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

**Herausgeber:** Schweizerische Asiengesellschaft

**Band:** 64 (2010)

**Heft:** 4

**Buchbesprechung:** Buchbesprechungen = Comptes rendus = Reviews

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

**Nutzungsbedingungen**

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

**Conditions d'utilisation**

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

**Terms of use**

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

**Download PDF:** 14.07.2025

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

# REZENSIONEN / COMPTES RENDUS / REVIEWS

CHAKRABARTI, Samiran Chandra: *New Selections from the Brāhmaṇas*. Kolkata: Debasish Bhattacharjee Sanskrit Pustak Bhandar, 2008. 379 S.

Professor S. Ch. Chakrabarti war viele Jahre lang Direktor der School of Vedic Studies an der Rabindra Bharati-Universität Kolkata und ist Träger zahlreicher wissenschaftsbezogener Auszeichnungen. Die vorliegende Rezension verfolgt nicht zuletzt das Ziel, den Leserinnen und Lesern der *Asiatischen Studien* die großen Verdienste dieses hervorragenden indischen Fachkollegen nahe zu bringen.[1]

Eine gründliche Kenntnis der Brāhmaṇas ist in Indien Voraussetzung für die Erlangung des Grades eines M.A. in Sanskrit. Aber auch in der Ausbildung deutscher Indologen spielen die Brāhmaṇas eine nicht zu unterschätzende Rolle, die von den vorhandenen Chrestomathien nicht allseits abgedeckt wird.[2] Ch. hat in seiner Auswahl alle großen Brāhmaṇas berücksichtigt, ebenso deren Zuordnung zu allen vier Veden (ṚV: AB, KB; SV: PB, JB, ṢB; Schwarzer YV: TB; Weißer YV: ŚB; AV: GB). Der Blick wird auf alle Aspekte dieser Literatur gerichtet: auf Mythen, Legenden und das Opferritual, auf den sozialen und historischen Hintergrund sowie auf das geographische Milieu.

Die *Introduction* (34 S.) spiegelt die Eigenheit aller Werke des Verfassers wider: die redundanzlose, äußerst komprimierte Fülle von Informationen. Dass vieles aus dieser Einführung versierten Vedisten schon bekannt ist, mindert nicht

1 Einige der wichtigsten Arbeiten Chakrabartis seien hier aufgeführt:
*The Paribhāṣās in the Śrautasūtras* (Calcutta 1980); Rez. in der *OLZ*, 79. Jahrg. (1984), Nr. 5, Sp. 495–497.
(Ed.) *Some Aspects of Vedic Studies* (Calcutta 1996); Rez. im *IIJ*, vol. 40 (1997), Heft 4, S. 375–378.
(Ed.) *Buddhism and World Culture* (Calcutta 1998); Rez. im *IIJ*, vol. 43 (2000), Heft 1, S. 77–80.
*The Value System as Reflected in the Vedas. The Concept of Puruṣārthas* (Ujjain 2000); Rez. in den *Asiatischen Studien*, vol. LVI (2002), Heft 4, S. 936–938.
*Āpastamba-Sāmānya-Sūtra or Yajñaparibhāṣā Sūtra*, ed. with translation and exposition (Kolkata 2006); Rez. in den *Asiatischen Studien*, vol. LXI (2007), Heft 4, S. 1203–1205.

2 Vorhandene Anthologien wie die Vedachrestomathie von Alfred Hillebrandt, die Sanskrit-Chrestomathie von Otto von Böhtlingk oder die Chrestomathie der Sanskritliteratur des Rez. konnten begreiflicherweise den Brāhmaṇas nur einen sehr begrenzten Raum zuweisen.

ihre Bedeutung, denn gerade Studierende profitieren von dieser gedrängten, aber faktenreichen Darstellung. Neben vielem anderen behandelt Ch. das Verhältnis der Brāhmaṇas zu den Saṁhitās und zum Terminus *bandhu*. Den Begriff Brāhmaṇa leitet er weder von *bráhman* (*n*) noch von *brahmán* (*m*) ab, sondern von *brāhmaṇa* selbst als der Lehre der Brahmanen. Besonders beachtlich sind die Betrachtungen Ch.s zum Verhältnis von *vidhi* und *arthavāda* und deren weitere Klassifizierung, die sich kaum in einer Literaturgeschichte finden. Es wird nachgewiesen, dass die Bedeutung der *arthavāda*s keine untergeordnete ist. Wertvoll sind auch die Bemerkungen über das Verhältnis der Brāhmaṇas zu den Śrautasūtras und zur Pūrvamīmāṁsā.

Zum Inhalt und zur Bedeutung der Brāhmaṇas wird in knappster Form alles Notwendige gesagt. Mit Recht bildet das Opferwesen in Ch.s Darstellung einen Schwerpunkt, wozu auch die übersichtliche Einteilung der Opferriten gehört. Auch die Etymologien, Mythen und Legenden finden angemessene Erwähnung. Lediglich der Versuch einer relativen Chronologie (S. 20) hätte weiter ausgebaut und begründet werden sollen. Bei der Schilderung des Familienlebens fehlt es nicht an treffenden Bemerkungen über die Rolle der Frau. Jedoch hat der Rezensent nach wie vor Bedenken, wenn (S. 30) von den "four social classes (*varṇa*)" gesprochen wird. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung ist die – zugegebenermaßen unscharfe – Formulierung "soziale Gruppen" vorzuziehen.

Im weiteren Verlauf geht Ch. auf philosophische Begriffe wie *punarmṛtyu* und die Identifikationen ein. Er betont mit Recht, dass die Brāhmaṇas schon wesentliche Vorformen der später in den Āraṇyakas und Upaniṣaden entwickelten Ideen enthalten. Auch die Vedāṅgas haben ihren Ursprung in den Brāhmaṇas. Zusammenfassend erklärt Ch. die Brāhmaṇas als literarische Produkte einer Übergangszeit. Diesem stichhaltigen Urteil mag hinzugefügt werden, dass diese Literatur in religiöser Hinsicht den Übergang vom frühvedischen Polytheismus einerseits zum Pantheismus, andererseits zu einer Hochgottkonzeption markiert.

