

I DIE TRADITION DER SIEGELSCHNEIDEKUNST VOR CHAO CHIH-CH' IEN

A Ming-Zeit

In Literatur wird der Anfangsphase des künstlerischen Siegel-schneidens wenig Raum beigemessen im Vergleich zu den Künstlern, die die Kunst des „eisernen Pinsels“ (*t'ieh-pi* 鐵筆) in der Ch'ing-Zeit (1644-1912) zur Blüte brachten – und zu denen auch Chao Chih-ch'ien gehört. Die Darstellungen konzentrieren sich meistens auf die beiden Pioniere der neuen Kunstform: Wen P'eng und Ho Chen. Sie waren aber nicht die einzigen Siegel-schneider, deren Impulse für folgende Generationen den Maßstab setzten; vielmehr wurde schon in der Ming-Zeit (1368-1644) der Versuch unternommen, die wachsende Zahl von Siegel-künstlern in verschiedene Schulen einzuteilen. Da weniger stilistische Merkmale als regionale Zugehörigkeiten die Zuordnung bestimmten, soll für die Ming-Zeit von einer Untersuchung einzelner „Schulen“ Abstand genommen werden. Statt dessen werden im folgenden Kapitel fünf wichtige Repräsentanten vorgestellt (Wen P'eng, Ho Chen, Su Hsüan, Chu Chien und Wang Kuan)¹. Ihr Schaffen kann gleichzeitig als Aufriß über die Grundlagen des künstlerischen Siegel-schneidens gelesen werden. Über die Ming-Zeit hinaus wirkte ihr Einfluß fort.

1. Die fünf großen Siegel-schneider der Ming-Zeit

1.1. Wen P'eng 文彭 (1498-1573)

1.1.1. Der Begründer des künstlerischen Siegel-schneidens

Wen P'eng (*tzu* Shou-ch'eng 壽承, *hao* San-ch'iao 三橋), ältester Sohn des Malers Wen Cheng-ming 文徵明 (1470-1559), gilt als Begründer des Chuan-k'ö. Er stammte aus Ch'ang-chou 長州 dem heutigen Su-chou) und erhielt erste künstlerische Unterweisungen im Hause seines berühmten Vaters. Später nahm er als „Doktor der kaiserlichen Akademie“ (*kuo-tzu-chien po-shih* 國子監博士) die höchste Position in Nanking, gegen Ende seines Lebens in Peking ein. Sein posthumer Name lautet Wen Kuo-po 文國博.

Wen P'eng war nicht der erste Künstler, der dem ästhetischen Wert des Siegels eine Bedeutung beimaß. Bereits in der T'ang-Zeit (618-906) zeichnete sich

1 s. Han T'ien-heng 韓天衡, Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao 明代流派印章初考, in: Sha Meng-hai 沙孟海 (Hg.), *Yin-hsüeh lun-ts'ung* 印學論叢 (YL), Hang-chou 1987, S. 156-177 (auch veröffentlicht in: *Yin-hsüeh san t'i* 印學三題, Wu-han 1983, S. 1-24). Der Artikel befaßt sich sehr ausführlich mit den Siegel-schneidern der Ming-Zeit, einschließlich ihrer Schriften.

Andere Siegel-kenner, wie Sha Meng-hai und Wang Pei-yüeh, führen diese Meister gleichfalls als wichtige Vertreter der Ming-Zeit an (die mit Ausnahme Chu Chiens auch als Begründer einer Schulrichtung gelten).

eine Entwicklung ab, die das Siegel allmählich aus der Sphäre des Gebrauchsgegenstands hob. Bis dahin war es Mittel der Beglaubigung – in erster Linie als Beamtensiegel, aber auch Privatsiegel sind seit dem Altertum bekannt. Nun erlebte es eine Erweiterung seiner Funktion: als Sammlersiegel oder Studioname² zum Beispiel. In der Sung-Zeit (960-1279) begannen Maler, insbesondere malende Literaten (*wen-jen* 文人), ihre Werke vereinzelt mit Namenssiegeln zu versehen. Zu nennen ist hier vor allem Mi Fu 米芾 (1051-1107), aber auch Ou-yang Hsiu 歐陽修 (1007-1072) und Su Shih 蘇軾 (1036-1101) haben Namenssiegel benutzt. In der Yüan-Zeit (1260-1369) weitete sich der Gebrauch solcher Stempel stark aus, aber nicht jedes Bild wies sich dadurch aus. Insbesondere die Maler Chao Meng-fu 趙孟頫 (1254-1322) und Wang Mien 王冕 (1287-1359) widmeten dem Siegel ihre Aufmerksamkeit. Die eleganten, in Relief geschnittenen Zeichen Chao Meng-fus prägten einen eigenen Stil – nach ihrer geschwungenen Linienführung *yüan-chu-wen* 圓朱文, Siegel mit „runder roter Inschrift“ genannt (Abb. 2 a, b). Im folgenden werden sie als ‚rund-geschwungene Reliefsiegel‘ bezeichnet. Man nimmt an, daß Chao Meng-fu nur die Komposition entwarf und mit der Ausführung der Siegellegende³ Spezialisten betraute⁴, Wang Mien schnitt seine Siegel selbst und nahm dafür einen weichen Stein der Umgebung (*hua-ju shih* 花乳石)⁵ zur Hand. Er gilt allgemein als der erste Künstler, der eigenhändig zum Messer bzw. „eisernen Pinsel“ griff.⁶ Einige Siegelschneider haben das Verdienst allerdings schon Mi Fu zugeschrieben.⁷

2 Die erste Legende mit Studionamen („tuan chü shih“ 端居室) stammt von Li Pi 李泌 (722-789) aus der T'ang-Zeit (Abb. 1). Auch Siegel mit künstlerischen Beinamen entstanden ab dieser Periode. Vgl. K'ung Yün-pai, *Chuan-k'o ju men* 篆刻入門, Shanghai, Nachdruck o. J. der Ausgabe von 1936, S. 51f.

3 „Siegellegende“ meint im folgenden nicht nur den Wortlaut (*yin-wen* 印文), sondern auch die ganze, zum Abdruck mit roter Farbe bestimmte Siegelfläche (*yin-mien* 印面) in der Gesamtheit ihrer Gestaltung.

4 Für Privatsiegel waren bis zur Yüan-Zeit die harten Materialien Jade, Elfenbein und Horn gebräuchlich (Sha Meng-hai, *Yin-hsüeh shih* 印學史, Hang-chou 1987, S. 80).

5 wörtl. „gesprenkelter milchiger Stein“. Er zählt nicht zu den berühmten Steinarten, welche später als Siegelmaterial dienten, und wird nur im Zusammenhang mit Wang Mien erwähnt.

6 Drei Siegel Wang Miens in: Sha Meng-hai, ebenda, S. 100.

7 Der ehemalige Präsident der Hsi-linger Siegelgesellschaft, Sha Meng-hai, neigte in späteren Jahren der Auffassung zu, Mi Fu habe bereits selbst Siegel geschnitten. Er stützt seine Vermutung auf schriftliche Äußerungen Mi Fus und auf den Vergleich mit Siegeln anderer sungzeitlicher Künstler (die grobgliedrigen, und deshalb vielleicht selbst geschnittenen, Zeichen der von ihm benutzten Siegel ständen in deutlichem Kontrast zu den dünnen Linien in den Siegeln Ou-yang Hsius, Su Shihs, Su Ches u. a. Sha Meng-hai vertritt die Ansicht, daß die Stempel Mi Fus bereits eine erste Versuchsphase repräsentierten und seine Rolle in der Siegelschneidekunst nicht genügend gewürdigt werde (Sha Meng-hai, *Yin-hsüeh shih*, S. 90f., 98, 101, 192f.).

Schon die Siegelschneider Ting Ching 丁敬 (1695-1765) und Chiang Jen 蔣仁 (1743-1795) glaubten, daß Mi Fu Siegel selbst schnitt (CTS, 13: S. 55; 15: S. 9). Der Gedanke wird in der jüngeren Sekundärliteratur mehrfach aufgegriffen und Mi Fu in die Gruppe möglicher Vorläufer eingereiht. Auch Liu Chiang 劉江 schließt sich der Auffassung Sha Meng-hais an

Wu-ch'iu Yen 吾丘衍 (auch Wu Yen) (1272-1311) verfaßte schließlich den ersten Traktat, *Hsüeh-ku pien* 學古編 („Sammlung über das Studium des Alten“) über die Grundlagen der Siegelkunst. Insbesondere die darin enthaltenen „35 Empfehlungen“, *San-shih-wu chü* 三十五舉, waren von großer Bedeutung und wurden von späteren Siegelschneidern mehrfach ergänzt.

Chou Liang-kung 周亮工 (1612-1672) notiert in seinen „Biographien von Siegelschneidern“, *Yin-jen chuan* 印人傳,⁸ Wen P'eng habe anders als sein Vorgänger Wang Mien Siegel zunächst nicht selbst geschnitten. Er schrieb die Chuan-shu vor und ließ sie dann durch einen Mann namens Li Wen-fu 李文甫 in Elfenbein übertragen. Dieser soll darin so geschickt gewesen sein, daß er den Charakter der Schriftzeichen Wen P'engs wiederzugeben verstand. Der Überlieferung nach stieß Wen P'eng durch die Zufallsbegegnung mit einem alten Mann, der Körbe mit Steinen transportierte, auf das richtige Material und kaufte es jenem für das Doppelte des üblichen Preises ab. Der Stein stammte aus dem Kreis Ch'ing-t'ien (Provinz Che-chiang), daher rührt auch der Name *ch'ing-t'ien shih* 青田石. Das Vorkommen jener transparenten Sorte, *teng-kuang-tung* 鑿光凍 („eingefrorenes Licht einer Lampe“), welche Wen P'eng fortan verwendete, war in der Folge aber schon früh erschöpft.⁹

Der künstlerische Einfluß Wen P'engs war bei weitem größer als Wang Miens Beitrag zur Siegelschneidekunst. Wen P'eng hatte Schüler; er und der jüngere Ho Chen 何震 (ca. 1530-1604)¹⁰ kannten sich persönlich. Letzterer verwendete zunächst ebenfalls Elfenbein als Siegelmaterial, wechselte nach der Bekanntschaft mit Wen P'eng aber zu weichen Steinen. Die künstlerische Zusammenarbeit ging so weit, daß mancher Entwurf von der Hand Wen P'engs durch Ho Chen geschnitten wurde. Chou Liang-kung notiert dazu, der Präfekt des Hung-Tales habe bei Wen und Ho hundert Siegel aus *teng-kuang-tung*-Steinen in Auftrag gegeben; eine Hälfte sollte allein von Wen P'eng, die andere nach seinem Entwurf von Ho Chen geschnitten werden.

(T'ang Sung Yüan kuan-ssu-yin chien lun 唐宋元官私印簡論, *YL*, S. 121, *Yin-jen i-shih* 印人軼事, Hang-chou 1992, S. 1-2).

- 8 Chou Liang-kung, selbst ein Siegelschneider, notiert Wen P'engs Leben am ausführlichsten. Das *Yin-jen chuan* fand einige ergänzende Fortsetzungen, in denen Wen P'eng aber nur noch kurz behandelt wird. Der Text ist in verschiedenen Sammlungen abgedruckt, siehe insbesondere die Zusammenstellung biographischer Werke durch Fushimi Chûkei 伏見沖敬 (Hg.), *Injinden shûsei* 印人傳集成, Tôkyô 1976.
- 9 Der „Stein aus Ch'ing-t'ien“ bildet eine von zwei Hauptgesteinsarten zur Anfertigung von Siegeln. Noch höher schätzten Siegelkenner den „Stein vom Shou-shan“ (*shou-shan shih* 壽山石) bzw. Steine aus der Umgebung der Berge Shou und Fu-jung 芙蓉 (Provinz Fu-chien). Die berühmte Variante *t'ien-huang* 田黃 („gelber [Stein] vom Feld“) gilt als kostbarster Siegelstein. Der *teng-kuang-tung*-Stein war bis zu seiner „Entdeckung“ durch Wen P'eng nur zur Fertigung von Schmuck für Frauen bestimmt (vgl. Wang Pei-yüeh 王北岳, *Chuan-k'o i-shu* 篆刻藝術, Taipei 1985, S. 54-59).
- 10 Die Lebensdaten Ho Chens sind unsicher und schwanken hinsichtlich des Geburtsjahres zwischen 1515 (Wang Pei-yüeh) und 1553 (Han T'ien-heng); als Todesjahr wird meistens 1604 angegeben, aber auch spätere Schätzungen sind in der Literatur zu finden.

Die Wen P'eng um die Handhabung des „eisernen Pinsels“ zugeschriebenen Verdienste sind vielfältig, und erst in ihrer Gesamtheit erhoben sie das Siegel-schneiden zu einer neuen Kunstgattung, welche mit Malerei, Kalligraphie und Poesie zu einer ästhetischen Einheit verschmolz. So erweiterte Wen P'eng den Raum der Beschriftung, indem er auch die Seiten eines Siegels mit Schriftzeichen versah. Zudem entwickelte er die Legenden inhaltlich weiter: Den Studionamen, Regierungsdevisen und bereits in der Han-Zeit (206 v. Chr.-219 n. Chr.) verwendeten glückverheißenden Sinnsprüchen setzte er poetische Mitteilungen und Gedichtzeilen hinzu. Solche „in Muße entstandenen Siegel“ werden *hsien-chang* 閒章 genannt. Stilistisch wich Wen P'eng von dem seit der T'ang-Zeit insbesondere auf Amtssiegeln gepflegten, steifen und manierten Stil des Chiu-tieh wen 九疊文 („neunfach gefaltet“) ab und wandte sich statt dessen den Siegeln der Ch'in- (221 v. Chr. – 206 v. Chr.) und Han-Zeit zu. Das Chiu-tieh wen verdankt seinen Namen der verschlungenen Linienführung der Striche, die sechs-, neun-, ja sogar mehr als zehnmal gewunden sein können und damit die zur Verfügung stehende Fläche gleichsam „auffüllen“. ¹¹ Ebenso wenig übernahm Wen P'eng den Stil der Privatsiegel aus der Yüan-Zeit, der oft durch eine weiche, spannungslose Komposition gekennzeichnet ist. Rund-geschwungene Reliefsiegel schnitt aber auch er. ¹²

Publikationen enthalten oft nur unzureichende Angaben über die schriftlichen Quellen, die für die Bewertung früher Künstlersiegel herangezogen werden. Alte Traktate über das Siegel-schneiden, aber auch Vorworte von Siegelkatalogen bzw. Abdrucksammlungen (*yin-p'u* 印譜) können darüber Auskunft geben. ¹³ Der erste Siegelkatalog überhaupt, so berichtet 1572 der Dichter Shen Ming-ch'en 沈明臣, war das *Hsüan-ho yin-p'u* 宣和印譜 aus der Sung-Zeit, das nicht mehr erhalten ist. ¹⁴

Von Wen P'eng sind keine Äußerungen überliefert. Gleichzeitig werden Darstellungen von keiner näheren Betrachtung einzelner Siegel untermauert. Daher ist nicht immer nachzuprüfen, ob eine tradierte Meinung über Wen P'engs Siegel wiedergegeben wird, oder eine stilistische Betrachtung der noch erhaltenen Siegel und Abdrücke dem Urteil zugrunde liegt. Han T'ien-heng erwähnt einige ältere Verfasser, die sich über Wen P'engs Siegel äußerten. ¹⁵ Li Liu-fang 李流芳 (1575-1629) schreibt im Nachwort zu einem Siegelkatalog:

„Zu Beginn der Dynastie waren die Siegel bekannter Persönlichkeiten verworren und nicht ernst zu nehmen. In meiner Provinz Wu (d. i. Chi-ang-su) besannen sich nur Wen San-ch'iao [d. i. Wen Peng] und Wang

11 Sha Meng-hai, *Yin-hsüeh shih*, S. 61.

12 Eine besonders übersichtliche Auflistung der durch Wen P'eng initiierten Neuerungen findet sich in: Kobayashi Toan, *Chügoku tenkoku sókan* (CTS), Tökyö 1981-1984 (insgesamt 40 Bände); 1: S. 163; Wang Pei-yüeh, Yin-lin, 39 (1986): S. 27.

13 Mit dem Wort *yin-p'u* werden sowohl große Sammlungen als auch schmale Hefte bezeichnet.

14 van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*. Rom 1958, S. 428.

15 Han T'ien-heng, Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao (*YL*, S. 168-170).

Wu-lin auf die Ch'in- und Han-Zeit. Während des intensiven Studiums kamen sie dabei nicht umhin, auch die Sung- und Yüan-Dynastie zu berücksichtigen.¹⁶

Wang Wu-lin 王梧林, hier in einem Atemzug mit Wen P'eng genannt, war sein Schüler. Auch er stammte aus Chiang-su. Einige ming-zeitliche Siegelschneider der Provinz, unter ihnen Li Liu-fang, werden unter dem Namen Wu-men p'ai 吳門派 („Schule (p'ai) von Wu-men“), oder San-ch'iao p'ai 三橋派, zusammengefaßt.¹⁷ Wen P'eng setzte sich stärker als seine Vorgänger mit den epigraphischen Grundlagen auseinander, die für das Siegelschneiden unerlässlich sind.

„Seit (Wen) San-ch'iao gibt es niemanden, der nicht (Li) Ssu und (Minister) Chou studiert,¹⁸ und kein Zeichen, das nicht die Ch'in- und Han-Zeit als Vorbild hätte, welch' weitreichender Einfluß!¹⁹

schreibt denn auch Chu Chien 朱簡 (ca. 1570 – ?), dessen theoretische Schriften über die Entwicklung des Chuan-k'o von Siegelkennern hochgeschätzt werden.²⁰ Eine Rückwendung zum Altertum verdeutlicht auch die von Shen Yeh 沈野 überlieferte Episode, Wen P'eng habe eines Tages einem Kind eine Schachtel, in der er ein Siegel aufbewahrte, mit der Bitte übergeben, diese den ganzen Tag zu

16 Li Liu-fang, T'i Wang Kao-shu yin-p'u 題王杲叔印譜, in: Han T'ien-heng, *Li-tai yin-hsüeh lun-wen hsüan* 歷代印學論文選 (LYLH), Hang-chou 1985, S. 553. Dieses Buch enthält viele alte Traktate und Vorworte zu Siegelkatalogen. Die Auswahl ist damit umfangreicher als Ku Hsiangs 顧湘 Standardwerk *Chuan-hsüeh suo-chu* 篆學瑣著 (1843), Nachdruck Taiwan 1973, das nur Traktate versammelt. Das Buch umfaßt auch kurze Angaben über Autor und Erscheinungsdatum der einzelnen Titel, die in Kurzzeichen gedruckten Texte sind interpungiert.

17 Die Wu-men p'ai stellt bereits die zweite Generation von Siegelschneidern dar; sie haben Wen P'eng nicht mehr persönlich gekannt. Nach Auskunft von Wang Pei-yüeh hatte dieser neben Ho Chen noch andere direkte Schüler, die aber in Vergessenheit geraten sind.

Zu den Mitgliedern der Wu-men p'ai siehe Punkt 1.6. In der Traktatliteratur wird Wang Wu-lin nirgendwo explizit als Mitglied der Wu-men p'ai aufgeführt. Die Angabe stammt von Wang Pei-yüeh (*Yin-lin*, 47: S. 25; dort sind auch sieben Siegel von ihm abgebildet). Das *Kuang yin-jen ch'uan* 廣印人傳 des Yeh Ming 葉銘 (in: Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 195) gibt die Auskunft, Wang Wu-lin sei mit Kui Ch'ang-shih 歸昌世 (1573-1644), einem Vertreter der Wu-men p'ai, bekannt gewesen.

18 Kanzler Li Ssu 李斯 (? - 208 v. Chr.) wird die Schaffung der Hsiao-chuan 小篆 zugeschrieben, dem Minister Chou des Königs Hsüan der Schrifttyp des Chou wen 籀文 (s. L. Ledderhose, Die Siegelschrift (Chuan-shu) in der Ch'ing-Zeit, Wiesbaden 1970, S. 32-33). Das Nachwort des *Shuo-wen chieh-tzu* berichtet, letzterer habe eine Auswahl von Zeichen unter dem Titel *Shih Chou p'ien* 史籀篇 verfaßt (s. Gilbert L. Mattos, *The Stone Drums of Ch'in*, Nettetal 1988, S. 85ff.).

19 Chu Chien, *Yin-ching* (LYLH, S. 166 und Ku Hsiang, a.a.O., Bd. 1/S. 8 (die Bände haben keine fortlaufende Seitennumerierung, jeder Traktat ist einzeln paginiert).

20 Siehe Yeh I-wei 葉一葦, *Chuan-k'o li-lun te chiao-chiao che* – Chu Chien 篆刻理論的佼佼者 – 朱簡; Aufsatzreihe in: *Shu-p'u* 1985, Bd. 62/63. Chu Chiens Schriften werden in dem ihm gewidmeten Abschnitt ausführlicher behandelt.

schütteln.²¹ Auf diese Weise sollte der Stein Abnutzungserscheinungen erhalten, die ihm den Anschein einer edlen Patina gaben. Chin-shih ch'i 金石氣, die „Aura von Metall und Stein“, werden diese Spuren der Beschädigung genannt. Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit ist dabei der Siegelrand, *pian-lan* 邊欄, an dem sich äußere Einflüsse am deutlichsten zeigen.

1.1.2. Das Problem der Authentizität

Es ist schwierig, über die Echtheit der Wen P'eng zugeschriebenen Siegel zu befinden. Abgesehen von einer Vielzahl eindeutiger Fälschungen ist der Umfang des möglicherweise authentischen Materials sehr gering. Wen selbst stellte keine Sammlung seiner Siegel zusammen. Wang Pei-yüeh nennt als mögliche Quelle die 1617 von Chang Hao 張灝 kompilierte Sammlung *Ch'eng-ch'ing-kuan yin-p'u* 承清館印譜 („Siegelkatalog der ‚Halle der Klarheit‘“), der u. a. 19 Wen P'eng zugeschriebene Siegel enthalten soll.²² Fang Ch'ü-chi bemerkt dazu, daß es sich bei allen „Siegelabdrucken“ (*yin-t'a* 印拓) um Legenden mit vertiefter Inschrift handele, von denen jedoch kein einziges Siegel mehr erhalten sei.²³ Weitere mögliche Anhaltspunkte sind die Siegelabdrucke auf den Bildern Wen Cheng-mings, denen seines Bruders Wen Chia 文嘉 (1501-1583) und auf seinen eigenen Kalligraphien. Es kann heute nicht mehr mit Sicherheit geprüft werden, welche Siegel wirklich von Wen P'eng geschnitten sind, dennoch werden in der chinesischen Literatur oft gerade diese Beispiele abgedruckt. Obwohl unter den vielen Wen P'eng zugeschriebenen Siegeln kaum eines von heutigen Siegelkennern für echt gehalten wird, beschränkt sich die kritische Literatur dazu auf wenige Publikationen. Wang Pei-yüeh unterscheidet zwischen Siegeln, die mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit von Wen P'eng stammen (darunter die Siegel auf Malereien), solchen, die ihm traditionsgemäß zugeschrieben werden (insgesamt fünf sind unter dieser Rubrik abgebildet) und eindeutigen Fälschungen.²⁴ Leider enthält sein Siegelkatalog keinen erläuternden Text. An anderer Stelle²⁵ hält er nur zwei Siegel für authentisch: die Reliefsiegel „ch'in-pa i-sung wan-ho“ 琴罷依松玩鶴 („Wir legen die Zither nieder und erfreuen uns, an die Kiefer gelehnt, der Kraniche“) (Abb. 3), datiert 1547, und „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ 七十二峰深處 („Einsamer Flecken zwischen 72 Gipfeln“) (Abb. 4).

