Die reale Welt der Produktion: Eine Neubewertung der historischen Bedeutung der Qing-Akademie Qingming Shanghe Tu in der Yongzheng-Akademie

Nationales Palastmuseum
Chen Yunru
Abteilung Kalligraphie und Malerei

erwähnen. An

"Das Qingming Shanghe Tu ist eines der populärsten Sujets in der Geschichte der Malerei, von dem während der Song-, Yuan-, Ming- und Qing-Dynastien Kopien hergestellt wurden. Obwohl das Gemälde am 15. Tag des 12. Monats des ersten Jahres der Qianlong-Herrschaft (1737) signiert ist, handelt es sich in Wirklichkeit um ein groß angelegtes gemeinsames Gemälde, das im sechsten Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1728) begonnen wurde und eindeutig die Yongzheng- und Qianlong-Herrschaft überspannt.

Zunächst wird versucht, die Abstammung des Qing Yuan Ben zu rekonstruieren, indem die Aktivitäten und stilistischen Merkmale der fünf Maler aufgezeigt werden, und es wird gezeigt, dass das Qing Yuan Ben eine Fortsetzung der Yongzheng-Dynastie bis zur frühen Qianlong-

Periode ist. Anschließend wird zur Klärung der bildlichen Ursprünge des Yongyuan-Textes ein Vergleich mit dem Qingming Shanghe Tu von Shen Yuan angestellt, das in seiner Komposition sehr ähnlich ist, um die Art des Manuskripts von Shen Yuan zu veranschaulichen; ein weiterer Vergleich wird mit einigen anderen Texten angestellt, die während der Ming-Dynastie im Umlauf waren, um zu verdeutlichen, wie der Yongyuan-Text den bildlichen Stil des Qingming Shanghe Tu aufgreift, und um zu zeigen, dass es sich um ein "neues Werk mit alten Themen" handelt, das versucht, "das Beste zu sammeln". Es soll gezeigt werden, dass es sich bei der Qing-Yuan-Version nicht nur um eine Neuproduktion eines klassischen alten Sujets handelt, die ein "Meisterwerk" ist, sondern auch um eine weitere Analyse dieser Behandlung und des stilistischen Ausdrucks, um die transformative Bedeutung und die Leistungen der Yongzheng-Akademie zu verdeutlichen.

Um die Errungenschaften der Yongzheng-Malschule zu verdeutlichen, wird in diesem Aufsatz ein anderes Beispiel, Lang Shining's Bajun, als Beispiel angeführt. Zum einen geht es um die Dualität von chinesischem und westlichem Stil in der Malerei des Bajun-Gemäldes: Anhand der überlieferten Werke werden die verschiedenen Phasen des Stils von Lang Shining nachgezeichnet und der "nicht-nicht-westliche" Ansatz des Bajun-Gemäldes schrittweise erklärt; zum anderen wird anhand von Archivdokumenten das westliche Konzept der Perspektive skizziert, mit dem der Yongzheng-Kaiser und sein Hof konfrontiert waren. Laut Nian Xiyaos Buch "Die Wissenschaft des Sehens", das während der Yongzheng-Periode fertiggestellt wurde, war die Verwendung der westlichen Perspektive keine "nicht-chinesische" Produktion, sondern ein Mittel, um den Betrachter zu
"Die Behandlung derjenigen, die ihre Echtheit erlangt haben". Aus diesem Grund sind neue Werke wie "Bajun" und "Qing Yuan Ben", die aus bestehenden Themen des Palastes während der Yongzheng-Periode übernommen wurden, in der Tat ein Ausdruck des vom Qing-Hof angestrebten "wahren Staates".

Schlüsselwörter: Qing Yuan Ben Qingming Shanghe Tu, Yongzheng-Kaiser, Lang Shining, Bajun Tu, Optik, Perspektive

I. Vorwort Einführung

"Das Qingming Shanghe Tu ist eines der populärsten Sujets in der Geschichte der Malerei, und es gibt nicht nur viele Ausgaben dieses Werks, sondern auch viele Forschungsarbeiten dazu. Es gibt mindestens vierzig Kunstwerke, die zu diesem Thema gemalt wurden, und nach grober Schätzung gibt es mindestens vierzig davon. Allein seit dem zwanzigsten Jahrhundert sind mehr als dreihundert Artikel veröffentlicht worden, und das Thema wurde sogar als "Qingming Shanghe Studies" bezeichnet. [1]Die meisten dieser Studien konzentrierten sich jedoch auf Zhang Jutuans Qingming Shanghe Tu (auch bekannt als die "drei Ausgaben des Baoji-Buches" in der Sammlung des Palastmuseums in Peking, im Folgenden als "Zhang-Jutuan-Buch" bezeichnet), während das Interesse an anderen Ausgaben erst in den letzten zehn Jahren allmählich zunahm. Diese Arbeit gliedert sich in eine Untersuchung der verschiedenen populären Ausgaben der Ming-Dynastie und eine Diskussion der Version des Gemäldes aus der Qing-Dynastie im Nationalen Palastmuseum (im Folgenden als Version aus der Qing-Dynastie bezeichnet). In diesem Artikel werden wir die historische Bedeutung des letztgenannten Gemäldes erörtern. Zuvor ist es jedoch notwendig, die Ergebnisse der beiden genannten Studien zusammenzufassen und zu analysieren.

Die moderne wissenschaftliche Aufmerksamkeit und Untersuchung des Qing-Akademie Qingming Shanghe Tu begann in den 1950er Jahren mit der Debatte über die Echtheit des Qingming Shanghe Tu. Damals führte die Anzahl der erhaltenen Werke mit dem Titel "Qingming Shanghe Tu" zu einer Debatte darüber, ob die "authentischen" oder die "authentischen Kopien" die Grundlage für die Beurteilung bilden sollten, wobei die einzelnen Versionen des Gemäldes unterschiedlich stark beachtet wurden. Da die Qing-Hofversion von "Qingming Shanghe Tu" von einer Reihe von Qing-Hofmalern signiert wurde, wies Dong Zuobin seinerzeit darauf hin, dass "das Gemälde das exquisiteste und perfekteste der Qingming Shanghe Tu" sei. ..... Aus sozio-historischer Sicht ist die Thematik dieses Bandes ziemlich repräsentativ für die Landschaft von Beiping während der Ming- und Qing-Dynastien (mit Ausnahme der Kleidung) [2]Da die Qing-Hofausgabe jedoch während der Qing-Dynastie hergestellt wurde, ist sie für die Debatte über die Echtheit des Originals nicht relevant, und eine eingehende Diskussion ist selten.

Zu einer Zeit, als sich die Gelehrtenwelt wie besessen mit der Echtheit der verschiedenen Kopien beschäftigte, vertrat Roderick Whitfield in seiner Dissertation von 1965 eine andere Auffassung. Einerseits folgte er dem Rat von Gelehrten wie Xu Bangda, der die Kopie von Zhang Jutuan im Pekinger Palastmuseum für echt hielt, und andererseits versuchte er, die ikonografische Abstammung der verschiedenen Kopien des Qingming Shanghe Tu zu klären. Obwohl es eine mögliche stilistische Kontinuität zwischen der Qing-Yuan-Version und der Zhang-Judean-Version im Pekinger Palastmuseum gibt, ist die Qing-Yuan-Version in ihrer Landschaftsdarstellung und Gesamtkomposition innovativer. [3]Ausgehend von der Untersuchung der Version von Zhang Zhuduan konzentriert sich Wei Tuo dann auf den Vergleich der bildlichen Abstammung zwischen den Versionen und weist auf ein weiteres Beispiel hin, das der Qing-Yuan-Version von Qingming Shanghe Tu zeitlich nahe kommt.

---

1 Zur Geschichte der Forschung über Qingming Shanghe Tu siehe Zhou Baozhu, "Qingming Shanghe Tu and Qingming Shanghe Studies"; Na Zhiliang, "Qingming Shanghe Tu", S. 1-25; für eine Zusammenstellung relevanter Forschungsergebnisse siehe Zhao Shu et al, "Index to the Bibliography of Qingming Shanghe Tu", in Dai Liqiang, Hrsg. Das Nationale Palastmuseum stellte die Qing Yuan-Version von Qingming Shanghe Tu von April bis Juli 2010 erneut aus, und es wurden neue Forschungsergebnisse veröffentlicht, siehe Tong Wen'e, "Painting the Garden: Qing Yuan version of Qingming Shanghe Tu"; Tong Wen'e, "The Manuscript! Eine Kopie! Die Zwillingsbrüder der Qing-Yuan-Version von Qingming Shanghe Tu", S. 102-113.

2 Dong Zuobin, "Qingming Shanghe Tu", in The Complete Works of Dong Zuobin, Bd. 10, Nr. 2, Bd. 5. Dong Zuobin, "Über das Modell von Qingming Shanghe Tu", S. 6.

3 Roderick Whitfield, "Chang Tse-tuan's `Ch'ing-ming shang-ho t'u'," S. 106.

Die Bedeutung von "Shen Yuans weißem Skizzenbuch". Shen Yuans Gemälde des Flusses beim Qingming-Fest (im Nationalen Palastmuseum, im Folgenden als "Shen-Yuan-Text" bezeichnet) ist auch als "weiße Darstellung" bekannt, da es hauptsächlich mit Tusche und Lavierung koloriert ist, und Wei Tuo spekuliert weiter, dass der Shen-Yuan-Text der Vorgänger des Qing-Yuan-Textes des Flusses beim Qingming-Fest sein könnte.[4]

Obwohl das Qing Yuan Ben Qingming Shanghe Tu in den 1970er Jahren für die Debatte über die Echtheit des Qingming Shanghe Tu von Zhang Judean nicht relevant war, wurde das Qing Yuan Ben mit der Veröffentlichung und weiten Verbreitung der Bilder des Qing Yuan Ben in den Studien über das Qingming Shanghe Tu mehr oder weniger erwähnt. Na Zhiliangs "Qingming Shanghe Tu" (veröffentlicht 1977) trug wesentlich zur weiteren Verbreitung der Einzelheiten des Inhalts des Qing Yuan Ben bei, indem er die Einzelheiten der Aktivitäten auf dem Gemälde schriftlich beschrieb und erklärte, dass "dieses Gemälde das raffinierteste und vollkommenste der Qingming Shanghe Tu ist. Das Thema und die verwendeten Materialien dieses Gemäldes repräsentieren die lokalen Gebräuche in der Gegend von Peking während der Ming- und Qing-Dynastie. [5]Die Qing-Yuan-Version des Gemäldes ist zwar ein Nachkomme der Zhang-Judean-Version, hat aber aufgrund der Darstellung der "Hauptstadt Peking" während der Qing-Dynastie einen neuen Wert. [6]Zu diesem Zeitpunkt löste sich das Studium der Qingming Shanghe Tu allmählich von der Debatte über ihre Echtheit, und der Schwerpunkt der Aufmerksamkeit verlagerte sich auf die Ming- und Qing-Versionen.

