

Finnisch, Schwedisch, Englisch, Deutsch und Russisch, wo man sich auf ein oder einige wenige und nur standardsprachliche Äquivalente beschränkt hat. Die Dokumentation mundartlicher und regionaler Namensformen sollte vielleicht ohnehin einem ein- resp. zweisprachigen (lateinisch-anderssprachig) Lexikon vorbehalten bleiben, in der Art etwa des unersetzlichen Marzell für den deutschen Sprachraum (Heinrich Marzell, Wörterbuch der Deutschen Pflanzennamen, 5 Bände, Stuttgart 1980).

Hier einige kleine Anmerkungen, die bei einer eventuellen Neuauflage

zu beachten wären: S. 11* -East – Ost- (pro Osten-); S. 12* – pluralis – Plural, im Plural (pro in der Mehrzahl) – singularis – Singular, im Singular (pro singular, in der Einzahl).

Jeder Lexikograph wird das hier vorgestellte Werk aus Ungarn dankbar zur Kenntnis nehmen und gern benutzen. Mehr als wünschenswert wäre ein entsprechendes Lexikon für die europäischen Pflanzennamen – vielleicht hat der Akademieverlag in Budapest auch ein solches Projekt geplant?

INGRID SCHELLBACH

Zur Zentralasienkunde

ANNEMARIE von GABAIN, Die Formensprache der uigurischen Malerei. (Veröffentlichungen der Societas Uralo-Altaica, Bd. 22.) In Kommission bei Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1987. V+87 S., 96 Abb.

Die anerkannte Kennerin der Zentralasienkunde hat nach dem Erscheinen ihrer Einführung in das Lehrgebiet i. J. 1979 und darauffolgenden kunsthistorischen Aufsätzen jetzt ein ausschließlich der Kunst der Seidenstraße gewidmetes Werk geschrieben. Es besteht aus einer Einleitung (S. 5–11), wo die Sprachen

und die Völker im alten Turfan, das Verhältnis der uigurischen Malerei zur gleichzeitigen chinesischen Malerei, die chinesische Malerei im allgemeinen, sowie der sogdische und tocharische Stil kurz behandelt werden. Darauf folgen 15 Abschnitte, die eingehender über die uigurische Malerei informieren (S. 12–28). Auf diese konzise Beschreibung folgen eine Zusammenfassung, Worterklärungen, eine dynastische Tabelle und eine Bibliographie. Daran schließen sich eine altererbe und dadurch schlecht reproduzierte Karte an, 90 kleine, leider ausschließlich monochrome Abbildungen und 5 Zeich-

nungen. Das veröffentlichte Beispielmaterial stammt aus dem Königreich Qočo (Gaochang); im Text wird ferner häufig auf Bilder in anderen Publikationen hingewiesen.

Die Autorin hat versucht, die typische uigurische Malerei vorzustellen, da sie glaubt, daß jenes Türkvolk seine eigene Malerei als Ausdruck seiner besonderen Gefühlswelt entwickelte: „Typisch für die Malerei der Uiguren erscheinen uns die Verwendung der Umrißlinie, die Genauigkeit der Darstellung von Einzelheiten, die Anwendung mehrerer Schattierungen einer Farbe neben klaren Farbtönen, die gelockerte Komposition, die differenzierte Anwendung des vermeintlichen ‘Schattens’ und zumal die Mimik und die Gestik. Was besonders beeindruckt, ist der Sinn für das Psychische, durch das die uigurischen Maler Persönlichkeiten darzustellen vermochten. Sie vermitteln uns damit bis in die Gegenwart einen Eindruck von ihrer eigenen Geistigkeit.“ (S. 29) Ihre zweite Zielsetzung strebt nach Beschreibung des Aussehens bzw. Schönheitsideals der Alt-Türken, da die uigurischen Maler sich oft um die Individualität des Gesichts bemühten.