Zu den eigentlichen *Selected Texts* gibt Ch. jeweils kurze Inhaltsübersichten, die die Auswahl der Stücke für die Lehre erleichtern sollen. Um den Lesern dieser Rezension die Möglichkeit zu bieten, sich darüber zu informieren, was sie von der vorgelegten Anthologie erwarten dürfen, sei deren Inhalt hier in flüchtigen Umrissen skizziert.

Von den ṚV-Brāhmaṇas hebt Ch. beim AB das besonders hohe Alter der ersten 24 *adhyāya*s gegenüber PB, JB und ŚB hervor. Er bietet Kapitel I (*dīkṣā*, *avabhṛtha*, *saṁsava*, *yājyā*- und *puronuvākyā*-Verse), III (Somakauf und *ātithyeṣṭi*) und die Śunaḥśepa-Legende in XXXIII, 1–6. Das KB ist knapper gefasst und nähert sich dem *sūtra*-Stil, ist aber wohl dennoch älter als die Kapitel 25 bis

40 des AB. Hier sind vertreten: I, 1 (*pavamāneṣṭi*); II, 9 (*agnihotra*-Zeit); VI, 11–13 (Wahl und Funktion des *brahmán*); X, 3 (*agnīṣomīyapaśu*); XI, 1–3 (*prātaranuvāka*); XII, 3 (*aponaptrīyā*-Verse).

Unter den SV-Brāhmaṇas umfasst das Pañcaviṁśa-Brāhmaṇa bekanntlich 25 Kapitel, doch beginnt das eigentliche Werk erst mit dem vierten Kapitel. Geboten werden: IV, 2.6 (*caturviṁśa*- und *viṣuvat*-Tag aus dem *Gavām ayana*); V, 5.9 (*mahāvrata* und *dīkṣā*-Zeit beim *Gavām ayana*); VII, 2 (*ājyastotra*s); IX, 5 (Sühneregeln, falls kein *soma* erhältlich ist). Das ṢB ist, wie schon der Name sagt, ein Nachtrag zum PB. Als letztes Kapitel ist ihm das Adbhuta-Brāhmaṇa angeschlossen, ein für die Anwendung von *sāman*s in magischen Riten wichtiger Text. Die Anthologie enthält I, 1–2 (die *subrahmaṇyā*-Formel); V, 5 (die hochinteressanten *saṁdhyā*-Riten zur Morgen- und Abenddämmerung, mitunter auch zur Mittagszeit; sie haben sich zum Teil bis in die Gegenwart erhalten); VI, 1.10 (hier, im Adbhuta-Brāhmaṇa, werden erstmals Götterbilder und Tempel erwähnt). In den drei *kāṇḍa*s des Jaiminīya-Brāhmaṇa spielen Mythen und Legenden eine besondere Rolle. Die Auswahl umfasst: I, 67–69 (*agniṣṭoma* und Prajāpatis vierfache Schöpfung); I, 80 (die Svarbhānu-Mythe); I, 117. 125–126 (diverse *sāman*s); I, 220–221 (drei Wohltaten für Apālā durch Indra); II, 76–77 (Yājñavalkyas Dialog mit Vidagdha Śākalya, weiter ausgeführt in BU III).

Bei den Brāhmaṇas des Schwarzen Yajurveda ist das drei *kāṇḍa*s umfassende und akzentuierte TB eine Fortsetzung der TS. Vertreten sind: I, 1, 1–4 (Vorschriften bei den *śukra*- und *manthin*-Schöpfungen); III, 10, 11 (Ausschnitte aus dem *cayana*): III, 11, 8 (Legende von Naciketas mit Vergleichen zur Kaṭha-Upaniṣad).

Das Brahmaṇa des Weißen Yajurveda ist das umfangreichste (und ebenfalls akzentuierte) Brāhmaṇa, das in der Mādhyaṁdina-Rezension 14, in der Kāṇva-Rezension 17 *kāṇḍa*s umfasst. Bei der ersteren sind die Kapitel 1 bis 9 die ältesten, wobei 1 bis 5 einen anderen Verfasser als 6 bis 9 haben. Das ŚB gehört zwar zu den jüngsten der großen Brāhmaṇas, ist aber dennoch eine besonders wichtige Geschichtsquelle. Die Anthologie enthält folgende Auszüge aus der Mādhyaṁdina-Rezension: I, 1, 1 (*darśapūrṇamāsau*); I, 1, 4, 11–18 (u.a. die *haviṣkṛt*-Formel); I, 6, 2 (*agnipuroḍāśa*); I, 8, 1, 1–11 (Sintflutsage); XI, 5, 1.6 (mit den täglichen *pañcamahāyajña*s); XIII, 4, 3 (Nachtrag zum *aśvamedha* = *pāriplava*).

Das zum AV gehörende Gopatha-Brāhmaṇa ist zweiteilig. Der erste Teil ist, etwa durch die Nennung der Pflichten eines Veda-Studenten, besonders originell. Die Auszüge sind: I, 1, 23 (Erörterung des *praṇava*, der *Om*-Silbe); II, 2,

13 (die *stomabhāga*-Mantras, die im *agnicayana* vom *hotṛ* beim Legen bestimmter Ziegel gemurmelt werden.

Besonders wichtig und für den Studenten vorteilhaft ist der Umstand, dass Ch. auch Kommentare beigefügt hat. ŚB I, 8, 1, 1–11 und XIII, 4, 3 werden vom Kommentar des Harisvāmin, alle anderen Texte von dem des Sāyaṇa begleitet.

Über die Auswahl wird es, wie bei Anthologien üblich, in der Fachwelt wohl nie eine einheitliche Meinung geben. Nach Ansicht des Rezensenten wurden alle wesentlichen Aspekte der Brāhmaṇa-Literatur erfasst. Nur einige wenige Stücke hätten vielleicht noch aufgenommen werden sollen. Dazu zählen die Erörterungen über die Kategorie *punarmṛtyu* KB XXV, 1; die Höllenvisionen des Bhṛgu ŚB XI, 6, 1; besonders aber der philosophisch wichtige Dialog zwischen *manas* und *vāc* ŚB I, 4, 5, 8–12.