In den 1990er Jahren wurde Zhang Jutuans Qingming Shanghe Tu (Baoji, 3. Auflage) zum am meisten akzeptierten antiken Text in der Gelehrtengemeinschaft. Nachdem die "Authentizitätsdebatte" abgeklungen war, verlagerte sich die Forschungsrichtung bei den anderen Kopien von der Bestimmung der Authentizität auf die Analyse und das Verständnis der Genealogie des Gemäldes sowie auf die Erforschung des Stils und der Bedeutung der einzelnen Werke. Zhou schlug eine "Qingming Shanghe-Studie" vor, um dieses Thema zu definieren, wobei er einerseits die Bedeutung des Zhang Jutuan-Textes befürwortete und feststellte, dass man sich andererseits auf alle Qingming Shanghe-Zeichnungen konzentrieren müsse.[7]

Die Erforschung des Qingming Shanghetu der Ming- und Qing-Dynastie geht auf eine Reihe von Gelehrten zurück, von denen Wei Tuo den Grundstein für

die Genealogie des Bildes legte. Nach Wei Tu hat der japanische Gelehrte Hiroshin Furuhara sein Wissen über das Bildsystem des Qingming Shanghe Tu durch den Vergleich und die Analyse verschiedener Ausgaben des Bildsystems weiterentwickelt, und seine Beobachtungen über die Qing-Yuan-Version des Qingming Shanghe Tu sind vielschichtiger Natur. [8]In seinem Vergleich der einundvierzig erhaltenen Ausgaben aus der Ming- und Qing-Dynastie versucht er, zwischen drei Gruppen zu unterscheiden, um die Verbindungen zwischen ihnen zu verdeutlichen, aber keine der Gruppen ist mit dem Text von Zhang Judea verwandt. [9]Die im "Ching-Yuan-Text" dargestellten Szenen werden nicht als besonders

---

4 Roderick Whitfield, "Chang Tse-tuan's `Ch'ing-ming shang-ho t'u'," S. 360-361 .

5 Na Zhiliang, Qingming Shanghe Tu, S. 1-25.

6 Na Zhiliang, Qingming Shanghe Tu, S. 26-60.

7 Zhou Baozhu, "Qingming Shanghe Tu und Qingming Shanghe Xue", S. 178-192.

8 Seine Studie über das Gemälde wurde ursprünglich in der Zeitschrift Guohua veröffentlicht, später aber in eine Sammlung seiner Essays aufgenommen, die leicht überarbeitet wurden. Hiroshin Furuhara, "Qingming Shanghe Tu" (oben) und (unten), S. 5-15, 27-44; Hiroshin Furuhara, "Qingming Shanghe Tu", Studies in Chinese Painting, S. 193-263.

9 Für eine Diskussion über die Herkunft der Texte aus der Ming-Dynastie siehe Hiroshin Furuhara, "Qingming Shanghe Tu", Studies in Chinese Paintings, S. 213-234, sowie die Ming-Sammlung und die Inschriften auf dem Gemälde, die zeigen, wie das Thema wiederholt kopiert wurde.

Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass der Qing-Yuan-Text nicht vom Zhang-Judäa-Text abgeschrieben wurde, sondern auf den vorherrschenden Texten der Ming-Dynastie basiert. Oberflächlich betrachtet scheint Hiroshin Furuhara lediglich eine Stellungnahme zum Ursprung des Bildstils des "Qing Yuan Ben" abzugeben, doch in Wirklichkeit enthüllt er bereits die Anfänge eines neuen Themas. Obwohl die aus vergleichenden Editionsstudien abgeleitete genealogische Beherrschung des Bildinhalts bei der Untersuchung der verschiedenen "Qingming Shanghetu"-Texte genutzt wurde, müssen diese Beobachtungen im Kontext der Entstehung der einzelnen Texte noch weiter untersucht werden. Gu Yuan stellt fest, dass der Qing-Yuan-Text ein Produkt der Bezugnahme auf die vorherrschenden Ausgaben der Ming-Dynastie ist, und erklärt weiter, dass viele der "kleinen Aktivitäten", die im Qing-Yuan-Text einzigartig sind, überraschenderweise Szenen "unheilvoller" und "schelmischer" Aktivitäten sind. Diese "kleinen Aktivitäten" sind zum Teil eine Fortsetzung der Texte aus der Ming-Zeit, zum Teil hängen sie mit der Haltung des Qianlong-Kaisers zusammen. Gou Yuan ist der Ansicht, dass der Qing-Yuan-Text eine Fortsetzung der vorherrschenden Texte der Ming-Dynastie ist, von der grundlegenden Komposition bis hin zur Ausgestaltung der Szenen, aber die vorherrschenden Texte stellen keine konkreten Orte dar, sondern eher fiktive Welten. Da der Raum, in dem die Szenen gemalt werden, leer ist, gibt es keine theoretische Grundlage für die Darstellung von unheilvollen oder respektlosen Ereignissen, die die Tugendhaftigkeit des Kaisers untergraben würden. Furuhara weist darauf hin, dass "diese Art von schelmischem Geplänkel fortgesetzt werden konnte, weil das Verbrechen der Respektlosigkeit nicht mehr nachgewiesen werden konnte". All diese Anzeichen deuten darauf hin, dass "der Qianlong-Kaiser Qingming Shanghetu als ein gewöhnliches Gemälde betrachtete und dem Qing-Hof daher einen großen Spielraum ließ".[10]

Unabhängig davon, ob seine Beobachtungen mit dem kreativen Kontext der Qing Yuan-Version von Qingming Shanghe Tu übereinstimmen oder nicht, nimmt sein Versuch, die Qing Yuan-Version als "Geplänkel-Szenen" zu interpretieren, tatsächlich eine Verlagerung von der Untersuchung des Malstils zur Untersuchung der kontextuellen Interpretation vorweg. In seiner Studie über die Qingming Shanghetu-Bildergruppe konnte Kubara seine Betrachtung der Qing Yuanben dank seiner "Qianlong Imperial Painting" auf eine Untersuchung ihres kreativen Kontextes verlagern. Diese Forschungen haben sich auf

verschiedene Bereiche ausgewirkt, insbesondere auf die zunehmende Erforschung der Stadtgeschichte der Ming- und Qing-Dynastie. So konzentrierte sich Wang Zhenghua in einem Seminar mit dem Titel "Urbanes Leben in China" im Jahr 2001 auf die Qingming Shanghe-Gemälde ab der Ming- und Qing-Dynastie, wobei er die "Zeitgenossenschaft" dieser Werke untersuchte und sie mit verwandten Stadtbildern wie der "Wohlhabenden Versammlung der südlichen Hauptstadt" und der "Kaiserlichen Hauptstadt Jixing" verglich. Er schlug vor, dass diese Werke eine wichtige Referenz für das Verständnis der chinesischen Städte ab dem späten 16. Das Werk ist eine wichtige Referenz für das Verständnis des chinesischen Städtebaus seit dem späten sechzehnten Jahrhundert. [11]Itakura versucht auch, die kulturelle Atmosphäre der in Massenproduktion hergestellten "Qingming Shanghe Tu" der Ming- und Qing-Dynastien zu erklären, insbesondere die Ausgaben aus Liaoning, Zhao und Zhejiang sowie spätere Ausgaben (das Stück aus Suzhou), indem er die Ansichten des Ming-Gelehrten Shen De Fu in seinem "Nachtrag zum Wanli Naozui" erweitert und versucht, die Verflechtung zwischen den Familien Yan Song und Wang Shizhen zu rekonzeptualisieren

---

10 Für diese kleinen Szenen will Hiroshin Furuhara
Der Umgang mit "Humor" in der chinesischen Malerei ist ein Thema, das in Arbeit ist.

11 Zur offiziellen Veröffentlichung dieses Symposiums siehe Wang Zhenghua, "Past Prosperity: A Study of Chinese Urbanism in the Seventeenth and Eighteenth Centuries", in Li Xiaotie, ed.

Hintergrund dieser Arbeit ist die Rezeption des Suzhouer Stücks der Qingming Shanghe Tu durch den Literatenkreis der späten Ming-Dynastie.[12]

Diese Forschungswelle, die die Bedeutung und den Gebrauch des Qingming Shanghe Tu in der Ming-Dynastie nachzeichnet, hat in der Tat zu einer Verlagerung der Forschung auf die Funktion und Bedeutung des Qing Yuan Ben geführt. Wang Zhenghua hat in ihrer Studie zur städtischen Ikonographie die These aufgestellt, dass das Qing-Hofbuch eng mit dem Qianlong-Kaiser in Verbindung gebracht werden sollte. Sie weist darauf hin, dass die Ansicht des Palastes im letzten Teil des Gemäldes ein Bild von Yuanmingyuan heraufbeschwört, das wiederum mit dem Interesse an dem Wasserdorf Jiangnan verbunden ist. Das "Qing Yuan Yuan"-Gemälde ist nicht nur eine Rekonstruktion des königlichen Palastes in Jiangnan, sondern umfasst auch Gebäude im westlichen Stil, was dem Gemälde ein allumfassendes, "allumfassendes" Bild verleiht.[13]Hier konzentriert sich Wang Zhenghua nicht nur auf die Funktion des Gemäldes, sondern versucht auch, den stilistischen Ausdruck des "Qing Yuan Ben" anzusprechen.