Ein Aufsatz von 1987 allerdings stellt die Echtheit des ersten Siegels „ch'in-pa i-sung wan-ho“ in Frage: Durch Überprüfung historischer Zusammenhänge der

21 Shen Yeh 沈野, *Yin-t'an* 印談 („über Siegel reden“) (*LYLH*, S. 74).

22 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, Taipei 1985, S. 87.

Zu Chang Haos Sammlung siehe auch *LYLH*, S. 567ff. Der Verfasserin liegt diese Sammlung leider nicht vor.

23 Fang Ch'ü-chi 方去疾, *Ming Ch'ing chuan-k'o liu-p'ai yin-p'u* 明清篆刻流派印譜, Shanghai 1980, S. 1.

24 Wang Pei-yüeh, *Ming Ch'ing chuan-k'o hsüan-chi* 明清篆刻選輯, Taipei, o. J., S. 3-4.

25 derselbe, *Chuan-k'o i-shu*, Taipei 1985, S. 87.

Seiteninschrift von „ch'in-pa i-sung wan-ho“ versucht Ch'ai Tzu-ying²⁶ zu zeigen, daß das Siegel nicht von Wen P'eng stammen kann. Der helle *ch'ing-t'ien*-Stein befindet sich seit den sechziger Jahren im Besitz der Hsi-linger Siegelgesellschaft (Hsi-ling yin-she 西泠印社) in Hang-chou.²⁷ Ch'ai Tzu-ying stützt seinen Vorbehalt auf die Lebensdaten von zwei Personen: T'ang Shun-chih 唐順之, *hao* Ching-ch'uan 荊川 (1507-1560), dem das Siegel gewidmet ist, und Wang Po-yü 王伯玉 (1525-1593), bei dem es sich seiner Ansicht nach um jenen Präfekten handelt, der Wen P'eng und Ho Chen einen Auftrag über je 50 Siegel erteilte.²⁸ Der gegenüber Wen P'eng neun Jahre jüngere T'ang Shun-chih erhielt schon mit 23 Jahren den *chin-shih* 進士 -Grad, wurde aber erst 1554 in den Staatsdienst aufgenommen. Vor diesem Zeitpunkt führte er in Chiang-su ein zurückgezogenes, dem Studium gewidmetes Leben. Belege für eine Bekanntschaft der beiden gibt es nicht. Ch'ai Tzu-ying hält es daher für unwahrscheinlich, daß ein so hoher Beamter wie Wen P'eng und der in Abgeschiedenheit lebende T'ang Shun-chih zur Entstehungszeit des Siegels den ungezwungenen Umgang hätten pflegen können, den die Seiteninschrift nahelegt:

„Ich bin mit Ching-ch'uan gut befreundet. Auf seinem Anwesen steht eine alte Kiefer, in ihrem Stamm hält er sich zwei Kraniche. Der Herr hat viel Muße. Jedesmal präsentiert er mir stolz die Vögel, wir spielen auf der Zither und freuen uns an den Kranichen. Das sind wirklich glückliche Momente! ...“²⁹

Die Inschrift besagt weiterhin, daß es sich um einen alten Stein handelt, den Wen P'eng Tang Shun-chih als Geschenk überreichte; demnach hätte er schon einige Jahre vor 1547 Siegel selbst gearbeitet. Das erscheint Ch'ai Tzu-ying zu früh. Eine Begegnung Wen P'engs mit Wang Po-yü habe sich, nach dessen Amtszeit zu urteilen, erst viel später ereignen können (ungefähr zwischen 1565 und 1570) und Ch'ai bezweifelt, daß Wen P'eng schon zwanzig Jahre zuvor den weichen *teng-kuang-tung*-Stein für sich entdeckt hatte. Als ein weiteres Argument für Chais Ansicht sei angeführt, daß Wens Schüler Ho Chen, 1547 noch im Knabenalter, zunächst Elfenbein als Material wählte. Erst im Anschluß an den Auftrag des Präfekten ist eine intensive Produktion von Steinsiegeln (für Mitglieder des Militärs) überliefert, die Ho Chen zu beachtlichem Wohlstand verhalf.³⁰

26 Ch'ai Tzu-ying 柴子英, Wen P'eng, ch'in-pa i-sung wan-ho' yin shih-lun 文彭「琴罷依松玩鶴」印試論, in: *Shu-p'u*, 76 (1987): S. 10-12 und 77: S. 11-12.

27 Die Hsi-linger Siegelgesellschaft wurde 1904 von den Siegelstechern Wang T'i 王禔, Yeh Ming 葉銘, Ting Jen 丁仁 und Wu Yin 吳隱 gegründet. Eine ausführliche Studie über die Siegelgesellschaft liegt von Diana Gängl-Ehrenwerth vor: *Zur Siegelstechekunst der Xilinger Siegelgesellschaft. Unter besonderer Berücksichtigung der Schule des Wu Changshuo*, Diss. Wien 1987.

28 Auch Wang Pei-yüeh teilt diese Ansicht; *Yin-lin*, 40 (1986): S. 28.

29 *CTS*, 1: S. 2.

30 Chou Liang-kung, Yin-jen chuan (Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 8/9).

Der Siegelschneider und Sammler Ch'ien Chün-t'ao äußert sich ebenfalls sehr skeptisch über Originale Wen P'engs; seiner Meinung nach kann nur das zweite Siegel „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ als echt gelten.³¹ Gerade dieses aber ist aus Elfenbein und wurde erst in diesem Jahrhundert während des Chinesisch-Japanischen Krieges in Nanking ausgegraben.³² Über seinen Verbleib gibt es leider keine Angaben. Ch'ien Chün-t'ao gibt den Hinweis, das Siegel befände sich auf einigen Werken Wen P'engs, es ist jedoch in keiner größeren Sammlung von Maler- und Sammlersiegeln enthalten.³³ Ein drittes Siegel, dessen Echtheit Wang Pei-yüeh im Gespräch in Erwägung zog, ist das ins Jahr 1562 datierte Intagliosiegel „hua yin“ 画隱 („Verborgenes malen“) (Abb. 5). Alle drei besitzen Seiteninschriften.

Wie schon erwähnt, gilt die Inschrift an einer oder mehreren Seiten des Siegelsteines als Neuerung Wen P'engs. Negativ geschnitten (*yin-wen* 陰文) wird sie *k'uan* 款, positiv gearbeitet (*yang-wen* 陽文) *chih* 識 genannt.³⁴ Die gebräuchlichste Bezeichnung für die in aller Regel vertieft geschnittene Inschrift lautet jedoch *pian-k'uan* 邊款 („Seiteninschrift“). Die *pian-k'uan* gibt Aufschluß über den Namen des Künstlers, das Datum, mitunter auch über die Umstände der Entstehung, mit einer Widmung zum Beispiel. In der Regel wird sie links (in Stempelposition) angebracht. Wird die Legende in Siegelschrift geschnitten, ist die Seiteninschrift vorzugsweise in K'ai-shu oder Hsing-shu abgefaßt, seltener werden auch Li-shu und Chuan-shu gewählt. Wen P'eng verwendete einfache Steine ohne kunstvoll verzierte Siegelgriffe (*yin-niu* 印紐, „Siegelknaufl“, daher bot die obere Fläche zusätzlich Raum für eine „erklärende Aufschrift“ (*shih-wen* 釋文), welche den Wortlaut der in Chuan-shu geschnittenen Legende noch einmal wiederholt.³⁵ Diese Aufschrift gilt als Eigenart Wen P'engs, vielleicht hielt er eine gute Kenntnis der Chuan-shu, die in seiner Zeit wenig gepflegt wurde, nicht für selbstverständlich. Mit einer solchen Aufschrift ist das Siegel „ch'in-pa i-sung wan-ho“ versehen. Sehr klein hat der Siegelschneider Wang T'i 王禔 (1879-1960), *hao* Fu-an 福庵, ein Kolophon (*yin-pa* 印跋) hinzugefügt.³⁶

31 Ch'ien Chün-t'ao 錢君匋, Wen San-ch'iao te tzu k'o yin 文三橋的自刻印, in: derselbe, *Ch'ien Chün-t'ao lun i* 錢君匋論藝, Hang-chou 1990, S. 80/81.

32 Ch'ien Chün-t'ao und Yeh Lu-yüan 葉潞淵, *Chung-kuo hsi-yin yüan-liu* 中國璽印源流, Shanghai 1974, S. 82f. und derselbe, Chuan-k'o-chia te tzu k'o yin 篆刻家的自刻印, in: *Ch'ien Chün-t'ao lun i*, S. 82.

33 siehe Siegel- u. Signaturenkatalog *Chung-kuo shu-hua-chia yin-chien k'uan-chih*, Bd. 1 und 2, Peking 1987; *Signatures and Seals on Painting and Calligraphy*, The Joint Board of Directors of The National Palace Museum and the National Central Museum, T'ai-chung, Taiwan (Hg.), 6 Bde., Hongkong 1964; Contag, Victoria u. Wang Chi-ch'üan, *Maler- und Sammlerstempel aus der Ming- und Ch'ing-Zeit*, Shanghai 1940.

34 Teng San-mu 鄧散木, *Chuan-k'o hsüeh* 篆刻學, Peking 1979 (posthume Veröffentlichung), Teil I/S. 62.

35 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 87.

36 Der besser unter seinem Beinamen bekannte, und deshalb im folgenden nur Wang Fu-an genannte Künstler hat die Steine vieler Siegelschneider mit Kolophonen versehen (darunter acht

Die Echtheit der Seiteninschrift kann gleichfalls obsolet sein.³⁷ Wen P'eng soll die Eigenart besessen haben, seine Steinempel im Feuer zu härten, um sie vor Abreibung und erneutem Schnitt zu schützen.³⁸ Der Stein färbt sich dadurch schwarz. Ein Beispiel ist nicht erhalten. Manche ihm zugeschriebene Siegel wurden nachträglich geschwärzt.³⁹ Kratzt man die Oberfläche eines so bearbeiteten Steines an, erscheint wieder der Originalton, während die Feuerprozedur ihn vollständig durchfärbt.

Die Frage der Authentizität kann für die Siegel Wen P'engs – und die anderer Siegelschneider der Ming-Zeit, die keinen eigenen Katalog zusammenstellten – nicht abschließend geklärt werden. Es können nur Bewertungspunkte angeführt werden, anhand derer sich das Problem der Echtheit enger eingekreisen läßt. Hierzu zählen zum einen äußere Gegebenheiten: alte Siegelkataloge, die Stempel auf Bildern und Kalligraphien des Künstlers und seiner Familie, die Berücksichtigung des Siegelmaterials und die inhaltliche Prüfung der Seiteninschriften. Die ästhetische Gestaltung tritt hinzu.

1.1.3. Die Ästhetik des Siegelschneidens

„Eleganz und Geschmeidigkeit“ (*tien-ya hsiu-jun* 典雅秀潤) sind immer wiederkehrende Attribute, mit Hilfe derer Wen P'engs Siegel beschrieben werden. Sie scheinen zudem für ihn reserviert zu sein – für das Oeuvre anderer Chuan-k'o-Meister wird eher der Begriff *ku-ya* 古雅 („von klassischer Eleganz“) verwendet. Der Gesamteindruck eines Siegels ist jedoch nicht allein entscheidend. Die Ästhetik der Siegelschneidekunst kennt mehrere Beurteilungskriterien, die der in der Ch'ing-Dynastie lebende Siegelschneider Hsü Jung 許容, *tzu* Shih-jung 實容, *hao* Mo-kung 默公, folgendermaßen zusammenfaßte:

Steine Chao Chih-ch'iens). Auch Wen P'engs Stempel „hua yin“ enthält eine Nachschrift von ihm.

- 37 In einem Katalog des Pekinger Kunsthandels Rong Bao Zhai ist ein Stempel abgebildet, dessen jetzige Legende von Wu Hsi-tsai 吳熙載 (1799-1870) (*tzu* Jang-chih 讓之) stammt. Der Katalog enthält außer der Seiteninschrift des Wu eine in Hsing-shu geschnittene Inschrift (dat. 1554) mit der Signatur „San-ch'iao Wen P'eng“ (Abb. 6). Das Siegel ist bereits in der Siegelammlung *Wu Chao yin-ts'un* 吳趙印存 („überlieferte Siegel von Wu [Hsi-tsai] und Chao [Chih-ch'ien]“) von 1871 aufgeführt, aber ohne Schriftzug Wen P'engs – ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Inschrift nachträglich dazugesetzt worden ist (Auktionskatalog *Chinese Seals and Antiques*, Rong Bao Zhai, Peking, 4. Okt. 1995, Nr. 141).
- 38 Eine Siegellegende kann, wenn sie nicht gefällt oder stark beschädigt ist, abgerieben werden. Bisweilen haben sich auf diese Weise Seiteninschriften erhalten, deren zugehörige Legende abgeschliffen und durch eine neue ersetzt wurde.
- 39 Teng San-mu, a.a.O., Teil I/S. 53. Leider geht aus dem Text nicht hervor, ob die Steine noch erhalten sind oder es sich hier um Angaben aus einer älteren Quelle handelt. Siehe auch Wang Pei-yüeh, a.a.O., S. 87.

„Das Siegelschneiden umfaßt die Regel der Schrift (*wen-fa* 文法), die Regel der Komposition (*chang-fa* 章法), die Regel des Pinsels (*pi-fa* 筆法) und die des Messers (*tao-fa* 刀法).“⁴⁰

Zu den von Hsü Jung angeführten vier Kriterien gesellte sich im Laufe der Zeit auch die Seiteninschrift. In ming-zeitliche Siegelkataloge fand sie keinen Eingang: Einerseits galt sie noch nicht als Gegenstand von ästhetischem Interesse (und war meist recht kurz), andererseits entwickelte sich die Schnitttechnik erst in der Ch'ing-Zeit so weit, daß Siegelschneider schnell und präzise feinste Schriftzeichen und längere Texte in den Stein zu schneiden wußten.⁴¹

Chinesische Siegel werden unterschieden nach *intaglio* geschnittenen Siegeln, also „Siegeln mit weißer Inschrift“ (*pai-wen yin* 白文印) und in Relief gearbeiteten „Siegeln mit roter Inschrift“ (*chu-wen yin* 朱文印). Nach den überlieferten Siegellegenden zu urteilen, entwarf und schnitt Wen P'eng sowohl Relief- als auch Intagliosiegel. Das ist nicht selbstverständlich. Ho Chen etwa schätzte Reliefsiegel nicht allzu sehr; sie nehmen in seinem Schaffen einen deutlich kleineren Raum ein, denn:

„Die Siegel mit runder roter Inschrift (*yüan-chu-wen*) gehen auf Chao Tzu-ang (d. i. Chao Meng-fu) zurück, und sie sind nun wirklich nicht von klassischer Schönheit. Dennoch ist es so, daß diejenigen, die heutzutage *yüan-chu-wen*-Siegel nicht beherrschen, auch keine guten Legenden mit weißer Inschrift (*pai-wen* 白文) schneiden. Kenntnisse über die Qualität der Han-Siegel eignet man sich am besten durch das Schreiben der Siegelschrift an.“⁴²

Obwohl die Siegelschrift der Han-Zeit die Grundlage für beides, Relief- und Intagliosiegel, bildet, sind die stilistischen Merkmale beider Gruppen doch verschiedenen Traditionssträngen verpflichtet. Während Legenden mit *intaglio* geschnittenen Schriftzeichen sich auch in der Gestaltung maßgeblich auf die Siegel der Han-Zeit beziehen, sind erhabene geschnittene Siegel in erster Linie von den rund-geschwungenen Reliefsiegeln der Yüan-Zeit inspiriert. Aus diesem Grund

40 Hsü Jung, *Shuo chuan* 說篆 („Über das Siegelschneiden“) (*LYLH*, S. 207). Die Lebensdaten Hsü Jungs und das Erscheinungsjahr des Textes sind nicht bekannt.

Die Terminologie ästhetischer Traktate ist nicht einheitlich. Da der bevorzugte Schrifttyp einer Siegellegende die Chuan-shu ist (daher die Bezeichnung ‚Siegelschrift‘), verwenden die meisten Autoren statt *wen-fa* den Begriff *chuan-fa* 篆法 („die Regel der Siegelschrift“). Der Ausdruck *wen-fa* ist etwas ungewöhnlich, bezieht sich hier aber ganz eindeutig auf die eigentliche Inschrift der Siegellegende.

Die vier Kriterien werden nachfolgend Schrift, Komposition, Pinsel- und Messerführung genannt. Die Reihenfolge ihrer Auflistung ist nicht starr festgelegt, im allgemeinen diskutieren Traktate zunächst die Regeln der Schrift, bevor sie zu den anderen Punkten übergehen. Diese werden nicht immer vollständig abgehandelt.

41 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 47. Zur näheren Erläuterung der zwei Schnitttechniken (*shuang-tao*- und *tan-tao*-Methode) siehe S. 28.

42 Ho Chen 何震, Hsü Hsüeh-ku pien 續學古編, 17. Empfehlung (*LYLH*, a.a.O., S. 65).

sollen Relief- und Intagliosiegel zunächst separat untersucht werden.⁴³ Die anonymen Meister des Altertums haben zwar bereits Reliefsiegel gegossen; die *chu-wen hsiao-hsi* 朱文小璽 („kleine Siegel mit roter Inschrift“) der Chan-kuo-Zeit (481-221 v. Chr.) sind allerdings erst gegen Ende der Ming-Dynastie für neue künstlerische Wege erschlossen worden.⁴⁴ Auch die seltenen Beispiele für Reliefsiegel der Han-Zeit spielten eine vergleichsweise geringe Rolle.⁴⁵ In Traktaten zur Siegelästhetik werden sie nicht erwähnt. Wu-ch'iu Yen bemerkt in der 19. Empfehlung des *Hsüeh-ku pien*:

„Die Siegel der Han- und Wei-Zeit besaßen ausschließlich Legenden mit vertiefter Inschrift. [...] Seit der T'ang-Zeit waren Siegel mit erhabener Inschrift in Gebrauch, die alten Techniken wurden nach und nach aufgegeben. Bis in der Sung-Zeit der Gelbe Fluß seinen Lauf nach Süden verlagerte [*nan-tu* 南度]⁴⁶, waren sie gänzlich in Vergessenheit geraten, deshalb sind Siegellegenden der späten Sung-Zeit voller Fehler“.⁴⁷

Während die Siegel der Han-Zeit in ästhetischen Traktaten einhellig als das große Vorbild für Intagliosiegel gelten, vertraten die ming-zeitlichen Siegelschneider über den Ursprung der Reliefsiegel unterschiedliche Positionen. Chu Chien ging davon aus, daß sie schon vor der T'ang-Zeit erschaffen worden waren⁴⁸, Kan Yang 甘陽 ging noch weiter zurück. In seiner Abhandlung *Yin-chang chi-shuo* 印章集說 glaubte er, den Beginn von Reliefsiegeln in die Nan-pei-ch'ao- (bzw. Liu-ch'ao)-Periode (420-588) setzen zu können.

„Die Siegel der Liu-ch'ao-Zeit veränderten sich; es wurden sowohl Relief- als auch Intagliosiegel hergestellt. Ihr Wandel hat hierin seinen Ursprung.“⁴⁹

43 Die vorliegende Untersuchung wird zeigen, daß die verschiedenen Traditionsstränge in der weiteren Entwicklung des Siegelschneidens nicht separat fortgeführt wurden, sondern in neuen Formen miteinander verschmolzen.

44 Wie noch zu zeigen sein wird, ist hier besonders Wang Kuan 汪關 (1575 – ca. 1631) zu nennen. Die quadratisch oder rund geformten *chu-wen hsiao-hsi* verdanken ihren Namen den geringen Ausmaßen (oft nur 0,7 x 0,7 cm groß, selten 1,4 x 1,4 cm überschreitend); dennoch zeichnen sich die Siegel durch besonders feine Linienführung (0,2 – 0,4 mm) aus (siehe Wilibald Veit, *Siegel und Siegelschrift der Chou-, Ch'in- und Han-Dynastie*, Stuttgart 1985, S. 119ff; hier werden auch die Techniken der Siegelherstellung beschrieben. Die kleinen runden Reliefsiegel wurden im Laufe der Zeit durch Intagliosiegel verdrängt; in der Ch'in-Dynastie beschränkte sich die Produktion sogar darauf. Erst in der Wang Mang-Zeit (9-22 n. Chr.) wurden wieder Reliefsiegel gefertigt (ebenda, S. 162/163).

45 In der Entwicklung des Siegelschneidens initiierten sie die Richtung des *fang-chu-wen* 方朱文, das sind Siegel mit „geometrisch geformter, roter Legende“.

46 1194 verlagerte sich das Flußbett vom Norden der Halbinsel Shan-tung nach Süden. Siehe J. Gernet, *Die chinesische Welt*, Frankfurt/M. 1979, S. 611.

47 *LYLH*, a.a.O., S. 16.

