

beide Elemente wie ‚zwei Flügel eines Vogels‘ – so der Titel der Beiträge – ergänzen.

Fischer widmet seinen Beitrag dann der Wiederbelebung des ‚Staats-Shinto‘ im modernen Japan und zeigt auf, dass es sich dabei um einen vielfach gebrochenen und widersprüchlichen Entwicklungspfad handelt. Besonders paradox mutet es an, dass man dem Shinto-Kult, um ihn enger mit dem Staat verbinden zu können, den Charakter einer Religion absprechen musste – mit anderen Worten, wir haben es hier mit einer areligiösen Staatsreligion zu tun. Fischer schildert die verschiedenen Versuche, die nach der Meiji-Restauration zur Rekonstruktion des Shinto-Kults gemacht wurden und ihre jeweiligen Aporien. Meines Erachtens ist der berühmte kaiserliche Erziehungserlass von 1890 ein Versuch, diese Aporien durch ein ‚Machtwort‘ zu überwinden, doch Fischer weist nur kurz darauf hin, dass der Staats-Shinto durch diesen Erlass sein ‚Lehrgebäude‘ erhielt, ohne dies näher zu kommentieren, vermutlich weil er meint, dass dies in der Literatur schon zur Genüge geschehen ist.

Neben dem Shinto-Kult widmet Fischer aber auch dem Buddhismus in seiner neuen Form der den Lehren des Nichiren folgenden Soka gakkai seine Aufmerksamkeit, die ja die Komeito-Partei gegründet hat. Diese Parteibildung ist übrigens ein Beispiel für Max Webers Aussage, dass die Hierokratie in einer Demokratie „keine andere Wahl (hat), als eine Parteiorganisation zu schaffen und Demagogie zu betreiben“ (Herrschaftssoziologie, Kap. IX, 6. Abschnitt).

Zum Schluss sei noch auf den Beitrag von Christine Lienemann-Perrin eingegangen, der sich unter dem Titel „Religion und staatliche Macht in Korea“ hauptsächlich mit der Rolle des Christentums beschäftigt. Da in Südkorea ca. 44 Prozent der Bevölkerung Christen sind, ist dies in der Tat ein wichtiges Thema. Syngman Rhee, der erste Regierungschef Südkoreas, war ein protestantischer Christ (Methodist), doch seine sehr autoritäre Regierung schuf die Grundlage für die Herrschaft konfuzianistisch ausgerichteter Militärdiktatoren, unter denen die Christen in der Opposition einen Art ‚Befreiungstheologie‘ (Minjung) entwickelten. Dabei konnten sie auf die radikale Tonghak-Bewegung der späten 1890er Jahre zurückgreifen, die wiederum in einer ‚synthetisch-synkretistischen‘ Religionslehre der Jahrhundertmitte ihren Ursprung hatte. Nachdem mit dem katholischen Christen Kim Dae-Jung dann die Demokratie in Korea endlich siegt, verlor jedoch die oppositionelle Befreiungstheologie sozusagen ihren ‚Gegenstand‘ und musste sich neu orientieren.

Insgesamt gibt dieser Sammelband einen guten Einblick in neuere Forschungen zum Thema Staat und Religion. Die vorwiegende Konzentration auf den Buddhismus hat dazu geführt, dass die Beiträge sich gut ergänzen. Kritisch wäre allenfalls anzumerken, dass das im Untertitel genannte Südasien zu kurz kommt. Es ist nur durch den Beitrag von Peter Schalk vertreten. Ein ursprünglich vorgesehener Beitrag von Frank Kupke über den Dharma-Begriff des indischen Reformers Dayanand Saraswati lag zur Veröffentlichung nicht vor,

er ist nur in der Einleitung der Herausgeber kurz resümiert worden. Vermutlich hätte dieser Beitrag den von Schalk geprägten Begriff der ‚Dharmakratie‘ im hinduistischen Kontext ergänzen können.

Von besonderer Bedeutung für weitere Arbeiten scheint mir das Phänomen des ‚synthetischen Synkretismus‘ zu sein, das nur von einer Autorin (C. Lienemann-Perrin) explizit erwähnt, aber doch in mehreren Beiträgen eindrucksvoll illustriert wird. Es findet seine Entsprechung in der ‚erfundenen Tradition‘ (invented tradition), die in der neueren Literatur thematisiert worden ist. Im Unterschied zu der sehr willkürlich anmutenden ‚Erfindung‘ von Tradition, weist der ‚synthetische Synkretismus‘ auf die Beweggründe und Ausgangspositionen der Synthese hin.