Verglichen mit der lebhaften Betrachtung des funktionalen Kontextes der Qing Yuanben stagniert die Diskussion über ihren Stil. In der allgemeinen Geschichte der Malerei wurde der Stil von Qing Yuanben oft als eine "Mischung aus Ost und West" bezeichnet und diese Eigenschaft als repräsentativ für den Hofstil angesehen.[14]Yang Yongyuan, der sich mit dem Hofstil der frühen Qing-Dynastie befasst, weist darauf hin, dass in der Qianlong-Periode ein eklektischer Stil aus chinesischer und westlicher Malerei den orthodoxen Vier-Königs-Stil ablöste, d. h., dass die ausländische Malerei, die von den Literaten verachtet worden war, neue Ausdrucksmöglichkeiten in die Hofmalerei einführte. Mit anderen Worten: Die von den Literaten verachtete ausländische Malerei begann, neue Ausdrucksmöglichkeiten in die Malerei der Palasthöfe einzubringen. Yang zufolge lassen sich diese neuen Elemente als "die Verwendung von Schattierungen in der Figurenmalerei" und "die Verwendung der Perspektive in der Architektur des Pavillons" zusammenfassen.[15] In ihrem 2004 erschienenen Buch *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* versucht auch Anita Chung, die Errungenschaften der Malerei der Qing-Dynastie anhand des Themas der *Grenzen zu* interpretieren. In ihrer Monografie Grenzen ziehen: Architekturbilder im China der Qing-Dynastie versucht auch Anita Chung, die Errungenschaften der Malerei der Qing-Dynastie durch das Thema der Grenzen zu

interpretieren. Im Gegensatz zu Yangs Schwerpunkt auf der Perspektive konzentriert sich Anita Chung mehr auf den stilistischen Gesamtausdruck des Werks, wobei sie viele Beobachtungen von Gelehrten wie Yang Boda und Nie Chongzheng über den Betrieb der Akademie heranzieht, unterstützt durch die Verwendung von Archivmaterial aus den Archiven des Qing-Hofs. [16]Im Abschnitt über die Palastmalerei der Qing-Dynastie erörtert Anita Chung die Gemälde sowohl unter dem Aspekt der "Palastdokumentation" als auch des "idealen Bildstils" und ordnet das "Qing Yuan Ben" in den Kontext der "Palastdokumentation" als eines der Gemälde der Südlichen Tour und der Stadt ein. Dieses Modell wurde in einer Vielzahl von dokumentarischen Zeichnungen weiterverwendet. Die Richtung ihrer Diskussion ignoriert jedoch eindeutig die Tatsache, dass die Annahme des Titels "Qingming Shanghe Tu" im Text der Qing-Akademie auch eine Auseinandersetzung mit den traditionellen Aspekten des Themas bedeutete, nicht nur in Bezug auf den stilistischen Ausdruck, sondern auch in Bezug auf die Bedeutung des Bildes und seinen Verwendungskontext.

---

12 Itakura Seitetsu, "Sogetsu Itakura", in Hiroshi Ihara, "Qingming Shanghetu", Ein Kapitel in der Geschichte des Werks The History of Qingming Shanghetu, A Chapter in the History of Ming and Qing Dynasties, S. 221-228; Itakura, Seiji, "The History of Qingming Shanghetu: A Chapter in the History of Ming and Qing Dynasties. Qing-Dynastie", in Die Darstellung der Stadt: Eine vergleichende Studie der mittelalterlichen und modernen Malerei. Bericht über die Forschungsergebnisse 13410019,S67-78.

13 Wang Zhenghua, "Bilder der Stadt Suzhou in der Qianlong-Zeit: politische Macht, kultureller Konsum und die Gestaltung der Landschaft", S. 115-184.

14 Nieh Chongzheng, "Qing-Dynastie", in Yang Xin, Ban Zonghua et al, Three Thousand Years of Chinese Painting, S. 284-285.

15 Yang Yongyuan, "Eine Studie über die Landschaftsmalerei auf der Shengqing-Terrasse".

16 Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China,* S. 45-65.

Die Verbindung zwischen dem Qianlong-Kaiser und der Qing-Akademie ist aus der Perspektive der "städtischen Malerei" sehr aufschlussreich. Die Tatsache, dass der Qianlong-Kaiser seine "politischen Absichten" durch die Werke des kaiserlichen Hofes zum Ausdruck brachte, ist in der Tradition der chinesischen Malerei nicht überraschend. Es lohnt sich jedoch, die Meinung des Qianlong-Kaisers über die Qing-Akademie neu zu bewerten. Können wir die Rolle des Qianlong-Kaisers im Zusammenhang mit der Produktion der Qing Yuanben klären? Stammen seine "kaiserlich eingeschriebenen" Gedichte von einem bloßen "Beobachter" oder von einem "Mäzen", der an der Planung beteiligt war? Wenn wir weiter überlegen
Das Qing Yuan Ben wurde seit dem sechsten Jahr der Yongzheng-Herrschaft gemalt, und die Rolle des Qianlong-Kaisers bei der Schaffung dieses Werks sollte ebenso sorgfältig untersucht werden wie die Beziehung zwischen dem Qing Yuan Ben und der Yongzheng-Akademie. Natürlich geht es bei dieser Reihe von Fragen nicht nur darum, zu bestimmen, ob das Qing-Yuan-Ben in die Yongzheng- oder die Qianlong-Dynastie zu datieren ist, sondern auch darum, zu überlegen, wie man die Nachfolge und den Wandel der Palastwerkstätten der Yongzheng- und Qianlong-Dynastien anhand dieses Malstils einordnen kann. Kurz gesagt, das Hauptthema dieses Aufsatzes sind die Merkmale des Malstils und die Bedeutung der Malerei in dieser Übergangszeit.

In diesem Aufsatz werden zunächst die stilistischen Merkmale der fünf mit dem Qing Yuan Ben assoziierten Maler analysiert, um den kombinierten Malstil des Qing Yuan Ben zu erfassen. Im zweiten Teil der Arbeit wird der Prozess der Überarbeitung des Stils und der Ursprung der Motive des Qing Yuan Ben erörtert, wobei das Shen Yuan Ben und einige gängige Texte aus der Ming-Dynastie herangezogen werden, um die Position des Qing Yuan Ben in der Qingming Shanghe Tu-Reihe zu klären und den Versuch des Qing Yuan Ben zu veranschaulichen, das "Reich der Produktion" in der Qingming Shanghe Tu-Gruppe zu zeigen. Es folgt eine Betrachtung der neuen Malerei alter Sujets, die von der Yongzheng-Akademie in Lang Shining's "Hundert prächtigen Gemälden" übernommen wurde, die veranschaulicht, wie die von Lang Shining vertretenen "nicht-zentralafrikanischen westlichen" Merkmale einen ähnlichen "Bereich der Authentizität" erreichten wie das "Qing-Akademie-Buch". Der Ursprung dieses Strebens nach "Realismus" ist in der "Schule des Sehens" zu suchen, die von Nian Xiyao mit Unterstützung von Lang

Shining während der Yongzheng-Herrschaft vollendet wurde.

Kontext und Stil der Malerei des ”Qing Yuan Ben

Auf dem Gemälde des ″Qing Yuan Ben Qingming Shanghe Tu″ steht die Inschrift: ″Gemalt im Auftrag von Chen Mei, Sun Hu, Jin Kun, Dai Hong und Cheng Zhidao am fünfzehnten Tag des zwölften Monats des ersten Jahres der Qianlong-Regierung″. (Abb. 1) Dies ist die Hauptgrundlage für die wissenschaftliche Betrachtung des Gemäldes als eine Leistung der Qianlong-Schule. Obwohl die Schriftrolle auf der Rückseite mit dem Datum ″Dezember des ersten Jahres der Qianlong-Herrschaft″ signiert ist, bleibt das Datum der Entstehung dieses elf Meter langen Meisterwerks umstritten. Trotz der jüngsten Freigabe von Dokumenten aus den Archiven des Qing-Hofes gibt es immer noch nur wenige Informationen über die Herstellung des über elf Meter langen Qingming Shanghe Tu der Qing-Akademie. Selbst in den erhaltenen Archiven des Innenministeriums der Qing-Dynastie ist es nicht möglich, endgültige Aufzeichnungen über seine Herstellung zu finden. Da es keine Möglichkeit gibt, die dokumentarischen Aufzeichnungen zu durchbrechen, muss die wichtigste Unterscheidung auf das Gemälde selbst zurückgeführt werden. Neben der ″Inschrift″ des Künstlers auf der Schriftrolle befindet sich auf der Vorderseite des Gemäldes ein Gedicht von Hong Li, das von Liang Shizheng

Sie lautet: ″Der Brokat von Shu ist mit Jade gefüllt, die Arbeit von Wu ist mit Gold. Das Hohelied der Liebe ist reich, der Palast ist neunmal tiefer. Die Stadt ist neunmal so groß. Damals war das übertrieben, heute wird es von Huichin belächelt. Eingeschrieben vom Kaiser im dritten Monat des Frühlings der Regierungszeit des Qianlong-Kaisers. Geschrieben von Liang Shizheng. Das Gemälde ist am Anfang mit den Worten ″Gemälde des Gartens″ beschriftet, die möglicherweise auch von Liang Shizheng in seinem Auftrag geschrieben wurden.

Das Gedicht ist in die kaiserliche Gedichtsammlung aufgenommen worden. Es ist in der Vorläufigen Sammlung unter dem Titel ″Gemälde des Flusses Qingming Shanghe von Chen Mei Sun Hu Jin Kun Dai Hong Cheng Zhidao″ enthalten, mit einem erklärenden Text, der lautet: ″Das Gemälde wurde im sechsten Jahr der Herrschaft von Yongzheng begonnen und im zweiten Jahr der Herrschaft von Qianlong fertiggestellt. Das Gemälde wurde im zweiten Jahr der Qianlong-Herrschaft fertiggestellt. Die Stadt, die Berge, der Wald und die Figuren sind alle eigenständig. [17]Diese beiden Zeilen weisen darauf hin, dass das Qing Yuan Ben ein Gemälde ist, das in der Yongzheng-Regierung begonnen und in der Qianlong-Regierung vollendet wurde. Die eigentliche Inschrift auf dem Gemälde lautet: "Gemalt von Chen Mei, Sun Hu, Jin Kun, Dai Hong und Cheng Zhidao am fünfzehnten Tag des zwölften Monats des ersten Jahres der Qianlong-Regierung″, was bedeutet, dass es im zwölften Monat des ersten Jahres der Qianlong-Regierung (1737) deklariert wurde.

″Das Werk wurde im sechsten Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1728) gemalt, war aber das Ergebnis eines umfangreichen Projekts, dessen Fertigstellung fast acht Jahre dauerte.

Erst nachdem Hongli die Regentschaft übernommen hatte, wurde er gebeten, die Signatur des Künstlers einzutragen. Obwohl diese Information, die jetzt im Buch der Qing-Akademie erhalten ist, darauf hindeutet, dass Hongli eng mit dem Gemälde verbunden war, unterstreicht die Inschrift des Gedichts ″Das Gemälde wurde im sechsten Jahr der Yongzheng-Regierung begonnen und im zweiten Jahr der Qianlong-Regierung vollendet″ die Größe des Projekts.