Von überaus großem Wert in philologischer und linguistischer Hinsicht sind die von Ch. zu jedem Stück gegebenen *Notes*. Sie enthalten kurze Inhaltsangaben, Hinweise auf Parallelstellen, Erklärungen der *termini technici* des Opferrituals und nicht zuletzt grammatischer Besonderheiten mit Belegstellen und besonderem Bezug auf Pāṇini. Positiv zu bewerten ist auch die Hervorhebung der Mantras mit der Bezeichnung ihrer jeweiligen Quelle. Eine kritische Bemerkung in Bezug auf die Śunaḥśepa-Legende soll nicht unterdrückt werden. Ch. legt S. 266 überzeugend dar, dass es einst reale Menschenopfer gegeben haben muss; diese waren aber zur Zeit des AB schon lange obsolet. Das ist jedoch nicht das einzige Problem, das diese berühmte Legende immer noch bietet.[3]

Die Bibliographie umfasst alle wichtigen Ausgaben der behandelten Werke. Ebenso sorgfältig werden die Übersetzungen – darunter solche in Hindi und Bengali – aufgelistet. Berücksichtigt werden auch die in der Anthologie nicht enthaltenen "minor Brāhmaṇas". Die Erfassung anderer relevanter Werke (Śrautasūtras, Gṛhyasūtras, Werke zur Grammatik) beschränkt sich auf die Aus-

3 Hier hätte auf die Deutungsunterschiede bei Weller und Lommel eingegangen werden sollen. Vgl. Friedrich Weller: *Die Legende von Śunaḥśepa im Aitareya-Brāhmaṇa und Śāṅkhāyanaśrautasūtra*, in: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philosophisch-Historische Klasse, Band 102, Heft 2 (Leipzig 1956); dagegen Herman Lommel: "Die Śunaḥśepa-Legende", in: *ZDMG* 114 (1964), S. 122–161; Neudruck in *Herman Lommel: Kleine Schriften*, hrsg. von K. L. Janert = Glasenapp-Stiftung, Band 16 (Wiesbaden 1978), S. 440–479.

gaben. Die Sekundärliteratur wurde mit so gut wie allen wichtigen Publikationen erfasst.[4]

Der saubere, übersichtliche und fast fehlerlose Druck gewährt dem geistigen Inhalt des Buches eine adäquate Präsentation. Auch für den Gebrauch an deutschsprachigen Universitäten ist die Anthologie durchaus verwendbar. Sie füllt eine lang gefühlte Lücke aus und ist insbesondere für didaktische Zwecke hochwillkommen. Das Buch ist jedenfalls die Frucht jahrzehntelanger mühevoller Arbeit, die sich nicht nur auf die Brāhmaṇas selbst, sondern auf die gesamte vedische und auch die grammatische Literatur erstreckt hat. Samiran Chandra Chakrabarti hat sich damit erneut als Meister der Vedaforschung und als Vorbild für die kommenden Generationen von Indologen erwiesen.

Klaus Mylius

SEIFERT, Andreas: *Bildgeschichten für Chinas Massen: Comic und Comicproduktion im 20. Jahrhundert*. Köln: Böhlau Verlag, 2008. 309 S., zahlreiche Abb., Ill., Tafeln. ISBN 978-3-412-20202-6.

Das hochgesteckte Ziel des Autors ist es, den Comics in China von ihren Wurzeln bis in die Gegenwart nachzuspüren und dabei verschiedene Formen und deren Exponenten zu präsentieren. Von der Frage ausgehend, wie Comics in gesellschaftliche Entwicklungen eingebettet waren und welche gesellschaftlichen Kräfte von ihnen Gebrauch machten, will er klären, warum die originären Formen chinesischer Comics zum Ende des 20. Jahrhunderts fast völlig durch ausländische Formen wie den japanischen Manga-Stil verdrängt wurden. Dabei geht er von der Grundannahme aus, dass Comics zeitweise ein "kulturell konstituierendes Medium" in dem Sinn waren, dass sie – wie andere massenhaft gedruckte Publikationen seit 1950 – spezifische Funktionen im Bereich der Identitätsbildung sowie der politischen und gesellschaftlichen Anleitung übernahmen (2).

Die Werkeinteilung wirkt merkwürdig unausgeglichen. Die Einleitung mit 18 Seiten und der sieben Seiten lange Schluß bilden die Kapitel 1 und 4. Auf Kapitel 2 mit 41 Seiten, das die Entwicklung der Comics bis 1949 zum Gegenstand hat, folgt ein Kapitel mit 191 Seiten zum "Comic" in der Volksrepublik

4 Zum Apsaras-Komplex sei noch auf folgende Studie von Krishnakanta Handique hingewiesen: *Apsarases in Indian Literature and The Legend of Urvaśī and Purūravas* (New Delhi 2001); Rez. in den *Asiatischen Studien*, vol. LVI (2002), Heft 4, S. 947–950.

China. Dieses 3. Kapitel ist wiederum in zwei Teile mit chronologischem und thematischem Zugang aufgeteilt. Weshalb Seifert die Teile nicht als separate Kapitel anführt, erschließt sich mir nicht, zumal die Arbeit dem üblichen Muster aus Einleitung, historischer Herleitung und dem Forschungsgegenstand als Hauptteil folgt. Neben vier Farbtafeln enthält der Band zahlreiche gut gewählte Bildbeispiele. Im Anhang findet sich zusätzlich eine nützliche Auflistung von 34 Kurzbiographien von Autoren und Zeichnern, die in den meisten Fällen mit einer Werkaufstellung kombiniert ist, sowie eine Liste verschiedener Comic-Formate.

Seiferts Darstellung der Quellenlage im Rahmen seiner Einleitung unterstreicht die Notwendigkeit, sich in umfassenderer Form mit dem Gegenstand zu beschäftigen. Er weist auch auf Probleme hin, die sich hinsichtlich grauer Literatur bzw. Gebrauchsliteratur ergeben, die kaum von Bibliotheken gesammelt wurde oder gar aufgrund ihrer ideologischen Ausrichtung wiederholten Versuchen der Vernichtung bestimmter Ausgaben ausgesetzt war.