---

Steiner, Roland: *Untersuchungen zu Harṣadevas Nāgānanda und zum indischen Schauspiel (Indica et Tibetica, 31)*. Swisttal-Odenkopf 1997. – Bespr. von Ingo Strauch, Berlin

Man mag zunächst meinen, daß zum indischen Schauspiel im allgemeinen und Harṣadevas Nāgānanda im besonderen eine solch beachtliche Fülle von Untersuchungen vorgenommen worden sind, daß eine neuerliche Behandlung dieser Themen einer wirklich stichhaltigen Begründung bedürfte. Eine solche Begründung kann nun zum einen ein methodisch vollkommen neuer und unsere Sicht auf die Dinge klärender Ansatz sein. Zum anderen rechtfertigt eine entscheidende Erweiterung der zugrundeliegenden Quellenbasis, sich eines breit behandelten Themas erneut anzunehmen. Es ist nun dieser letzte Punkt, auf dem die unbestreitbare Qualität der vorliegenden Arbeit beruht. Neben der nahezu unüberschaubaren Zahl von Editionen, die Steiner (St.) für seine textkritischen Untersuchungen herangezogen hat, erwies sich die erst von Michael Hahn bekanntgemachte, auf drei Handschriften beruhende nepalesische Version des Nāgānanda von besonderem Wert. Ihr gehört die wohl älteste bekannte Hs. dieses Textes aus dem Jahre 1155/56 (S. 12) an. Auch die von St. ausführlich benutzte Übersetzung des Nāgānanda aus dem tibetischen Tanjur steht ihr nahe.

Der systematische Vergleich aller verfügbaren Versionen ermöglichte St. eine Reihe neuer Erkenntnisse, die nicht nur für den untersuchten Text, sondern für die Erforschung des indischen Schauspiels im allgemeinen von einiger Bedeutung sind. Er zeigt zudem, wie lohnenswert es ist, auch scheinbar übererschlossene Gebiete der Skt.-Literatur (Steiner konnte 51 Editionen des Nāgānanda verifizieren!) einer erneuten Untersuchung zu unterziehen.

Bereits der Titel der Arbeit wie auch ihre Form verraten die Genesis vorliegender Studie, die Vf. wie folgt charakterisiert:

„... hatte ich zunächst das Ziel verfolgt, den gesamten Schauspieltext ... ausführlich zu kommentieren und darüber hinaus die Technik und Eigenart der tibetischen Übersetzung zu untersuchen. Zu diesem Zwecke wurden von mir zunächst alle

Textvarianten vollständig gesammelt und diskutiert. Im Verlaufe der Arbeit stellte sich jedoch heraus, daß diese Vorgehensweise zu einer Dissertation unzumutbaren Umfangs geführt ... hätte ... Meine Beschäftigung mit dem *Nāgānanda* hatte jedoch unversehens zu Fragestellungen geführt, deren Beantwortung für das indische Theater von allgemeinerer Bedeutung sein könnte. Die einzelnen Kapitel haben ihren Ausgang also stets von einzelnen textkritischen oder interpretatorischen Problemen genommen und von da aus Ausweitungen in Fragestellungen erfahren, die über das *Nāgānanda* in mancher Hinsicht hinausreichten.“ (13)

Mit dem Wissen um diese Entstehungsgeschichte wird nun auch der zunächst etwas beliebig erscheinende Inhalt des Buches verständlich, das neben textgeschichtlichen, terminologischen und linguistischen Untersuchungen auch Auseinandersetzungen mit Dramentheorie und Metrik enthält.