Das Gedicht, in dem es heißt, dass das Gemälde ″im sechsten Jahr der Herrschaft von Yongzheng begonnen und im zweiten Jahr der Herrschaft von Qianlong vollendet wurde″, verdeutlicht jedoch die Größe des Werks, wirft aber auch einige unverständliche Fragen auf. Seit langem

Das ″Qing Yuan Ben″ ist in der Qianlong-Herrschaft signiert, so dass es nicht als ein Werk der Yongzheng-Herrschaft gilt, sondern oft der

Qianlong-Herrschaft zugeschrieben wird. [18]Dieses Werk ist im Shiqu Baoji aufgeführt. Es wurde zusammen mit anderen Hofmalereien der Qianlong-Regierung in die Yangxin-Halle gebracht. [19]Obwohl Hong Lis poetische Inschrift auf dem Gemälde seine Sichtweise des Gemäldes vermittelt, kann sie nicht kategorisch zur Erklärung der ursprünglichen Motivation für das Gemälde herangezogen werden. War Hong Li an der Erstellung der Qing-Yuan-Version beteiligt, die "in der Yongzheng-Periode begann"? Es wird zwar vermutet, dass Hong Li die Herstellung während seiner kaiserlichen Herrschaft angeordnet haben könnte, doch gibt es in den Archiven des kaiserlichen Haushalts nur wenige Hinweise darauf, dass der Kaiser die Befugnis hatte, die ihm unterstellten Hausmaler mit der Herstellung privater Gemälde zu beauftragen.

Umso wichtiger ist es, die Beziehung zwischen der Qing-Yuan-Version von Qingming Shanghe Tu, die im sechsten Jahr der Yongzheng-Herrschaft gemalt wurde, und der Yongzheng-Akademie zu überdenken. In diesem Abschnitt werden die fünf Künstler der Qing-Yuan-Version in zwei Teilen besprochen: Zum einen werden ihre biografischen Aktivitäten besprochen und die Zeichen ihrer jeweiligen Aktivitäten in der Yongzheng-Akademie erörtert; zum anderen werden die individuellen Stile der fünf Maler, die das Gemälde signiert haben, analysiert, und es wird versucht, die stilistischen Merkmale der fünf zu identifizieren, die miteinander in Einklang gebracht werden können.

---

17 Die kaiserliche Sammlung von Gedichten. Die erste Sammlung kaiserlicher Poesie, Bd. 8, S. 15. Die erste Gedichtsammlung entstand 1749 und wurde ursprünglich nur von Höflingen abgeschrieben, bevor sie im Sikuquanshu veröffentlicht wurde. Neben dem Wenyuange Siquanshu besitzt der Palast zwei schriftliche Exemplare der kaiserlichen Gedichtsammlung, eines aus dem 14. Jahr der Qianlong-Regierung und das andere aus der Qianlong-Regierung, die beide diese Passage unter demselben Titel enthalten. Wir danken Frau Xu Yuanting von der Palastbibliothek für ihre Unterstützung bei der Überprüfung des Inhalts der Palasttexte.

18 Die vom Nationalen Palastmuseum organisierte Ausstellung Yongzheng: The Great Exhibition of Qing Shizong's Cultural Relics enthält nicht die Version des Gemäldes "The Riverside at Qingming" aus der Qing-Dynastie.

19 Das Nationale Palastmuseum, Der geheime Palast und die Juwelen, Hrsg. Shiqu Baoji. Für eine Diskussion über die kulturelle Bedeutung der Sammlung von Hofmalereien in der Qing-Dynastie siehe Gerald Holzwarth, "The Qianlong Emperor as art patron and the formation of the collections of the Palace Museum, Beijing," in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, herausgegeben von Evelyn Rawski und Jessica Rawson, S. 41-53.

Zu den Künstlern, die im "Qing Yuan Ben" genannt werden, gehören Chen Mei, Sun Hu, Jin Kun, Dai Hong und Cheng Zhidao, obwohl die Aufzeichnungen über ihr Leben sehr begrenzt sind. Der erste von ihnen, Chen Mei, hat mit den Bänden "Yue Man Qing You" und "Weaving and Farming" überlebt. Obwohl es Aufzeichnungen über Chen Meis Aktivitäten am Hof während der Yongzheng-Periode gibt, vermuten einige Gelehrte, dass Chen Meis Stil vom Yongzheng-Kaiser nicht bevorzugt wurde, sondern erst in der Qianlong-Periode von Hongli geschätzt wurde. [20]Den Aufzeichnungen des Büros für innere Angelegenheiten zufolge war Chen Mei bereits im zwölften Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1734) "Stabsminister" und verließ den Hof erst im September des vierten Jahres der Qianlong-Herrschaft (1739), als er schließlich wegen des Verlusts seiner Augen um seine Rückkehr an den Hof bat. Unter Berufung auf die Geschichte der Malerei, wie sie in The Knowledge of Painting in the National Court aufgezeichnet ist, ist es möglich, dass Chen Mei von einem anderen Hofmaler, Chen Shan, an den Hof empfohlen wurde und dass ihm im vierten Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1726) die Rückkehr zu seiner Familie gestattet wurde, wie es im Luoxian zhi heißt, was darauf hindeutet, dass Chen Mei zumindest im vierten Jahr der Yongzheng-Herrschaft an den Hof kam. [21]Die Tatsache, dass Chen Mei als erster seinen Namen auf der Qing-Yuan-Version des Gemäldes unterzeichnete, ist ein Beweis für seine Bedeutung bei der Herstellung des Gemäldes und könnte auch mit seinem höheren Rang zu jener Zeit zusammenhängen (Bei den meisten der vier Maler unterhalb von Chen Mei kann man davon ausgehen, dass ihr Titel "Maler" lautet). Möglicherweise ist dies der Grund für die Durchsuchung seines Hauses nach den Manuskripten der Qing-Akademie im Jahr 1763. [22]Es ist jedoch schwer zu sagen, ob sich Chen Mui bei der Yongzheng-Dynastie unbeliebt gemacht hat. Die Rolle von Chen Mei am Hof von Yongzheng lässt sich aus seinem Malstil ableiten. Chen Mei ist heute für seine Art von Frauen bekannt, die derjenigen von Jiao Bingzhen und Leng Mei ähnelt. In Jiao Bingzhens "Porträt einer Dame" (Abb. 2) ist die charakteristische Form der Dame durch ihr dünnes, offenes Gesicht und ihre schmalen Schultern gekennzeichnet, wodurch ein weiches und zartes Bild einer Dame entsteht. Innerhalb dieser weichen Pose der Frau gibt es eine Mischung aus tiefer und leichter Vignettierung des Gesichts. Leng Mei übernahm Jiao Bingzhens Charakterisierung von Damen, und in seiner "Gemäldesammlung" (Abb. 3) verwendete er eine ähnliche Technik in einem vierteiligen Gemälde einer Dame. Die Proportionen der Köpfe und Körper

der Frauen in Jiao Bingzhens Gemälde wurden jedoch so angepasst, dass sie eine schlankere Figur haben. Ein wichtiger Unterschied zu Jiaos Stil ist das veränderte Verhältnis zwischen den Figuren und den Gebäuden im Gemälde. Vielleicht wurde durch die Verlängerung der Figuren und die Feinabstimmung der Anordnung der umliegenden Gebäude die Größe der Gebäude vergrößert, so dass die Figuren nicht mehr auf ihre Umgebung beschränkt sind. Mit anderen Worten, diese Art der Damenmalerei, die von Leng Mei und Chen Mei übernommen wurde, schafft ein Gefühl der Bewegung, bei dem sich die Figuren zwischen den Gebäuden bewegen können. Diese flexible Herangehensweise an die Bewegung der Figuren durch den Raum ist eine klare Abkehr vom Stil der frühen Qing-Dynastie, in der die von Jiao Bingzhen dargestellten Damen gemalt wurden, und sie ist auch eine klare Abkehr vom Stil der frühen Qing-Dynastie, in der die Damen gemalt wurden.

---

20 Einige Gelehrte sind der Meinung, dass Chen Mei einer der beliebtesten Maler des Qianlong-Kaisers war. Pulliam, "A Study of Chen Mei's Album of Moonman's Qing Journey", S. 5-7.

21 Diese Spekulation kann auch im Zusammenhang mit den Aktivitäten von Chen Shan untersucht werden, wie aus dem Archiv des Zao-Büros hervorgeht: "Am 15. Tag des 5. Monats des 4. Jahres der Herrschaft von Yongzheng (Gemälde)", wo es heißt: "Laut einer Post aus dem Yuanmingyuan heißt es in der Post, dass er ein Gemälde einer Chrysantheme mit einem horizontalen Faltenwurf gemalt hat, das 1,04 Zoll breit und 4,2 Zoll 2 Minuten hoch ist. Die Blumen sind von Wu Zhang und die Steine von Chen Shan gemalt. Es besteht kein Zweifel, dass Chen Shan im vierten Jahr der Herrschaft von Yongzheng aktiv war. Das Erste Historische Archiv Chinas und das Heritage Museum der Chinesischen Universität Hongkong, The General Collection of the Archives of the Office of the Interior of the Qing Palace, Bd. 2, S. 267.

22 Siehe dazu Nationales Palastmuseum, The Palace Archives of the Qianlong Dynasty, S. 871, Nr. 16.

Der Malstil von Chen Mei spielt eine wichtige Rolle in der Yongzheng-Dynastie.

Es ist nicht bekannt, wann Sun Hu, der Zweite im Bunde, die Werkstätten des Palastes betrat, und es gibt zahlreiche Aufzeichnungen aus den Archiven des Innenministeriums.

Sie wurde in der Qianlong-Herrschaft konzentriert. Es gibt keine eindeutigen Hinweise darauf, ob Sun Hu in der Yongzheng-Akademie tätig war. Nach einer Reihe von

Das Bild "Frühlingsbäume im Regen" (Abb. 5), das in das Album "Duftende Federn der Antike" aufgenommen wurde, ist von Sun Hu mit dem Titel "Dingwei" beschriftet, was nicht ausschließt, dass es im fünften Jahr der Herrschaft von Yongzheng (1727) entstanden ist. [23]Sun Hu beherrscht auch Figuren, Pavillons und Landschaften, wie in dem undatierten Gemälde "Langlebigkeit"(Abb. 6) das zwölf Figuren der Langlebigkeit darstellt, wobei die dreidimensionale Verwischung der Gesichter der Figuren offensichtlich ist, und in "Herbstlicher Bergpavillon"(Abb. 7), das eine Landschaft darstellt. Obwohl das Gemälde den Titel "Imitation von Wang Wei"(Abb. 8) trägt und in der Tat vom orthodoxen Stil der Landschaftsmalerei abweicht, sind die Wolken, die das Tal umgeben, in einer Art und Weise gemalt, die das Gefühl der Entfernung und der Nähe des Motivs hervorhebt, in Übereinstimmung mit der Art und Weise, wie Lang Shining's "Painting a Landscape" (Abb. 9) die Wolken im Tal darstellt. Es ist möglich, dass Sun Hu während der Yongzheng-Herrschaft von Lang Shinings westlichem Malstil beeinflusst wurde und dass er in der Lage war, eine harmonische Annäherung an den chinesischen und den westlichen Malstil zu zeigen.