Der anschließenden Auseinandersetzung mit den verschiedenen Begriffen für "Comics" in China fehlt hingegen eine Klarstellung, was der Autor unter dem Begriff "Comic" selbst versteht. Dies hat Folgen: Zwar grenzt er die "Kettenbilder" oder "Bildgeschichten" (*lianhuanhua* 连环画) formal, begriffshistorisch und inhaltlich von Karikaturen (*manhua* 漫画) und Cartoons (*katong* 卡通) ab (13–14), weicht seine eigene Unterscheidung jedoch anschließend durch die gleichzeitige Verwendung der Bezeichnungen "Comic" und *lianhuanhua* wieder auf. Diese schon im Titel und Untertitel des Buches zum Ausdruck kommende Unschärfe ist um so bedauerlicher, als der Autor an verschiedenen Stellen seiner Darstellung unterstreicht, dass *lianhuanhua* im Aufbau (pro Seite ein Bild mit darunter gestelltem Text) sowie der nur höchst marginalen Verwendung von Sprechblasen eine eigenständige Form der Bildergeschichte repräsentieren, die zumindest formal Vorläufer in illustrierten Ming- und Qing-zeitlichen Romanausgaben hat.

Die erste Hälfte des zweiten Kapitels zur Entwicklung des Comics bis zur Republikzeit ist problematisch. Zwar stellt Seifert ausdrücklich fest, dass er sich darin maßgeblich auf die Darstellung der Geschichte des chinesischen *lianhuanhua* durch chinesische Wissenschaftler stützt. Er bemerkt zudem, dass es sich bei ihren Darstellungen häufig um die "nachträgliche Vereinnahmung spezifischer bildlicher Vermittlungsmethoden" (11) handelt. Im Kapitel selbst ist von dieser Distanzierung jedoch nur selten etwas zu spüren, etwa wenn eine Darstellung einer Handlungsabfolge einer Ziege, die einen Kranich reitet, aus einem Mawangdui-Grab (nicht "Mawangdui-Höhlen"! 20), oder Bilddarstellungen aus

buddhistischen Grotten (21–22) als Vorläufer des chinesischen Comic präsentiert werden. Aber auch Aussagen wie "Nicht selten war das Verhältnis von Zeichnern zu Verlegern durch Ausbeutung geprägt, was sich durch die patriarchalische Struktur der Zeichenstudios noch verstärkte […]" (42) deuten auf die mangelnde Distanz Seiferts zu den von ihm verwendeten Darstellungen volksrepublikanischer Autoren hin.

Dabei ist unbestritten, dass es in China eine lange Tradition von Bilderserien in der Malerei gibt. Weit wichtiger wäre es aber im Rahmen einer Hinleitung zum modernen *lianhuanhua* gewesen, auf die letztlich besondere Kombination von Bild und Text in China einzugehen, die im Gegensatz zur Behauptung des Autors (32) natürlich Lesekenntnisse oder zumindest Kenntnisse der verhandelten Geschichten voraussetzt, da die Bilder ohne Erläuterung nicht dazu ausreichen, einen Erzählzusammenhang herzustellen. Hierhin gehört auch die Darstellung der unterschiedlichen Handlungsführung in westlichen Comics und chinesischen *lianhuanhua*, die bei Seifert erst auf Seite 144 auftaucht.

Während die von Seifert zitierten Autoren das Aufkommen einer "Reinform" des *lianhuanhua* mit dem Erscheinen der Shanghaier Nachrichtenillustrierten (nicht "Bildnachrichten"! 32) *Xinwen huabao* 新闻画报 1913, also praktisch mit dem Ende der Qing-Dynastie (1644–1911) festmachen, plädiert er für einen inhaltlichen Übergang, den er in der graduellen Verflechtung von "Comics [eigentlich: *lianhuanhua*] mit aktuellen politischen und/oder gesellschaftlichen Ereignissen" um die Jahrhundertwende sieht (31). Dieser von Seifert konstatierte "inhaltliche Bruch" (31, 33) fügt sich zwar sauber in seine These der ideologischen Funktion der *lianhuanhua* nach 1949, der Autor macht aber kaum den Versuch, diese These anhand von Vergleichen der von ihm angeführten frühen "Zeitschriften" *Dianshizhai huabao* 点石斋画报 oder *Shenbao* 申报 mit Materialien aus der frühen Republikzeit zu erhärten. Für die Darstellung der Komplexität dieses Austauschprozesses zwischen bebilderten Texten westlichen und chinesischen Ursprungs reichen die wenigen Beobachtungen des Autors (31–32) aber gerade dort nicht aus, wo das Fundament der späteren Entwicklung und letztlich auch die Grundlage für Seiferts These behandelt wird.

Etwas klarer wird sein Verständnis des Wandels erst in der zweiten Hälfte des zweiten Kapitels, in der er die Auffassungen Lu Xuns zum künstlerischen Wert von Holzschnitten mit der Entwicklung der *lianhuanhua* jener Zeit kontrastiert und dann den Einmarsch der Japaner 1937 zum Ausgangspunkt für eine rasche Politisierung des Mediums nimmt. In diesem Teil hebt er hervor, wie die chinesische Forschung Lu Xuns Äußerungen zur Holzschnittkunst als eines Erziehungsmediums illiterater Menschen zugunsten der *lianhuanhua* "verbiegt".