48 Chu Chien, *Yin-chang yao-lun* 印章要論 („Wichtige Erörterung über Siegel“) (*LYLH*, S. 169; Ku Hsiang, a.a.O., S. 4).

49 Kan Yang, *Yin-chang chi-shuo* (*LYLH*, S. 88; Ku Hsiang, a.a.O., S. 3/4).

Kan Yangs Ausführungen prägten Siegelschneider bis in die Ch'ing-Zeit. Noch Ting Ching 丁敬 (1695-1765) und Chao Chih-ch'ien bekundeten in ihren Seiteninschriften, daß sie jene Epoche als das Vorbild ihrer Reliefsiegel betrachteten.⁵⁰ Es bleibt jedoch völlig unklar, auf welches Material Kan Yang seine Annahme stützte. Nach heutigem Kenntnisstand ist nur ein einziger Siegelabdruck der Nanpei-ch'ao-Periode mit Reliefliegende bekannt, ein Amtssiegel der Südlichen Ch'i (479-502) auf einem Schriftfund aus Tun-huang. Das Siegel mit der Inschrift „yung hsing chün yin“ 永興郡印 gilt heute als das erste große Reliefsiegel (im Gegensatz zu den *chu-wen hsiao-hsi*) überhaupt (Abb. 7).⁵¹ Auf Kan Yangs Irrtum ist erst in jüngerer Zeit hingewiesen worden.⁵²

Traktate haben nicht nur die Geschichte des Siegels beschrieben, sondern vor allem die ästhetischen Grundlagen des künstlerischen Siegelschneidens formuliert. Viele Termini, die in chinesischen Publikationen heutzutage ganz selbstverständlich verwendet werden, lassen sich auf ältere Abhandlungen zurückführen. Ein kohärentes System entwickelten diese Texte jedoch nicht. Ein Traktat z. B. mag vier Eigenschaften aufzählen, die als Fehler einer Legende gelten, ein anderer führt statt dessen nur drei oder gar 14 Mängel an; Anzahl und Bezeichnung der Kompositionsprinzipien schwanken; die Klassifikation und Reihenfolge der Beurteilungskriterien Schrift, Komposition, Messerführung und Pinsel ist unvollständig, nicht einheitlich usf. Aus diesem Grund wurde der vorliegenden Arbeit kein systematischer Abschnitt über Ästhetik vorangestellt. Weitere Kernbegriffe sollen statt dessen im thematischen Zusammenhang der stilistischen Analyse erklärt werden.

1.1.4. Einige Siegel Wen P'engs

Nachfolgend vorgestellt werden die Reliefsiegel

„ch'i-shih-erh feng shen ch'u“	七十二峰深處	(Abb. 4)
„ch'in-pa i-sung wan-ho“	琴罷依松玩鶴	(Abb. 3)
„Wen P'eng chih yin“	文彭之印	(Abb. 8 a-e)

50 vgl. *CTS*, 13: S. 103; 26: S. 47, S. 51.

51 Der buddhistische Text trägt den Titel „Tsa e p'i t'an hsin lun“ 雜阿毘曇心論. Siehe Lo Fu-i 羅福頤, *Ku hsi-yin kai-lun* 古璽印概論, Peking 1981, S. 71/72.

52 Lin Chin-chung, Chao Chih-ch'ien chin-shih chuan-k'o yen-ch'uang li-ch'eng chih shih-t'an, in: *Shu-fa lun-wen cheng-hsüan ju hsüan lun-wen chi*, Taipei 1991, Aufsatz 4/S. 24-27. Wang Pei-yüeh betonte in Gesprächen ebenfalls, der Ausdruck „Reliefsiegel der Liu-ch'ao-Zeit“ (*liu-ch'ao chu-wen yin* 六朝朱文印) sei sachlich falsch.

sowie die Intagliosiegel

„hua yin“	画隱	(Abb. 5)
„Wen P’eng chih yin“ ⁵³	文彭之印	(Abb. 9)
„Shou-ch’eng shih“	壽承氏	(Abb. 10).

„ch’i-shih-erh feng shen ch’u“ 七十二峰深處 (Abb. 4)
(„Einsamer Flecken zwischen 72 Gipfeln“)

Wie an der Seitenabreibung des Elfenbeinsiegels zu erkennen ist, hat die jahrelange Lagerung im Erdboden das Material schon stark zersetzt. Der Namenszug Wen P’engs ist nur noch undeutlich zu erkennen. Die Legende ist gut lesbar, beschädigt ist vor allem der Siegelrand. Er scheint vollkommen weggebrochen zu sein. Auch Außenbereiche der Schriftzeichen sind in Mitleidenschaft gezogen. Von „ch’i“ 七, Chuan-shu 匕, ist nur noch der untere Schwung erhalten, der Radikal „shui“ 氵 des Zeichens „shen“ 深, Chuan-shu 冫, ist bruchstückhaft, die Spitze des rechten Elements 冫 weggenommen. Auch im unteren Bereich sind die Kanten jetzt gerundet, die links nach oben und unten fortführenden Linien von „ch’u“ 處, Chuan-shu 處, sind nicht vorhanden. Gleiches gilt für das Graphem „feng“ 峯 im gleichlautenden 峰. Trotz der Beschädigung kommt kein Eindruck von Unvollständigkeit auf. Die Symmetrie des Fehlenden verhindert das.

Da es sich nicht um ein Steinsiegel handelt, ist die Legende sicherlich als Zusammenarbeit Wen P’engs mit Li Wen-fu anzusehen. Deshalb ist es sinnvoll, das Augenmerk mehr auf Schrift und Komposition der Zeichen denn auf Eigenarten der Schnittechnik zu richten. Die sieben Zeichen umfassende Inschrift hat Wen P’eng optisch geschickt auf vier, etwa gleich große Felder reduziert, indem er die Schriftzeichen der Zahl 72, „ch’i-shih-erh“ 七十二, innerhalb eines (jetzt quadratischen) Feldes eng miteinander verband.⁵⁴ Sie berühren sich jeweils an einer Stelle, der untere Horizontalstrich von „erh“ liegt zudem an zwei Punkten auf dem Zeichen „feng“ auf. Auf den ersten Blick sieht es aus, als würde die abschließende Horizontale bereits zu „feng“ gehören; das Chuan-shu-Zeichen 冫 weist diesen Strich aber nicht auf. In der Gesamtstruktur der Legende ist der Zeichenverbund „ch’i-shih-erh“ dennoch der strichärmste. Die offene Anordnung bildet sowohl kompositorisch als auch dem Sinne nach eine Einheit. Selbst eine gedachte Ergänzung von „ch’i“ würde diesen Eindruck nicht wesentlich verändern. Die komplexen Schriftzeichen „feng“, „shen“ und „ch’u“ bilden ein

53 Die Legende ist in etlichen chinesischen Publikationen in einer Auswahl von Wen P’eng-Siegeln enthalten, erstaunlicherweise aber nicht in dem umfangreichen Siegelkatalog (insg. 40 Bde.) Kobayashi Toans, der über 70 Abdrucke als Material zu Wen P’eng in seine Sammlung aufgenommen hat.

54 Ob die Grundfläche des Siegels ursprünglich exakt quadratisch oder eher rechteckig war, ist anhand der Abbildung leider nicht zu erkennen, da nur die Siegelseite mit dem schlecht lesbaren Schriftzug „Wen P’eng“ reproduziert ist.

Gegengewicht dazu. Verstärkt wird die lockere Komposition des oberen Feldes heute durch Beschädigungen der beiden Waagerechten des Zeichens „erh“ und die nicht durchgezogene geschwungene Linie von „ch'i“.

Das Siegel besticht durch eine äußerst harmonische Komposition. Die horizontalen Linien dominieren leicht und halten jeweils exakt denselben Abstand zueinander ein. Die Ausgewogenheit leerer und voller Flächen setzt sich somit in den einzelnen Zeichen fort. Statt des Kontrasts spannungsreicher Gegensätze ordnet sich jedes Schriftzeichen dem Gestaltungsprinzip unter. Beinahe alle Striche in „feng“, „shen“ und „ch'u“ sind gleich weit voneinander entfernt, zwei Horizontallinien des Zeichenverbundes „ch'i-shih-erh“ nehmen ungefähr den doppelten Abstand zueinander ein. Ebenso verhält es sich mit der Entfernung zwischen „feng“ und „ch'u“. Die Zeichen „shen“ und „ch'u“ stoßen näher zusammen, um einer stereotypen Anordnung vorzubeugen und der Richtung der zwei dicht gelagerten Waagerechten des Schriftzeichens „erh“ zur Rechten gleichsam eine neue Wendung zu geben. Es hat den Anschein, als würden alle Zwischenräume auf einer „Raum-Einheit“ basieren, die den Zeichenaufbau bestimmt (siehe Skizze Abb. 11).

Das Verhältnis leerer (*hsü* 虛) und voller (*shih* 實) Flächen spielt wie in Malerei und Kalligraphie so auch in der Gestaltung von Siegeln eine große Rolle. In der Ästhetik des Siegelns wird dieser Kontrast unter dem Begriffspaar *shu* 疏 („locker“) und *mi* 密 („dicht“) gefaßt. Der Terminus schließt sowohl die Legende in ihrer Gesamtheit als auch das einzelne Zeichen in seiner Bedeutung ein, aber es lassen sich durchaus Nuancen in der Anwendung feststellen. Yeh I-wei weist darauf hin, daß der Kontrast *shu* – *mi* zunächst die festgelegte, einfache oder komplexe Strichfolge von Schriftzeichen beinhalte und im weiteren Sinne eine besondere Akzentuierung durch den Siegelnschneider umfasse.⁵⁵ In der Regel wird der Terminus für die künstlerische Gestaltung verwendet, im Hinblick auf den Gesamtaufbau die Wahl vereinfachter oder komplizierter Zeichenvarianten beispielsweise. Auch Liu Chiangs Kompositionsskizzen zahlreicher Siegel von der Chou-Dynastie (11. Jh. bis 256 v. Chr.) bis zur Gegenwart⁵⁶ analysieren die Struktur des Zwischenraums in bezug auf die ganze Legende (Abb. 13).⁵⁷ Wang Pei-yüeh hingegen betont in seinen Ausführungen die Notwendigkeit, trotz unterschiedlicher Strichzahl der Schriftzeichen die Balance zwischen *shu* und *mi* zu halten. Dies hat zur Folge, daß er größten Wert auf den Aufbau des Einzelzeichens legt, dessen Zwischenräume hauptsächlich durch Variation der Strichstärke

55 vgl. Abb. 12, „i yüeh an tung ling“ 一月安東令: „i“ wird durch die komplexe Schreibung 壹 repräsentiert. Yeh I-wei, Ts'an-jan' chung te tui-li t'ung-i 「燦然」中的對立統一, in: *Shu-p'u*, 78: S. 75. Der Artikel stimmt weitgehend überein mit einem Kapitel über Komposition in Yeh I-weis Buch *Chuan-k'o ts'ung-t'an hsü-chi* 篆刻叢談續集, Hang-chou 1987, S. 55-65. Es sind dort jedoch andere Abbildungsbeispiele ausgewählt.

56 Liu Chiang, *Chuan-k'o te hsing-shih mei* 篆刻的形式美, Hang-chou 1994

57 Das Abbildungsbeispiel stammt von Chao Chih-ch'ien („Wei Hsi-tseng yin“ 魏錫曾印), dessen Leerräume sich prägnant hervorheben.

auf die ganze Siegellegende abzustimmen sind.⁵⁸ Das Begriffspaar *shu* – *mi* wird bereits von Ho Chen erwähnt. In der 18. Empfehlung des *Hsü Hsüeh-ku pien* 續學古編 („Fortsetzung der ‚Sammlung über das Studium des Alten‘“) führt er als „Unzulänglichkeiten des Pinsels“ an:

„Ohne umfassende Kenntnisse [der Siegelschrift] hat der Pinsel keine Herkunft: Das ist die erste Unzulänglichkeit. Eine Zeichenhälfte [großzügig] skizzieren und die andere gepreßt schreiben: Das ist der zweite Fehler. In der Komposition herrscht zwischen *shu* und *mi* keine Balance: Das ist die dritte Unvollkommenheit.“⁵⁹

Auch Kan Yang weist darauf hin, daß es bei Gestaltung eines Siegels aufgelockerte und dichte Strichordnungen zu beachten gilt. Statt des Terminus *shu* verwendet er den Begriff *hsi* 稀 („offen, locker“),⁶⁰ der in anderen Texten der Ming-Zeit jedoch nicht benutzt wird.⁶¹

Die Legende „ch’i-shih-erh feng shen ch’u“ wird durch ebene Strichdichte, das ausgewogene Verhältnis zwischen *shu* und *mi* bestimmt. Nicht nur die durchdachte Gliederung der Abstände, auch Berührungen einzelner Zeichenelemente lassen ein geschlossenes Arrangement entstehen. Der obere Teil des Graphems „feng“ ist bis zum Radikal „shan“ 山 durchgezogen, alle Teile des Schriftzeichens „shen“ sind miteinander verbunden. Sein rechter Teil 𠂇 schlägt eine Brücke zum Radikal „shui“, gleichzeitig wird eine Verbindung geschaffen zwischen dem Oben und Unten dieses Elements. Genauso verhält es sich im Aufbau von „ch’u“. Obwohl das Siegel Merkmale der rund-geschwungenen Relief-siegel der Yüan-Zeit trägt, bildet die Hsiao-chuan han-zeitlicher Siegel die Grundlage des Schriftbildes.⁶² Sie ist gekennzeichnet durch eine geometrisierende Anpassung der Schriftzeichen an die fast immer quadratische Grundfläche, verbunden mit raumfüllender Strichdichte und -stärke.⁶³ Wen P’eng hat nicht nur das für Han-Siegel charakteristische Gleichmaß im Aufbau, sondern ansatzweise auch die sich zu einem Rechteck fügende Form der Han-chuan angenommen. Die Wendungen der einzelnen Linien dagegen sind rund ausgeführt, wie es typisch für viele Reliefsiegel, insbesondere Privatsiegel, seit der Sung- und Yüan-Zeit war. Die Gesamtform der Zeichen ist dem Quadrat angeglichen. Die fehlende Umgrenzung und die Beschädigungen der Zeichen im Randbereich steigern den Reiz des Elfenbeinsiegels „ch’i-shih-erh feng shen ch’u“, mehr denn daß sie ihn abschwächen. Unbeabsichtigt gewinnt die Legende dadurch eine neue Bedeutungsdimension; Liu Chiang assoziiert die abgebrochenen Seitenpartien mit dem Dunst der

58 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k’o i-shu*, S. 39 und *Chuan-k’o shu-yao*, Taipei 1974.

59 Ho Chen, *Hsü Hsüeh-ku pien* (LYLH, S. 65).

60 Kan Yang, a.a.O., S. 93.

61 In Abhandlungen von Yang Shih-hsiu 楊士修 (*Chou Kung-chin*, *Yin-shuo’ shan* 周公瑾印說 刪, 1602) und Hsü Shang-ta 徐上達 (*Yin fa ts’an t’ung* 印法參同, 1614) wird das Begriffspaar *shu* – *mi* gleichfalls benutzt (vgl. LYLH, S. 117, S. 145).

62 Liu Chiang, *Yin-jen i-shih*, S. 13ff.

63 vgl. Veit, a.a.O., S. 180ff.

Wolken in den Gipfeln der Berge. Obwohl das Zusammenspiel zwischen Inhalt und künstlerischer Gestaltung der Legende kein vorrangiges Ziel des Siegel-schneidens ist, hat sich nach Lius Ansicht im Laufe der Zeit die imaginäre Silhouette der Berge dem Siegel eingepägt.⁶⁴

„Wen P'eng chih yin“ 文彭之印

Die Legende ist mehrmals geschnitten worden, wie die Auswahl von fünf sehr ähnlichen Siegeln, deren Zeichen im Detail feinen Abwandlungen unterliegen, zeigt (Abb. 8 a–e). Das Reliefsiegel weist stilistisch Unterschiede zu „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ auf. Der Einfluß rund-geschwungener Reliefsiegel ist stärker abzulesen, eine Tendenz zu rechtwinkligen Wendungen ist nicht vorhanden. Besonders verschlungen wurde das Element „chua“ ㄨㄨ im Chuan-shu-Zeichen „yin“ ㄩㄣ gestaltet. Es weist große Ähnlichkeit mit einem Siegel Chao Meng-fus auf. Drei nach unten weisende, sonst gerade Schrägstriche sind wie Haken gekrümmt, deren Enden beinahe zu kleinen Ösen aufschließen. Dasselbe Zeichenelement ist auf Chaos Stempel „t'ien-shui chün t'u-shu yin“ 天水郡圖書印 (Abb. 14) strukturiert, nur sind die Striche hier kreisrund geformt. Ansätze einer leichten Biegung dieser Linien können auch am Siegel „Chao Meng-fu yin“ 趙孟頫印 festgestellt werden (vgl. Abb. 2 a). Bei Wen P'eng wird das Thema der geschwungenen Linie darüber hinaus im Zeichen und Zeichenelement „chih“ 之 aufgegriffen. Denn diesem „chih“ antwortet das in einem Bogen nach unten auslaufende „yin“. Bemerkenswert ist außerdem, wie der leicht nach unten gewölbte letzte Strich von „chih“ sowie der etwas nach oben geschwungene von „yin“ eine zart konvexe Haltung zueinander einnehmen, so daß die Komposition eine größere Spannung erhält. Die rechte Hälfte des Siegels wird von einem Gleichklang aufgrund des Zeichentyps beherrscht: für das Schriftzeichen „wen“ 文 hat der Künstler eine Variante gewählt (𠄎), deren drei untereinander gesetzte, knappe Striche dem Radikal „shan“ 彡 im Zeichen „p'eng“ 彭 entsprechen. Das Zeichen 𠄎 repräsentiert allerdings nicht den Schrifttyp der Hsiao-chuan (𠄎),⁶⁵ der kennzeichnend für rund-geschwungene Reliefsiegel ist.⁶⁶ Innerhalb der Legende und auch im Vergleich mit Typen des Schriftzeichens, die auf anderen Wen P'eng zugeschriebenen Siegeln anzutreffen sind, fällt dieses „wen“ aus dem Rahmen. Das ist umso bemerkenswerter, als ein Postulat der Siegelästhetik besagt, ungleiche Schriftformen nicht miteinander zu vermischen. Schon Wu-ch'iu Yen stellte fest:

64 Liu Chiang, *Yin-jen i-shih*, S. 14. Zur Frage der Wechselwirkung von Inhalt und Gestaltung vgl. auch Teil II, Kap. 9.

65 vgl. Mo-feng tao-jen 默鳳道人, *Yin-wen hsüeh* 印文學 (MO), Taipei 1977, S. 257. Es handelt sich um eine Ku-wen-Form.

66 Yeh I-wei, *Chuan-k'o ts'ung t'an hsü-chi*, Hang-chou 1984, S. 34.

„Wählt man nun als Grundlage des Siegels die Hsiao-chuan, so ist es keinesfalls möglich, verschiedene Schrifttypen zu kombinieren.“⁶⁷

Dennoch haben sich die Meister des Chuan-k'o in der Praxis nicht konsequent an die Forderung gehalten, wie u. a. dieses Beispiel zeigt.⁶⁸ Da sich die Legende aus relativ einfachen Schriftzeichen zusammensetzt, liegt der Reiz des Siegels vor allem in den formalen Entsprechungen der Gestaltung.

„ch'in-pa i-sung wan-ho“ 琴罷依松玩鶴 (Abb. 3)

(„Wir legen die Zither nieder und erfreuen uns, an die Kiefer gelehnt, der Kraniche“)

Die sechs Zeichen der Legende sind in drei vertikalen Spalten mit je zwei Zeichen angeordnet. Sie liegen exakt untereinander, dennoch tritt ihre horizontale Reihung stärker hervor. Ähnlich wie „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ wird auch dieses Steinsiegel stark von einer Ausgewogenheit der Zwischenräume bestimmt. Die Zeichen sind ungefähr gleich weit voneinander entfernt; die Linienabstände innerhalb eines Schriftzeichens sind etwas größer, aber gleichfalls homogen aufgebaut. Im Vergleich zu „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ wirkt die Legende im Ganzen kompakter, fast steif; die gleichmäßige Strichdichte zeigt keine Aussparungen, welche die Komposition atmen lassen könnten. Das liegt zum einen am besseren Erhaltungszustand des Siegels, zum anderen am Schriftstil. Im Gegensatz zu „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ (Abb. 4) und „Wen P'eng chih yin“ (Abb. 8) ist die Form der yüan-zeitlichen Reliefsiegel völlig aufgegeben zugunsten eines geometrischen Zeichenaufbaus, der an die erhabenen Siegel der Han-Zeit erinnert. In den Wendungen weisen die Zeichenelemente zwar leichte Rundungen auf, gleichwohl bildet die Gesamtform der einzelnen Schriftzeichen ein längliches Rechteck. Ein Grundmuster für diese Stilisierung liegt nicht vor; im Zeichen „i“ 倚 z. B. ist es der untere Part, welcher betont wird, das rechte Element von „sung“ 松 dagegen weist eine starke Längung der beiden oberen Striche auf. Am Graphem „yüan“ 元 in „wan“ 玩 ist die Längung genauso zu beobachten; verstärkt wird der Effekt durch seinen auffällig verschobenen Radikal „wang“ 王, der von der Grundlinie des Zeichens abzuheben und durch eine Verbindung mit dem rechten Bestandteil in der oberen Hälfte festgehalten zu werden scheint. Der dadurch entstehende Freiraum korrespondiert mit den geringfügigen Auflockerungen innerhalb der Schriftzeichen „ch'in“ und „sung“ (man beachte die nicht durchgezogene Senkrechte des Radikals „mu“ ㇀), welche die festgefügte Struktur des Siegels ein wenig aufbrechen. Die Strichstärke der einzelnen Zeichen ist sehr gleichmäßig und um einiges kräftiger als in „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“. Trotz der geometrischen Stilisierung der Schriftzeichen gemäß der Grundfläche, welche für Han-Siegel typisch ist und den Schriftstil der Mo-yin chuan 摹印篆 oder Mou-chuan

67 vgl. Wu-ch'iu Yen, Hsüeh-ku pien, 11. Empfehlung (LYLH, S. 14 und Ku Hsiang, a.a.O., S. 3).

68 vgl. Li I-feng 李毅峰, *Chuan-k'o hsüeh-lei yao chu-shih* 篆刻學類要注釋, T'ien-chin 1992, S. 89f.