Obwohl Jin Kun der Dritte in der Reihenfolge war, betrat er als erster der fünf den Hof der Qing. Laut der Mansou-Zeremonie war Jin Kun im 52. Jahr der Kangxi-Herrschaft (1713) Mitglied des Wu Hui Yuan der Mansou-Abteilung und war im folgenden Jahr an der Ausmalung der Mansou-Zeremonie beteiligt (Abb. 10). Danach trat Jin Kun offenbar in die Residenz des Yongzheng-Kaisers ein, bevor er Leiter des Ministeriums für Bauwesen wurde, aber im zweiten Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1724) wurde beschuldigt, "dass ..... seit seiner Ankunft im Bauministerium für alles zuständig war und in allen Angelegenheiten wahllos war, und dass Prinz Lian in allen Angelegenheiten hinterlistig und betrügerisch war und Jin Kun zu allem ernannte und ihn mit allen Aufträgen nach Tangsei schickte, und mit der Absicht, dass, wenn Jin Kun irgendeinen

Vorteil über die ganze Welt hätte, er mir den Namen einer skrupellosen Person zum persönlichen Gebrauch geben würde. [24]Aus diesem Grund wurde Jin Kun in die Malerabteilung versetzt. Im fünften Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1727) gibt es eine weitere Aufzeichnung über Jin Kuns Aktivitäten unter dem Titel des Malers. Jin Kuns Malstil wird in dem erhaltenen "Qing Chang Shou Yong"(Abb. 11) veranschaulicht, bei dem es sich um das Gemälde einer Kiefer handelt, wobei der Schwerpunkt auf der Beziehung zwischen klaren Objekten liegt.

Der viertplatzierte Maler, Dai Hong, beantragte im März 1729 eine Beurlaubung, was darauf hindeutet, dass er bereits in den Palastwerkstätten tätig war. [2527]Er wurde 1739 an den Yuanmingyuan geschickt, um Lang Shining bei seiner Malerei zu unterstützen,[26] war 1741 Maler im Palast von Xian'an und kehrte 1747 nach einer Beurlaubung an den Hof zurück. [28]Dai Hongxin

---

23 Die "〈古香片羽〉 ist eine Sammlung von Werken von drei Malern der Qing-Dynastie, darunter Peng He und Dai Yue sowie Sun Hu. Nach den Archiven der Palastverwaltung wurde Peng He im vierten Jahr der Yongzheng-Herrschaft "Maler im Cining-Palast", siehe The Archives of the Qing Palace Office, Bd. 2, S. 323; Dai Yue war Maler in der Ölmalereiabteilung, starb aber vor dem zweiten Jahr der Qianlong-Herrschaft (1737). Sowohl Peng He als auch Dai Yue waren bereits während der Yongzheng-Herrschaft am Hof tätig, und es ist anzunehmen, dass Sun Hu von der Yongzheng- bis in die frühe Qianlong-Periode in ihrer Nähe tätig war.

24 Das Kabinett des Obersten Gerichtshofs von Kaiser Sejong Hsien-tsung, Bd. 25, S. 18.

25 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior of the Qing Palace (14. März des 7. Jahres der Yongzheng-Ära), Bd. 3, S. 470.

26 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior Affairs of the Qing Palace (18. Oktober Qianlong 4), Bd. 8, S. 786.

27 Allgemeine Sammlung des Archivs des Amtes für Innere Angelegenheiten des Qing-Palastes (Februar, 6. Jahr der Qianlong-Herrschaft). Dieser Eintrag zeigt auch die Vielfalt der Titel der Künstler an der Akademie, wie Lang Shining als "Maler des Huali Shu Chang", Yu Sheng und Dai Hong als "Maler des Xian'an-Palastes" und Jiang Han als "Maler des Stils".

28 Die Allgemeine Sammlung des Archivs des Amtes für Innere Angelegenheiten des Qing-Palastes (14. Tag des 12. Monats des 12. Jahres der Qianlong-Ära).

Die acht Tafeln des Buches "Longevity and Longevity" (Abb. 12),[29] , die jeweils einen anderen Vogel oder eine andere Vogelart in einer Landschaftsszene zeigen, sind nicht nur exquisit gezeichnet, sondern auch reich an Farben. Die Komposition des Gemäldes ist klar und kohärent, ähnlich wie die Beherrschung der Objekte in dem bereits erwähnten Werk Qing Longevity Forever von Jin Kun.

Der letzte Künstler, der seinen Namen unterschrieb, war Cheng Zhidao, der im vierten Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1726) in den Hof aufgenommen worden wäre. Aus den Aufzeichnungen geht hervor, dass Cheng Zhidao und mehrere andere Maler mit acht Tael Silber als Monatslohn und drei Tael Silber aus öffentlichen Mitteln belohnt wurden. [30]Cheng Zhidao stammte aus dem Kreis Wu in der Provinz Jiangsu und soll sich durch seine Blumen und kleinen Blockbuchstaben ausgezeichnet haben. In The Reader's Guide to Paintings heißt es: "Zunlu, Jingchuan, stammte aus Jingjiang. Er war gut in der Blumenmalerei, elegant erhalten und gut in kleinen Druckbuchstaben und wurde in der Yangxin-Halle verewigt. [31]Im zweiten Jahr der Qianlong-Herrschaft
(1737) Es gibt auch Hinweise darauf, dass Cheng Zhidao zu dieser Zeit Maler im Palast von Xian'an war und eine offizielle Unterkunft erhielt.[32] Cheng Zhidaos "Album von Mei Xiang Wanian" (Abb. 13) besteht aus zwölf Tafeln, auf denen verschiedene Szenen mit blühenden Pflaumen dargestellt sind, wobei sich die Darstellung nicht auf die Jahreszeit der Blüte beschränkt, sondern zwölf Monate des Jahres umspannt. Neben der unterschiedlichen Komposition der einzelnen Tafeln gibt es auch eine breite Palette von Farbschemata in Grün und Blau, und die umfangreiche Verwendung von Tuschepunkten auf den sich drehenden Oberflächen der Berge ist ein besonderes Merkmal des Gemäldes. In der zehnten Tafel wird durch die Verwendung von Grün und Blau auf dem flachen Flussufer ein Gefühl der Blockhaftigkeit durch die Verwendung von Tintenpunkten erzeugt. Die elfte Tafel hat das Aussehen einer orthodoxen Landschaft, aber die Anordnung der entfernten Berge verleiht ihr eine weitläufige Wirkung.

Obwohl es nur eine begrenzte Anzahl von Werken gibt, die von den fünf Künstlern im Album der Qing-Akademie signiert wurden, gehören die oben genannten Werke zu mehr als einem Stil, von denen jedes eine Vielzahl von Themen abdecken kann, darunter Figuren, Landschaften, Blumen und Vögel. Chen Meis "Reise des

Mondmanns″ und ″Weben und Kultivieren″ beispielsweise sind Werke mit einer Vielzahl von Themen, darunter Figuren, Landschaften und Pavillons. Sun Hus ″Zehntausend Jahre Leben″ und ″Nachahmung von Wang Wei auf einer Reise nach Guanshan″ sind unterschiedliche Darstellungen von Figuren, Landschaften bzw. Pavillons. Darüber hinaus sind unter den Werken der fünf oben genannten Maler drei Werkgruppen erwähnenswert: Jin Kuns ″Qing Longevity and Longevity″, Dai Hongs ″Longevity and Longevity″ und Cheng Zhidaos ″Longevity and Longevity of Mei Xiang″. Alle drei Sätze haben das gleiche Muster des Einbandstoffs (Abb. 14) und alle drei haben goldenes Notizpapier mit dem Titel in Siegelschrift oben und der Signatur des Künstlers unten, und alle drei haben die gleiche Einbanddekoration und sind von ähnlicher Größe, vermutlich als eine große Gemeinschaftsarbeit. [33]Es gibt kein definitives Datum für diese Gruppe, aber es ist wahrscheinlich, dass

---

29 Shiqu Baoji. Die erste Ausgabe, Band 41.

30 Allgemeine Sammlung der Archive des Büros für Innere Angelegenheiten des Qing-Palastes (16. März, Yongzheng 4), Bd. 2, S. 320.

31 Eine kurze Lektüre von Gemälden, S. 22.

32 Die Allgemeine Sammlung der Archive des Amtes für Innere Angelegenheiten des Qing-Palastes (29. Januar Qianlong II), Bd. 7, S. 779.

33 Zu ihnen gehört Dai Hongs "Langlebigkeit und Langlebigkeit", das in Shiqu Baoji aufgezeichnet wurde. Es ist einer der Bände der Shouyi-Sammlung ("Langlebigkeit und Langlebigkeit"), die in der Xueshi Tang ("Halle der Lernpoesie") aufbewahrt wird. Zu den Künstlern, die in diesem Set genannt werden, gehören Sun Hu (Pavillons), Dai Zheng (Obstbäume), Ding Guanpeng (Figuren), Chen Shan, Chen Mei, Dai Hong, Wu Zhang und Zhang Weibang", die angesichts der Kategorien, auf die sie spezialisiert sind, Teil eines größeren Produktionsprojekts gewesen sein müssen und möglicherweise zur gleichen Zeit entstanden sind. Die beiden erhaltenen Bände, Jin Kun und Cheng Zhidao, sind nicht nur in Bezug auf die Verzierung mit dem Dai Hong-Band identisch, sondern auch in Bezug auf die Größe der Seide, die eindeutig mit dem Shouyi-Album verwandt ist. Das Nationale Palastmuseum besitzt auch Jin Jies Langlebigkeit mit den Bergen (Altes Gemälde 3422) und Lu Zhans Langlebigkeit mit den Bergen (Altes Gemälde 3376), die beide ähnlich dekoriert sind und zur Gruppe der Shou Yi ("Langlebigkeit") gerechnet werden können.

