („Bericht über die Wanderhirten der Mongolei“), von P. S. Popov russisch unter dem Titel: „Denkschriften von den Mongolischen Weideplätzen“ (St. Petersburg, 1885; VII, 487, 92 und VII SS. in gr. 8^o) herausgegeben und übersetzt, eine willkommene und vielversprechende Handhabe bieten dürfte. Zu einer derartigen Arbeit gehört allerdings neben der Kenntnis der Sprachen Zeit und Geduld.

Eine solche Geduldsarbeit würde, wie angedeutet, bei dem vorliegenden Kartenwerk zu einem gut Teil der Geschichte — wenn auch einer verhältnismäßig jungen — der Geographie dienen, aber auch eine Brücke

zu diesem Dienst an der heutigen Kartographie bilden, wofür wir seit nunmehr schon 16 Jahren ein gleiches, aber an Fülle der Namen noch weit mehr bietendes Material haben, das aber nach der Richtung, die wir hier im Auge haben, nämlich Beschriftung von europäischen Karten der Mongolei nach mongolischen Quellen, bisher noch nicht herangezogen worden ist. Wir meinen die beiden großen Karten (Maßstab 1:2 000 000), welche das sog. „Gelehrte Comité der Mongolischen Volksrepublik“ („*Monggol ulus-un sudur bičik'ün k'üriyeleng*“), d. h. der Chalcha, im Jahre 1927 durch die bekannte Geographische Anstalt Wagner & Debes in Leipzig, eine physikalische und eine politische, in farbenprächtiger Ausführung hat herstellen lassen. Ihnen hat Professor Albert Herrmann in der „Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin“, 1927, No: 7/8, eine eingehende Besprechung gewidmet. In der dichtmaschigen Beschriftung dieser Karten aber liegt ein wertvolles Material beschlossen, dessen Verwertung sich unsere europäische Geographie für ihre kartographischen Zwecke angelegen lassen sein sollte. Aus diesen beiden Karten müßten, ebenso wie aus den von Walter Exner veröffentlichten alten Routenblättern, die Namen ausgezogen, korrekt und methodisch transkribiert, in ein für die europäische Beschriftung verwendbares einheitliches phonetisches System gebracht und schließlich übersetzt werden.

Nur so und besonders im Hinblick auf das letzterwähnte Moment werden die Namen auf europäischen Karten der Mongolei aufhören, unverständliche bloße Lautanhäufungen zu sein und dafür anfangen, uns in ihrer schlichten eigenmongolischen Weise vom Charakter des Landes und seiner Landschaften zu künden, in den Namen der Klöster mit ihren z. T. rein tibetischen Bezeichnungen aber davon zu berichten, welche eine Macht der Lamaismus im „Land der Gräser“ (*Ebesün-ü Oron*) gewesen und noch heute ist.

Seit der Veröffentlichung dieser beiden großen Karten der Mongolei, mit mongolischer Beschriftung, sind nunmehr 16 Jahre verflossen. Ungefähr um die gleiche Zeit ließ das schon genannte „Gelehrte Comité“, ebenfalls bei der oben erwähnten Kartographischen Anstalt, einen für Schulzwecke