Den größten Raum räumt St. dem Vorspiel des *Nāgānanda* ein. Seine an Genauigkeit und skrupulöser Detailtreue kaum zu übertreffende Untersuchung der Gestalt der *maṅgala*-Strophe und Regieanweisungen unterstreicht den besonderen Wert der nepalesischen Handschriften. Die von ihnen repräsentierte eigenständige Tradition scheint den Originaltext *Harṣas* z. T. besser zu bewahren als die übrigen nordindischen und auch als die ansonsten favorisierten südindischen Hss. In diesem Zusammenhang setzt sich St. auch mit den *pūrvaraṅga*-Theorien von Kuiper, Pischel, Marasinghe und Feistel auseinander. Zu Recht betont er, daß von der Form der ersten Regieanweisung her keine Rückschlüsse auf Form und Umfang des *pūrvaraṅga* noch auf die Aufführungspraxis der *maṅgala*-Verse des Stückes gezogen werden können. Eher scheinen terminologische Differenzen über den Begriff *nāndī* (des *pūrvaraṅga*/des Stückes; 88 f., 100 f.) für die unterschiedliche Gestalt und Placierung beider Formeln verantwortlich zu sein. Die *maṅgala*-Strophen des Stückes wurden entgegen Feistels Auffassung ursprünglich vor Beginn des Schauspiels auf offener Bühne rezitiert (100–102). Für die südindische Formel der Regieanweisung, die das nordindische *nāndyante sūtradhāraḥ* zu *nāndyante tataḥ praviśati sūtradhāraḥ* erweitert, macht St. einen sekundären Charakter wahrscheinlich. (Zu einer neuen Wertung des *pūrvaraṅga* und der mit ihm verbundenen Probleme in den nord- und südindischen Traditionen vgl. nun H. Tieken: *The pūrvaraṅga, the praśāvanā, and the sthāpaka*. Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens 45.2001: 91–124.)

Der ausführlichen Darstellung der mit den abweichenden Einleitungen verbundenen Probleme, die einen Ansatzpunkt lieferte, um das Verhältnis der Hss.-Traditionen zu klären, folgen einige kleinere textkritische (Indra und tib. *dbañ po*), textgeschichtliche („*Vidyādhara-jātaka*“) und terminologische Untersuchungen (Zwischenspiele *praveśaka* und *viśkambhaka*, *nāyaka*, *nāyikā*, *nepathya*).

Im folgenden umfangreichen Abschnitt widmet sich St. dem Prakrit des *Nāgānanda*. Hierbei erweist sich seine Vertrautheit mit den Hss. von besonderem Vorteil, sind doch gerade die Pkt.-Passagen der edierten Texte

häufig der korrigierenden Hand der Herausgeber ausgeliefert, die versuchen, sie z. T. willkürlich erstellten orthographischen Standards anzupassen. Ein zusätzliches Problem stellt die schlechte Überlieferungssituation innerhalb der Hss.-Traditionen dar, der St. gekonnt durch die Gegenüberstellung der ihm vorliegenden Texte begegnet. Auch hier ist die nepalesische Hss.-Tradition von besonderem Wert, zeigen sich in ihr doch zahlreiche archaische Pkt.-Formen, die sie an die Seite weitaus älterer Texte, wie z. B. *Aśvaghōṣas*, stellen.

Im letzten Kapitel der Arbeit erweitert St. wie auch schon im ersten den Rahmen seiner Untersuchung über das *Nāgānanda* hinaus. Die statistische Untersuchung der in den drei zweifelsfrei *Harṣadeva* zuzuschreibenden Dramen (*Nāgānanda*, *Priyadarśikā*, *Ratnāvalī*) verwendeten Metren und der in ihnen auftretenden Zäsuren zeigt, daß vom Standpunkt der Theoretiker her unregelmäßige Zäsuren bei *Harṣa* in drei Gruppen zusammengefaßt werden können: „Zäsuren zwischen Präfix und Wortstamm ohne Vokalsandhi“, „Z. am Wortende mit Vokalsandhi“, „Z. nach der letzten direkt mit dem Wortstamm verbundenen Silbe“. Den unterschiedlichen Gebrauch von *Anuṣṭubh*-Strophen in diesen drei Schauspielen interpretiert St. im Sinne einer relativen Chronologie. Danach ist das buddhistisch gefärbte *Nāgānanda* das letzte dieser drei Werke (251 f.). U. U. kann das von St. in diesem Abschnitt demonstrierte Vorgehen auch als Grundlage für die immer noch unsichere Zuordnung des *Aṣṭamahāsthānacaityavandanastava* (*Aṣṭ.*) und des *Suprabhātaprabhāstotra* dienen. Für beide Werke erachtet St. die Autorenschaft *Harṣas* als wahrscheinlich. Eine entsprechende metrische Analyse, die laut St. „zunächst eine philologische Neubearbeitung der Sanskrit- und tib. Fassungen einschließlich der chinesischen Transkription des *Aṣṭ.*“ (211 f.) erfordert, wird in Aussicht gestellt (212, Anm. 1).

