

Asiatische Studien
Études Asiatiques
LXV · 3 · 2011

Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft
Revue de la Société Suisse – Asie



Peter Lang
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

ISSN 0004-4717

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2011
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Hungary

INHALTSVERZEICHNIS – TABLE DES MATIÈRES CONTENTS

SVETLANA GORSHENINA.....	625
Le <i>Recueil Turkestanais</i> de Mežov. L'utopie d'une somme exhaustive des connaissances sur l'Asie centrale	
JÖRN HAPPEL.....	661
Kolonialisierte Lebenswelten. Zentralasiens Nomaden als <i>frontier-</i> Gesellschaft des Zarenreichs	
JÜRGEN PAUL.....	695
Zerfall und Bestehen. Die Ğaun-i qurban im 14. Jahrhundert	
KRISZTINA TELEKI.....	735
Sources, history, and remnants of the Mongolian monastic capital city	
D. G. TOR.....	767
<i>Mamlūk</i> Loyalty: Evidence from the late Seljuq period	
THOMAS WELSFORD.....	797
Rethinking the Ĥamzahids of Ĥiṣār	
<i>Rezensionen – Comptes rendus – Reviews</i>	
BAXTIYAR M. BABADŽANOV.....	825
<i>Kokandskoe chanstvo: vlast', politika, religija.</i> (Jörn Happel)	
T. GANESAN.....	828
<i>Two Śaiva Teachers of the Sixteenth Century. Nigamajñāna I and his Disciple Nigamajñāna II.</i> (André Padoux)	
ANNE LUMBAN TOBING.....	830
<i>Schriftkunst in Rot und Weiß: Künstlersiegel der Ming- und Ch'ing-Zeit, unter besonderer Berücksichtigung der Siegel des Chao Chih-ch'ien (1829–1884).</i> (Lis Jung Lu)	

MICHAEL F. MARRA.....	839
<i>Seasons and Landscapes in Japanese Poetry. An Introduction to Haiku and Waka.</i> (Robert F. Wittkamp)	
PETER SCHWIEGER.....	846
<i>Tibetische Handschriften und Blockdrucke. Teil 13. (Die mTshur-phu-Ausgabe der Sammlung Rin-chen gter-mdzod chen-mo, nach dem Exemplar der Orientabteilung, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Hs or 778, Bände 40–52).</i> (Karénina Kollmar-Paulenz)	
Autoren – Auteurs – Authors.....	851

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Lis Jung Lu

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

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

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

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