繆篆 hervorbrachte,⁶⁹ trägt die Chuan-shu der Legende „ch'in-pa i-sung wan-ho“ in bezug auf die Streckung der Formen auch Züge der Siegelschrift der Ch'in-Zeit.⁷⁰

Die Abreibung der Seiteninschrift zeigt, daß dieses Siegel in der Randzone beschädigt ist. Es kann davon ausgegangen werden, daß die Legende ursprünglich von einem Rahmen eingefasst war, der jetzt vollständig weggebrochen ist. Daher läßt sich heute leider nicht mehr rekonstruieren, ob das Siegel ehemals ein Beispiel für die Wen P'eng zugeschriebene, bewußte Randbeschädigung gewesen ist. Auf jeden Fall hätte ein Rand den kompakten Aufbau der Siegellegende noch stärker betont. Die für die Ming-Zeit ungewöhnlich lange Seiteninschrift, welche alle vier Seitenflächen bedeckt, und die erklärende Aufschrift sind in Hsing-shu geschnitten. Sie ähneln in der Technik den in Stein oder Holz gehauenen kalligraphischen Mustervorlagen (*fa-t'ieh* 法帖), welche in der Ming-Zeit in großem Umfang von Beispielen der Schriftkunst alter Meister angefertigt wurden.⁷¹ Vor Ansetzen des Messers sind die Zeichen zunächst mit dem Pinsel niedergeschrieben und anschließend mit Hilfe der *shuang-tao* 雙刀 -Technik („doppelt geführtes Messer“) in den Stein graviert worden. Die *shuang-tao*-Methode entspricht dem Verfahren, das seit der Han-Zeit auch bei der Beschriftung von Steinstelen angewandt wurde. Dabei werden zunächst die Umrisse und dann das ganze Zeichen herausgearbeitet. Das Pendant ist die sogenannte *tan-tao* 單刀 -Methode („einfach geführtes Messer“), bei der – ähnlich dem Schreibvorgang mit Pinsel und Tusche – jeder Schnitt einem Strich entspricht, und die auf diese Weise ein schnelles Arbeiten ohne vorherige Skizze ermöglicht. Ho Chen schnitt Seiteninschriften in der *tan-tao*-Technik.⁷²

„hua yin“ 画隱 (Abb. 5)
(„Verborgenes malen“)

An dem Intagliosiegel „hua yin“ läßt sich erstmals die Spur des Messers ablesen. Auch wenn in der Literatur nicht erwähnt, handelt es sich wahrscheinlich um ein Steinsiegel, denn zur kurzen, Datum und Namenszug tragenden Seiteninschrift Wen P'engs haben später noch zwei andere Kenner ein Kolophon auf die Seite

69 Zu Definition und Bedeutungsnuancen im Sprachgebrauch dieser beiden Schriftformen siehe Lothar Wagner, *Die ganze Welt in einem Zoll. Ein Beitrag zur chinesischen Siegelkunde*, Diss. Heidelberg 1987, S. 426ff.

70 Liu Chiang, *Yin-jen i-shih*, S. 16.

71 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu te hsin-shang* 篆刻藝書的欣賞, Taipei 1984, S. 47; Huang Ch'ang-ming 黃嘗銘, *Chuan-k'o te pien-k'uan* 篆刻的邊款, Taipei 1995, S. 11; vgl. *Shodō zenshū* (ShZ), Tōkyō 1966-69, 17: S. 19ff.

72 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 47. Vergleiche z. B. die Seiteninschrift zu „yün chung pai ho“ 雲中白鶴 (Abb. 26), die in dieser Technik geschnitten wurde (Huang Ch'ang-ming, a.a.O., S. 11). Jeder einzelne Strich ist wie ein kurzer, kräftiger Keil geformt – ohne die für Schriftzeichen in der Kalligraphie typischen Verdickungen am Ende der Linie. Darüber hinaus läßt sich auch am angerauten Linienrand die spontane und schnelle *tan-tao*-Technik ablesen.

graviert: ein Sammler namens Kao Yeh-hou und der Siegelschneider Wang T'i. Dieser äußert sich lobend:

„Die Messerführung wirkt antikisierend und lebhaft (*ku-mao*). Ich halte das Siegel zweifelsfrei für eine Arbeit Wen P'engs.“⁷³

Im Gegensatz zu den oben beschriebenen Reliefsiegeln sind die Linien der Schriftzeichen nicht gleichförmig geschnitten – weder in Hinsicht auf die Strichstärke noch in ihrem Verlauf. Die Linienränder wurden nicht glatt herausgearbeitet, sondern besitzen eine rauhe Struktur, einer unregelmäßigen feinen Zahnung ähnlich. Die Strichenden sind ohne besondere Genauigkeit ausgeführt, d. h. sie schließen nicht geschlossen ab, sondern laufen spitz (siehe den Radikal „t'ien“ 田 in „hua“), asymmetrisch gezackt oder in Form kleiner „Schwalbenschwänze“ (*yen-wei* 燕尾)⁷⁴ aus. Die Betonung der eckigen Form durch in die Breite gezogene, geometrische Schriftzeichen (*fang* 方), speziell die vier im Rechteck zueinander gesetzten Striche im Zeichen „hua“ und die scharf abgewinkelten Schrägen des Elementes „chua“ ㄩ in „yin“, kontrastiert mit einer in Teilen geschwungenen Linienführung (*yüan* 圓). Die Grundfläche, ein längliches Rechteck, ist an den Kanten stark abgerundet und auch die Schriftzeichen selbst weisen Rundungen auf: im unteren Part das Zeichenelement ㄩ, oben die kleinen „Fenster“ des Radikals „t'ien“. Der Kontrast *fang* – *yüan* spielt in der Siegelgestaltung seit der Han-Zeit eine große Rolle, die vorherrschende Geometrisierung wird dadurch bereichert; *fang chung you yüan* 方中有圓 („in der quadratischen gibt es die runde Form“) galt als Grundsatz der Linienführung, d. h. die Wendungen und Biegungen einer Linie besitzen trotz ihres geometrischen Grundcharakters immer auch abgerundete Stellen. Bei Han-Siegeln liegen diese vorzugsweise am äußeren Verlauf einer Linie, während innen eine stärkere Abknickung zu beobachten ist (Beispiel Abb. 15).⁷⁵ In der Legende „hua yin“ ist diese Regel jedoch nicht konsequent im Sinne alter Siegel angewandt worden, wie die oben erwähnten Gestaltungsmerkmale zeigen. Eine ähnliche Balance der Gegensätze gilt im übrigen auch für den Kontrast *shu* – *mi* (auf Wen P'engs Siegel übertragen liegt innerhalb des dicht strukturierten „yin“ eine weiträumige Anordnung, *shu*, im Element „chua“ vor).

Zum Schluß soll darauf hingewiesen werden, daß für beide Schriftzeichen ein einfacher Zeichentyp gewählt worden ist, der den einheitlichen, hauptsächlich durch das Messer spannungsvollen Gesamteindruck unterstützt. Das Schriftzeichen „yin“ 隱 ist sogar um seinen Radikal „fu“ 阜 (阝) und den „Herz“ 心 – Bestandteil gekürzt, also 𠄎. Die kurze Seiteninschrift enthält nur Datierung

73 CTS, 1: S. 7.

74 Chu Chien, Yin-chang yao-lun (LYLH, S. 171; Ku Hsiang, a.a.O., S. 9). Siehe S. 51f., Anm. 153.

75 Besonders deutlich zeigt sich die Bearbeitung nach dem Schema *wai yüan nei fang* 外圓內方 am Graphem „mien“ 𠄎; vgl. Liu Chiang, *Chuan-k'o chiao-ch'eng* 篆刻教程, Hang-chou 1994, S. 107.

(Frühjahr 1562) und Namenszug; sie ist in Umrißtechnik (*shuang-tao*) in Li-shu geschnitten. Nicht nur beim Entwurf der Legende, auch beim Schneiden der Seiteninschrift haben Siegelschneider immer wieder besondere Aufmerksamkeit auf den Schriftstil verwandt und sich dabei an Vorlagen verschiedenster Art orientiert; aufgrund der *shuang-tao*-Methode und des Schriftstils kann vermutet werden, daß hier eine alte Steininschrift als Quelle der Inspiration gedient hat.⁷⁶

Den Intagliosiegeln Wen P'engs ist gemeinsam, daß sie nicht klar durch einen Rand umrissen sind. Statt dessen gehen die Zeichen an einigen Stellen in den Siegelrand über, so daß eine vollständige Einfassung nicht gegeben ist. In „hua yin“ brechen kleine Stege die Geschlossenheit auf, in zwei Namenssiegeln,

„Wen P'eng chih yin“ 文彭之印 (Abb. 9) und
 „Shou-ch'eng shih“ 壽承氏 (Abb. 10),

sind Zeichenlinie und Siegelrand streckenweise kongruent (siehe die Schriftzeichen „wen“ 文 und „yin“ 印 bzw. „shih“ 氏). Eine Grundregel besagt:

„In Intagliosiegeln müssen die Zeichen unbedingt den Rand berühren, es darf kein Leerraum entstehen. Gibt es ihn, so handelt es sich nicht um ein altes Siegel.“

Für Reliefsiegel hingegen gilt, daß sie nicht an den Rand des Siegels grenzen sollen.⁷⁷

Die Siegel „Wen P'eng chih yin“ und „Shou-ch'eng shih“ sind dadurch charakterisiert, daß ihre Schriftzeichen anders als die Legende „hua yin“ von einer Geometrisierung des Aufbaus nicht so stark bestimmt sind. Bei ersterem ist eine Einpassung in die annähernd quadratische Grundform noch vorhanden, bei letzterem fehlt diese völlig; mehr noch, alle Zeichen nehmen in der Legende unterschiedlich viel Raum ein, so daß in der Gliederung keine Symmetrie mehr herrscht. Statt der bei Siegeln mit drei Zeichen üblichen Einteilung in ein länglich-schmales und zwei kleine, gleich große Felder ()⁷⁸ weicht hier das Schriftzeichen „shih“ 氏 weit nach unten zurück zugunsten von „ch'eng“ 承, das dadurch eine gestreckte Proportion erhält. Dieses Kompositionsprinzip, bei dem Zeichen, Zeichenteile oder -reihen je nach den Erfordernissen der Gestaltung einander den Vortritt lassen, daher *nuo-jang* 挪讓 („verschieben – zurückweichen“)

76 Huang Ch'ang-ming, a.a.O., S. 11.

77 Wu-ch'iu Yen, Hsüeh-ku pien, 27. u. 28. Empfehlung; a.a.O.

Wie noch zu zeigen sein wird, ist die Empfehlung für Reliefsiegel nicht sehr genau befolgt worden, auch wenn sie in einem Traktat von Hsü Jung (Shuo chuan, *LYLH*, S. 206) in der Ch'ing-Zeit noch einmal aufgegriffen wird.

78 Lothar Wagner, a.a.O., S. 238.

genannt,⁷⁹ wird häufig eingesetzt. Auch im Siegel „hua yin“ wird „hua“ durch „yin“ ein wenig zusammengedrängt.

Im Siegel „Shou-ch'eng shih“ hat der Künstler ebenfalls nicht nur auf Schrifttypen der Han-Zeit zurückgegriffen. „Shou“ 壽, Chuan-shu 壽, ist durch eine Variante ohne den Bestandteil „k'ou“ 冫 repräsentiert, die auf Siegeln eher selten, bei Bronzeinschriften öfter anzutreffen ist. Der Bogen, der nach rechts unten führt, geht in den Siegelrand über, so daß an dieser Stelle und am Zeichen „shih“ 氏 das Zusammenspiel von Schriftzeichen und Rand einer gewissen Mehrdeutigkeit unterliegt.

1.2. Ho Chen 何震 (ca. 1530-1604)

1.2.1. Ho Chens Oeuvre

Ho Chen (*tzu* Chu-ch'en 主臣 und Ch'ang-ch'ing 長卿, *hao* Hsüeh-yü 雪漁) aus Wu-yüan 務源 (auch Hsin-an 新安 genannt; heute Provinz Chiang-hsi 江西) belebte im Unterschied zu seinem Lehrer Wen P'eng das Siegelschneiden durch neue Impulse und entwickelte es weiter. Außerdem trat er nie in den Staatsdienst ein. Er widmete sich zeit seines Lebens vor allem dem Siegelschneiden und bestritt seinen Lebensunterhalt damit.⁸⁰ Wie schon erwähnt, erwarb Ho Chen durch Auftragsarbeiten einigen Wohlstand; dennoch starb er aufgrund eines verschwenderischen Lebenswandels verarmt.⁸¹

Mehr als 5000 Siegel soll Ho Chen im Laufe seines Lebens geschnitten haben, jedoch veröffentlichte er keinen Siegelkatalog. Statt dessen verfaßte er eine theoretische Schrift, *Hsü Hsüeh-ku pien* 續學古編, die als Fortsetzung und Ergänzung von Wu-ch'iu Yens Abhandlung angelegt war. Ein Eindruck von Ho Chens Siegelschneidekunst hat sich durch hauptsächlich zwei Siegelkataloge erhalten: das 1572 von Ku Ts'ung-te 顧從德 herausgegebene *Chi-ku yin-p'u* 集古印譜, und das 20 Jahre nach Ho Chens Tod im Jahre 1626 von Ch'eng Yüan 程原 kompilierte *Ho shih yin hsüan* 何氏印選 (auch *Jen-ts'ao-t'ang yin hsüan* 忍草堂印選 genannt). Beim *Chi-ku yin-p'u* handelt es sich um einen wichtigen und umfangreichen allgemeinen Siegelkatalog, der mehr als 1700 Abdrucke, darunter viele Jade- und Bronzesiegel, enthält. Die Sammlung Ch'eng Yüans enthält Nachschnitte von der Hand seines Sohnes Ch'eng P'u.⁸² Darüber hinaus hat Ho Chens

79 vgl. u. a. Kan Yang, a.a.O., S. 93, 94; abgewandelt *nuo-i* 挪移; Hsü Jung, *Shuo chuan* (ebenda, S. 207); für Beispiele siehe Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 40; Teng San-mu, a.a.O., Teil II/S. 23-27.

80 In mittleren Jahren soll Ho Chen begonnen haben, sich mit Bambusmalerei zu beschäftigen (s. Yü Chien-hua (Hg.), *Chung-kuo mei-shu chia jen-ming tz'u-tien* (KL), Shanghai 1981).

81 Chou Liang-kung, *Yin-jen chuan* (Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 9).

82 Die mit Originalsiegeln gestempelte Erstausgabe des *Chi-ku yin-p'u* erschien in einer Auflage von nur 20 Stück. Von diesen ist kein Band mehr erhalten. 1575 brachte Wang Ch'ang 王常 unter Mitwirkung Ku Ts'ung-tes einen Holzplattendruck des Siegelkatalogs heraus; von die-

Schüler Liang Chih 梁襄 (1610-?), *tzu Ch'ien-ch'iu* 千秋, Siegel nachgeschnitten.⁸³

Das Oeuvre Ho Chens zeichnet sich im Vergleich zu den Siegeln Wen P'engs durch größere Formenvielfalt und Variationsbreite aus; seine Legenden besitzen sehr reiche Wandlungsfähigkeit, *p'ien-hua* 變化. Während Wen P'eng sich vornehmlich Reliefsiegeln der Yüan-Zeit und Bronzesiegeln der Ch'in- und Han-Dynastie zuwandte, sind in Ho Chens Werk auch andere Einflüsse ablesbar. Von Yü An-ch'i 俞安期, einem aus Wu-chiang stammenden Gelehrten und Zeitgenossen Ho Chens, ist ein Kommentar überliefert, der zum Ausdruck bringt, über welch breites Spektrum Ho verfügte:

„[Ho Chen] besitzt ein umfassendes Verständnis alter Siegel, er schöpft aus ihnen und erfäßt das Wesentliche, um auf die Wünsche anderer Menschen einzugehen. Man kann sagen, er sammelt diese und formt daraus [seine Steine]! Wenn in Eile, schneidet er ganz einfach senkrecht und waagrecht, so entsteht eine Legende, die von gravierten Metallsiegeln inspiriert ist. Schlanke Linien, ob gerade oder gekrümmt, sind gegossenen Siegeln nachempfunden, verschlungene Legenden mit aufgefülltem Weiß (*man-pai*) ebenso. Intagliosiegel mit eckigen Formen wirken wie kostbare Jade, Reliefsiegel mit runden Wendungen wie polierter Nephrit. Ob Drachen- oder Wolkenschrift, Vogelrufe oder Insektengekreuch,⁸⁴ ungeheuer viele Vorlagen kennt er.“⁸⁵

Ho Chen hatte Zugang zu wichtigen Sammlungen seiner Zeit – des schon erwähnten Ku Ts'ung-te und Hsiang Yüan-piens 項元汴 (1525-1590)⁸⁶ – und erwarb auf diese Weise fundierte Kenntnisse über alte Siegel. Die von Yü An-ch'i blumig dargebrachte Assoziation mit der Schönheit der Jade sei am Beispiel des nächsten Siegels konkret weitergeführt. Es handelt sich hierbei tatsächlich um ein Jade-stempeln nachempfundenes Namensiegel:

„Wu Chih-ch'ing yin“ 吳之鯨印 (Abb. 16)⁸⁷

ser Ausgabe existieren noch Exemplare (für weitere bibliographische Angaben siehe Lothar Wagner, a.a.O., S. 634-636).

83 Chou Liang-kung, *Yin-jen chuan* (Kapitel über Liang Ch'ien-ch'iu), (Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 9/10).

84 Es handelt sich hierbei um eine Aufzählung verschiedener Zierschriften. Die „Vogel“- und „Insekten“-Schriften *Niao-shu* 鳥書 bzw. *Ch'ung-shu* 蟲書 (auch *Niao-ch'ung-shu*) – so genannt, weil die Strichenden in bizarren, Vögeln und Insekten ähnelnden Formen auslaufen – waren am beliebtesten.

85 Zitiert nach Han T'ien-heng, *Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao* (*YL*, S. 170); vgl. auch Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 88.

86 Fang Ch'ü-chi, a.a.O., S. 4. Die Kunstsammlung des Hsiang Yüan-pien war in der Ming-Zeit sehr berühmt; sie umfaßte u. a. auch sehr viele alte Siegel (vgl. *ShZ*, 21: S. 28-30).

87 Liu Chiang, *Yin-jen i-shih*, S. 20.

Seit alters wurden Jade und der ihr verwandte Nephrit für die Herstellung von Siegeln verwendet. Beide Materialien besitzen einen weitaus höheren Härtegrad als die Steine, welche die Meister der Ming-Zeit für sich entdeckten und sind im Vergleich mit den in Metall gegossenen Siegeln des Altertums auch um einiges robuster. Alte Jadesiegel sind deshalb häufig besser erhalten als Bronzesiegel, die Spuren der Beschädigung und Abstoßung sind gering.⁸⁸ Die schwierige Bearbeitung des Materials erlaubte es allerdings nicht, die Intagliosiegel genauso raumfüllend – mit breiten Strichen – wie gegossene Siegel der Han-Zeit zu gestalten. Deren charakteristisches Erscheinungsbild wird *man-pai* 滿白, „aufgefülltes Weiß“, genannt (vgl. Abb. 15). Die Strichstärke von Jadesiegeln ist in der Regel etwas dünner, aber auch ebenmäßiger als auf Bronzesiegeln. Man entwickelte eine spezielle Technik für die Gravur der Jade, *p'ing-tao chih-hsia* 平刀直下 genannt („das Messer flach ansetzen und gerade nach unten führen“).⁸⁹ Die schmale Klinge der Schneide setzt dabei vollständig auf den Stein auf (*p'ing-tao fa* 平刀法, „die Regel für das flach ansetzende Messer“) und wird nicht seitwärts, sondern senkrecht nach vorne geführt. Schnitte in dieser Technik zeichnen sich durch große Regelmäßigkeit und glatte Ränder aus.⁹⁰ Diese im Material begründeten Eigenarten verleihen Jadesiegeln (insbesondere denen der Han-Zeit) ihren charakteristischen Ausdruck. Dieser ist noch stärker als bei Bronzesiegeln von Gleichmaß im Aufbau und Sorgfalt in der Herstellung bestimmt (siehe als Beispiel die Siegel Abb. 8 a, b). Jadesiegel sollten „Kraft und Eleganz“ (*kang-chien o-nuo* 剛健婀娜) in sich vereinen, und auch für sie galt der Grundsatz *fang chung you yüan*.⁹¹ Die Rundungen der Linien sind allerdings oft stärker ausgeprägt als die von gegossenen Siegeln. Im Laufe der Zeit wurde überdies ein gewundenener Schriftstil für Jade favorisiert (Beispiel Abb. 19), der je nach Grad des schmückenden Beiwerks der Mou-chuan oder bereits einer Zierschrift zuzurechnen ist.

Im Namenssiegel „Wu Chih-ch'ing yin“ sind die Eigenschaften der in Jade gearbeiteten Stempel gut wiedergegeben – sowohl das Ebenmaß in der Linienführung und Komposition als auch die Genauigkeit beim Schneiden. In diesem Zusammenhang sei vor allem auf die sauber ausgeführten Strichenden hingewiesen. Bei han-zeitlichen Jadesiegeln schließen diese glatt ab, sofern nicht eine Schmuckschrift gewählt wurde; die Kanten der äußeren Umrißlinie treten dabei oftmals scharf hervor. Der Duktus in Ho Chens Siegel ist weicher und biegsamer,

88 Stempel aus Jade sind bereits aus der Chan-kuo-Zeit überliefert. Bei den meisten Jadesiegeln handelt es sich um *intaglio* geschnittene Stempel, einige wenige frühe Ausnahmen besitzen auch eine Reliefflegende (vgl. Han T'ien-heng u. Sun Wei-tsu (Hg.), *Ku yü-yin ching-ts'ui* 古玉印精萃, Shanghai 1989).

89 Wu I-jen, a.a.O., S. 102.

90 vgl. Teng San-mu, a.a.O., Teil II/S. 45.

Aufgrund des höheren Härtegrads verwendeten die Meister der Han-Zeit für Jade auch ein spezielles Gerät (s. Skizze Abb. 17). Der Ausdruck für die Gravur des Materials lautet nicht „k'o“ 刻, „schneiden“, sondern „chuo“ 琢, „polieren“ (vgl. Ma Kuo-ch'üan, Han yin kai-shuo, Hongkong 1983 (in *YL*, S. 103-105).