bestimmten kleinen Atlas, selbstverständlich auch in Farben, herstellen. Er trägt den Titel: „*Delek'ei-in baidal-i üdegülün surgaxu atlas k'emek'ü jiruk-un debter*“, wörtlich „Atlas genanntes Heft von Zeichnungen zur demonstrativen Belehrung über den Zustand der Erdoberfläche“ und enthält acht Karten, von denen eine die verkleinerte Wiedergabe (Maßstab 1:6000000) der schon erwähnten großen physikalischen Karte der Mongolei ist, während die politische fehlt (warum?). Dagegen ist hier einer physikalischen Darstellung von Asien ein Nebenkärtchen beigegeben, das in bunten Umrissen die Ausdehnung der Mongolen unter *Cinggis Xagan*⁴⁵, *Xubilai/SchüDsu*⁵⁹, *Temür*⁶⁰ und heute zeigt. Sicherlich dürften inzwischen bei den Mongolen auch noch andere Veröffentlichungen zur Geographie, bzw. Kartographie, herausgekommen sein, doch bin ich zu meinem Bedauern nicht in der Lage, darüber positive Angaben zu machen, da ich meine brieflichen Beziehungen zu mongolischen Bekannten im Laufe der Jahre ganz verloren habe. Nur ein einziges einschlägiges Buch, gleichfalls für Schulzwecke bestimmt und mit einigen wenigen Karten versehen, erreichte mich noch im Jahre 1932: „*Azi tib*“ („Der Kontinent Asien“ — *tib* ist = sankrit *dvīpa*) von einem gewissen *Erdenibatu* (236 SS. in 8^o). Leider aber enthält auch dies Buch keinen einzigen Abschnitt über die Mongolei selbst, so daß ich der Annahme zuneige, es dürfte über sie ein eigenes Buch veröffentlicht oder doch mindestens (damals) geplant sein. Der von der Russischen Akademie der Wissenschaften herausgegebenen „*Bibliografija Vostoka*“ (Bibliographie des Ostens), Lieferung 8—9, 1935, entnehme ich schließlich noch, daß 1934 von A. D. Simukov (sicher kein mongolischer Name), einem Mitarbeiter des „Wissenschaftlichen Forschungs-Comités der Mongolischen Volksrepublik“, ein besonderer „Geographischer Atlas der Mongolischen Volksrepublik“ mit 18 farbigen Karten nebst Begleittext herausgegeben worden sei, und zwar in einer mongolischen und in einer russischen Ausgabe. Beide hat Prof. V. Kazakevič, ein hervorragender Mongolist und Schüler des verstorbenen B. J. Vladimircov, an der letztgenannten Stelle (SS. 131—138) einer eingehenden Würdigung und Kritik unter-

zogen, wozu letztere, die es auf die Sprache abgesehen hat, durchaus nicht immer zugunsten des Herausgebers des Atlas ausfällt. Ungeachtet dieses Mangels aber ist doch bedauerlich, daß gegenwärtig für uns kaum eine Möglichkeit bestehen dürfte, von diesem Atlas Gebrauch zu machen, um so bedauerlicher, als seine Karten, mit Ausnahme der drei ersten (wie aus der Besprechung ersichtlich) ausschließlich die Mongolei zum Gegenstand der Darstellung unter den verschiedensten Gesichtspunkten haben (physikalische, administrative, Verkehrswege, Vegetation, geographische Provinzen, administrative Einteilung vor und nach der Landesvermessung, ethnographische Karte, Bevölkerungsdichte, Karte der Distrikte (*aimak*) nach der Reform der Landesvermessung 1934; hierzu kommen noch mehrere Kartogramme, die auf die Zucht und Entwicklung der „Fünf (Arten) Vieh“ — *Tabun mal* —, nämlich: Kamele, Rinder, Pferde, Schafe und Ziegen — *temegen, ük'er, morin, xonin, yamağan* — Bezug haben).

Man möge es dem Berichtersteller nicht verargen, wenn er mit den letzten, rein bibliographischen Notizen Angaben gemacht hat, die zum eigentlichen Thema der vorhergehenden Besprechung nicht in direktem Zusammenhang stehen. Aber bei der Dürftigkeit unserer Kenntnis um die einheimische Kartographie und Landeskunde der Mongolen schien es im Anschluß an die Besprechung, die gewissermaßen dazu aufforderte, angebracht, einmal ganz kurz das Wenige zusammenzufassen, was hier darüber überhaupt zu erreichen, bzw. auch nur andeutungsweise zu buchen war. Es ist nur schade, daß dabei die ältere Kartographie und Geographie so überaus schlecht fortkommt. Vorderhand aber wollen wir uns dabei bescheiden, daß mit der vorliegenden Veröffentlichung Walter Exner's uns wenigstens ein Denkmal älterer mongolischer Kartographie zugänglich und durch die Namenliste z. T. erschlossen worden ist. Sicherlich werden noch irgendwo andere Dokumente dieser Art schlummern, die noch der Entdeckung harren, und sicherlich haben die großen mongolischen Büchereien in Petersburg und Urga (*Ulängbātor*) in ihren Beständen auch einschlägiges Material, nur daß es bisher an Kräften fehlt, die sich seiner Bearbeitung unterziehen. W. A. Unkrig.

Arlington, L. C. — and Harold Acton: Famous Chinese Plays translated and edited by — Illustrated. Peiping, Henri Vetch, 1937. Printed . . . by the North-China Daily News, Shanghai. Mit Notenbeispielen im Text und 29 Tafelbildern. XXX und 443 SS. in 8°.