Wenn auch nur wenige malerische Stilelemente einen buddhistischen Uiguren von seinem sogdischen Glaubensbruder unterscheiden, kann man wohl doch von einer besonderen uigurischen Gefühlswelt sprechen, aber jedes Volk, das beim Malen die Uiguren nachahmt, wird demnach zum Exponenten derselben Gefühlswelt. Zum Beispiel haben die Sogder

vom fernen Sogdiana ihren speziellen Malstil in dieser nördlichen Oasenstadt gegen jenen der Uiguren eingetauscht. Die Tocharer, 350 km westlich in der Oase von Kuča lebend, haben im vorwiegend uigurischen Turfan nur wenige Erzeugnisse ihrer eigenen, älteren Stilrichtung hinterlassen. Könnte man vielleicht für alle Repräsentanten der uigurischen Stilrichtung den arealen Terminus „Qočo-Stil“ anwenden?

Das zu besprechende Buch kann keineswegs für seinen Reichtum an Illustrationen gelobt werden; es ist daher lehrreich, die von der Autorin skizzierten Richtlinien z. B. auf Aurel Steins reiches Material anzuwenden (in: Roderick Whitfield, *The Art of Central Asia. The Stein Collection in the British Museum*, I–III. Kodansha International 1982–85). Wenn die uigurisch beschrifteten Bilder für v. Gabain natürlich als Repräsentanten der uigurischen Stilrichtungen gelten, ist es etwas befremdend, Malerei offensichtlich in denselben Stilen, aber mit chinesischen Texten versehen zu finden (vgl. z. B. die Abbildungen Nr. 18–19, 23–24 im Bd. I von Steins Sammlung). Falls jene Künstler Chinesen waren, muß man auch sie als Teilhaber der gemeinsamen Gefühlswelt betrachten. Dagegen sind ja die Unterschiede zwischen dieser gemeinten uigurischen Kunst und der allgemeinen chinesischen Genremalerei offenbar.

Die Technik der uigurischen Wandgemälde erinnert in gewissem Ausmaß an jene der lamaistischen

Thangkas, wo auch die wichtigsten Umrißlinien von einer Papierschablone durch Perforierung überführt werden können. Noch interessanter als die technischen Verfahrenswege ist das Fortleben von Motiven und Symbolen. Die allgemeine Entwicklung der Ikonographie des nördlichen Buddhismus kann aufgrund jener alten Dokumente erhellt werden. Besonders wertvoll sind Bilder, in denen man einfache Prototypen von späteren Motiven oder Motivkomplexe finden kann. Als ein Beispiel dafür möchte ich die Abbildungen Nr. 74 und 75 nennen. Nach v. Gabain sind es „dahinreitende Bodhisattvas mit dem Vogel des Charismas“, dargestellt im Stil von Hotan. Es scheint mir, daß diese Reiter gar keine Bodhisattvas sind, sondern mit einem langen Schwert bewaffnete volkstümliche Gottheiten, die eine Entsprechung und wahrscheinliche Weiterentwicklung in den tibetomongolischen Reitergottheiten haben. Besonders ist die Ikonographie

und Funktion des sog. „Weißen Brahma“ (mong. *Esrua, Tsamba*) zu beachten. Die ikonographischen Details passen gut zusammen, darunter ist „der Vogel des Charismas“ der bekannte eiserne Falke. Vielleicht können auch die sogenannten „neun Feindgott-Gebrüder“ (tib. *dGra-lha mchod-dgu*) oder Kriegsgötter (mong. *dayisun/dayičin tengri*) mit ihrem Hauptmann rTa-thug(s) dkar-po bzw. der große General dPa'-brtan dmagdpon in Betracht gezogen werden. Unter den Mongolen waren diese Gottheiten sehr beliebt in Tempeln und Häusern. (Vgl. Njam-Osoryn Cultem, *Iskusstvo Mongolii s drevnejših vremen do načala XX veka*. Moskva 1984, S. 102 mit Abbildungen von vier ähnlichen schamanistischen Reitergottheiten und H. Halén, *Mirrors of the Void. Buddhist Art in the National Museum of Finland*. Helsinki 1987, Abb. 61–62 mit weiteren Hinweisen).

HARRY HALÉN

Überlieferung heute

LEEVA VIRTANEN, Suomalainen kansanperinne (Finnische Volksüberlieferung). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Porvoo 1988. 319 S.

Volksüberlieferung – das bedeutet für manche Finnen Volkstracht und

Kalevalatag, für andere das Volksmusikfestival von Kaustinen und für wieder andere vielleicht die Erinnerung daran, wie man nach Abschluß der Realschule die zerlesenen Kalevala-Bücher auf einem gemeinsamen Scheiterhaufen verbrannte. Der an