91 Han T'ien-heng u. Sun Wei-tsu, a.a.O., S. 4.

dementsprechend laufen die Zeichen geschlossen und in ovaler Kontur aus. An den Strichenden lassen sich auch keine Verdickungen, Zuspitzungen oder andere Unregelmäßigkeiten erkennen, wie sie in *intaglio* geschnittenen Legenden sonst üblich sind. Ihre Linien sind auf ein Gleichgewicht der Flächengliederung bedacht und passen sich im Grad ihres schwungvollen Verlaufs, besonders deutlich in „chih“ 之, diesem an. Den in Art der Jadesiegel gewählten Stil kennzeichnet auch, daß die Schriftzeichen sich von der Randzone deutlich abgrenzen und ein schmaler Abstand gewahrt bleibt; für gegossene Siegel galt dies, wie wir gesehen haben, nicht als erstrebenswert. Nur die Inschrift selbst weicht von der für Jade-stempel typischen Art ab: Sun Wei-tsu weist darauf hin, daß im Vergleich zu bronzenen Privatsiegeln der Han-Zeit Legenden mit den Zusätzen „yin“ 印 und „chih yin“ 之印 auf Jade verhältnismäßig selten sind; es überwiegen Siegel mit zwei Zeichen.⁹²

Ungeachtet der Ausgewogenheit dieser Legende eignet Gleichmaß in der Gestaltung (*chün-yün* 均勻) den Siegeln Ho Chens weitaus weniger als den Arbeiten Wen P'engs. Chou Liang-kung urteilt in seiner biographischen Sammlung,

„Ho Hsüeh-yü [Ho Chen] schnitt wild und ungestüm (*meng-li*); Su Ssu-shui [Su Hsüan] reizte diesen Stil aus. Wang Yin-tzu [d. i. Wang Kuan] schnitt sorgfältig und genau (*ho-p'ing*); Ku Yüan-fang [Ku T'ing] und Ch'iu Ling-ho [Ch'iu Min]⁹³ vervollkommneten den Ausdruck.“⁹⁴

Wie eingangs schon erwähnt, bildeten sich in der Ming-Zeit eher von regionaler Herkunft als stilistischer Eigenart bestimmte Schulen heraus. In bezug auf den Stil setzte Chou Liang-kung mit seiner Einteilung in Siegel, deren Grundcharakter „wild und ungestüm“ (*meng-li* 猛利) oder „sorgfältig und genau“ (*ho-p'ing* 和平) zu nennen ist, Maßstäbe. Die Antonyme verkörpern zwei stilistische Hauptströmungen, denen alle nachfolgenden Siegelschneider zuzuordnen sind. Sha Meng-hai geht so weit zu sagen, daß es sich dabei durchaus um zwei verschiedene Schulen handele,⁹⁵ eine Auffassung, die gleichwohl keine Nachahmer fand. Die Unterscheidung beschränkt sich indes nicht auf das Gebiet der Siegelschneidekunst: Alle schöngestigen und künstlerischen Disziplinen kennen, in verschiedene Begriffe gefaßt, die Einteilung in einen lebhaft-dynamischen und einen harmonisch-geordneten Stil. In der Ch'ing-Zeit differenzierte der *ku-wen* 古文-Gelehrte Yao Nai 姚鼐 (1732-1815) literaturtheoretisch zwischen männlich-hartem und weiblich-weichem Ausdruck (*yang kang* 陽剛 bzw. *yin jou* 陰柔).⁹⁶ Der von Ho Chen

92 Han T'ien-heng u. Sun Wei-tsu, a.a.O., S. 2.

93 Ku und Ch'iu stammten aus Wu-men. Siehe Chou Liang-kung, *Yin-jen chuan* (Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 30).

94 ebenda, S. 20 (Kapitel über Shen Shih-min).

95 Sha Meng-hai, *Hsin-an yin-p'ai chien shih* (YL), S. 182.

96 Sha Meng-hai, ebenda.

Yao Nai, *Hsi-pao hsüan wen-chi* 惜抱軒文集, in: Shen Yün-lung 沈雲龍 (Hg.), *Chin-tai chung-kuo shih-liao ts'ung-k'an hsü-pien* 近代中國史料叢刊續編, Taipei 1979, Bde. 681/682, S. 191-195; vgl. auch Roshani, Yasmin, *Anwu lun shu – Anwu über die Schriftkunst*

eingeschlagene Weg des kraftvollen Siegelschneidens fand bei späteren Siegel-schneidern mehr Anklang und Nachahmung als die exakt geschnittenen Legenden Wang Kuans. In diesem Jahrhundert ist es Ch'i Pai-shih 齊白石 (1863-1957) gewesen, der den Ausdrucksstil *meng-li* zu neuer Blüte brachte.⁹⁷ Der temperamentvolle Duktus Ho Chens soll am literarischen Siegel

„Ch'ai-men shen ch'u“ 柴門深處 (Abb. 20)
(„meine einsame Hütte“)

erläutert werden.⁹⁸ Es handelt sich um ein ungewöhnlich großes Siegel mit Abmessungen von etwa 5,5 x 5,5 cm. Die vier Schriftzeichen nehmen in der Siegel-fläche gleich viel Raum ein, trotz der Größe der Legende hat der Schneidemeister stark vereinfachte Zeichenvarianten gewählt und so der Komposition einen betont „luftigen“ Charakter verliehen. Man vergleiche die zwei komplexen Schriftzeichen, „shen ch'u“, mit der Chuan-shu in Wen P'engs „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ (Abb. 4): „shen“ ist bei Ho Chen gleich in zweifacher Weise verkürzt – der Radikal „shui“ 氵, Chuan-shu 𣶒, gerät bei ihm zu 𣶒 – der obere Part der rechten Zeichenhälfte ist gänzlich weggelassen. Ebenso verhält es sich mit „ch'u“, hier ist nur der untere Bestandteil 各, Chuan-shu 𣶒, wiedergegeben. In Grundzügen der Gestaltung hat sich Ho Chen auch bei diesem Beispiel an Siegeln der Han-Zeit orientiert. Mit Ausnahme seiner Größe – Han-Siegel sind in der Regel nicht größer als ein *ts'un*⁹⁹ 寸 – und relativ dünner Striche bleiben die geometrische Einbindung der Schriftzeichen und die Balance der Abstände gewahrt. Die Vereinfachung der Zeichenstruktur jedoch lenkt den Blick auf die Linienführung, die von schwankender Strichstärke und von einem sehr glatten ‚Messer‘ geprägt ist. Auffallend sind die über Eck hinausgezogenen Striche speziell am Zeichen „men“ 門, und in Ansätzen auch in den rechten Bestandteilen von „shen“ und „ch'u“. Das legt die Vermutung nahe, Ho Chen habe das Messer geradlinig nur in jeweils einer Richtung geführt, ohne den Biegungen der Zeichen Aufmerksamkeit zu schenken; die Striche wirken aneinandergesetzt, sie fügen sich nur bedingt zu einer Einheit zusammen. Die überstehenden Enden spiegeln den beherzten Einsatz des Messers wider. Das gilt für alle spitz auslaufenden Linien: für das Graphem „tz'u“ 此 des Zeichens „ch'ai“ 柴, für den Zeichenbestandteil 𣶒 von „shen“, für 𣶒 in „ch'u“. Auffällig ist der Kontrast zwischen besonders breiten Linien (*chung* 重, „schwer“) und dünnen, nadelförmigen Strichen (*ch'ing* 輕, „leicht“) – vorzugsweise innerhalb ein und desselben Zeichens. Auch dieser Gegensatz zählt zu den Kompositionsprinzipien, die in der Siegelgestaltung Anwendung finden. Dabei

– *Schrifttheoretische Betrachtung des Bao Shichen (1775-1855)*, Univ. Tübingen, Mag. 1994, S. 67f. – *Ku-wen*, Prosa im alten Stil, bezeichnet in der Literatur seit der T'ang-Zeit eine schlichte, leichtverständliche Ausdrucksweise (im Gegensatz zur damals gebräuchlichen), wie sie bis zur Han-Zeit gepflegt wurde.

97 zu Chi'i Pai-shih siehe S. 159.

98 Liu Chiang, *Yin-jen i-shih*, S. 21/22.

99 Ein *ts'un* entspricht ca. 3 cm.

bezeichnen *ch'ing* und *chung* keineswegs, wie zunächst angenommen werden könnte, die Stärke des Drucks beim Schneidevorgang, sondern einzig den Grad der Strichstärke.¹⁰⁰ In Ho Chens Siegel ist die Spannung zwischen schmalen und breiten Strichen nicht übermäßig akzentuiert; sie betrifft hauptsächlich die sich gegenüberliegenden Schriftzeichen „ch'ai“ und „ch'u“. Auch das nächste Siegel,

„Yü An-ch'i yin“ 俞安期印 (Abb. 21)

zeigt den kraftvollen *meng-li*-Duktus des Ho Chen. Den Ausschlag gibt hier die Messerführung. Während der Zeichenaufbau den Duktus gegossener Bronzesiegel (*chu yin* 鑄印) übernimmt, folgt das Messer dem Vorbild von ins Metall gravierten Siegeln (*tsao yin* 鑿印). Gravierte Metallsiegel zeichnen sich im Gegensatz zu gegossenen durch spitz zulaufende Strichenden aus, die Linien sind schmaler und der Aufbau häufig ‚schief‘, d. h. die Zeichen sind links- oder rechtslastig und nicht gleichmäßig kompakt in die Fläche eingefügt (vgl. Abb. 22). Auf Sorgfalt in der Herstellung wird keine besondere Aufmerksamkeit verwandt, das Verfahren diente hauptsächlich der raschen Ernennung von Beamten.¹⁰¹

Die Zeichen sind dicht in die Fläche gefügt und gehen fast in den Rand über. Erwähnenswert ist die Schreibung des Zeichens „an“ 安, da Ho Chen, um eine Korrespondenz zu den senkrechten Linien in „yü“ 俞 zu schaffen, dafür eine komplexere Zeichenvariante gewählt hat: „An“ ist um einen zusätzlichen Vertikalstrich erweitert. Auch die besondere Messerführung tritt im Zeichen „an“ hervor. Im Graphem „nü“ 女 laufen die Strichenden spitz aus; die kräftigen Striche heben die eigenwillige Lanzettform umso deutlicher hervor.

Die Abwandlung fügt sich in den Gesamteindruck des Siegels gut ein, da Ho Chen zwar Eigenarten der Linienführung, nicht aber das kompositorische Ungleichgewicht gravierter Metallsiegel für sein ‚Messer‘ adaptiert hat. Im übrigen hat er auch die anderen drei Zeichen im Duktus variiert. Die Strichenden von „yin“ 印 beispielsweise sind an einigen Stellen rund geformt und unmerklich verdickt, während sie an anderer Stelle scharfkantig ausgearbeitet sind. Ähnliches gilt für die Linienränder, die einmal glatt, einmal rauh erscheinen. Ein Verbindungssteg zwischen „yü“ und „ch'i“ wirft die Frage auf, ob die Berührung der Zeichen beabsichtigt oder als spätere Beschädigung zu bewerten sei. Sie ist nicht nur auf dieses Beispiel beschränkt. Von Ho Chen sind Intagliosiegel überliefert, die eine weitaus stärkere, deutlich als Abstoßung erkennbare Zeichnung aufweisen:

„t'ing li shen ch'u“ 聽鸞深處 („dem Pirol an einsamem Ort lauschen“) (Abb. 23)

„hua kang yü lang“ 華港漁郎 („junge Männer im Hafen“) (Abb. 24).

Die poetischen Siegel „t'ing li shen ch'u“ und „hua kang yü lang“ (dat. 1604) weisen beide Verbindungen zwischen Schriftzeichen oder einzelnen Linien auf,

100 vgl. u. a. Teng San-mu, a.a.O., Teil II/S. 18ff.

101 Veit, a.a.O., S. 119.

die nicht eindeutig der Messerführung des Künstlers zuzuschreiben sind, allerdings auch nicht zweifelsfrei auf äußere Einflüsse zurückgeführt werden können. Beide Siegel bestehen aus komplexen Schriftzeichen. „T'ing li shen ch'u“ variiert „schwere“ und „leichte“ Striche, wobei der *ch'ing-chung*-Kontrast sich gleichmäßig verteilt. „Schwer“ und von Ho Chen sicherlich mit Absicht breit geschnitten sind u. a. das ‚Herz‘-Graphem („hsin“ 心) im Zeichen „t'ing“ 聽 und die Radikale „niao“ 鳥 in „li“ 鸛 bzw. „hu“ 虎 in „ch'u“ 處. Letztere sind in einer zusammenhängenden Partie beschädigt und unleserlich. An anderen Stellen jedoch sind Berührungen einzelner Linien nicht so eindeutig zu beurteilen, so z. B. am Radikal „shui“ 氵 in „shen“ 深, an einem Verbindungssteg des Zeichens „ch'u“, an einer Brücke zwischen Zeichenelementen in „li“ 鸛 (siehe Skizze grün). Hervorzuheben ist auch der Antagonismus zwischen innerem und äußerem Linienrand; während die kräftigen Linien an der äußeren Seite betont kantig verlaufen, sind die inneren Umrisse der Striche in der Biegung oval geformt. Am Graphem „hsin“ 心, Chuan-shu ㄅ, und dem rechten Zeichenelement von „shen“ ist das besonders deutlich: Hier hat das Messer die inliegenden Felder nicht nur abgerundet, sondern sogar kreisförmig ausgespart (siehe Skizze rot). – Auch in „hua kang yü lang“ bleibt der Versuch einer Differenzierung zwischen rauher Handschrift Ho Chens und den Einflüssen äußerer Faktoren (die rechte Randzone ist stark beschädigt) schwierig. Partien des Schriftzeichens „hua“ 華 sind diffus weggebrochen, Verbindungsstege der anderen Zeichen könnten aber durchaus als solche beabsichtigt sein: Sowohl unterschiedliche Zeichenvarianten des Radikals „shui“ (氵 und 冫) als auch Teile des Schriftzeichens „lang“ 郎 weisen ganz ähnliche, erstaunlich breite und parallel nach unten strebende, schräge Verknüpfungen auf (Skizze grün). Auch im nächsten Siegel,

„fang ch'ing shih chiu“ 放情詩酒 (Abb. 25)

können derartige Strichverbindungen als beabsichtigt gelten. Einer kompakt gefüllten Fläche steht die weiträumige Anordnung des ersten Zeichens gegenüber: „Fang“ 放 – das „Freisetzen“ bzw. „Herauslassen“ von „Gefühl, Poesie und Wein“ stellt vielleicht einen subtilen Zusammenhang zwischen Inhalt und Gestaltung her, wie Liu Chiang ihn schon im Falle von Wen P'engs Siegel „ch'i-shih-erh feng shen ch'u“ assoziierte.

„yün chung pai ho“ 雲中白鶴 (Abb. 26)
(„Hundert Kraniche in den Wolken“)

Das 1604 datierte Siegel lebt von der diagonalen Symmetrie von je zwei komplexen und einfachen Zeichen. Auf diese Weise entsteht eine Entsprechung leerer und voller Flächen, ein reizvoller Zusammenklang zwischen den Partien des

ausgesparten roten Siegelgrunds, der im Chuan-k'ö den Namen *ch'eng-ying* 承應 („aufnehmen und erwidern“) oder *hu-ying* 呼應 („rufen und antworten“) trägt.¹⁰²

Der Begriff *ch'eng-ying* umfaßt viele Möglichkeiten der kompositorischen Wechselbeziehung. Das bedeutet, daß er mit anderen Gestaltungsprinzipien – insbesondere den bereits angesprochenen Aspekten *nuo-jang*, *ch'ing-chung* und *shu-mi* – in engem Zusammenhang steht. Es kann, wie beim vorliegenden Siegel, eine besondere Korrespondenz in der Aufteilung der Fläche vorherrschen, aber auch Wechselwirkungen, die auf der Form einzelner Zeichen, Linien oder des Randes beruhen, fallen in diese Kategorie. Teng San-mu erläutert, die angestrebte *ch'eng-ying*-Resonanz basiere in starkem Maße auf der Betrachtung des Leerraums, *ch'ing* und *chung* bzw. *nuo-jang* verkörpern die ausgefüllten, *ch'eng-ying* die freien Passagen.¹⁰³ Eine Untersuchung der Schriftzeichen ist immer mit der Betrachtung der dadurch entstehenden Leerräume verknüpft, und der diagonale Aufbau der Symmetrie ist dabei ein oft anzutreffendes Gestaltungselement. Im Gegensatz zu Teng San-mu betont Yeh I-wei vor allem Aspekte symmetrischer Entsprechung in bezug auf die Form, d. h. die Resonanz zwischen einzelnen Linien oder Zeichenelementen.¹⁰⁴

Die *ch'eng-ying*-Resonanz in „yün chung pai ho“ wird verstärkt durch die Sorgfalt, die der Künstler der homogenen Zwischenraumgestaltung gewidmet hat. Die Symmetrie der Komposition ist an die konsequente Beachtung des Gestaltungsprinzips *shu-mi* gekoppelt. Darüber hinaus bewirkt die ausgeprägte Geometrisierung der Schriftzeichen eine Betonung der Zeichenachsen, wodurch ebenfalls eine symmetrische Resonanz entsteht. Es gibt in der Legende keine einzige Schräge.

„ku chiu t'ing yü ko“ 沽酒聽漁歌 (Abb. 27)

(„Nachdem wir Wein besorgt hatten, lauschten wir dem Gesang der Fischer“)

führt das Thema der Flächengliederung weiter. Die Besonderheit des poetischen Siegels liegt im Zeichenaufbau von „ko“ 歌, da es doppelt so viel Raum wie jedes der anderen Schriftzeichen beansprucht. Das untere Feld bleibt nahezu leer, nur die extrem verlängerten Unterschwünge des Schriftzugs laufen im roten Untergrund aus. Die elegante Betonung der Unterlänge ist keine stilistische Neuerung Ho Chens. Der Siegelstecher hat hier ein Gestaltungselement als Vorlage genommen, das sich vorzugsweise auf Siegeln der Han-, Wei 魏 (220-265 n. Chr.)- und Chin 晉 -Zeit (265-317 n. Chr.) (Beispiel Abb. 28) findet. Insbesondere Siegelsteine, die auf allen sechs Seiten eine Siegelinschrift tragen (*liu-mien yin* 六面印, „Sechs-Seiten-Siegel“)¹⁰⁵, zeichnen sich durch solch überlängte Proportionen aus. Aufgrund ihrer Eigenart wird diese Schrift auch Hsüan-chen chuan 懸針篆,

102 Wang Pei-yüeh und Teng San-mu gebrauchen in ihren Schriften den Terminus *ch'eng-ying*, Yeh I-wei, Liu Chiang und Wu I-jen den Ausdruck *hu-ying*. Einen inhaltlichen Unterschied konnte die Verfasserin nicht feststellen.

103 vgl. Teng San-mu, a.a.O., Teil II/S. 27.

104 Yeh I-wei, Ts'an-jan' chung te tui-li t'ung-i, a.a.O., S. 76 (mit Beispielen).

105 In der Regel ist ihr Siegelknauf mit einer etwas kleineren Legende ausgestattet.

„Siegelschrift mit ‚hängender Nadel‘“, genannt. Davon angeregt, entwickelt Ho Chen eine durch langgezogene Linien evozierte Asymmetrie der Fläche.¹⁰⁶ Er weicht von der Gestaltung alter Vorbilder ab, die ein Siegel in eine ‚oben dichte, unten weite‘ Form teilte. Statt dessen fügen sich schmale und breitere Zeichenbestandteile auch in der Vertikalen zu einer optischen Einheit.¹⁰⁷

In Ho Chens Siegeln verbinden sich die Kenntnis alter Siegel und das Streben nach neuen Formen zu einem abwechslungsreichen Stil, der „das Alte zum Vorbild nimmt, ohne starr daran festzuhalten“ („fa ku erh pu ni ku“ 法古而不泥古).¹⁰⁸ Sein Schaffen ist bereits durch breitgefächerte Vorbilder gekennzeichnet, im Gegensatz zu den Arbeiten Wen P’engs. Die Schrift alter Jadesiegel gehörte ebenso zum Formenrepertoire wie die ästhetisch ursprünglich wenig geschätzten, einfach gravierten Metallsiegel oder die Hsüan-chen chuan der Sechs-Seiten-Siegel. Bereits die Anfänge des Siegelschneidens legen somit den Grundstein für eine Entwicklung, die in der Ch’ing-Zeit nicht nur das Studium alter Siegel, sondern die Epigraphik überhaupt ins Zentrum setzte. Ho Chen hat überdies in der Komposition den Wandlungsreichtum geschnittener Steinsiegel vorgeführt und damit späteren Siegelschneidern neue Ideen vermittelt.

1.2.2. Ho Chen als Begründer einer Siegelschule

Die Zahl der Schüler und Nachfolger ist groß. Im Gegensatz zur Wu-men p’ai, die auf Wen P’eng zurückgeht, war Ho Chens Einfluß nicht auf die unmittelbar folgende Generation beschränkt, sondern vervielfachte sich im Laufe des 17. Jh. – u. a. durch Texte, die in dieser Zeit ein großes Echo fanden.¹⁰⁹ Der in der ersten Jahrhunderthälfte lebende Chu Chien nennt in seiner Spätschrift *Yin-ching* 印經 („Klassiker des Siegels“) bereits 13 Repräsentanten der als Ho-p’ai 何派 oder, nach Ho Chens Herkunft, Hui-p’ai 徽派 oder Hsin-an p’ai 新安派 benannten Schule.¹¹⁰ Zu ihnen zählen u. a. der Theoretiker Yang Shih-hsiu 楊士修, der Herausgeber der Farbholzschnittsammlung „Zehnbambushalle“ (*Shih-chu chai* 十竹

106 siehe Ch’ien Chün-t’ao u. Yeh Lu-yüan, a.a.O., S. 84; Lo Fu-i und Wang Jen-ts’ung 王人聰, *Yin-chang kai-shu* 印章概述, Hongkong 1973, S. 30-31, 72-81; *ShZ*, Sonderband I, S. 58 u. a. – Ein Hohlmaß der Wang Mang-Zeit weist gleichfalls die krasse Überlängung der Unterstriche auf. Vgl. Abb. 29: Inschrift auf einem Chia-liang-Maß (Chia-liang ming-wen 嘉量銘文).

107 Den zweifach vorhandenen Radikal „shui“ 水 hat Ho Chen ebenso variiert wie im Siegel „hua kang yü lang“ (Abb. 24), ein ihm eignendes typisches Muster für die jeder Legende abverlangte Wandlungsfähigkeit, *pian-hua* 變化.

108 siehe Fang Ch’ü-chi, a.a.O., S. 4.

109 Yang Shih-hsius *Chou Kung-chin*, *Yin-shuo’ shan* 周公瑾印說刪 („Chou Kung-chins Edition des ‚Yin-shuo‘“) (hrsgg. 1602) soll der berühmteste Traktat seiner Zeit gewesen sein (*LYLH*, S. 112).

110 Für eine genaue Auflistung siehe Kap. 1.6. (Übersicht S. 58), welche sich in großen Teilen auf Chu Chiens Abhandlung zurückführt.