Diese Auswahl von 33 Stücken erhebt den Anspruch, von den etwa 60 chinesischen Dramen, die zu dem dauernden Repertoire der Pekinger Bühne gehören, diejenigen herausgegriffen zu haben, die zugleich am meisten volkstümlich und repräsentativ sind. Die Dialoge entsprechen im wesentlichen den chinesischen Bühnenversionen; in manchen Fällen, wo die Handlung im Vordergrund steht, und der Dialog nach Ansicht der Verfasser bruchstückhaft und reizlos (*scrappy and uninspiring*) ist, wurde eine Zusammenfassung geboten. Da die künstlerische Wirkung des Dramas aber nicht allein auf den Verwicklungen der Handlung beruht, sondern trotz des chinesischen Apparates symbolhafter Gesten auf der dialogmäßigen Formulierung, werden gerade die für den Dialog schwierigsten Stellen der kritischen Beurteilung entzogen. Vor allem ist dies der Fall bei den mythologischen Stoffen, wie „Tiën Ho Pe^{61a}“ (wir würden dem Inhalt nach sagen: „Die Spinnerin und der Kuhhirt“), S. 360 ff., die vollständig in einer erzählenden Zusammenfassung gebracht werden. In dem Stück „Kün Ying Hui⁶²“ (Untertitel des 1. Aktes: „Tschau Tschuan Dsië Dsiën⁶³“), S. 201 ff., dessen Stoff dem „San Guo-dschü⁶⁴“, Geschichte der drei Reiche, entlehnt wurde, ist die Episode, die den Höhepunkt des Dramas bildet, in der Zusammenfassung wiedergegeben. Es wird erzählt, wie Kung-ming⁶⁵ seine Boote vor das Lager des Feindes fahren läßt, während ein dicker Nebel aufsteigt, der sie verbirgt. Er läßt die Pfeile, die der Feind blindlings durch den Nebel auf sie abschießt, und die sich an der Bordwand fangen, sammeln und hat somit sein Versprechen, in wenigen Stunden eine ungeheure Menge Pfeile zu beschaffen, erfüllt. Für den Leser wäre es nicht uninteressant

^a Die lautliche Wiedergabe der chinesischen Ausdrücke ist hier in der Besprechung nach der englischen Schreibweise des Buches in die der „Sinica“ geändert worden.

gewesen, zu erfahren, wie diese Stelle, die auf einer europäischen Bühne wegen der Schwierigkeiten der Szenerie wohl kaum wiedergegeben werden könnte, dialogmäßig und mimisch gestaltet wird.

Die Einführung zu dem Buch bringt zunächst eine allgemeine Charakterisierung des chinesischen Theaters im essayistischen Stil. Die Absicht der Verfasser scheint dabei im wesentlichen zu sein, die mit dem chinesischen Theater nicht vertraute Leserschaft auf die fundamentalen Unterschiede gegenüber dem europäischen hinzuweisen, auf den Vorrang des Schauspielerischen gegenüber dem Literarischen, des symbolischen Ausdrucks vor den szenischen Mitteln. Es wird sodann über die Bedeutung von Kostüm und Maske für das chinesische Theater berichtet. Es hätte sich empfohlen, an dieser Stelle die Rollenfächer zu behandeln, die erst in die Darstellung der musikalischen Stile eingeschoben sind. Die wichtigsten musikalischen Stilgattungen des chinesischen Theaters, *si-pi*⁶⁶, *êrh huang*⁶⁷, *bang-dsi*⁶⁸, *kun-kü*²² werden ihrer Instrumentierung nach charakterisiert. Über ihre historische Entwicklung und ihren Zusammenhang mit den literarischen Kategorien wird nichts ausgesagt.

Den einzelnen Dramen wird zunächst der chinesische Titel des Stückes in der englischen Umschrift vorangestellt, sodann eine englische Übersetzung des Titels und Angabe etwaiger Untertitel. Der Hinweis über die historischen Zusammenhänge beschränkt sich auf die unter der Überschrift „Period“ folgenden Angaben, also Period: „San Guo⁶⁴“ oder Period: „Sung⁶⁹“. Irgendeine Erklärung darüber, ob sich dieses „Period“ auf den Inhalt des Dramas oder auf die Zeit seiner Abfassung bezieht, ist nicht gegeben. Da aber z. B. alle Dramen, die in der Zeit der San Guo spielen, die Bemerkung „Period: San Guo“ tragen, ist anzunehmen, daß die Angaben unter „Period“ die historische Zuordnung des Stoffes anzeigen, denn das chinesische Drama trat frühestens unter der Tang²⁰-Dynastie, also etwa 400 Jahre später, in das erste Stadium seiner Entwicklung.