Sie werden auf die Zeit vor dem zweiten Jahr der Qianlong-Herrschaft datiert. [34]Auf diese Weise kann der Malstil dieser drei Bände, die alle zu einer Serie gehören, als Fortsetzung der Yongzheng-Dynastie in die frühe Qianlong-Periode betrachtet werden und stellt eine wichtige Referenz für den Vergleich mit dem Stil der Qing-Akademie Qingming Shanghe Tu dar. Das "Shou Yi Diagram Book" eignet sich besonders für die Analyse der Hofmaler der Qing-Dynastie, die gemeinsam malten. Die gemeinsame Arbeit von Jin Kun, Dai Hong und Cheng Zhidao im Shouyi-Album wird in der Tat separat benannt, so dass es nicht schwierig ist, ihre individuellen Merkmale herauszustellen; so legt Jin Kun beispielsweise besonderen Wert auf die Konturen der Objekte, Dai Hong auf die Farbgebung und die Textur der Objekte und Cheng Zhidao auf die dreidimensionalen Veränderungen der Wolken. Im Großen und Ganzen gibt es jedoch Gemeinsamkeiten zwischen den drei Büchern, die es wert sind, im Hinblick auf ihren Ansatz und ihre Bedeutung betrachtet zu werden. Obwohl Jin Kuns Qing Longevity Forever hauptsächlich das Aussehen einer Kiefer darstellt und sich nicht mit der tieferen Ausdehnung des Raums befasst, fügt er beispielsweise den Teilen ohne Objekte eine zarte Farbgebung hinzu, um die atmosphärische Wirkung verschiedener Lichteffekte hervorzuheben; Dai Hong's Longevity Forever konzentriert sich ebenfalls auf die Teile ohne Objekte mit zarter Farbgebung; Cheng Zhidao's Mei Xiang Wannian zeigt die Wolken mit zarter Farbgebung. Die zweite ist die Behandlung von Texturen in allen drei Werken, die oft eine große Anzahl von Moospunkten verwenden, um die Konkavität der dreidimensionalen Drehflächen auszudrücken. Außerdem ist die Färbung der Objekte ein Abstufungseffekt, der es ermöglicht, die Farbschattierungen harmonischer zu gestalten und die Wirkung voll zur Geltung zu bringen.

Nachdem die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Stilen von Jin Kun, Dai Hong und Cheng Zhidao im Shouyi-Album festgestellt wurden, werden diese Unterschiede und Gemeinsamkeiten im Zusammenhang mit den Stilen von Chen Mei und Sun Hu im Folgenden näher untersucht. Obwohl die Komposition von Chen Meis "Bild der Weberei" der von Leng Meis "Bild der Weberei"(Abb. 16) ähnelt, betont Chen Meis "Bild der Weberei" das Gefühl von Licht und Dunkelheit durch die Verwendung von Vignettierung, im Gegensatz zur Klarheit der Objekte in Leng Meis "Bild der Weberei". Nicht nur die Wasseroberfläche fängt Licht und Schatten durch Farbschattierungen ein, sondern auch der Himmel weist Wolken auf, die Licht- und Schattenwechsel suggerieren. Sun

Hu's Behandlung von Wolken, Licht und Schatten ist in "Imitation of Wang Wei's Travels in the Guanshan Mountains" zu sehen, und die dreidimensionale Vignettierung der Gesichter der Figuren ist in "Longevity" auffällig. So haben Chen Mei und Sun Hu mit den bereits erwähnten Jin Kun, Dai Hong und Cheng Zhidao im Shouyi-Album insofern Gemeinsamkeiten, als sie nicht nur dreidimensionale Darstellungen von Objekten verfolgen, sondern auch der Rolle des Lichts in der Atmosphäre große Bedeutung beimessen.

Obwohl die vorangegangene Diskussion dazu dienen soll, die gemeinsamen Merkmale der fünf "Qing Yuan Ben"-Maler zu veranschaulichen, sind diese Merkmale in der Tat der wichtigste "Konsens" im Prozess des "gemeinsamen Malens". Obwohl die einzelnen Maler ihre eigenen Charakteristika haben, liegt der Schwerpunkt beim Umgang mit ihren gemeinsamen Werken eindeutig auf der Koordination, um eine gemeinsame Plattform zu schaffen und ein Vokabular und einen Stil der Malerei zu entwickeln, der sowohl trennend als auch harmonisch ist. Im Folgenden werden wir zunächst die stilistischen Merkmale des Qing Yuan Ben anführen und versuchen zu veranschaulichen, welche davon den kombinierten Malern "gemeinsam" sind.

---

34 Obwohl es keine Aufzeichnungen darüber gibt, wann dieses Album gemalt wurde, lässt die Tatsache, dass Chen Shan darin vorkommt, und die Tatsache, dass er laut den juristischen Aufzeichnungen 1737 entlassen wurde, darauf schließen, dass diese Gruppe von Shouyi wahrscheinlich vor dem zweiten Jahr der Qianlong-Ära entstanden ist. Die drei erhaltenen Frontispize von Jin Kun, Dai Hong und Cheng Zhidao des Nationalen Palastmuseums tragen alle alte gelbe Etiketten mit den Worten "Hongu", "Jinyanggong" und den Schriftzeichen "千字文", was auf ihren Aufbewahrungsort in der Qing-Dynastie zurückzuführen sein könnte.

Der Ansatz des "Wissens", mit einigen Beispielen von Ausdrucksformen, die für einzelne Maler charakteristisch sein können.

Das 〈Qing Yuan Ben〉 legt auch Wert auf die Wirkung von Licht und Dunkelheit in der Atmosphäre. Es gibt keinen leeren Raum am oberen Rand des Bildes, und das gesamte Wasser ist mit Wasserlinien oder in dunklen und hellen Tönen gemalt, um die Wolken und den Nebel in der Nähe und in der Ferne zu zeigen. Die Verwendung von blassgrünen Moospunkten, um die dreidimensionale Drehung und Wölbung auszudrücken, ähnelt ebenfalls der im Shouyi-Album verwendeten. Die Zusammensetzung und Anordnung der Motive in der "Qing Yuan Version" muss mit anderen ähnlichen Versionen verglichen werden und wird im nächsten Abschnitt diskutiert. Was die Merkmale des Malstils der Qing-Yuan-Version angeht, so hat sie viel mit den fünf Malern gemeinsam, die ihre Werke wie oben erwähnt signiert haben. Es lohnt sich auch, einige Passagen anzuführen, die seine enge Beziehung zu einzelnen Malern verdeutlichen. Erstens sind die grünen und blauen Felsen im letzten Abschnitt des Qing Yuan Ben (Abb. 17)mit langen und kurzen geraden Linien dargestellt, im Gegensatz zu den moosbewachsenen Punkten am abfallenden Ufer, ein Unterschied in der Verwendung, der dem der "Drei Kultivatoren" in Chen Meis "Buch der Kultivierung und des Webens" (Abb. 18) ähnelt, wo die gleichen geraden Linien zur Darstellung der Felsblöcke verwendet werden. Darüber hinaus haben einige Wissenschaftler Sun Hus Fachwissen über Grenzmalerei aus den Archiven des Innenministeriums analysiert, was darauf hindeutet, dass er die Häuser im Qing-Yuan-Text fertiggestellt haben könnte. [35]Dies ist eine vernünftige Analyse, aber wenn man die Häuser in Chen Miaos "Catalogue of Weaving" vergleicht, kann man nicht leugnen, dass Chen Miao auch an der Bemalung der Häuser im "Qing Yuan Ben" beteiligt gewesen sein könnte, und sei es nur auf der Grundlage der bisher verfügbaren Bilder. Die aufwendige und verzierte Form von Sun Hus Darstellung der Pavillons könnte auch an der Darstellung der vergoldeten Gebäude im Palastgarten im "Qing Yuan Ben" (Abb. 19)beteiligt gewesen sein, während Chen Miao mit den einfachen Häusern im "Qing Yuan Ben" (Abb. 20) in Verbindung gebracht wird. 20) Es ist möglich, dass Chen Mei und Sun Hu aufgrund der Tatsache, dass der Qing Yuan-Text die meisten Gebäude abbildet, einen hohen Anteil an Gebäuden aufweisen und daher höher eingestuft werden. Jin Kuns Beherrschung menschlicher Aktivitäten lässt sich sicherlich aus seiner Beteiligung an anderen Großprojekten wie dem "Langlebigkeitsfestival" und der "Großen Lesung"

ableiten. Betrachtet man jedoch den Stil des Gemäldes "Qing Longevity", an dem Jin Kun mitgewirkt hat, so wird deutlich, dass Jin Kun auch die Darstellung von Pflanzen beherrschte und mit der Farbgebung der Oberfläche von Bergen und Felsen vertraut war. Neben den lebhaften Figuren auf dem Gemälde können auch die Äste der Bäume entlang des Flusses in "Qing Yuan Ben" mit Jin Kun in Verbindung gebracht werden. Was Dai Hong betrifft, so wird er am ehesten mit der Anordnung von blühenden Pflanzen und Vögeln im "Qing Yuan Ben" in Verbindung gebracht, und auch Cheng Zhidao leistete einen besonderen Beitrag zur Darstellung von Tieren und Pflanzen in diesen Räumen. So findet sich auf der achten Tafel des "Mei Xiang Wan Nian"-Bandes, wie auch im letzten Absatz des "Qing Yuan Ben", die Darstellung einer Hirschherde, in der der weiße Hirsch geschickt als Glückssymbol eingesetzt wird. Solche ähnlichen Motive könnten die Rolle von Cheng Zhidao in der Komposition verdeutlichen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Qing-Yuan-Version zwar einige Merkmale der einzelnen Maler beibehält, diese aber nicht offensichtlich sind. Im Gegensatz dazu zeigt das Qing-Hofbuch einen harmonischen Stil der Malerei nach der Wiedervereinigung. Einige Kommentatoren haben versucht, anhand der Archive des kaiserlichen Haushalts über die Arbeitsteilung im Qing-Hofbuch zu spekulieren. Unabhängig von der tatsächlichen Arbeitsteilung ist vor allem bemerkenswert, wie diese fünf Maler einen einheitlichen Malstil "harmonisierten". Unten.

---

35 Tong Wen'e, "Den Garten malen: Qingming Shanghe Tu", S. 204-205.

Die Gruppierung "Qingming Shanghe Tu", aus der sich das "Qing Yuan Ben" ableitet, wird im Hinblick auf ihre Änderungen, Zusammenstellungen und Anpassungen an die bestehende Ikonographie erläutert und ihre Ziele werden näher beschrieben.