Das Buch wird abgeschlossen von einem großzügigen Anhang, in dem St. einige wenig bekannte südindische bzw. „in Südindien überlieferte“ Dramen vorstellt und auch einiges zur Diskussion um die sogenannten „*Triandrum plays*“ beiträgt. Eine umfangreiche Bibliographie und eine „Konkordanz der wichtigsten *Nāgānanda*-Ausgaben bzw. -Versionen“ nebst einer Konkordanz der *Ratnāvalī*-Editionen Kales und Capellers beschließen das Buch.

Trotz der unbestreitbar hohen Qualität der wissenschaftlichen Argumentation bleibt es bei der Komplexität der behandelten Gegenstände freilich nicht aus, daß über den einen oder anderen Punkt weiter gestritten werden muß. Im Rahmen der Behandlung des *pūrvaraṅga* bespricht St. ausführlich verschiedene, mit diesem Schauspielabschnitt verbundene Termini, darunter insbesondere jene, die den Theaterdirektor bezeichnen: *sthāpaka* (107–112), *sūtradhāra* (112–117), *sūcaka* (117–120). Die Erklärung des t. t. *sūtradhāra* „Theaterdirektor“ als *naṭasūtra-dhāra*, wie sie Gonda und Lindeneau vorbrachten (115 f.), scheint mir jedoch bei weitem nicht so sicher zu sein, wie St. annehmen zu können glaubt. Sicher ist sie, wie er zu Recht betont, Thiemes „Fadenhalter = Puppenspieler“ vorzuziehen. Doch die in

Thiemes Interpretation implizierte Verbindung mit *sūtra* „Faden“ und eben nicht mit *sūtra* „Lehrtext“ bleibt weiterhin erwägenswert. Dies um so mehr, als die Konnotation „Bewahrer eines Lehrtextes“ auf die buddhistische Literatur beschränkt bleibt und alle anderen nicht-terminologischen Belege von *sūtradhāra* etc. auf die Bedeutung „Halte einer Schnur“ bzw. adjektivisch „eine Schnur haltend“ verweisen (vgl. pw). Es scheint in diesem Zusammenhang durchaus berechtigt, die von St. in eine Fußnote verwiesene und mit Thieme kurzerhand verworfene Vermutung Lassens aufzugreifen, der *sūtradhāra* des Dramas könne durchaus etwas mit der gleichlautenden Bezeichnung für „Architekt, Baumeister“ zu tun haben. Der in diesem Zusammenhang vorgebrachte Vorschlag Lassens und Winternitz', im *sūtradhāra* des Schauspiels ursprünglich den Baumeister der Bühne bzw. des Theaterzeltes sehen zu können, wird dabei von St. vehement mit den Worten Thiemes zurückgewiesen (115 f., Anm. 5). Das von St. hier nicht erwähnte Argument M. C. Byrskis (Concept of Indian Theatre. New Delhi 1974: 45), die Qualifizierung des Nāṭya als *śilpa* durch einige Brāhmaṇa-Texte verweise direkt auf die Parallele *sūtradhāra* „Theaterchef“: *sūtradhāra* „Architekt“, sollte jedoch zunächst Grund genug bieten, die Assoziation beider Termini nicht ohne weiteres zu verwerfen. Warum ein Architekt oder Baumeister als *sūtradhāra* bezeichnet wird, scheint unstrittig zu sein: weil er zur Erfüllung seiner berufsbedingten Aufgaben eine (Meß-)schnur mit sich führt. Möglicherweise liefern die Untersuchungen Byrskis zum rituellen Hintergrund des indischen Dramas und seiner Verbindung mit dem Opfer (*yajña*) einen Hinweis, in welchem Kontext der „Baumeister zum Theaterdirektor werden“ konnte. Wie der Baumeister den Opfergrund ausmaß (vgl. z. B. Mbh. 1.47.14 f.) und vorbereitete, so hatte dies auch bei der Einrichtung des Bühnengrundes als symbolischem Opferplatz (*vedikā*; vgl. Byrski: 35) zu geschehen. So führt Bharata im zweiten Adhyāya (*maṇḍapa-vidhāna*) des Nāṭyaśāstra [NŚ] eine Reihe von Vorschriften über Gestaltung und Maße der verschiedenen Bühnenformen an. Es ist Viśvakarman, der göttliche Baumeister/Architekt schlechthin, dem Bharata als erstem diese Tätigkeit zuweist (z. B. NŚ 1.79, 80; 2.7, 12). Das bei der Vermessung zu benutzende Instrument nennt Bharata ebenfalls: ein *sūtra*, dessen Material, Größe usw. ebenfalls detaillierten Vorschriften zu folgen hatten (NŚ 2.27 ff., 88). In der Beschreibung Bharatas folgt auf die Vermessung mit Hilfe eines *sūtra* das Errichten der Baulichkeiten: *sthāpana* (NŚ 2.37 ff.). Sollte nicht in diesem dem *pūrvaraṅga* und der eigentlichen Aufführung vorausgehenden Ritual der Ursprung der Termini *sūtradhāra* und *sthāpaka* gesehen werden, deren Auftreten bei der Beschreibung des Handlungsablaufs des *pūrvaraṅga* in derselben Reihenfolge erfolgt?