Es wird ferner in der Überschrift zu jedem Drama angegeben, zu welcher der maßgebenden musikalischen Stilarten es gehört. Der am Schluß des Buches gegebene Index mit den chinesischen Originallegenden ist oft

für das Verständnis feinerer Zusammenhänge sehr aufschlußreich und mit äußerster Vollständigkeit durchgeführt. Die von dem Herausgeber gebrachte Einleitung entspricht im Wesentlichen den Ergebnissen des hier gleichfalls auf SS. 262—264 besprochenen Buches von Cecilia Zung. Sie stellt das Studium der mimischen Gestalt in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung und fügt die Wiedergabe des Inhaltes der chinesischen Dramen lediglich zur Veranschaulichung (im Zusammenhang mit den Abbildungen) hinzu. Bei dem vorliegenden Buche, das durch die genaue Übersetzung des Dialogs und die Angabe der wechselnden musikalischen Stile, die sich durch das Drama ziehen, von vornherein das Problem von einem anderen Standpunkt aus behandelt, d. h. das Literarisch-Dramatische und Musikalische gegenüber dem Schauspielerisch-Mimischen betont, wäre es wünschenswert gewesen, in der Einleitung etwas über die literarische Zuordnung der aufgeführten Stücke zu erfahren.

Die Herausgeber lassen auf jedes Drama eine Besprechung folgen, die von den verschiedensten Gesichtspunkten ausgeht. Zu einem Teil charakterisiert sie die im Drama auftretenden Personen. So läßt sie dem aus dem „San Guo-dschī“ entlehnten Stück, „Dscho Fang Tsau“⁷⁰, S. 132ff., eine Beschreibung des Charakters des Tsau Tsau⁷¹ folgen, des skrupellosen Gewaltmenschen, der sich die Wiederaufrichtung der Han⁷²-Dynastie zum Ziel gesetzt hatte. Ein anderer Gesichtspunkt für die Besprechung ist die besondere Wirkung des Dramas auf das chinesische Publikum, bei dem z. B. die Vorliebe für sentimentale Szenen, die das moralische Gefühl befriedigen, keineswegs die Darstellung sinnloser und wilder Mord-szenen ausschließt. Nach der mit Morden herbeigeführten Lösung des Stückes „King Ding Dschu“⁷³ (Untertitel: A Fisherman kills a Family), S. 101ff., beginnt die Besprechung mit den Worten: „This is an unusually fresh and animated play.“ Auf etwas gefährliches Terrain wagen sich die Herausgeber bei dem Vergleich mit europäischen Auffassungen. Sie fügen dem Drama „Giu Geng Tiën“⁷⁴, S. 118ff., die Bemerkung an (S. 130): „How the Divine Marquis would have relished the board of thirty-six spikes (ein Folterinstrument) not to speak of the

tiger-head lever knife! We highly recommend the scene of Ma I⁷⁵'s ordeal to all sadist friends.“ Eine systematische Zusammenstellung des in den Dramen gebotenen Stoffes im Rahmen dieser Besprechungen hätte dem Leser eine bessere Orientierung durch die fremde Welt des chinesischen Dramas vermittelt als eine solche lose angefügte Kette von Einzelrezensionen.