Entgegen seiner Vorbemerkung zu diesem Kapitelteil (19) stützt sich jedoch auch seine eigene Darstellung der Entwicklung des *lianhuanhua* während der Republikzeit maßgeblich auf chinesische Quellen (auch auf den angeblich nicht mehr verwendeten Bai Chunxi, siehe Fußnoten 106, 111, 121 usw.). Am Ende des Kapitels werden diese Quellen zwar einer Bewertung unterzogen (57–60), nur wirklich kritisch ist diese nicht, zumal Seifert konstatiert, dass diese "Sichtweise [chinesischer Wissenschaftler] auf die jüngere Geschichte eine Menge gute Argumente auf ihrer Seite hat, die nicht von der Hand zu weisen sind" (57). Seifert hätte sich das Oszillieren zwischen Kritik und Zustimmung sparen können, wenn er zu Anfang die Eckpunkte der Sichtweise volksrepublikanischer Gelehrter dargestellt und kritisch bewertet hätte. Dann wäre ihm auch der evolutionäre Charakter seiner "eigenen" Darstellung aufgefallen, die sich entwicklungsgeschichtlich von den Neujahrsbildern und Illustrationen klassischer Romane über die Einführung von Sprechblasen bei Chen Guangsheng 陈广生 zu den "Zeichnern der vier großen Schulen Shanghais" (gemeint sind: Shen Manyun 沈曼云, 1911–1978, Zhao Hongben 赵宏本, 1915–2000, Qian Xiaodai 钱笑呆, 1912–1965, und Chen Guangyi 陈光镒, 1919–1991) bewegt, um dann in einem eigenen Abschnitt die angeblichen "Klassiker" *Wang Xiansheng* 王先生 (Herr Wang) von Ye Qianyu 叶浅予 (1907–1995), die Werke von Feng Zikai 丰子凯 und *Sanmao* 三毛 (Dreihaar) von Zhang Leping 张乐平 (1910–1992) zu behandeln, ohne sich zu fragen, wieso er sie selbst als Klassiker bezeichnet. Es läßt sich eben nicht, wie der Autor konstatiert, "über die Motivation, alle diese durchaus unterschiedlichen Formen in eine Geschichte von *lianhuanhua* einzubauen, spekulieren" (48). Hier ist die alles vereinnahmende, historisierende Vorgehensweise von Chinas Historikern am Werk, wie auch deren vielsagende Gruppenbezeichnung für die drei letztgenannten Zeichner, "*Lianhuanhua* von Künstlern, die keine (reinen) *lianhuanhua*-Künstler sind" (48), nahelegt.

Leider verleiten Seifert auch die von ihm selbst genannten Parallelen – die formale Nähe von *Wang Xiansheng* zum amerikanischen Zeitungsstrip (51), die charakterliche Ähnlichkeit zwischen *San Mao* und dem erstmals 1934 erschienenen *Donald Duck* (54) oder auch seine Feststellung, dass Zhang Lepings Comics erst nach dem Ende des 2. Weltkriegs populär wurden, als Zhang entschied, stärker sozialkritische Töne anzuschlagen – nicht zu einer differenzierteren Perspektive. So kann sich auch seine abschließende Aussage, dass die Geschichte der *lianhuanhua* in der Volksrepublik eine Fusion aus den "Linien" (59) – Seifert entgeht an dieser Stelle die ideologische Färbung solcher Ausdrücke – der Shanghaier Schulen und den zu Propagandazwecken eingesetzten *lianhuan-*

*hua* aus den befreiten Gebieten bildeten, nicht dem Zweifel entziehen, letztlich eine Kopfgeburt chinesischer Historiker der Gegenwart zu sein. Immerhin fügt Seifert an, dass der Stil der Zeitungscomics von Zhang Leping und Ye Qianyu bis in die 1990er Jahre für dieses Genre prägend blieb, und fasst ihr Werk letztlich auch als "Comictradition neben den *lianhuanhua*" (59) auf.

Nun zum Kern der Arbeit, dem dritten Kapitel: Sein chronologischer erster Teil besteht aus einer zwar hinsichtlich einzelner *lianhuanhua*-Werke und deren Zeichnern durchaus kenntnisreichen, hinsichtlich deren historischer und ideologischer Einbettung aber konventionellen bis arglosen Darstellung der Entwicklung der *lianhuanhua* zumindest für die Zeit bis zum Ende der Kulturrevolution. Seifert unternimmt darin den Versuch, mittels der drei Entwicklungsstränge des Stils, der Thematik und der Institutionen die Entwicklung des *lianhuanhua* in der Volksrepublik China darzustellen. Er eröffnet mit den ideologischen Vorgaben in Form der Yan'aner Gespräche über Literatur, gefolgt von einem Exkurs zu den propagandistischen Vorgaben bzw. Funktionen der *lianhuanhua*, um dann deren Entwicklung in den "Momenten ihres Aufbaus (1949–57), ihrer Etablierung (1957–64) und ihrer Ideologisierung und Politisierung (1964–76) nachzuzeichnen" (72–73).

Seine Schilderungen zur Organisation der *lianhuanhua*-Produktion, der Reorganisation bzw. Neuerschaffung des Verlagswesens außerhalb Shanghais nach 1949, der Zurückdrängung privater Produktion zugunsten eines staatlich gelenkten Vertriebs, verbunden mit einer graduellen Politisierung der Werke, der auch durch den Koreakrieg Vorschub geleistet wurde, bis hin zur Entwicklung im Verlauf des Großen Sprungs sind aufschlußreich. Bemerkenswert sowie Ausdruck von Seiferts Sachkenntnis sind die Beispiele von *lianhuanhua* jener Zeit sowie seine Erläuterungen zu deren Inhalt und zeichnerischer Stilistik. Im Vorfeld der Kulturrevolution vermag er an einem Beispiel sogar zu verdeutlichen, wie sich die Darstellung scheinbar in Antizipation kommender politisch gefahrvollerer Zeiten veränderte (100–101). Aber in Kenntnis des Sachverhalts, dass *lianhuanhua* im genannten Zeitraum letztlich kaum anderen Entwicklungen unterworfen waren als andere künstlerische Ausdrucksformen – für Seifert scheint dies eine neue Entdeckung zu sein (99) –, hätte der Autor einen Zugang wählen können, der nicht nur seine Werkkenntnis weit besser zum Ausdruck gebracht hätte, sondern auch einen tatsächlichen Beitrag zur eigenständigen *lianhuanhua*-Entwicklung in dem Sinn geleistet hätte, dass sowohl chinesische als auch westliche Stereotypen wie das verbreitete Raster politischer Kampagnen zur Einteilung der Geschichte der Volksrepublik China hinsichtlich dieser Entwicklung in Frage gestellt worden wären.