Ursprung und Zielsetzung des Qing Yuan Textes

Während der stilistische Ansatz der fünf Maler des "Qing Yuan Ben" hilfreich ist, um die Gesamtleistung des "Qing Yuan Ben" zu erfassen, muss die Beziehung zwischen dem "Qing Yuan Ben" und dem alten "Qingming Shanghe Tu"-Stil geklärt werden, um die historische Bedeutung des "Qing Yuan Ben" weiter zu klären. Insbesondere ist es wichtig zu prüfen, wie die Ausdrucksmöglichkeiten des Qing Yuan Ben im Zusammenhang mit der großen Zahl der erhaltenen Ming- und Qing-Versionen zu beschreiben sind. Dieser Abschnitt gliedert sich in drei Hauptpunkte: Er beginnt mit einem Vergleich des Bildstils der Shen-Yuan-Fassung, der dem der Qing-Yuan-Fassung ähnelt, und stellt neben den Unterschieden auch die Gemeinsamkeiten heraus. Anschließend werden die Unterschiede zur Veranschaulichung des Prozesses der Überarbeitung der Komposition des Qiyuan-Textes herangezogen, während die Ähnlichkeiten als Schlüsselelemente der Komposition des Qiyuan-Textes verwendet werden. Schließlich wird ein Vergleich zwischen den Hauptelementen der Komposition des Qiyuan-Textes und den vorherrschenden Texten der Ming-Dynastie angestellt, um die Absicht des Qiyuan-Textes zu analysieren, die verschiedenen Bildformen zu konsolidieren.

Die Komposition von Shen Yuans "Qingming Shanghe Tu" (Abb. 21, im Folgenden "Shen Yuan Ben") ist der des "Qing Yuan Ben" am ähnlichsten, so dass es einen Bezug zwischen beiden geben muss. Die Komposition von "Shen Yuans Gemälde" ist größtenteils in Tusche und Lavierung ausgeführt, aber diese Art von Tusche- und Lavierungslinienzeichnung ist nicht häufig zu sehen. Das gesamte Gemälde wird durch eine helle Tuschelinie mit nur einem Hauch von Ocker unterstrichen, die durch eine dunklere schwarze Tuschelinie ergänzt wird. Tatsächlich handelt es sich bei Shen Yuanben nicht um ein reines Tuschgemälde, denn einige der Pflanzen sind mit rosa Blüten gefärbt und einige der Hänge sind mit Garcinia eingerieben. Das Wasser ist im gesamten Band fein umrissen, und der Boden ist größtenteils weiß belassen,

abgesehen von einigen Hängen am Ufer des Wassers. Die Gebäude sind relativ detailliert dargestellt, wobei die Dächer der verschiedenen Gebäude detailliert gezeigt werden und die Paläste und Pavillons im letzten Abschnitt bereits komplexe Fassadenmuster aufweisen. Die Verwendung heller Tuschelinien für die Umrisse der Objekte verleiht dem Gemälde eine "unfertige" Anmutung, die ein wenig an ein Manuskript denken lässt. Solche Zeichnungen waren in der Qing-Dynastie keine Seltenheit, und sie sind nicht nur in archivarischen Quellen verzeichnet, sondern auch noch in erhaltenen Sammlungen zu finden, wie etwa im Metropolitan Museum of Art in den Vereinigten Staaten, wo sich eine Zeichnung von Lang Shining's Bajun (Abb. 22) (Abb. 23), die sich auf Lang Shining's Bajun (Abb. 22) bezieht.[36] Nur aufgrund der Archivalien des Hauses des Inneren gibt es mehrere Möglichkeiten, Entwürfe innerhalb des Qing-Hofes zu kopieren. Das eine ist die Präsentation eines Musters eines formalen Werks vor seiner Fertigstellung, das andere ist die Reproduktion einer "Kopie" eines formalen Werks nach seiner Fertigstellung; Nieh Chongzheng war der Meinung, dass das "Bajun-Gemälde" in der amerikanischen Sammlung die

36 Nieh Chongzheng, "An examination of the manuscripts of Qing dynasty palace painting", in Qing Palace Painting and the "Eastern Gradient of Western Painting", S. 62-83.

Diese beiden Möglichkeiten wurden erforscht.[37]

Aus diesem Grund hat die Beziehung zwischen dem Shen Yuan Ben und dem Qing Yuan Ben zu unterschiedlichen Überlegungen Anlass gegeben. [38]Diese Frage betrifft sowohl den Zeitpunkt und die Funktion des Shenyuan-Textes als auch die bildliche Absicht des Qing-Yuan-Textes, und die Klärung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen beiden ist eine wichtige Vorbereitung, um die Ziele des Qing-Yuan-Textes zu verstehen. In diesem Aufsatz werden zunächst die Unterschiede zwischen beiden aufgezeigt, um die positiven Ziele des revidierten Qing Yuan Ben herauszuarbeiten. Anschließend werden die Gemeinsamkeiten zwischen beiden als Grundlage für die Erörterung der Zusammenstellung und Anpassung der Ikonographie der Texte aus der Ming-Dynastie im Qing Yuan Ben herangezogen.

Die Unterschiede zwischen den beiden liegen im stilistischen Ausdruck und in der Anordnung der Gegenstände. Beginnen wir mit dem stilistischen Teil. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei dem "Shen Yuan Ben" um eine lineare Zeichnung in Tusche und Lavierung mit etwas Kolorit, die sich jedoch insgesamt deutlich von der farbigen Gestaltung des "Qing Yuan Ben" unterscheidet. Die Felsen im "Shen Yuan Ben" sind nur umrissen, ohne dass auf den Ausdruck der Textur geachtet wird. Shen Yuanben konzentriert sich insbesondere auf die Details der Gebäude und sogar auf die absichtliche Einfärbung der Büsche mit Blumen, was nicht nur eine Abweichung von der traditionellen Tuschemalerei darstellt, sondern auch nicht dem Ziel der "Knochentechnik des Pinselstrichs" entspricht, das das System der weißen Malerei verfolgt. [39]Der "unvollendete" Charakter von "Shen Yuanben" zeigt sich auch in mehreren Änderungen, die an dem Gemälde vorgenommen wurden, wie z. B. die Neuzeichnung des Daches und die Neupositionierung des Bootes. Shen Yuanben ist in der Tat eine Art Manuskript, und seine stilistischen Besonderheiten sind sowohl auf die Art des Manuskripts als auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass einige der Objekte in Shen Yuanben exquisit gezeichnet sind, was es zu einem sehr aufwendigen Gemälde macht.[40]

Viele Gelehrte haben den Unterschied in der Anordnung der Gegenstände im Shen Yuan Ben und im Qing Yuan Ben festgestellt. [41]Der am häufigsten zitierte Unterschied zwischen den beiden Werken ist der erste Absatz der Schriftrolle, in dem im Shen Yuan Ben ein Grab auf einem Hügel gemalt ist, während im Qing Yuan Ben ein Grab auf einem Hügel zu sehen ist.

37 Nieh Chongzheng, 'Lang Shining's Bajun Painting Volume and its Manuscript and Facsimile', in Qing Palace Painting and the 'Eastern Graduation of Western Painting', pp.
248-253.

38 Unter den Gelehrten herrscht Uneinigkeit darüber, ob das Shen Yuan Ben ein Manuskript des Qing Yuan Ben war, bevor es gemalt wurde. Whitfield war der erste, der beides beobachtete, und spekulierte, dass das "Shen Yuan Ben" wahrscheinlich ein Manuskript des "Qing Yuan Ben" war. Siehe **Roderick Whitfield, "Chang Tse-tuan's 'Ch'ing-ming shang-ho t'u Für einen** Bericht über dieselbe Ansicht eines Forschers in der Verbotenen Stadt, siehe Tong Wen'e, "The Manuscript! Eine Kopie! Für die Ansicht, dass es schwierig ist, den Schluss zu ziehen, dass der Shen Yuan-Text ein Manuskript des Qing Yuan-Textes ist, siehe Kokuhwa, aber sie wurde in den letzten Jahren teilweise revidiert, und die neueste Meinung sollte sich auf den überarbeiteten Entwurf der jüngsten Aufsatzsammlung stützen. Für eine Fortsetzung dieser Ansicht siehe Wang Zhenghua, "Urban Graphics of Suzhou during the Qianlong Period: Political Power, Cultural Consumption and Landscape Shaping", S. 115-182.

39 Zur Tradition der Weißmalerei und der "Knochenmethode" der Pinselführung siehe Shi Shouqian, "The Establishment of White Painting and the Expansion of Brushwork Ability in the Tang Dynasty", in Style and Change: Essays on the History of Chinese Painting, S. 19-51.

40 Die Erörterung von "Shen Yuan Ben" ist nicht das Hauptthema dieses Aufsatzes, so dass ich sie hier nur im Hinblick auf den stilistischen Ausdruck erläutern werde. Nach Ansicht des Autors ist in den "Archiven des Inneren" ein "Shen Yuan" in den Malereimustern der Yongzheng-Herrschaft zu finden, bei dem es sich höchstwahrscheinlich um dieselbe Person handelt; außerdem sind solche weißen Skizzen von Shen Yuan noch in der kaiserlichen Sammlung zu finden. Die Rolle von Shen Yuan in der Akademie sollte in einem eigenen Artikel behandelt werden.

41 Zu den neuesten Ergebnissen siehe Tong Wen'e, "Das Manuskript! Eine Kopie! Die Zwillingsbrüder der Qing-Yuan-Version von "Qingming Shanghe Tu", S. 102-113.