Es gibt eine Reihe von Hinweisen darauf, daß das im NŚ beschriebene Vorspiel zahlreiche Elemente des vorbereitenden Rituals in sich aufgenommen hat, das wiederum direkt mit dem im ersten Adhyāya angeführten Mythos über die Entstehung der Schauspielkunst, darunter auch die Errichtung des Theaterhauses, verbunden

ist. Sowohl einzelne Termini als auch ganze Handlungsabläufe werden dabei in den *pūrvaraṅga* transponiert. Ein Beispiel hierfür mag der von Kuiper ausführlich untersuchte Terminus *uthāpana* sein (F. B. J. Kuiper: The worship of the *jarjara* on the stage. Indo-Iranian Journal 16. 1975: 241–268). Im unmittelbaren Anschluß an die Errichtung des Schauspielhauses beschreibt Bharata die im folgenden zu vollziehenden Weihezeremonien (3. *raṅgadaivatapūjana*), darunter die Verehrung des Indra-Banners (*jarjara*) (NŚ 3.12). Diese Verehrung findet nun auch im *pūrvaraṅga* statt (5.23, 100), und zwar nachdem das *uthāpana* erfolgt ist (5.22, 88). Daß hierunter sicher nicht das Aufstellen des Indra-Banners im Rahmen des Vorspiels gemeint ist, hat bereits Feistel richtig erkannt (vgl. H.-O. Feistel: Das Vorspiel auf dem Theater. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des klassischen indischen Schauspiels. Tübingen 1969 (Diss.): 116–117). Doch sollte man mit Kuiper kaum fehlgehen, wenn man in diesem Terminus eine Spiegelung des im ersten Adhyāya des NŚ implizierten mythologischen Aufstellens des Indra-Banners sieht.

Bei der Verehrung des *jarjara* tritt der *sūtradhāra* als Personifizierung Brahman auf (Kuiper: 255 f.). Auch hierin ist möglicherweise ein Reflex auf die im ersten und zweiten Adhyāya beschriebenen Vorgänge zu sehen, nach denen Viśvakarman im Auftrage Brahman das erste Schauspielhaus errichtete. Wie im *pūrvaraṅga* der *sūtradhāra*, kann auch Viśvakarman mit Brahman in seiner Funktion als Weltenschöpfer identifiziert werden. Die Assoziationskette durch die einführenden Kapitel des NŚ wäre folglich:

Mythos	Viśvakarman (Brahman)
Errichtung des Schauspielhauses	Baumeister des Theaters (Viśvakarman)
Vorspiel	<i>sūtradhāra</i> (Brahman)

Auf verschiedenen Ebenen wird durch die Identifikation/Assoziation mit Viśvakarman/Brahman somit stets der mit jenem verbundene kosmogonische Charakter (vgl. Kuiper: 257) des Schauspielrituals erhalten.

Es ließen sich noch weitaus mehr Beispiele ähnlicher Art anführen, die darauf hindeuten, daß die mythische Erschaffung und rituelle Vorbereitung des Opfergrundes/der Bühne dem im *pūrvaraṅga* dargestellten Ritual zugrundeliegen. (Vgl. hierzu auch N. R. Lidova: Drama i ritual v drevnej Indii (Issledovanija po fol'kloru i mifologii vostoka), Moskva 1992, die im Gegensatz zu Byrski nicht das *yajña*-, sondern das *pūjā*-Ritual zum gemeinsamen Bezugspunkt der im NŚ beschriebenen Ritualistik macht. Ihre Schlußfolgerungen in bezug auf den *pūrvaraṅga* stützen jedoch die hier vorgebrachte Einschätzung des ursprünglichen Charakters des *sūtradhāra*, z. B.: „Offensichtlich bestand der symbolische Sinn der vom Sūtradhāra ausgeführten Handlungen darin, die Grenze des konkreten rituellen Raums festzusetzen und den organisierten Kosmos vom Chaos zu trennen (17, Übersetzung I. S.).“)

Sollten diese Beobachtungen zutreffend sein, könnte man die von Lassen vorgebrachte Verbindung des *sūtradhāra* des Theaters mit jenem des Bauhandwerks

aufrechterhalten, nicht jedoch aufgrund einer historischen Perspektive, die dem einen tatsächlich die Tätigkeit des anderen zuschreibt, sondern als Folge einer ritualen Identifikation.