Zudem wird in diesem Teil leider auch deutlich, dass gute Kenntnisse in nur einem, zugegebenermaßen großen Gebiet für die Bewältigung eines solchen Komplexes nicht ausreichen. Nicht allein die von Seifert herangezogenen Quellen zur Entwicklung der Volksrepublik, sondern zum Beispiel auch seine kaum reflektierten Aussagen zum Einfluß marxistischer Ideologie bzw. materialistischer Geschichtsschreibung auf die Behandlung traditioneller Themen in *lianhuanhua*, deren "Zusammenhang zum sozialistischen Aufbau ein konstruierter war" (92), zeigen, auf welch schmalem Grat sich der Autor bewegt. Wichtig gewesen wären hier unter anderem tiefere Kenntnisse über die ideologischen Meilensteine volksrepublikanischer Literatur, da ein ausschließlicher Blick auf die Veränderung von Thematiken und bildlichen Stilmitteln nicht genügt, um sich aus dem Korsett der Kampagnen-Geschichtsschreibung zu lösen.

Freier und auch sicherer wird die Darstellung Seiferts erst mit seiner Schilderung der Entwicklung ab 1978. Hier zeigt er die vielfältigen inhaltlichen aber auch stilistischen Neuerungen innerhalb der *lianhuanhua* auf, die von präzisen Milieustudien über Kampfsport und Detektivgeschichten bis hin zu kritischen Gesellschaftsstudien reichen. Jedoch kann, so Seiferts Feststellung, selbst diese neue Vielfalt, die noch um ausländische Produkte erweitert wird, aufgrund sich verändernder Medienlandschaften, Geschmäcker, Zielgruppen, aber auch des Unvermögens der Verlage, auf der Basis überkommener personeller Strukturen der veränderten Situation zu begegnen, den Niedergang des Mediums nicht verhindern. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist sein Hinweis auf einen massiven Einbruch der *lianhuanhua*-Produktion im Jahr 1985, obgleich die Produktionsmenge in den Jahren zuvor die Zahlen des Großen Sprungs bereits übertroffen hatte (203). Leider fehlen hier Angaben über Verkaufszahlen, denn letztlich würde die von Seifert konstatierte Blüte der *lianhuanhua* in der ersten Hälfte der 1980er Jahre seiner Niedergangsthese gewissermaßen entgegenstehen. Ebenso bemerkenswert ist Seiferts Erwähnung von *lianhuanhua*, die im Anschluß an die gewaltsame Niederschlagung der Proteste von 1989 veröffentlicht wurden und durch Schilderungen der heroischen Taten von Soldaten bei der "Befriedung" den letzten Versuch darstellen, das Medium wie in der Kulturrevolution für plumpe propagandistische Zwecke zu mißbrauchen – damit der Gattung sozusagen den Todesstoß versetzend (136–137). Dies bedeutet aber zumindest, dass die politische Führung im Verbund mit der Propagandaabteilung auch noch nach 1990 der Auffassung war, dass *lianhuanhua* ihre erzieherische Funktion noch nicht gänzlich eingebüsst hatten.

Der thematische zweite Teil des dritten Kapitels behandelt die Themen des Weges von der literarischen Vorlage zum *lianhuanhua*, die Frage der verlegeri-

schen Themenwahl, die stoffliche Entwicklung im Verlauf der Geschichte der Volksrepublik, in der auch auf Varianten und bewußte Änderungen innerhalb von *lianhuanhua* eingegangen wird, sowie auf den Umgang von Zeichnern und Verlagen mit dem Erbe der Kulturrevolution.

Der Weg von der Romanvorlage zum *lianhuanhua* wird am Beispiel des Revolutionsdramas *Roter Fels* (*Hong yan*) von 1961 untersucht, wobei Seifert zwei *lianhuanhua*-Ausgaben vergleicht aus Shanghai und aus Harbin, im Nordosten Chinas, die 1964 und 1965 erschienen sind. Zur Methode heißt es da:

> Eine Untersuchung der Umsetzung in *lianhuanhua* läßt sich an verschiedenen Elementen beginnen: wie zum Beispiel im *lianhuanhua* die Personen und die Orte charakterisiert werden, oder wie der Ablauf des Romans verändert wurde, beziehungsweise, welche Szene ausgelassen wurde, welcher Charakter betont, welcher zurückgenommen wird usw. Im nächsten Schritt gilt es, diese Ergebnisse zu analysieren, die dahinterliegenden Mechanismen zu verdeutlichen und sie schließlich zu interpretieren. Dabei ist zu unterscheiden, welche Aussage nur für diesen Roman oder das herangezogene *lianhuanhua* relevant sind, beispielsweise aufgrund seiner spezifisch dramaturgischen Konzepte, und welche Aussagen für die Literatur insgesamt gelten.
> Methodisch ist dies alles andere als einfach, soll doch eine ausführliche sprachliche Vorlage mit einer grafisch-sprachlichen Adaption verglichen werden, um letztlich etwas aufzuzeigen, was nur in der grafischen Adaption gegeben ist. (160)

Außer der Sequenzanalyse erscheinen sämtliche Methoden Seiferts im dritten Kapitel selbst gestrickt. Dieses niedrige methodische Niveau (siehe hierzu z.B. auch seine Aussagen zur Rezeption, 113) führt leider auch zu den zu erwartenden analytischen Ergebnissen. So beruht der Vergleich des Romans mit den beiden *lianhuanhua*, der von den gewählten Vorlagen her durchaus vielversprechend scheint, auf einer kurzen, laut Seifert "nicht explizit repräsentative[n]" (162) Szene, die angeblich wegen ihres Vorhandenseins in beiden *lianhuanhua* gewählt wurde. Hier stellen sich zwei Fragen: 1. Wenn die Szene nicht repräsentativ ist, taugt sie dann für einen aussagekräftigen Vergleich? 2. Weichen die anderen Teile beider *lianhuanhua* so sehr voneinander ab, dass ein Vergleich nicht möglich ist, und welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Betrachtung?