Eine Tatsache, die es dem westlichen Leser außerordentlich erschwert, einen Überblick über die leitenden Motive des chinesischen Dramas zu gewinnen, ist das Vorherrschen einer überaus verwickelten Intrigue und das Fehlen von Charakterkonflikten. In dem Stück „Hung Ni Guan“⁷⁶, S. 252ff., verliebt sich die Frau in den Mörder ihres Gatten, als sie im Begriff ist, den Racheakt zu vollziehen. Daraufhin beschließt sie sofort, ihn zu heiraten. Die in einem solchen Fall notwendigerweise auftretenden Gewissenskrüpel werden lediglich durch die Sklavin repräsentiert, die einige Bedenken äußert. Das höhere Ethos des Dienenden oder Untergebenen gegenüber dem Herrn ist ein häufig auftretendes Motiv des chinesischen Dramas. Der Diener, der sein Leben in Stellvertretung des Herrn in „I Pong Süe“⁷⁷, S. 261ff., opfert, das Verhalten der Dienerfamilie (in „Giu Geng Tiën“⁷⁴, S. 118ff.), die ihre Tochter zum Selbstmord bestimmt, um in sinnloser Weise dem Gericht den Kopf einer schuldigen Frau zur Entlastung des Herrn zu liefern, trotzdem es nicht die Rechte ist — dies alles sind Vorgänge, an die sich ungeahnte Verwicklungen und Verwechslungen knüpfen. Wie wenig das Charaktermotiv im Vordergrund steht, mag man daraus ersehen, daß der Herr, dessen Diener sich für ihn opfert, keineswegs eine hohe charakterliche Qualifizierung zu besitzen braucht, um den Vorrang seiner Erhaltung zu rechtfertigen. Der Obenstehende ist vom Schicksal in diese Rolle geboren, und wenn er nicht dagegen verstößt, vermag er sich mit Hilfe seiner klügeren und tugendhafteren Untergebenen mit Recht darin zu halten. So wird in „Huang Hau Lou“⁷⁸, S. 230ff., auch der Held des San Guo-dschī, Liu Be⁷⁹, in einer Situation dargestellt, in der er sich nur dank der klugen Vorausdisposition des Kung-ming⁶⁵ und der Resoluthheit seines Begleiters zu halten und zu retten vermag. Seine eigene

Entscheidungsfähigkeit wird so wenig beansprucht, daß ihm das Mittel seiner Rettung, das er bei sich führt, bis zu dem Augenblick, wo es in Aktion tritt, ein Geheimnis bleibt. Dieses Arrangement ergibt zwangsläufig einen höheren theatermäßigen Effekt und entspricht im tiefsten Sinne zugleich der Auffassung des Chinesen von der Geringfügigkeit menschlicher Voraussicht und wird im Stück in den Worten ausgesprochen: "One cannot be the arbiter of one's own fate. Whether one lives or dies is a matter of destiny, utterly beyond one's power to control." (S. 234). Dieser Haltung entspricht auch das Eingreifen übersinnlicher Mächte in die Handlung des Dramas, um der gerechten Sache zum Sieg zu verhelfen. Diese Mächte lassen im Sommer schneien, sie verzögern den Tagesanbruch oder zeigen sich in Tieren, die im rechten Augenblick eine neue Situation schaffen. Mythologische Stoffe wie z. B. „Die Spinnerin und der Kuhhirt“, das Urbild für die Trennung Liebender, werden in Dramen realistischen Inhalts immer wieder als das ewige Symbol angeführt, mit dem man sich eins fühlt. So wenig auf der chinesischen Bühne die Abbildung der Realität ein szenisches Mittel ist, so wenig ist sie es auch im Stofflichen des Dramas. Das Eingreifen überweltlicher Mächte ist keine Verlegenheitslösung, sondern offenbart gerade die

höhere Berechtigung des Ausgangs. Ein überlegener Held wie Kung-ming, der Lieblingsheld des chinesischen Publikums aus dem San Guo-dschü, besitzt sogar die Fähigkeit, diese Mächte zu seiner Hilfe zu citieren, eine Fähigkeit, die in einem notwendigen Zusammenhang mit der klaren Überlegenheit seines Geistes und seiner psychologischen Vorausschau aller der unübersehbaren Möglichkeiten von Vortäuschungen, falschen Gefühlen, falschen Affekten, aus denen die Intrigue des Dramas sich zusammensetzt, zu stehen scheint.

Das chinesische Drama gehört seiner „literarischen“ Einordnung nach nicht zu den Gattungen, die Anspruch auf eine hohe künstlerische Bewertung haben. Es stellt insofern eine wesentlich andere literarische Ebene dar, als das europäische Schauspiel. Nicht der dramatische Entwurf, sondern seine szenische Verwertung machen die künstlerische Wirkung des Theaters im Chinesischen aus, nicht das geschriebene Wort, sondern die gespielte Handlung entscheidet über den Wert des Stückes, und so wenig die künstlerische Vision des Individuums über die Geste entscheidet, so wenig entscheidet die charakterliche Leistung des einzelnen über die Handlung, sondern sie entwickelt sich und findet ihren Ausweg in Zusammenhängen, die über die individuelle Leistung hinausgehen. Annie Zimmermann.