齋), Hu Cheng-yen 胡正言 (ca. 1584 – ca. 1674), sowie Liang Chih, dessen Stempel eine Brücke zu den Meistern der Ch'ing-Zeit schlagen. Schon Chu Chien differenziert zwischen verschiedenen Schulrichtungen: der „San-ch'iao p'ai“, „Hsüeh-yü p'ai“ und „Ssu-shui p'ai“ (Schulen des Wen P'eng, Ho Chen und Su Hsüan, jeweils benannt ihren Beinamen),¹¹¹ obgleich der jüngere Su Hsüan 蘇宣 (1553 - ~1626), *tzu* Erh-hsüan 爾宣, *hao* Ssu-shui 泗水, nicht losgelöst von Ho Chen betrachtet werden kann.

Aus diesem Grund spricht sich Sha Meng-hai, der ehemalige Präsident der Hsi-linger Siegelgesellschaft, in seiner „Geschichte des Siegels“ gegen die von Chu Chien vorgenommene Einteilung aus.¹¹² Er ordnet statt dessen, mit Ausnahme der San-ch'iao bzw. Wu-men p'ai, alle genannten Siegelstecher der von Ho Chen ausgehenden Bewegung zu. Darüber hinaus faßt er die Verwirrung stiftenden, unterschiedlichen Auffassungen über die Schule des Ho Chen wie folgt zusammen:¹¹³

Die von Ho Chen begründete Schulrichtung ist unter diversen Namen bekannt; neben den weiter oben angeführten trifft man auch auf die Bezeichnungen Huang-shan p'ai 黃山派, Wan-p'ai 皖派 (alter Name für die Provinz An-hui) und Wan-tsung 皖宗. Ihr Sprachgebrauch ist nicht eindeutig festgelegt, es existieren drei Positionen zu der Frage, welche Siegelstecher der Hui-p'ai respektive Wan-p'ai (dies die gebräuchlichsten Namen) angehören. Eine regional geprägte Auffassung möchte alle Stechmeister der Provinz An-hui unter dem Begriff subsumieren, ohne zeitliche oder stilistische Differenzen in Erwägung zu ziehen (d. h. auch der in der Ch'ing-Zeit wirkende und stilistisch neue Wege beschreitende Teng Shih-ju 鄧石如 (1743-1805) wird dazu gerechnet). Ein enger gefaßter Schulbegriff trägt den zeitlichen Abständen Rechnung und möchte mit der Bezeichnung Hui-p'ai nur die um Ch'eng Sui 程邃 (1605-1691) und Pa Weitsu 巴慰祖 (1744-1793) entstandene Gruppe verstanden wissen, abgetrennt von Ho Chens künstlerischem Wirken (als solche ist der Kreis auch unter dem Namen She-p'ai 歙派 bekannt). Die dritte Lesart schließlich räumt Teng Shih-ju eine separate Stellung ein und grenzt seine Schule von den ming-zeitlichen, Ho Chen zu ihrem Spiritus rector wählenden Siegelstechern ab. Die schwammig-unbestimmte Begriffsbestimmung nach geographischen Gesichtspunkten ist für eine genauere Untersuchung unbrauchbar, jedoch wird der Ausdruck Hui-p'ai in diesem weitgefaßten Sinn oft der zweiten großen Siegelkunstschule der Ch'ing-Zeit, der in Che-chiang angesiedelten Che-p'ai 浙派, gegenübergestellt.¹¹⁴

Die vorliegende Arbeit wird den Ausdruck Hui-p'ai ausschließlich im Sinne von ‚Schule des Ch'eng Sui‘ verwenden. Ist von Ho Chens Schülern die Rede,

111 vgl. S. 58 (Übersicht).

112 Sha Meng-hai, *Yin-hsüeh shih*, S. 109.

113 ebenda, S. 104 und Hsin-an yin-p'ai chien shih (*YL*), S. 178.

114 Neben diesen zwei großen Strömungen gab es auch noch kleine regionale Gruppen (z. B. die P'u-t'ien p'ai 莆田派 in Fu-chien, die Yün-chien p'ai 雲間派 in Shanghai).

werden diese zur Hsin-an p'ai, Teng Shih-ju künstlerische Nachfolger zur Teng-p'ai 登派 zusammengefaßt. Die Hsin-an p'ai wird nicht ausführlich vorgestellt. Im folgenden soll nur ein kurzer Blick auf die Siegel des Liang Chih und des Kan Yang geworfen werden, denn ihr Einfluß reichte über die Ming-Zeit hinaus.

Liang Chih 梁表

stammte aus Wei-yang 維揚 (im heutigen Yang-chou 揚州 in Chiang-su) und lebte später in Nanking. 1610 veröffentlichte er seine Siegelsammlung *Liang Ch'ien-ch'iu yin chüan* 梁千秋印雋, die auch Nachschnitte Ho Chens enthält.¹¹⁵ Liang Chihs Siegel sind durch eine noch größere Formenvielfalt als Ho Chens Siegel geprägt. Im Gegensatz zu jenem schnitt er viele Reliefsiegel. Seine stilistisch breitgefächerten Versuche versammeln neben runden auch geometrische Reliefsiegel (*fang-chu-wen* 方朱文, „Siegel mit geometrischer roter Schrift“), Siegel mit diversen Zierschriften und unterschiedliche Schrifttypen überhaupt. Darüber hinaus schnitt er viele Formate (Quadrate, gedrungene und schmale Rechtecke, Kreise, Kürbisformen) und wählte eine abwechslungsreiche Messerführung im kräftigen, rauhen *meng-li*-Duktus Ho Chens.¹¹⁶

Liang Chihs Experimentierfreude zeigt sich vor allem in den Intagliosiegeln, die von den Vorbildern der Han-Zeit stärker als Ho Chen abweichen. Einige Siegel sind in einer besonderen Spielart der Siegelschrift, der Liu-yeh-chuan 柳葉篆 („Weidenblatt-Siegelschrift“) gestaltet,¹¹⁷ die ihren Namen den lang und spitz zulaufenden, wie ein Weidenblatt geformten Strichenden verdankt (Abb. 30). Daneben hat Liang Chih für manche Siegel einen schrägen, schiefen Zeichenaufbau als bestimmendes Gestaltungsmerkmal gewählt, der an die hastige Komposition graviert Metalliegel (*tsao yin*) denken läßt, ohne freilich deren charakteristischen Duktus zu übernehmen (Abb. 31). Liang Chih hat klassische Gestaltungselemente han-zeitlicher Siegel – die quadratische Grundfläche, das geometrische Schriftbild (*fang-cheng p'ing-chih* 方正平直) der Mou-chuan und den raumfüllenden Flächenaufbau – beiseite gelassen und öfter mit neuen Formen gespielt.

Liang Chihs Reliefsiegel inspirierten Teng Shih-ju und begründeten dadurch sicherlich seine Stellung in der Geschichte des Siegelschneidens, wiewohl sich zumindest in einem Fall auch hier eine direkte Linie zu Ho Chen zurückverfolgen läßt. Es handelt sich um das literarische Siegel

115 Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 12. Liang Chihs Nebenfrau Han Yüeh-su 韓約素 tat sich gleichfalls als Siegelschneiderin hervor. Chou Liang-kung hat ihr in seiner Biographie einen Abschnitt gewidmet.

116 CTS, 2: S. 103-149. Der Katalog enthält 62 Siegel Liang Chihs.

117 Die Schrift geht auf Wei Hsiang 衛環 aus der Chin-Zeit (265-317 n. Chr.) zurück. Vgl. K'ung Yün-pai 孔雲白, a.a.O., S. 70.

„liao fu you i hsiao yao“ 聊浮游以逍遙 (Abb. 32 a)
 („sich einfach treiben lassen und in Muße umherschweifen“).¹¹⁸

Es ist gleich von drei Siegelschneidern nachgeschnitten worden – ein im Chuan-k' o seltener Einzelfall.¹¹⁹ Parallelen dieser Art lassen sich meistens nur zwischen zwei Meistern nachzeichnen, und manchmal hat ein Siegelschneider zwar den Wortlaut übernommen, die Legende aber ganz anders gestaltet.

Erstmals von Ho Chen entworfen (allerdings 搖 statt 遙),¹²⁰ haben Liang Chih, Kan Yang und später Teng Shih-ju das Siegel mit geringen Abweichungen nachgeschnitten (Abb. 32 a–d; in der genannten Reihenfolge). Aufgrund der fehlenden Datierung und Ähnlichkeiten ist nicht zweifelsfrei festzustellen, wer wessen Siegel zur Vorlage genommen hat: Kobayashi Toan meint, Liang Chih habe Ho Chens Legende kopiert, Lin Chin-chung dagegen hält dessen Siegel für einen Nachschnitt Kan Yangs.¹²¹ Die Siegelschneider der Ming-Zeit haben jeweils ein quadratisches Format gewählt, dabei aber doch unterschiedliche Akzente gesetzt.

Bei Kan Yang beispielsweise ist der *shu-mi*-Kontrast deutlich verstärkt. Alle Schriftzeichen sind von ihm so angelegt, daß ihre untere Hälfte durchlässig scheint, während einzelne Linien sich dichter zusammendrängen. Die Balance zwischen „leeren“ und „vollen“ Flächen ist so weit verschoben, daß der Aufbau statt schwungvoller Linien die horizontale Reihung betont. Zeichen(elemente), die über der Grundlinie schweben („i“ 以 und das rechte Zeichenelement von „yao“ 遙), verstärken die Wirkung.

Liang Chih hingegen hat die Flächengliederung von Ho Chen weitgehend übernommen; dort, wo er sie verändert hat, zeigt seine Legende statt Zuspitzung der Gegensätze eine Tendenz zur Nivellierung des *shu-mi*-Kontrasts. Der Verbindung von Zeichen untereinander hat er mehr Beachtung geschenkt: „i“ 以 greift in den Radikal „shui“ 水 von „you“ 游 über, der Radikal in „yao“ 遙 drängt sich zwischen „hsiao“ 小, shui“ 水 wiederum bildet ein geschlossenes Oval mit dem Zeichenelement 尚 (𠂔) usf. Ho Chen beläßt zwischen Ober- und Unterreihe einen Minimalabstand, Liang Chih hebt diesen auf. Das Schriftbild hat den Rhythmus der Vorlage eingebüßt. Die geschwungenen Linien nämlich hat Ho Chen so arrangiert, daß ihre Dynamik in einer Art Zickzackbewegung von Zeichen zu Zeichen fortläuft (Skizze Abb. 33). Dieser Effekt ist in der Übertragung verloren gegangen, Liang Chih's Siegel wirkt monoton.¹²²

118 Im Wortlaut klingt der Titel des ersten Buches Chuang-tzu 莊子 an: „hsiao yao you“ 逍遙游 („Wandern in Muße“).

119 Die zweite mir bekannte derartige Beispielreihe geht gleichfalls auf Liang Chih zurück. Es handelt sich um das Reliefsiegel „i jih chih chi“ 一日之跡 („die Spur eines Tages“) (vgl. S. 90, Abb. 110).

120 Das poetische Siegel ist ein seltenes Beispiel Ho Chens für Reliefsiegel im runden Stil der Yüan-Zeit.

121 CTS, 2: S. 159; Lin Chin-chung, a.a.O., Aufsatz 4/S. 26.

122 Die Verflachung des ursprünglichen Gestaltungskonzepts, bei dem eine eigenständige Akzentuierung nicht gellingt, ist bei vielen Nachschnitten zu beobachten.

Liang Chih zählt nicht zu den herausragenden Meistern des „eisernen Pinsels“, sein Werk hat jedoch nachfolgende Generationen stärker beeinflusst als Ho Chen selbst. Das ist nicht zuletzt auch darauf zurückzuführen, daß von ihm mehr Siegel überliefert sind. Nicht nur Teng Shih-ju, sondern auch die Meister der Che-chiang-Schule haben sich von der Vielfalt seiner Formen anregen lassen.¹²³

Kan Yang 甘暘

Kan Yang, *tzu* Hsü-fu 旭甫, *hao* Yin-tung 寅東, aus Chiang-ning 江寧 (heute Nanking) rechnet eigentlich nicht der Hsin-an p'ai zu. Er wird im allgemeinen in keine bestimmte Gruppe eingeteilt,¹²⁴ sondern hat sich vor allem als Verfasser des schon erwähnten *Yin-chang chi-shuo* einen Namen gemacht. Kan Yang hat sich sowohl an Ho Chen als auch Wen P'eng orientiert, wovon Nachschnitte Zeugnis ablegen.¹²⁵ Dennoch soll er an dieser Stelle Erwähnung finden, da er so wie Liang Chih für Teng Shih-ju eine wichtige Rolle spielte. Seine Reliefsiegel orientieren sich am Stil der Yüan-Zeit, seine Intagliosiegel gelten als einfach und kraftvoll (*p'u-hou* 樸厚).¹²⁶ Kommen wir auf die Beispielreihe „liao fu you i hsiao yao“ zurück, so ist unschwer zuerkennen, daß Teng Shih-ju's Version mehr Parallelen mit Kan Yangs Legende als mit der des Liang Chih aufweist. Die Zeichen sind bei Teng auseinandergezogen und das große Format (ca. 6 x 5,5 cm) ist in ein Rechteck umgewandelt. Bis auf den Rand hat Teng Shih-ju die Komposition des Kan Yang übernommen und auch die Chuan-shu nur leicht variiert; jener hat die Zeichen im durchbrochenen Rahmen wie ein Netz aufgespannt, dieser setzt das feingliedrige Schriftbild ohne Berührung vom breiten Rahmen ab. Die netzartige Struktur wiederholt sich auch in anderen Reliefsiegeln Kan Yangs. Siegelkünstler der Ch'ing-Zeit nahmen dieses Merkmal auf: Sie vervollkommneten den Effekt und wußten ihn meisterhaft einzusetzen. Als Gestaltungsmittel blieb die „Netzstruktur“ im Chinesischen dennoch namenlos. Kan Yang selbst sprach nur davon, daß das Schriftbild der Reliefsiegel „fein“ (*ch'ing-ya* 清雅) sein und „die Idee des Pinsels“ (*pi-i* 筆意) enthalten“ solle.¹²⁷

Zu den in ihrer Zeit geschätzten Vertretern der Hsin-an-p'ai gehört, neben den schon genannten, Ch'eng Yüan, Ch'eng P'u, Hu Cheng-yen 胡正言 (ca. 1584 –

123 Das mit Kolophonen diverser Sammler versehene Intagliosiegel „lan sheng erh feng“ 蘭生而芳 („Die Orchideen blühen und duften“) (Abb. 34) gelangte u. a. in den Besitz Chiang Jens, einem Hauptvertreter der Che-p'ai (CTS, 2: S. 103). Äußerungen Chiang Jens ist ein direkter Einfluß Liang Chih's nicht explizit zu entnehmen, dennoch drängt sich die Vermutung auf. Das oft reproduzierte Siegel hebt sich von anderen Intagliolegenden des Liang ab; seine klassische Harmonie und Strenge, gepaart mit der lebhaften Messerführung, die nie ins Übertriebene verfällt, nimmt schon etwas vom Erscheinungsbild der Che-p'ai vorweg.

124 Sha Meng-hai reiht auch Kan Yang in die Hsin-an p'ai ein (*Yin-hsüeh shih*, S. 109).

125 siehe CTS, 2: S. 73 für Kan Yangs Nachschnitte (vergleichend mit Abb. 8 und Abb. 10)

126 Wang Pei-yüeh, *Yin-lin*, 42: S. 25.

127 Kan Yang, a.a.O., S. 92.

ca. 1674), auch Chin Kuang-hsien 金光先 (*tsu* I-fu 一甫). Hu Cheng-yen machte sich durch diverse Publikationen einen Namen; für den 1647 herausgegebenen Siegelkatalog *Yin-ts'un ch'u-chi* 印存初集 („Erste Sammlung überlieferter Siegel“) schrieb Chou Liang-kung das Vorwort. Eine Eigenart Hu Cheng-yens liegt in der häufigen Lesart seiner Siegel kreisförmig gegen den Uhrzeigersinn ( statt ).¹²⁸ Bekannt wurde Hu vor allem durch die „Sammlung von Kalligraphie und Malerei aus der Zehnambushalle“, *Shih-chu chai shu-hua p'u* 十竹齋書畫譜, in der er seine Kenntnisse als Siegelstecher für den Holztafeldruck fruchtbar machte. Chin Kuang-hsien blieb, anders als die vorgenannten Vertreter, nicht völlig in Ho Chens Fußstapfen haften. Wie jener schnitt er vorzugsweise Intagliosiegel und orientierte sich auch direkt an alten Siegeln (zwei- und viersilbige Privatsiegel sowie Beamtsiegel mit Titeln der Han-Zeit).¹²⁹ Chin Kung-hsien verließ die von Wen P'eng und Ho Chen mit Sorgfalt bedachte Balance der Kontraste zugunsten eines altertümlich anmutenden, einfachen Stils (*ku-p'u* 古樸) (Abb. 35).¹³⁰ Er gab dem „Pinsel“, den kalligraphischen Grundlagen und Kenntnissen der Schriftkunst, den Vorrang gegenüber den Erfordernissen der Messerführung. Durch Chou Liang-kung sind von ihm folgende Worte überliefert:

„Wer Siegel schneidet, muß zunächst den Bedeutungsgehalt des Pinsels verstehen, bevor er sich mit der Messerführung auseinandersetzt. Heute fügen Siegelstecher ganz grundlos Striche dazu (*tseng* 增) oder lassen sie vereinfachend weg (*sun* 損); sie sind mit Han-Siegeln und deren geometrischem Schriftbild (*p'ing-cheng fang-chih* 平正方直) nicht mehr vertraut.“¹³¹

Ein Siegelstecher, der sein Augenmerk ausschließlich auf Schnittechniken richtet, ist nicht eigentlich ein Meister des Chuan-k'o, selbst wenn er in der Handhabung des Messers große Geschicklichkeit an den Tag legte. Sicherheit in der Messerführung (*chi-fa* 技法) ist notwendig und wird vorausgesetzt, aber ohne den aus der Kalligraphie übertragenen ästhetischen Anspruch bleibt jedes Siegel

128 Siehe CTS, 5: S. 123-149. Eine solche Inschrift wird *hui-wen* 回文 („im Kreis gelesene Legende“) genannt und ist nicht in allen Fällen zulässig: Nur wenn der persönliche Name (*ming* 名) aus zwei Zeichen besteht, ist die Anordnung erlaubt, nicht aber mit nur einem Namensbestandteil in der Form „姓某之印“ (vgl. Wu-ch'iu Yen, *Hsüeh-ku pien*, 33. Empfehlung).

129 CTS, 3: S. 3-43.

130 Aus diesem Grund wird sein Stil auch als *chuo* 拙 („unbeholfen“) charakterisiert (Wu Ch'ing-hui 吳清輝, *Chung-kuo chuan-k'o hsüeh* 中國篆刻學, Hang-chou 1990, S. 35.) Der Begriff ist im Chuan-k'o mit einer positiven Wertung verbunden; er umschreibt eine simple, auf den ersten Blick wenig gewinnende Gestaltung. Den Gegensatz dazu bildet der ästhetisch bestehende, auf Wirkung zielende Entwurf, *ch'iao* 巧 („geschickt“) (vgl. Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 40f).

Der Bedeutungsgehalt von *chuo* und das Verhältnis zwischen *chuo* und *ch'iao* gehört zu den subtilsten, schwer zu fassenden Wertkategorien des künstlerischen Siegelstechens. Chao Chih-ch'ien hat das Verhältnis von *ch'iao* und *chuo* in einem Aufsatz näher erläutert. Siehe Kap. 5.1.1.

131 Chou Liang-kung, *Yin-jen chuan* (Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 9).

ein handwerkliches Erzeugnis ohne künstlerischen Gehalt. Insofern ist mit dem Begriff *pi-i* 筆意 nicht nur eine mit dem Pinsel verwandte Linienführung, sondern der maßgebliche Einfluß der Kalligraphie überhaupt gemeint.

Tseng 增 und *sun* 損 sind zwei weitere Begriffskomponenten, die in der Komposition eines Siegels eine Rolle spielen. Sie besagen, daß die Strichzahl eines Zeichens variiert werden kann, je nachdem, ob der Siegelschneider eine dichte oder lose Zeichenordnung anstrebt. Auch für den Abwechslungsreichtum sind sie wichtig, z. B. um einen mehrfach vorhandenen Radikal abzuwandeln. In Chin Kuang-hsiens Zitat klingt auch an, daß einige der bislang vorgestellten Kompositionsprinzipien nicht erst bei den Siegelkünstlern der Ming-Zeit ihre Anwendung fanden; bereits die Handwerker des Altertums wandelten die *Mou-chuan* je nach den Erfordernissen der Legende ab.¹³²

1.3. Su Hsüan 蘇宣 (1553 – ca. 1626)

Der aus Ta-chang 大鄆 im Kreis She 歙 (heute Provinz An-hui) stammende Su Hsüan wird mitunter der Schule des Ho zugerechnet, hatte aber in seinem Wirkungskreis eigene Schüler, die ihn zum Vorbild nahmen und nach Su Hsüans Beinamen als *Ssu-shui p'ai* 泗水派 bezeichnet werden.¹³³ Die Gruppierung war kleiner als die *Hsin-an p'ai* und setzte ihre künstlerische Aktivität auch nicht über mehrere Generationen fort. Anders als Wen P'eng und Ho Chen hat Su Hsüan eine Sammlung seiner eigenen Siegel herausgebracht (1617), und zwar unter dem Namen *Su shih yin-lüeh* 蘇氏印略 („Zusammenstellung von Siegeln des Herrn Su“). Seine Siegel werden als dem Ho Chen ähnlich charakterisiert – auch und gerade dort, wo sich beide Siegelschneider voneinander unterscheiden („*pu ssu chih ssu*“ 不似之似).¹³⁴ Dies gilt vor allem für die kraftvolle Messerführung. Su Hsüan hat eine individuelle Handschrift entwickelt; die Handhabung des „eisernen Pinsels“ tritt bei ihm noch stärker hervor. Nicht ohne Grund urteilt Chou Liang-kung, Su Hsüan habe den kraftvollen Stil des Ho Chen zur Blüte gebracht.¹³⁵ Bevor seine Stempel und die des Ho Chen miteinander verglichen werden, ist es zunächst erforderlich, Grundtechniken der Messerführung vorzustellen.

132 Li Tsao untersucht in einem Aufsatz (*Lun Han yin te wen-tzu t'e-tien chi ch'i pien-hua*, in: *Yin-hsüeh lun-t'an*, hrsgg. von der Hsi-ling yin-she, Hang-chou 1993, S.66-73) einige Variationsmuster der han-zeitlichen *Mou-chuan*. Sie stimmen mit Gestaltungsprinzipien des *Chuan-k'o*, u. a. *nuo-jang*, *tseng-sun* (bei ihm *chien-sheng* 減省) und *ch'ü-shen* 屈伸, „stau-chen – straffen“ (bei ihm *ch'ü-man* 屈滿, „stau-chen – ausfüllen“), weitgehend überein. Siehe Abb. 36: Beispielreihe von Schriftzeichen, deren Bestandteile in der *nuo-jang*-Manier verschoben wurden.