Neben der Feststellung inhaltlicher Unterschiede zwischen den beiden *lianhuanhua* kommt Seiferts Analyse auf der Mikroebene zu dem Ergebnis, dass die *lianhuanhua* die Romanhandlung raffen, dass hierzu Dialoge aus dem Roman gekürzt wiedergegeben werden, die Hauptpersonen verflacht und heroisiert werden, dass bestimmte Aspekte der Geschichte und bestimmte Personen in den Vordergrund gestellt, andere weggelassen werden, und dass Dialogszenen ge-

kürzt und neue Spannungsbögen durch Ergänzungen erzeugt werden. Daneben konstatiert Seifert, dass die beiden Ausgaben sich einer unterschiedlichen Graphik bedienen: Die Shanghaier Ausgabe zeichnet detailliert die Figuren nach, während die Version aus Harbin zu einer groben, holzschnittartigen Ästhetik frührevolutionärer Propaganda greift (162–182). Kaum tiefere Einblicke bietet Seiferts Makroebene, in der zum Beispiel über einen prozentualen Vergleich des Auftauchens guter, böser und indifferenter Figuren in den drei Werken festgestellt wird, dass "Shanghai im Vergleich zu Heilongjiang seine Bilder mit Personen geradezu vollstopft" (181). Zusätzlich zeichnet sich Seiferts gesamte Darstellung durch eine auffällige Vernachlässigung der die Bilder begleitenden Texte aus, die bei dieser wie auch bei einer weiteren Analyse von *Baimao nü* 白毛女 (Das weißhaarige Mädchen) nur in Form von Inhaltsangaben wiedergegeben werden. Selbst wenn es Seifert bei dieser Analyse mehr darauf ankommt, zu zeigen, dass zwei fast gleichzeitig produzierte *lianhuanhua*-Versionen eines Romans sehr unterschiedlich ausfallen und er diesen Sachverhalt als Ausdruck eines gestalterischen Freiraums sieht, was der Auffassung einer zentral gelenkten *lianhuanhua*-Produktion in gewisser Weise widerspräche, sind die Ergebnisse des Vergleichs dürftig. Aufgrund von Seiferts fast ausschliesslicher Konzentration auf die Bilder verwundert dieses Ergebnis auch nicht. Gerade die selektive Verwendung von Zitaten aus dem Roman und ihr Verhältnis zur jeweiligen Darstellung wäre ein Schlüssel gewesen, um hier auf ein weit höheres analytisches Niveau zu gelangen. Hierzu fehlt Seifert jedoch das allgemeine und spezielle literaturwissenschaftliche Rüstzeug.

Im Abschnitt zur Verlagsfreiheit und zur Themenwahl untersucht Seifert die wichtige Frage der Identifikation der Verlagsredaktionen mit politischen Vorgaben. Hier führt der Autor grundsätzlich wichtige Tabellen an, die zum Beispiel den Grad der Identifikation der Verfasser und Herausgeber mit der politischen Anleitung in bestimmten Phasen volksrepublikanischer Geschichte vergleichen. Eine weitere Tabelle zeigt die thematischen Schwerpunkte der *lianhuanhua*-Produktion zu bestimmten Zeiten. Was heißt es aber, wenn der Grad politischer Anleitung zwischen 1984 und 1989 "gering" ist und der Grad der Identifikation als "hoch" bezeichnet wird (196), oder wenn klassische Opernliteratur im selben Zeitraum "häufig" vertreten ist (198)? Bei allen Problemen, die Seifert im darauffolgenden Abschnitt hinsichtlich der Publikationsangaben, ihrer Verläßlichkeit und Verifizierung berechtigterweise anführt (202–207), gibt es quantitative Darstellungsmöglichkeiten, die weit präziser als lediglich "auf den Beobachtungen des Autors und Selbsteinschätzungen" zweier Redakteure beruhend (196) die thematische Gewichtung und letztlich auch den

Grad der Identifikation mit politischen Vorgaben hätten veranschaulichen können, zumal der Autor selbst sich auf Kataloge stützt, die laut seinem Ermessen mit 36000 Titeln den Titelbestand in der Volksrepublik recht umfassend wiedergeben. Die präzise Bearbeitung einer repräsentativen Auswahl hätte in diesem Fall genügt, um von Beobachtungen zu verlässlichen und aussagekräftigen Daten zu gelangen.

In einem weiteren Abschnitt untersucht Seifert Kürzungen von *lianhuanhua*, wobei er zwei Beispiele "vorsichtiger Revision" sowie ein Beispiel "umfassender Änderungen" präsentiert. Das erste Beispiel zweier *lianhuanhua* zum Helden Huang Jiguang 黄继光 (1930–1952), die 1970 und 1973 erschienen, ist gut gewählt. Seifert konzentriert sich hier auch stärker auf die textliche Ebene, führt detailliert auf, welche Aussagen und bildlichen Elemente auf dem Weg vom "Held des Patriotismus und Internationalismus" zum "Guten Sohn des Vaterlandes" verändert oder gelöscht wurden. Jedoch vermag er die Änderungen nicht auf einen Punkt zu bringen, dass nämlich in der Ausgabe von 1973 insgesamt versucht wird, vom Personenkult Maos wegzukommen (212–213). Auch Seiferts Beobachtungen hinsichtlich der graphischen Veränderungen in dem 1962 und 1972 erschienenen Werk *Qiao jiu Wang shushu* 巧救王叔叔 (Auf geschickte Art Onkel Wang retten) sind aufgrund ihrer scheinbaren Geringfügigkeit bemerkenswert. Nur die Veränderung der Haltung einzelner Figuren oder eine nunmehr geballte Faust deuten den Wandel vom Knecht zum aufbegehrenden Bauern an (216). Jedoch mangelt es Seifert hier erneut an Präzision, wenn er versäumt, darauf hinzuweisen, was im Schlußbild tatsächlich "die Einbettung der Geschichte in den Ablauf der gesamten Revolution wesentlich deutlicher" macht. Es ist die gleiche Blickrichtung der Kinder und des von ihnen geretteten Onkels in Richtung der Sonnenstrahlen, die zwar den "Himmel strukturieren" mögen, deren Richtung aber – entscheidend – auf die herrliche Zukunft im befreiten China hinweisen (217–218).

Sein letztes Beispiel, das berühmte Werk *Baimao nü*, betrachtet Seifert auf seine beträchtliche Kürzung hin, die es auf dem Weg in eine Neufassung von 1997 erfuhr. Hierbei kann er bedingt zeigen, dass das Werk, obwohl es in einer Reihe lehrreicher Geschichten der Revolution erschien, letztlich seines revolutionären Kerns beraubt und auf eine Liebesgeschichte reduziert wurde. Leider verleitet ihn dieser Sachverhalt auch dazu, "nicht weiter auf die Motivationen, die zu den Kürzungen geführt haben" einzugehen (232), und er beraubt sich damit handfester Argumente für die Einschätzung des angeblichen Zuschnitts solcher Werke auf den neuen Publikumsgeschmack.