Die von Thieme beigebrachten Belege, für die er die Bedeutung „Lehrer, Tanzlehrer“ als gesichert annahm (P. Thieme: *sūtradhāra-* und *pūrvarāṅga-*. Studien zur Indologie und Iranistik 13/14. 1987: 289–300, hier: 294–296), sind sämtlich spät und wohl kaum direkt mit dem *sūtradhāra* des Schauspiels zu verbinden. Wie der *sūtradhāra* auf dem Bau eine prominente Position innehat, gleichsam der Vorsteher, Direktor, Instrukteur

der Arbeiten ist, so gilt gleiches auch für den Theaterdirektor. Von beiden Bedeutungen auf die von Thieme vorgeschlagenen zu kommen, scheint ohne größere Schwierigkeiten möglich.

Steiners gewissenhafte und methodisch stringente philologische Untersuchungen sind für jeden am indischen Drama Interessierten eine Fundgrube. Für jemanden, der sich Harṣadeva oder gar dem Nāgānanda widmen möchte, dürften sie zur Pflichtlektüre avancieren. Wie bei „Indica et Tibetica“ nicht anders zu erwarten, läßt die Publikation drucktechnisch und gestalterisch kaum Wünsche offen.

Bezugsmöglichkeiten:

Bitte richten Sie Ihre Bestellungen an

R. Oldenbourg Verlag, Zeitschriftenservice, Postfach 80 13 60, D-81613 München, Telefon: (0 89) 45 05 12 29/3 99, Telefax: (0 89) 45 05 13 33.

### **Orientalistische Literaturzeitung**

Herausgeber: Prof. Dr. P. Heine.

Anschrift der Redaktion: Institut für Asien- und Afrikawissenschaften der Humboldt-Universität, Luisenstr. 54–55, D-10117 Berlin; Telefon: (0 30) 20 93 66 52, Telefax: (0 30) 20 93 66 66; E-Mail: peter.heine@rz.hu-berlin.de

Verlag: Akademie Verlag GmbH, Palisadenstr. 40, D-10243 Berlin; Telefon: (0 30) 42 20 06 40, Telefax: (0 30) 4 22 00 63 57; <http://olz.akademie-verlag.de>. Bank: HypoVereinsbank AG, München, Kto.-Nr.: 508 418 12, BLZ 700 202 70.

Geschäftsführer: Dr. Gerd Giesler, Johannes Oldenbourg.

Anzeigenannahme: Ulrike Staudinger, R. Oldenbourg Verlag, Telefon: (0 89) 45 05 12 11, Telefax: (0 89) 45 05 12 66.

Gesamtherstellung: Druckhaus „Thomas Müntzer“ GmbH, D-99947 Bad Langensalza.

Erscheinungsweise: Die Zeitschrift erscheint jährlich in einem Band mit 6 Heften. Jahresbezugspreis 2003 Inland € 272,-, Ausland € 282,-; Studenten: Inland € 54,-, Ausland € 58,- jeweils zuzüglich Versandkosten. Einzelheft € 54,- zuzüglich Versandkosten. Das Abonnement verlängert sich jeweils um ein weiteres Jahr, falls es nicht 8 Wochen vor Ablauf eines Kalenderjahres gekündigt wird.

Authorization to photocopy items or personal use, or the internal or personal use of specific clients, is granted by Akademie Verlag GmbH, provided that the base fee of US \$ 10.00 per copy, plus US \$ 25 per page is paid directly to Copyright Clearance Center, 27 Congress Street, SALEM, MA 01970, USA. For those organizations that have been granted a photocopy license by CCC, a separate system of payment has been arranged.

The fee code for users of the Transactional Reporting Service is: 0030-5383/2003 \$ 10.00 + .25.

Urheberrecht: Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die der Übersetzung. Kein Teil dieser Zeitschrift darf in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikrofilm oder irgendein anderes Verfahren – ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsanlagen verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© 2003 by Akademie Verlag GmbH. Printed in the Federal Republic of Germany.