Vgl. auch Li I-feng, a.a.O., S. 120: Dieser illustriert in seiner Textauswahl aus alten Traktaten die Verlagerung einzelner Zeichen und -elemente zugunsten von anderen auch durch Beispiele der Ch'in-Zeit.

133 siehe Übersicht S. 58.

134 Han T'ien-heng, *Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao* (YL, S. 171f.)

135 Chou Liang-kung, *Yin-jen chuan* (Fushimi Chûkei, a.a.O., S. 30) (siehe auch Zitat S. 34).

1.3.1. Techniken der Messerführung

Da die Kalligraphie (*shu-fa* 書法) an erster Stelle steht und das Messer zurücktritt,¹³⁶ nehmen technische Anleitungen im Gegensatz zu ästhetischen Fragestellungen weder in alten Traktaten noch neuen Publikationen breiten Raum ein. Es wird differenziert zwischen Techniken zur Gravur der Seiteninschrift und für das Schneiden der Siegellegende. Beide Schneidevorgänge kennen im wesentlichen nur zwei Verfahren: für die Seiteninschrift, wie schon angeführt, die *shuang-tao* 雙刀 - und die *tan-tao* 單刀 -Technik; für die Legende den *ch'ung-tao* 衝刀 - und den *ch'ieh-tao* 切刀 -Schnitt (das „zügig durchgezogene“ und das „Schnitt für Schnitt ansetzende Messer“). Alle anderen Spielarten lassen sich auf diese beiden Grundtechniken zurückführen. Ihnen liegen ganz verschiedene Bewegungsabläufe zugrunde. Wie der Name schon sagt, wird der *ch'ung-tao*-Schnitt in einer durchgängigen Bewegung ohne Unterbrechung geführt; das Messer setzt nur einmal an. Die Technik ermöglicht ein rasches Arbeiten, so daß Geschwindigkeit den Charakter der Linien prägt. Der aufwendige *ch'ieh-tao*-Schnitt dagegen erfordert ein mehrmaliges Aufsetzen des Messers. Eine Linie setzt sich aus vielen kurzen Teilstücken zusammen, die häufig die Breite der Klinge nicht überschreiten. Entscheidende Bedeutung kommt dabei dem Ansatz des Messers zu, das nicht Stoß auf Stoß, sondern immer ein Stück weit zurück ansetzt. Auf diese Art und Weise entsteht das den *ch'ieh-tao*-Schnitt kennzeichnende Muster rauher Linienränder, deren geriffelte Struktur das Schriftbild aber nicht beherrschen darf. Die Methode nimmt viel Zeit in Anspruch und ruft einen Ausdruck verhaltener Spannung und Vibration hervor. Ein mechanischer, übertriebener Schneidevorgang führt zu einer fortlaufenden Reihung von ‚Sägezähnen‘ (). Diese Vorsprünge werden *leng-chiao* 稜角 („gezackte Kanten“) genannt und gelten in gehäufte Form als eintönig, was unbedingt vermieden werden sollte.¹³⁷

Neben den einzelnen Schnitttechniken gibt es verschiedene Arten, das Messer zu halten und zu führen. Im Gegensatz zur Schnitttechnik sind sie im Siegel selten erkennbar. Das Messer kann entweder mit der ganzen Hand umfaßt (*kuo-tao* 擱刀, „Schlagmesser“¹³⁸) oder aber zwischen Daumen und restlichen Fingern gehalten werden. Dabei wird es entweder gerade wie ein Pinsel gefaßt und mit der Klinge zum Körper gezogen (*veh-tao* 拽刀, „Zugmesser“) oder aber wie ein Schreibgerät gehalten und beim Schneiden vom Körper weggestoßen (*t'ui-tao* 推刀, „Stoßmesser“). Das vom Körper weggewandte Messer kann sowohl „nach vorne geschoben“ (*chih-t'ui* 直推) als auch zur Seite gezogen werden (*p'ing-t'ui* 平推, „auf gleicher Höhe ziehen“). Siegelschneider gaben häufig einer der beiden Varianten den Vorzug: Wang Pei-yüeh erwähnt, durch Augenzeugen sei Chao Chih-ch'iens große Vorliebe für das nach vorn geschobene Messer überliefert; Huang

136 siehe auch Ma Heng 馬衡, *Fan-chiang chai chin-shih ts'ung-kao* 凡將齋金石叢稿, Taipei 1981, S. 297.

137 Der Ausdruck *leng-chiao* geht auf Chu Chien zurück. Vgl. S. 51.

138 Gemeint ist, daß ein Messerschnitt mit der ganzen Hand besonders kräftig ausfällt.

Shih-ling 黃士陵 (1849-1908) hingegen habe die seitliche Führung bevorzugt.¹³⁹ In jedem Fall gilt das „Stoßmesser“ als älteste und gebräuchlichste Technik, es lassen sich auf diese Weise kräftige Striche und Feinabstimmungen der Linien gleichermaßen erzielen. Das Schneiden von Siegeln mit der ganzen Hand haben nur sehr wenige Meister angewandt (Ch'i Pai-shih beispielsweise).

Das Messer teilt sich in den Griff (*tao-kan* 刀幹, „Messerstamm“) und die Klinge (*tao-feng* 刀鋒). Jene wiederum mündet in die eigentliche Schneide (*tao-k'ou* 刀口, „Messermund“) (Abb. 37 a). Unterschieden wird ferner zwischen der „aufrechten“ (*cheng-feng* 正鋒) und „zur Seite geneigten Klinge“ (*ts'e-feng* 側鋒). Steinschneidmesser besitzen immer eine Klinge mit geradem Abschluß (*p'ing-k'ou* 平口, „gerader Mund“), für die Bearbeitung weicher Materialien wie Holz und Bambus eignet sich hingegen eine schräge, spitz zulaufende Klinge (*hsieh-k'ou* 斜口, „schräger Mund“) besser. Die Haltung der Klinge bestimmt, ob ein beidseitig gezahnter (*cheng-feng*) oder einseitig glatter, einseitig gekörnter Linienverlauf (*ts'e-feng*) entsteht (Abb. 37 b). Mit seitwärts geneigter Klinge ist ein Stein leichter zu bearbeiten als in aufrechter Position, die *cheng-feng*-Technik wird deshalb nur selten angewandt. Bei schräger Klinge setzt sich jede Linie aus zwei Schnitten zusammen. Der glatte Randverlauf einer vertieften Linie liegt an den Außenseiten, der einer erhabenen Linie an den Innenseiten zweier Schnitte.

Beim *ch'ung-tao*-Schnitt ist die Haltung der Klinge dem Siegelschneider freigestellt, der *ch'ieh-tao*-Schnitt aber erfordert stets eine seitliche Stellung. Zwei weiteren Schnittvarianten kommt Bedeutung zu: Das „brüchige Messer“ (*sui-tao* 碎刀) hinterläßt fragile Linien, das „rauhe Messer“ (*ssu-tao* 澀刀) ist eine Variante des *ch'ieh-tao*-Schnitts; es wird sehr kurz angesetzt bzw. sacht vor- und zurück geschoben, so daß keine gezahnten Vorsprünge, sondern nur leicht aufgerauhte Ränder entstehen. Weitere Spielarten sind das „langsame Messer“ (*ch'ih-tao* 遲刀) für Schnitte mit großem Kraftaufwand und sein Pendant, das mit wenig Druck geführte „leichte Messer“ (*ch'ing-tao* 輕刀); das „tanzende Messer“ (*wu-tao* 舞刀), dessen Klinge abwechselnd nach links und nach rechts fällt; das „verdeckte Messer“ (*mai-tao* 埋刀), das flach, mit breiter Klinge auf dem Stein aufliegt und eine flächige Bearbeitung ermöglicht; das „Messer auf gleicher Höhe“ (*p'ing-tao* 平刀), welches mit der Schneide vollständig aufsetzt und, zu guter Letzt, das „zurückhaltende Messer“ (*liu-tao* 留刀) – eine verzögernde Schnitttechnik für die Biegungen einer Linie.¹⁴⁰

Aspekte der Messerführung sind bei der Betrachtung einzelner Siegel bislang kaum berücksichtigt worden. Der Grund liegt darin, daß erst mit Su Hsüan das Messer als Stilmittel an Relevanz gewinnt. Die Schnitttechniken entwickelten sich

139 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o t'an-wei*, Taipei 1991 (ohne Verlag, Aufzeichnungen für den Unterricht), S. 21-22. Der Autor erwähnt leider nicht die Quelle und den Namen des Augenzeugen.

140 Wang Pei-yüeh, ebenda, S. 24. Siehe auch Teng San-mu, a.a.O., Teil II/ S. 43-45.

allmählich: das „brüchige Messer“ und das „rauhe Messer“ kannte Su Hsüan noch nicht. Auch der *ch'ieh-tao*-Schnitt erreichte erst in der Ch'ing-Zeit seine Blüte.¹⁴¹

1.3.2. Su Hsüan versus Ho Chen

Der bewußte Einsatz aufgerauhter oder gezackter Linienkonturen nimmt in Su Hsüans Siegeln den *ch'ieh-tao*-Schnitt eher vorweg, als daß er ihn bereits in seiner typischen Form repräsentiert. Die Linienränder sind sehr unregelmäßig gezahnt, so daß der Künstler das Messer nicht immer „Schnitt für Schnitt“ angesetzt haben kann. In Su Hsüans Intagliosiegel

„yün chung pai ho“ 雲中白鶴 (Abb. 38),

das einen poetischen Stempel Ho Chens aufgreift (vgl. Abb. 26), verdichten sich die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen ihm und Ho Chen. Neben einer veränderten Komposition von gegeneinander verschobenen Schriftzeichen und vereinfachter Schreibung der Schriftzeichen „yün“ 雲 und „ho“ 鶴 fallen sofort die gezahnten Konturen ins Auge. Trotz des unregelmäßig gezackten Linienverlaufs strahlt die Legende größere Selbstbeherrschung und Kontrolle aus als das Siegel Ho Chens; Su Hsüan scheint seine ganze Aufmerksamkeit auf das Messer konzentriert zu haben, während er Schriftbild und Komposition zwar harmonisch, aber ohne Spannungsbögen gestaltet hat. Die Striche sind sehr breit, das Siegel wirkt im ganzen schwerer und festgefügt als das des Ho Chen. Sein Stil wird daher als „ungekünstelt und einfach“ (*hun-p'u* 渾樸) bzw. „kraftvoll und impo-sant“ (*hsiung-wei* 雄偉) bezeichnet;¹⁴² Ho Chens Siegel hingegen zeichnen sich bei aller Evidenz des Messers durch Leichtigkeit und spielerische Vielfalt aus. Die Striche laufen bei ihm mitunter ganz entspannt aus, während den Zeichen von Su Hsüan ein verhaltener Druck eigen ist. Die Enden sind sorgfältig ausgeführt und schließen mit kleinen Zacken, den sogenannten Schwalbenschwänzen (*yen-wei* 燕尾) ab.¹⁴³

Su Hsüan hat den Einsatz des Messers dennoch nicht überspitzt. Die geriffelten Ränder der Linien steigern sich nie zu einer übertrieben gezahnten *leng-chiao*-Reihe. Die unregelmäßige Struktur der Linien deutet in manchen Partien bereits auf den erst in der Ch'ing-Zeit entwickelten *ch'ieh-tao*-Schnitt; der Duktus von Ho Chens Siegel hingegen weist auf den *ch'ung-tao*-Schnitt.¹⁴⁴ Daher ist die mit dem Prädikat *meng-li* bezeichnete Kraft in Ho Chens Legende an der unbeküm-

141 Das „brüchige Messer“ ist von Chu Chien 朱簡, das „rauhe Messer“ erst von Ch'ien Sung 錢松 (1818-1860) entwickelt worden. Der *ch'ieh-tao*-Schnitt ist ein wesentliches Stilmerkmal der Che-chiang-Schule (Che-p'ai 浙派). Vgl. S. 52, S. 63.

142 Han T'ien-heng, Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao, *YL*, S. 171f.

143 siehe S. 51 zur Prägung dieses Begriffs. Besonders deutlich sind die „Schwalbenschwänze“ an der Vertikalen von „chung“ 中 zu erkennen.

144 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 88.

merten, auf schnelles Schneiden angelegten Messerführung abzulesen – glatte, spitz zulaufende Linien ohne Ausarbeitung der Wendepunkte und Ecken, die Striche nur aneinandergesetzt – während bei Su Hsüan der Grundcharakter nicht durch Geschwindigkeit, sondern die Linie selbst zum Ausdruck kommt. Insofern verhalten sich beide Siegelschneider in ihrer Messerführung konträr zueinander: Ungestüm versus kraftvoller Bedachtsamkeit.

Die Legende „liu feng hui hsüeh“ 流風回雪 („Wirbelnder Wind und tanzende Schneeflocken“) (Abb. 39) weist mit „yün chung pai ho“ in Größe und Duktus Parallelen auf. Auch hier hat das Messer markante Spuren hinterlassen, ohne daß Su Hsüan die einzelnen *leng-chiao*-Spitzen so prägnant wie in „yün chung pai ho“ gestaltet hätte. Statt dessen sind die Schriftzeichen geschwungen und ihre Wendepunkte stärker gerundet, so daß der kraftvoll-beherrschte, kontrollierte Ausdruck abgemildert ist. Auch die Seiteninschrift dieses Siegels, „Su Hsiao-min“ 蘇嘯民, ist überliefert; Su Hsüan hat sie, unter Siegelschneidern ungewöhnlich, in Ts'ao-shu geschnitten.¹⁴⁵

Anhand anderer Intagliosiegel ließe sich die charakteristische Messerführung Su Hsüans weiter veranschaulichen. Daneben sind von ihm auch Reliefsiegel überliefert; hier hat er allerdings keinen eigenen Stil entwickelt.

1.4. Chu Chien 朱簡 (ca. 1570-?)

Wiewohl Chu Chien, *tzu* Hsiu-neng 修能, *hao* Chi-ch'en 畸臣, aus Anhui stammt, rechnet er nicht der Hsin-an p'ai zu. Er war ein Zeitgenosse Li Liu-fangs und des Siegelschneiders Chao I-kuang 趙宦光 (1559-1625; durch letzteren, gleichfalls keiner Gruppe zuzuordnen, erhielt er wichtige Impulse, die seine Siegel von der Schule des Ho Chen abgrenzen. In der Bewertung seines künstlerischen und literarischen Schaffens stehen die Traktate zur Ästhetik des Siegel-schneidens jedoch an erster Stelle, so daß es geraten scheint, zunächst diese vorzustellen.

1.4.1. Ästhetische Schriften

Unter den Verfassern theoretischer Traktate gilt Chu Chien vielen Siegelkennern als der wichtigste Vertreter der Ming-Zeit. Dieser Umstand ist auch im Hinblick auf Chao Chih-ch'ien von Bedeutung, da dessen kritische Äußerungen und die seiner Zeitgenossen an dem hohen Standard, den Chu Chien setzte, gemessen werden. Chu Chien veröffentlichte diverse Schriften: *Yin-p'in* 印品 („Klassen von

145 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 90. Der Autor hat in seinem Buch Han T'ien-hengs Ausführungen über Su Hsüan größtenteils übernommen. Er teilt nicht dessen Meinung, daß Su Hsüan das Verdienst zuzuschreiben sei, als erster Seiteninschriften in Ts'ao-shu geschnitten zu haben; wohl aber habe Su Hsüan die Seiteninschriften späterer Meister in dieser Hinsicht beeinflusst (Teng Shih-ju, Wu Hsi-tsai u. a.).

Siegeln“), *Yin-chang yao-lun* 印章要論 („Wichtige Erörterung über Siegel“) und *Yin-ching* 印經 („Klassiker über Siegel“) lauten die Titel der bekanntesten Werke. Daneben gab er Sammlungen seiner eigenen Siegel (*Hsiu-neng yin-p'u* 修能印譜, „Siegelkatalog von Hsiu-neng“; *Chün-ko ts'ang yin* 菌閣藏印, „Von Chün-ko gesammelte Siegel“) ¹⁴⁶ und allgemeine Siegelkataloge heraus. Auch das in zwei Bänden erschienene *Yin-p'in* enthält im wesentlichen Siegelabdrucke; es sind dort Nachschnitte von Siegeln des Altertums (Vor-Ch'in) und der Han-Zeit versammelt, die Chu Chien in den Jahren 1597 bis 1611 zusammengetragen hat. ¹⁴⁷ Die Abhandlungen *Yin-chang yao-lun* und *Yin-ching* gelten als die zentralen Texte Chu Chiens. Es handelt sich um späte Schriften, die die von Chu Chien vertretenen Positionen zusammenfassen; aus beiden Traktaten wird in der chinesischen Sekundärliteratur oft zitiert.

Als besonderes Verdienst wird Chu Chien die kritische Auseinandersetzung mit überkommenen Auffassungen angerechnet; er kompilierte nicht einfach traditionelle Lehrmeinungen, sondern korrigierte viele Ansichten. Zur Erhellung jener ‚Irrtümer‘ zählen u. a. die unpräzisen Vorstellungen Wu-ch'iu Yens über Siegel vor der Ch'in-Zeit (in den *San-shih-wu chü* heißt es dazu: „In der Zeit der Drei Dynastien [Hsia, Shang, Chou] gab es noch keine Siegel“). Chu Chien äußert sich bereits dahingehend, daß Siegel schon vor der Ch'in-Zeit hergestellt worden seien, ¹⁴⁸ und er setzt auch den Entstehungszeitpunkt für Reliefsiegel früher als Wu-ch'iu Yen, nämlich vor der T'ang-Zeit, an; allerdings war ihm die exakte zeitliche Einordnung und Herkunft der „kleinen Siegel mit roter Inschrift“ (*chu-wen hsiao-hsi*) aus der Chan-kuo-Zeit noch unbekannt. ¹⁴⁹

Des weiteren kritisiert Chu Chien die in epigraphischen Fragen allzu starke Referenz vieler Siegelschneider auf das *Shuo-wen chieh-tzu* 說文解字 des Hsü Shen 許慎 (dat. 121 n. Chr.). Das *Shuo-wen chieh-tzu* gilt zwar als wichtiges Werk in der Entwicklung der Schrift, ist aber natürlich nicht im Hinblick auf die Erfordernisse des Siegelschneidens aufgezeichnet worden. Aufgrund seines begrenzten Zeichenumfangs (9353 Schriftzeichen) substituierten Siegelschneider Schriftzeichen, die sie darin nicht fanden, häufig durch ein ähnliches, im *Shuo-wen* vertretenes Zeichen. Gegen diese bis in die Ch'ing-Zeit verbreitete Praxis spricht sich Chu Chien in seiner Abhandlung *Yin-chang yao-lun* aus, damit Siegel nicht nur einem künstlerischen Anspruch, sondern auch der epigraphischen Korrektheit genügen. ¹⁵⁰

Chu Chien war außerdem der erste Siegelschneider, der sich nicht allein auf die Lobpreisung der herausragenden Leistungen Wen P'engs und Ho Chens beschränkte, sondern durchaus auch Schwächen in ihrem Schaffenswerk erkannte,

146 Han T'ien-heng, *LYLH*, S. 160-161 und Sha Meng-hai, *Yin-hsüeh shih*, S. 116.

147 vgl. Sha Meng-hai, ebenda, und Fang Ch'ü-chi, a.a.O., S. 23. Der Katalog lag der Verfasserin nicht vor.

148 *Yin-ching* (*LYLH*, S. 166; Ku Hsiang, a.a.O., *Yin-ching*/S. 8)

149 vgl. S. 21, Anm. 44.

150 Yeh I-wei, *Chuan-k'o li-lun te chiao-chiao che*; *Shu-p'u* 62: S. 12. Chu Chien, *Yin-chang yao-lun* (*LYLH*, S. 168; Ku Hsiang, a.a.O., *Yin-chang yao-lun*/S. 2)

„Shou-ch'eng [d. i. Wen P'eng] vermischte in seinen Siegeln mit roter Inschrift verschiedene Schriftstile und muß daher als schlampiger Zeitgenosse [*ts'eng-fu* 愴父] bezeichnet werden.“¹⁵¹

und Ho Chen, dessen profunde Kenntnis der Epigraphik sonst immer hervorgehoben wird, attestiert er einen Mangel an künstlerischer, von der Kalligraphie hergeleiteter Inspiration (Abb. 40).¹⁵²

Chu Chien hat sich sehr zurückhaltend zu den Gestaltungskriterien von Siegeln geäußert. Neben der Hervorhebung der Chuan-shu galt sein Augenmerk eher der Verbesserung der Messerführung als Fragen der Komposition:

„Das Messer wie einen Pinsel zu führen ist keine leichte Aufgabe. Die aufrecht gehaltene Klinge (*cheng-feng*) wird fest umfaßt und dann gerade und langsam über die Fläche gezogen. Die Wendungen soll man eckig schneiden, die Enden rund. Es dürfen keine gezackten Kanten (*leng-chiao* 稜角), keine Ausbuchtungen (*yung-chung* 臃腫), keine Sägezähne (*chü-ya* 鋸牙) und keine Schwalbenschwänze (*yen-wei* 燕尾) entstehen; darauf kommt es in der Messerführung an. Zielt das Schneiden der Schriftzeichen im Kleinen auf die Verbesserung im Großen, und führt es von den vollständigen zur Korrektur abgebrochener Partien, dann ist dies auf das sogenannte fliegende Messer (*fei-tao* 飛刀),¹⁵³ das „Korrekturmesser“ (*pu-tao* 補刀) und das „Hilfsmesser“ (*chiu-tao* 救刀) zurückzuführen. Das alles sind Krankheiten des Messers.“¹⁵⁴

Die für Chu Chien zentrale Verbindung zwischen Messer und Pinsel belegt folgende Passage, in der er dem Zusammenspiel beider Aspekte unterschiedliche Kategorien zuordnet:

„Die Regel des Messers entwickelt sich aus der Regel des Pinsels. Verschmelzen Messer [und Pinsel], ohne Spuren zu hinterlassen, gehören Siegel zu jener Kategorie, die einen geistigen Gehalt (*shen-p'in* 神品) besitzt. Dominiert der Pinsel ohne den Einfluß des Messers, so reiht sich

151 siehe auch Abb. 8: „Wen P'eng chih yin“. Zit. nach: Han T'ien-heng, Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao, (YL, S. 166). Han T'ien-heng erwähnt nicht den Quellentext. Da die Passage weder in *Yin-ching* noch *Yin-chang yao-lun* enthalten ist und der Autor im Anschluß auf *Yin-p'in* rekurriert, stammt das Zitat mit großer Wahrscheinlichkeit aus jenem Werk.