Im letzten Teil versucht Seifert seine Behauptung vom Niedergang der *lianhuanhua* vor allem aufgrund des Umgangs der Künstler und Verlage mit dem Erbe der Kulturrevolution zu belegen. Hier findet er zum Beispiel Hinweise darauf, wie einzelne Autoren ihre Beteiligung an der Entstehung bestimmter Werke zu vertuschen suchten oder wie Funktionäre jener Zeit bruchlos Schlüsselpositionen in der *lianhuanhua*-Produktion der Reformära übernahmen. Jedoch können viele Aussagen innerhalb dieses Teils nicht über Seiferts mangelnde Fähigkeit zur Differenzierung der komplexen ideologischen und politischen Zusammenhänge dieser Zeit hinwegtäuschen, die auf der Basis der von ihm angeführten Quellen auch kaum angemessen zu behandeln sind. So hätte er sich einmal die Frage stellen müssen, wie man sich eine Behandlung der Tragödie der Kulturrevolution im Sinne der Narbenliteratur in Form von *lianhuanhua* überhaupt vorzustellen hätte, und wer denn dafür die Zielgruppe sein sollte, wenn die Mehrzahl der Rezipienten Kinder und Jugendliche waren. Der Schwenk der *lianhuanhua*-Verlage hin zu unpolitischen Stoffen in den 1980er Jahren ist sicherlich eine Reaktion auf überideologisierte Zeiten, es kommen aber so viele von Seifert kaum behandelte Faktoren hinzu – der Einfluß von Comics westlichen und japanischen Zuschnitts kommt zum Beispiel überhaupt nicht mehr zur Sprache – sodass die eingangs formulierte These eine These bleiben muß.

Formal ist Seiferts Buch auch ein Beleg dafür, dass nicht erst Bachelor- und Masterstudiengänge zu einer Absenkung der Ansprüche gegenüber der handwerklichen Ausführung geisteswissenschaftlicher Dissertationen geführt haben. Dass hier einiges eher den Betreuern der Arbeit Seiferts anzulasten ist, gilt auch hinsichtlich der Überforderung eines Doktoranden, dem bei all seiner Kenntnis des Gegenstandes sowie seiner spürbaren Hingabe an sein Thema die Bewältigung einer Aufgabe übertragen wurde, die ein angehender Wissenschaftler im Grunde nicht leisten kann.

Stilistisch, sprachlich sowie orthographisch ist das Buch leider eine Zumutung. Seiferts argumentativer Aufbau ist oft sehr umständlich (siehe zum Beispiel die Kapitelvorbemerkungen auf Seiten 19, 61–62, 149–150). Der Stil ist nicht nur häufig holprig, sondern aufgrund nachgeschobener Nebensätze entsteht zuweilen der Eindruck, eher ein Gedankenprotokoll als einen ausformulierten Buchtext vor sich zu haben. Zwei Beispiele: "Charaktere sind oft in opernhaften Posen verharrt gezeichnet worden, die wiederum Querverweise zu anderen Medien (z.B. Plakat oder Film) vermittelten, anderen Images sind" (112). "Er ver-

säumt es, die möglichen Konsequenzen daraus darzustellen, wenn es denn welche hatte" (189).

Der Text ist voll von falschen Metaphern, Anglizismen und Jargon: "Selektive Rezeptionsmuster der historischen Forschung" werden "exemplarisch aufgebrochen" (11) oder das "Übergewicht der Politik wird aufgebrochen" (145), wo zuvor schon die "Geschichte der VR in kleinere, überschaubare Phasen aufgebrochen wird" (11). Da werden "Motive, die zur Behandlung anstehen, aufgegriffen und formuliert" (12). Es ist die Rede von der "massierten Umsetzung" (192), vom "akzeptierten mainstream" bei den Comics der Kulturrevolution (193), oder es heißt, eine "grobe Unterteilung anhand des kulturellen Niveaus differenziert hier nicht" (63). Wirklich bedenklich wird dieses Deutsch, wenn Seifert jene Zeichner, die während der Kulturrevolution womöglich schlimmsten Torturen ausgesetzt waren, als "abgestraft" bezeichnet (110).

Es lassen sich in dem Werk kaum einmal zehn zusammenhängende, fehlerfreie Seiten finden. Häufigste Fehler sind falsche Wortendungen, unklare oder mißverständliche Bezüge durch falsche oder nicht wieder aufgenommene Subjekte oder Objekte, eindeutige Tippfehler sowie ständige orthographische Fehler, deren hohe Quote wohl selbst die eigens in der Danksagung hervorgehobenen Helfer nicht beseitigen konnten.

Seiferts Buch schließt – scheinbar – eine Marktlücke, da es eine Geschichte der Entwicklung der *lianhuanhua* in deutscher Sprache bislang nicht gab. Zugleich ist das Buch jedoch leider Beleg ökonomischer Kurzsichtigkeit, da es als "Grundlagenwerk" redigiert gehört hätte. Hierzu hätte es nicht einmal eines sinologisch bewanderten Lektors bedurft, denn es gibt kaum Übersetzungen in dem Buch. Die Qualität derselben ist allerdings höchst unterschiedlich.

Es wird sich daher zeigen müssen, ob mit einem Werk, bei dem sich der Leser über Seiten freut, auf denen er keine sprachlich verqueren Satzungetüme, falsche Metaphern oder orthographische Fehler findet, der relativ jungen und von anderen Gelehrten leider noch immer belächelten Comic-Forschung nicht ein Bärendienst erwiesen wurde, zumal dieser Gegenstand im Rahmen sinologischer Forschung zu jenen Bereichen gehört, denen aufgrund leichterer Vergleichbarkeit ein hohes Interesse von Forschern anderer Fachbereiche gewiß ist. Für die Sinologie ist Seiferts Buch jedenfalls kein Ruhmesblatt.

Michael Schimmelpfennig