152 Chu Chien hat in *Yin-p'in* ein Kapitel den fehlerhaften Nachschnitten diverser Meister gewidmet (Han T'ien-heng, ebenda; Yeh I-wei, Chuan-k'o li-lun te chiao-chiao che, 63: S. 79; Wu Ch'ing-hui, a.a.O., S. 44 (mit Abb.)).

153 Der Begriff *fei-tao* umschreibt ein besonders schnelles Aufsetzen des Messers.

154 Chu Chien, *Yin-chang yao-lun* (LYLH, S. 171; Ku Hsiang, a.a.O., *Yin-chang yao-lun*/ S. 9). Diese Schwächen der Messerführung sind in keiner Veröffentlichung oder Siegelsammlung illustriert, jedoch spielen die im Text eingeführten Begriffe (insbesondere *yen-wei* und *leng-chiao*) bis heute im Siegel schneiden eine große Rolle. Sie werden allerdings nicht ausschließlich negativ, sondern auch wertfrei beschreibend verwendet.

der Stempel in die Klasse des Schönen ein (*miao-p'in* 妙品). Sticht das Messer den Pinsel aus, basiert dies auf großem Können (*neng-p'in* 能品). Tritt zu Messer und Pinsel noch ein besonderer Ausdruck hinzu, handelt es sich um Ungebändigtsein (*i-p'in* 逸品). Wird die Klinge an Sägezähnen und Schwalbenschwänzen sichtbar, wirkt das Siegel steif (*wai-tao* 外道); ohne die Klinge aber ähnelt es „Tuscheschweinen“¹⁵⁵ und Eisendraht, es handelt sich dann um gewöhnliches Handwerk (*yung-kung* 庸工).¹⁵⁶

Chu Chiens Position zur Herkunft von Siegeln, der Messer- und Pinselführung hat sich auch in seinen eigenen Siegeln niedergeschlagen, von denen heute nur noch wenige Abdrucke erhalten sind.¹⁵⁷

1.4.2. Der Siegelschneider

Chu Chiens Siegel sind zum einen charakterisiert durch den Rückgriff auf Vorbilder vor der Ch'in- und Han-Zeit, d. h. die Adaption kleiner Reliefsiegel der Chan-kuo-Zeit (*chu-wen hsiao-hsi*), zum anderen durch eine Weiterentwicklung der Messerführung. Letzterer kommt entscheidende Bedeutung zu, da sie einen nachhaltigen Einfluß auf die Meister der späteren Che-chiang-Schule ausübte. Der Duktus von Chu Chiens Siegeln ist durch eine gewisse Brüchigkeit der einzelnen Linie gekennzeichnet, weshalb man auch vom „brüchigen Messer“ (*sui-tao* 碎刀) spricht. Es ist sowohl seinen Relief- als auch einigen Intagliosiegeln zu eigen. Das „brüchige Messer“ ist durch kurz angesetzte Schnitte gekennzeichnet und verdankt seinen Namen der schwankenden Strichstärke dünner, bisweilen nicht vollständig durchgezogener Linien. Ein Beispiel hierfür ist das relativ große Namensiegel

„Feng Meng-chen yin“ 馮夢禎印 (Abb. 41),

155 *mo-chu* 墨豬: fette, geschwollene Linien ohne Kraft. Der Terminus wird bereits im *Pi chen t'u* 筆陣圖 („Stellung des Pinsels“) erwähnt, welches der Dame Wei 衛 aus der Chin-Zeit zugeschrieben wird.

156 Chu Chien, Yin-ching (*LYLH*, S. 164; Ku Hsiang, a.a.O., Yin-ching/ S. 5). Die o. g. Kategorien entsprechen der seit der T'ang-Zeit bekannten, von Chang Huai-kuan 張懷瓘 in seinem Buch *Shu Tuan* 書斷 (724-727) begonnenen und durch Chu Ching-chen 朱景真 (auch: Ching-hsüan 景玄) um die Kategorie *i-p'in* ergänzten Klassifizierung von Werken der Kalligraphie. Darauf basierend unternahm Huang Hsiu-fu 黃休復 in der Sung-Zeit in seinem Werk *I-chou ming hua lu* 益州名畫錄 (dat. 1005) eine detaillierte Eigenschaftsbeschreibung der einer Klasse zugehörigen Schriftwerke; er stellte jedoch – anders als sein Vorgänger – die *i-p'in*-Klasse nicht hinten, sondern setzte sie den anderen Kategorien voran. (Eine ausführliche Aufsatzreihe über die *i-p'in*-Kategorie stammt von S. Shimada, Concerning the I-p'in Style of Painting, in: *Oriental Art*, 7 (1961): S. 66-74; 8 (1962): S. 130-137; 10 (1964): S. 19-26.)

157 Für eine Übersicht dieser Siegel siehe Fang Ch'ü-chi, a.a.O., S. 23-25 und Wang Pei-yüeh, *Yin-lin*, 43: S. 25-27 (Abbildungen von jeweils 16 Siegeln, nur in einem Fall stimmen sie nicht überein).

das Chu Chien als geometrisches Reliefsiegel (*fang-chu-wen*) konzipiert hat. Kompositorisch zeichnet es sich, wie die meisten seiner Siegel, zunächst durch keinen besonderen Akzent aus. Bemerkenswert ist allein der nach links vorge-schobene untere Part von „feng“ 馮, durch den der Bestandteil „ping“ 丿 nach oben gedrückt wird. An allen Schriftzeichen läßt sich der Aspekt des Messers und des Pinsels ablesen. Die fein geriffelten Linien enden häufig in einer Verdickung; ihr Lauf ist manchmal unterbrochen (etwa der obere Teil von „yin“ 印) oder nur durch haarfeine Grate weitergeführt. Besonders dünn sind die Linien der unteren Zeichen ausgefallen. Augenfällig ist im Zeichen „meng“ 夢 die nicht vollständig geschlossene, sondern um einen Zusatzstrich erweiterte Einfassung rund um das Element „hsi“ 夕, die eben nicht, wie eigentlich zu erwarten, auf die Klinge zurückzuführen ist, sondern als beabsichtigte Einzellinie hier Eingang gefunden hat. Das Vexierspiel zwischen verbundenen und unterbrochenen Linien verleiht der Legende ihre Eigenart: in „feng“ 馮 setzt sich die Strichelung von „ping“ 丿 im nach links verschobenen Teil des Radikals „ma“ 馬 fort, der obere und untere Part von „meng“ 夢 wiederum sind durch einen kräftigen Steg, der nicht zwingend erforderlich ist (Chuan-shu eigentlich 筭) verbunden. Im Graphem „chen“ 貞 schließlich ist das „brüchige Messer“ so ausgeprägt, daß das Auge aufgrund der fragilen Linien auch auf der rechten Seite die Senkrechte fälschlicherweise als fortlaufende Linie ergänzt.

Chu Chien wird mitunter auch der Einfluß einer flüssig ausgeführten Chuan-shu, Ts'ao-chuan¹⁵⁸, im Siegel zugeschrieben; der mit ihm befreundete Chao I-kuang 趙宦光 (1559-1625), *tzu* Fan-fu 凡夫, *hao* Kuang-p'ing 廣平 soll die in seiner Kalligraphie entwickelte Ts'ao-chuan auch auf Siegel übertragen haben. Abgesehen von einem Siegelkatalog mit Nachschnitten aus seiner Hand (*Chao Fan-fu yin-p'u* 趙凡夫印譜) ist jedoch kein Siegel überliefert, das ihm mit Bestimmtheit zugeschrieben und mit Merkmalen dieses Stils in Verbindung gesetzt werden könnte.¹⁵⁹ Die Ts'ao-chuan des Chao I-kuang zeichnet sich durch Einsatz des „fliegenden Weiß“ (*fei-pai* 飛白) und eine zwanglose, bisweilen lebhaft, fast tänzelnde Pinselführung aus (Abb. 42 a, b), die sich vom steifen, feierlichen Duktus der Siegelschrift abwandte. Auch wenn die künstlerische Wechselwirkung zwischen den beiden Schneidemeistern in der Literatur immer wieder erwähnt wird, läßt sich eine solche anhand des betreffenden Gegenstands nur bedingt nachvollziehen. Am ehesten kann das Schriftbild des *intaglio* geschnittenen

„Wang Tao-k'un yin“ 王道昆印 (Abb. 43)

158 Unter Ts'ao-chuan 草篆 versteht man eine flüssige Chuan-shu mit vereinfachenden Schreibungen (vgl. Liang Pi-yün 梁披雲, *Chung-kuo shu-fa ta tz'u-tien* 中國書法大辭典, Hongkong 1984, S. 13f.).

159 Sha Meng-hai, *Yin-hsüeh shih*, S. 126. Wang Pei-yüeh nennt die Zahl von 13 Siegeln, die nicht zur Gruppe der Nachschnitte gehören (*Yin-lin*, 45: S. 26).

als *ts'ao* 草 („dem Gras ähnlich“) charakterisiert werden, insofern ein dynamischer Duktus hier dazu geführt hat, daß die im Kreis arrangierten Zeichen (*hui-wen* 回文) durch feine Linien miteinander in Verbindung stehen. Vor Chu Chien haben Siegelstecher Berührungen der Schriftzeichen untereinander nicht absichtlich angestrebt. Anders als die Siegel Ho Chens, deren z. B. deutlich ramponierter Erhaltungszustand den bewußten Einsatz dieses Gestaltungsmittels fragwürdig erscheinen läßt, sind die wenigen Siegelabdrucke Chu Chiens allesamt gut erhalten, der ausgelassene, zeichenübergreifende Charakter seiner Chuan-shu ist auch in anderen Intagliolegenden (wenn auch nicht so prägnant) zu beobachten. Aus diesem Grund wird davon ausgegangen, daß es Chu Chien war, der als erster eine Verbindung zwischen den Umrissen einzelner Linien oder Schriftzeichen hergestellt hat.¹⁶⁰

Die Hinwendung Chu Chiens zu den Siegeln der Chan-kuo-Zeit ist nur durch wenige Beispiele dokumentiert.¹⁶¹ Bezeichnenderweise besitzt eins von ihnen die Legende „Kao-shu“ 杲叔 (Abb. 44) – das ist der Mannesname Wang Kuans. Wang Kuan, der fünf Jahre jüngere Zeitgenosse Chu Chiens, setzte den Rückgriff auf die kleinen Siegel der Chan-kuo-Zeit fort. Seine Adaption alter Siegel gilt als herausragend: ein Urteil, das sich weniger auf das stilistische als auf das epigraphische Niveau stützt. Im Gegensatz zu vielen anderen Meistern der Ming- und frühen Ch'ing-Zeit wird ihm eine vorzügliche Kenntnis der Ta-chuan 大篆¹⁶² bescheinigt.

1.5. Wang Kuan 汪關 (1575-?)

Wang Kuans ursprünglicher Name lautete Tung-yang 東陽, *hao* Yin-tzu 尹子. Wie Su Hsüan stammte er aus dem Kreis She in An-hui, lebte aber später viele Jahre in Lou-tung 婁東, Provinz Chiang-su. 1614 erwarb er ein han-zeitliches Bronzesiegel mit der Legende „Wang Kuan“, das ihn bewog, seinen Namen umzuändern (Abb. 45). Es heißt, Wang Kuan hätte alte Siegel so gut nachschneiden können, daß es schwierig war, Nachschnitt und Original auseinanderzuhalten.¹⁶³ 1614 veröffentlichte er den zwei *chüan* umfassenden Katalog *Pao-yin-chai yin-shih* 寶印齋印式; er enthält Siegelabdrucke seiner Sammlung sowie von eigener Hand.¹⁶⁴ Darüber hinaus fertigte Wang Kuan viele Siegel für zeitgenössische

160 Wang Pei-yüeh, *Chuan-k'o i-shu*, S. 90.

161 Fang Ch'ü-chi und Wang Pei-yüeh haben jeweils nur ein Siegel in ihre Übersicht aufgenommen. Für zwei andere siehe Yeh I-wei, *Chuan-k'o li-lun te chiao-chiao che*; a.a.O., 62: S. 12 und Liu Chiang, *Yin-jen i-shih*, S. 32.

162 Mit Ta-chuan werden nachfolgend alle Chuan-shu-Typen vor der Hsiao-chuan der Ch'in-Zeit bezeichnet. Siehe auch Anm. 18.

163 *ShZ*, Sonderband I, S. 73.

164 Nach Angabe von Sha Meng-hai (*Yin-hsüeh shih*, S. 112) existieren nur noch drei Exemplare des Werks. Eins davon könne nur als Manuskript gelten und enthalte darüber hinaus eine Chuan-shu-Kalligraphie, die in den anderen Ausgaben nicht enthalten sei.

Künstler, u. a. Tung Ch'i-ch'ang 董其昌 (1555-1636) und besonders Wang Shih-min 王時敏 (1592-1680). In seinem Werk spielen literarische Siegel nur eine marginale Rolle.

Wang Kuan gilt als der Gegenpol Ho Chens. Er entwickelte einen prägnanten eigenen Stil, der aus den Fußstapfen seiner Vorgänger deutlich ausschert. Der Duktus des Messers tritt bei Wang Kuan in den Hintergrund zugunsten eines äußerst akkuraten, dekorativen, auf den ersten Blick unbelebt-starren Stils, der nichtsdestotrotz vom souveränen Umgang mit der Klinge zeugt. Chou Liang-kung charakterisierte Ho Chens Siegel als wild und ungestüm, Wang Kuans Stempel hingegen sind von beherrschtem Gleichmaß bestimmt.¹⁶⁵ Insbesondere die Siegel größeren Formats (ca. 5 x 5 cm) unterliegen großer Sorgfalt, wofür das Doppelsiegel

„Tung Hsüan-tsai“ 董玄宰 –
 „Tung Ch'i-ch'ang yin“ 董其昌印 (Abb. 46)

nur als ein Beispiel unter anderen steht. Mit Ho Chen gemeinsam ist Wang Kuan, daß er sich hauptsächlich des *ch'ung-tao*-Schnitts bediente.¹⁶⁶ Den Legenden ist der Einsatz des Messers jedoch kaum mehr anzusehen. Die Linienränder sind glatt, die Exaktheit der Inschrift entspricht der Genauigkeit eines Jadesiegels. In allen Aspekten strebt Wang Kuan extreme Ausgewogenheit an: In „Tung Hsüan-tsai“ etwa gelingt ihm folgerichtig ein Duktus, der ohne Modulation der Strichstärke und ohne Variation der Chuan-shu auskommt. Doch auch in Legenden, in denen der Einfluß des Messers sichtbar ist (z. B. durch die gezackten Strichenden), herrscht dieselbe Kontrolle und Präzision vor. Dennoch ist Wang Kuans Werk nicht ausschließlich vom prächtigen, dekorativen Stil geprägt. Es zeichnen sich mehrere Schwerpunkte ab. Die ornamentale Richtung hat Wang Kuan mitunter in kleinen, sehr fein geschnittenen Legenden weiter verfolgt. Einige dieser „Miniaturen“ sind in Mou-chuan gestaltet. Auch hierin exzelliert er: die extrem dünne Ausarbeitung der Linien (im Relief) und saubere Abgrenzung der Umrisse (*intaglio*) ist ohne Vorläufer und beweist, welch hohes Niveau die technische Meisterschaft mit Wang Kuan erreichte (Abb. 47 a–c). Die starke Hinwendung zu den kleinen Siegeln der Chan-kuo-Zeit, die sich nicht auf den Nachschnitt beschränkt, sondern Siegel mit eigener Handschrift hervorgebracht hat, gelten als ein weiterer Mittelpunkt in Wang Kuans künstlerischer Hinterlassenschaft. Bemerkenswert sind außerdem die Siegel, in denen er – mit der ihm eigenen Feinheit und Genauigkeit des Duktus – Weiß und Rot in der Art han-zeitlicher Siegel im Text kombiniert. Kombinationen von Relief- und Intaglioschnitten stiften oft Verwirrung, da in der Legende eine gleichmäßige Verteilung von Rot und Weiß angestrebt wird, welche die Zeichenpartien vor- und zurücktreten läßt und bei

165 siehe S. 34.

166 Han T'ien-heng, Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao, *YL*, S. 173.

flüchtiger Betrachtung die Zuordnung erschwert. Auch Wang Kuans Siegel unterliegen diesem Effekt (Abb. 48 a, b).

Der Duktus Wang Kuans zeichnet sich durch zwei wichtige Neuerungen aus. Diese vor allem sind es, die von seinen Schülern – der durch ihn begründeten Lou-tung p'ai 婁東派 – weitergeführt worden sind und deren Einfluß bis in die Ch'ing-Zeit, hin zu den Vertretern der Che-p'ai, reichte. Eine der raren literarischen Legenden,

„hsiao yao you“ 逍遙游 (Abb. 49),¹⁶⁷

verkörpert beispielhaft die ihm eigene charakteristische Technik: Ähnlich den bei Chu Chien anzutreffenden feinen Verbindungsstegen zwischen Schriftzeichen sind auch hier die Umrisse der Linien aufgelöst, greifen einzelne Striche zum nächsten über. Anders als Chu Chien hat Wang Kuan jedoch die Kohäsion zwischen Schriftzeichen und Siegelrand bzw. den Zusammenhalt innerhalb eines Zeichens ausgearbeitet; untereinander sind Berührungen der Zeichen minimal (nur zwei hauchdünne Linien verbinden „yao“ 搖 und „you“ 游). Die ineinander sich auflösenden Striche der *man-pai*-Komposition haben nur schmale Partien des Siegelgrundes ausgespart, an anderen Stellen „kleben“ die Linien aneinander. Die Legende erhält dadurch ein antikisierendes Gepräge, als hätte der Stein für einige Zeit in der Erde gelegen; es handelt sich hier jedoch nicht, wie noch bei Ho Chen, um tatsächliche Korrosionsspuren, sondern einen von Wang Kuan beabsichtigten Effekt. Ist dies anhand eines einzigen Abdrucks auch nicht zweifelsfrei nachzuprüfen, so sind die durch seinen Siegelkatalog erhaltenen Stempel doch sonst alle sehr gut erhalten. Nur wenige Intagliosiegel zeigen das hier beschriebene „Agglutinationsmuster“¹⁶⁸, das Wang Kuan als erster bewußt einsetzte, um den Charakter gegossener und durch die Zeiten angegriffener Han-Siegel nachzuempfinden.

Betrifft die Verschmelzung einzelner Linien nur *intaglio* geschnittene Siegel, gilt der zweite stilistische Entwurf, die sogenannten „zusammengelöteten Punkte“ (*han chieh tien* 焊接點),¹⁶⁹ Reliefsiegeln. Wiederum macht sich Wang Kuan ein Gestaltungselement zunutze, um auf alte Siegel zu rekurrieren. Inspiriert von den *chu-wen hsiao-hsi* und alten Bronzeinschriften, deren Strichstärke insbesondere dort, wo Linien sich kreuzen, unregelmäßig ausfällt (Abb. 50), entwickelte er jene Verdickungen für seine eigenen Siegel weiter. Bemerkenswert ist daran, daß er einen für die Chou- bis Chan-kuo-Zeit typischen Duktus aufgriff, um damit dann hauptsächlich geometrische Reliefsiegel (*fang-chu-wen*), also Han-Siegel, zu schneiden. Alle Linien münden an Schnittstellen und Stoßpunkten in einem Knoten. Auf diese Weise entsteht ein Raster, das tatsächlich Ähnlichkeit mit den Löt-

167 Zitat und Titel des Ersten Buches *Chuang-tzu* 莊子 („Wandern in Muße“); statt 逍 hier allerdings 消

168 „nien pi“ 黏筆 bzw. „nien pien“ 黏邊 (Wang Pei-yüeh, *Yin-lin*, 46: S. 41; *Chuan-k'o i-shu*, S. 92)

169 Han T'ien-heng, Ming-tai liu-p'ai yin-chang ch'u-k'ao, *YL*, S. 173.

punkten eines dünnen Drahtes besitzt. Im Gegensatz zur herstellungstechnisch bedingten Irregularität bei Bronzeinschriften macht Wang Kuan den bewußten, immer auch dekorativen Einsatz der „gelöteten Punkte“ sichtbar. Je nach Strichstärke ist der Kontrast schwach oder sehr deutlich. Kreisförmige Punkte und durchbrochene Linienführung (Abb. 51 a) stehen neben Legenden, in denen die Wirkung der „Lötpunkte“ zurückgenommen ist (Abb. 51 b). Verdickungen hat Wang Kuan im übrigen nicht nur an Schnittstellen, sondern auch in den Wendungen der Linien gesetzt. Manche Siegel tragen nur andeutungsweise kleine Knoten, so daß die Legende, für sich betrachtet, nicht zwingend auf die Technik weist (Abb. 51 c).

„Lötpunkte“ wurden von Wang Kuan auch auf andere Stile übertragen; einzeln tauchen punktförmige Verdickungen in rund-geschwungenen Reliefsiegeln auf, ebenso auf Siegeln mit Zierschriften. Ferner hat er nicht wenige seiner eigenen, den kleinen Reliefsiegeln der Chan-kuo-Zeit nachempfundenen Legenden durch sie bereichert. Deutlich abgesetzt, behaupten sie ihre Eigenständigkeit als innovatives und effektvolles Gestaltungsmittel.

Die Schüler Wang Kuans, zu deren wichtigsten Vertretern sein Sohn Wang Hung 汪泓 und Lin Kao 林皋 (1658 – ?) zählen, setzten die eingeschlagene Richtung fort, reichen in der technischen Meisterschaft und Präzision des Schneidens jedoch nicht an diesen heran. Wang Hung übernimmt die Eigenheiten des Duktus, ohne das Ebenmaß der Komposition zu erreichen; Lin Kao führt den dekorativ-harmonischen Ausdruck und die zarten Linien fort, setzt aber in der Flächengliederung stärkere Kontraste. Sowohl Wang Hung als auch Lin Kao konzentrierten sich in der Wahl des Schrifttyps auf die Hsiao-chuan. Gleichzeitig suchten sie diese stärker zu variieren und abwechslungsreicher zu gestalten.¹⁷⁰

170 vgl. *CTS*, 4: S. 151-163 (Wang Hung) und 8: S. 29-61 (Lin Kao).

1.6. Übersicht über die Gruppierungen der Ming-Zeit