In der Hofversion gibt es einen hügeligen, grasbewachsenen Abhang. Es scheint vernünftig, diese Szene in ein Gemälde des Qingming-Festes aufzunehmen, aber paradoxerweise ist sie in anderen populären Ausgaben selten zu finden. [42]Obwohl es nicht einfach ist, die Gründe für das Fehlen einer solchen Szene in der Qing Yuan-Version zu untersuchen, gibt es mehrere Fälle, in denen die Qing Yuan-Version in Bezug auf die Gesamtanordnung der Objekte auf dem Gemälde eher idealistischer ist als die Shen Yuan-Version. Zur Veranschaulichung dieser Tendenz werden drei Passagen angeführt. Erstens in der Passage am Anfang des Flusses oben in der Schriftrolle, in der Wasserpassage an der Seite des Erdhangs oberhalb des Bildes, in der
Im <Shen Yuan-Text> gibt es drei kleine Boote, aber im <Qing Yuan-Text> gibt es nur ein einziges Gewässer. Zweitens wird das Wasser hinter dem Paradeplatz im Qiyuan-Text nicht als Wasservogelspiel dargestellt. Drittens ist der Bereich am oberen Rand der Mauer des Stadttors, in dem sich im Shen-Yuan-Text viele Häuser befinden, im Qing-Yuan-Text nur von Wolken bedeckt. Die Auslassung von Details im Qiyuan-Text soll angeblich einen ruhigeren und weitläufigeren Wasserbereich um den Garten herum schaffen. Dieser Effekt könnte mit dem Wegfall der Grabszene am Anfang der Schriftrolle zusammenhängen, denn durch den Wegfall der langwierigen Schilderung der felsigen Umgebung des Grabes in der Qing-Yuan-Version kann sich das Gemälde auf die allgemeine räumliche Klarheit der Szene konzentrieren, wodurch die Drachen fliegenden Kinder und die zwischen ihnen spazierenden Gelehrten hervorgehoben werden und die ideale Qualität des Gemäldes gesteigert wird.[43]

Das Streben nach dem Ideal im "Cheng Yuan Ben" wird nicht nur durch die Abkürzung von Objekten dargestellt. Stattdessen werden einige der Arrangements durch die Hinzufügung von kunstvollen Gegenständen aufgewertet. Das offensichtlichste Beispiel ist der große Gartenbereich auf der Rückseite der Hauptstraße nach dem Stadttor, ein Abschnitt neben dem Haus des Gelehrten, der im Shenyuan-Text nur einen Blick auf den See bietet, im Qing-Yuan-Text aber eine kunstvolle Gartenszene darstellt. Im Qiyuan-Text wird diese Technik des Hinzufügens einer komplexen Gruppe von Gebäuden noch an mehreren anderen Stellen verwendet. So ist beispielsweise der Teil eines Gebäudes im westlichen Stil, der im "Qing Yuan"-Text abgebildet ist, im "Shen Yuan"-Text ein Gebäude mit Steinsockel, das an einen See angrenzt,

aber dieser See wird im ″Qing Yuan″-Text durch die vielen Ufersteine noch kunstvoller gestaltet. Ein ähnlicher Unterschied besteht im letzten Abschnitt des Palastes und des kaiserlichen Hofes, wo der Palast und der Turm im Shen-Yuan-Text bereits sehr kunstvoll und verziert sind, während im Qing-Yuan-Text noch weitere Objekte hinzukommen; eine schräge Bank wird hinzugefügt, und darüber befinden sich Darstellungen von Hirschen, ein Wald mit blühenden Blumen sowie Tische und Bänke, auf denen die Menschen ausruhen können. Im letzten Teil des Gemäldes fügt die ″Ching Yuan″-Version einen märchenhaften Effekt hinzu, der die Wirkung der idealen Umgebung des Gemäldes noch verstärkt.

---

42 Nach den vorliegenden Informationen wurden keine anderen populären Bücher gefunden, in denen Szenen aus dem Grab dargestellt sind, mit Ausnahme von (dem legendären) "Qingming Yi Jian Tu" (dem Gemälde) von Zhang Judean.
(0990) Am Kopf des Bandes befindet sich außerdem eine hohe Pagode.

43 Ob es noch andere Erwägungen in der "Grabszene" gibt, kann einer differenzierteren Betrachtung überlassen werden. So wurde z. B. argumentiert, dass der "Gang ins Grab" zwar Ausdruck einer chronologischen Aktivität ist, es aber nur natürlich ist, dass die Szene wegen ihrer negativen Wirkung nicht im Qiyuan-Text zu sehen ist. Eine solche Vermutung scheint jedoch überprüfbar zu sein, vor allem, wenn man einen Ausschnitt aus dem "Qing Yuan Ben" betrachtet, in dem ein Haus repariert wird. Es ist leicht zu erkennen, dass das Original des "Shen Yuan Ben" einen Stein zeigt, der zu Boden fällt, während er im "Qing Yuan Ben" in zwei Hälften gebrochen ist. Wang Zhenghua, "Images of Suzhou during the Qianlong Dynasty: Political Power, Cultural Consumption and Landscape Shaping", S. 126; Tong Wen'e, "The Manuscript! Eine Kopie! Ein anderer Wissenschaftler, Hiroshin Furuhara, hat den "negativen" Charakter des Gemäldes kommentiert.
Die "ominösen" Aktivitäten des "Qing Yuan Ben" sollen eine neue Ebene der Reflexion, eine bewusste Analyse der narrativen Tradition der chinesischen Malerei und eine Konzentration auf die Art und Weise, wie die chinesische Malerei "Humor" ausdrückt, darstellen. Siehe Anmerkung 10 in diesem Aufsatz.

Der vorgenannte Vergleich sollte die Möglichkeit ausschließen, den Shen Yuan-Text als eine Überarbeitung des fertiggestellten Qing Yuan-Textes zu betrachten. Über

Der Schlüssel liegt in der Tatsache, dass die im Qing-Yuan-Text dargestellten Objekte offensichtlich reicher sind als die im Shen-Yuan-Text. Der "Shen Yuan Ben" wäre

Die Änderungen in der "Ching-yuan"-Fassung sind natürlich das Ergebnis von Korrekturen, die nach der Vorlage des Entwurfs vorgenommen wurden. Die nächste Frage ist, welche Absicht mit diesen Änderungen verfolgt wurde. Die Absicht der Überarbeitung des Shen Yuan-Textes in der Qing Yuan-Version ist auf zwei Ebenen zu erklären. Erstens ist beabsichtigt, die langweiligen Erzählmotive aus dem Manuskript von "Shen Yuan Ben" zu entfernen, um der Gesamtplanung der Schriftrolle Rechnung zu tragen, und diese Änderungen können nicht als "Entfernen des Unheilvollen" bezeichnet werden, sondern dienen vielmehr dazu, die Klarheit des Raums der Berge und Felsen in der Schriftrolle zu verbessern. Zweitens ist es ein bewusster Versuch, den "idealen" Charakter des Gemäldes hervorzuheben. Am deutlichsten wird dieses Ziel in den letzten Passagen, wo die Hinzufügung von märchenhaften Pavillons, abfallenden Felsen und sogar glücksverheißenden Vögeln und Tieren auf die absichtliche Aufwertung des idealen Charakters des Gemäldes im Qing-Yuan-Text hinweist. Diese Behandlung des "idealen" Charakters ist auch mit der Art und Weise vergleichbar, in der die beiden Gemälde Szenen am anderen Ende der Stadtmauer darstellen: Im Shen-Yuan-Text werden die Häuser am anderen Ende der Mauer allmählich verkleinert, während im Qing-Yuan-Text die entfernten Szenen durch die Verwendung von weißem Raum und anderen Methoden zur Darstellung von Wolken weggelassen werden. Eine solche Behandlung kann nicht als Ausdruck der Missachtung des Verhältnisses zwischen Entfernung und Nähe durch den "Ching Yuan"-Text gewertet werden, sondern vielmehr als Absicht, die "ideale" Tendenz des Bildes durch die Wirkung der Wolken und des Nebels zu verstärken.

Neben der Betrachtung der Absichten des Qing Yuan Ben im Lichte der Unterschiede zwischen dem Shen Yuan Ben und dem Qing Yuan Ben ist jedoch die Beachtung der Ähnlichkeiten zwischen beiden eine weitere wichtige Voraussetzung, um den Zweck des Qing Yuan Ben zu verstehen. Mit anderen Worten: Um die malerische Bedeutung des "Qing Yuan Ben" vollständig zu erfassen, muss man es in die Tradition der "Qingming Shanghe Malerei" und ihrer Anpassung an den traditionellen Malstil zurückversetzen. Um

die Rolle des Qing Yuan Ben und der Qingming Shanghe Tu-Maltradition zu klären, werden im Folgenden die Ähnlichkeiten zwischen beiden als Grundlage für einen Vergleich mit den vorherrschenden Texten der Ming-Dynastie herangezogen, um sowohl den Qingming Shanghe Tu-Stil zu identifizieren, den das Qing Yuan Ben zusammenfasst, als auch die positiveren Absichten des Qing Yuan Ben zu erfassen. [44]Um die bildlichen Ursprünge des Qing-Yuan-Textes nachzuvollziehen, werden in diesem Artikel zunächst die wichtigsten Szenen aufgelistet, die sowohl dem Shen-Yuan-Text als auch dem Qing-Yuan-Text gemeinsam sind, und dann als Indikatoren verwendet, um zu prüfen, wie sie mit anderen Texten verglichen werden können (siehe Tabelle 1) Vorläufigen Analysen zufolge sind die Szenen des Qing-Yuan-Textes weitaus komplexer als die in den erhaltenen Ming-Texten und wurden nicht durch ein einziges Werk allein erreicht. Die Zahl der erhaltenen Ming-Texte ist so groß, dass es unmöglich ist, sie alle zu diesem Zeitpunkt zu behandeln.

---

44 Mit dem Begriff "Texte aus der Ming-Dynastie" bezieht sich Hiroshin Furuhara auf andere Werke aus der Ming-Dynastie als die drei Ausgaben des Shiqu (石渠三編本), und einige der ursprünglich als Zhang Jutuan (張擇端) bezeichneten Werke sind ebenfalls enthalten. Für eine wichtige Analyse der "Ming-Texte" siehe Furuhara, "Qingming Shanghe Tu", Studies in Chinese Painting, S. 213-234.

Vorläufiger Vergleich der Probanden.[45]

Zehn Szenen lassen sich als Gemeinsamkeiten der Shen Yuan- und der Qing Yuan-Texte identifizieren. Diese Passagen können natürlich nicht alle Details der Aktivitäten des Gemäldes umfassen, aber sie können im Allgemeinen die wichtigen Szenen vom Anfang bis zum Ende des Bandes umfassen, wie im Folgenden erläutert wird. Die erste ist (a)"Der Eröffnungshang": der sanfte Abhang zu Beginn des Gemäldes, der sich auf die untere Hälfte der Szene konzentriert und sich stark von der wässrigen Komposition in der unteren Hälfte des Textes von Chang Jutuan unterscheidet. (b)"Entlang des Flusses": Die beiden Seiten des Flusses beginnen zu erscheinen, mit einem Theater, Fußgängern, Zustellern und Schweinen auf der nahen Seite und ländlichen Häusern, einem See, Ackerland und Bootsfahrern auf der anderen Seite. (3)"Reparatur eines alten Hauses": Darstellung eines alten Hauses, das repariert wird, und eines eingestürzten Steinmonuments. (d)"Brücke über den Fluss": Dies ist die Passage über die Hongqiao-Brücke im Chang Jutuan-Text. Hier ist anzumerken, dass die beiden Texte aus der Qing-Dynastie nicht nur die Brücke darstellen, sondern auch die Verbindung am anderen Ende der Brücke mit einer Längsstraße betonen, auf der sich die Fußgänger versammeln. (e)"Lesen": Diese Szene fehlt im Text von Chang Jutuan völlig.(6)"Beiden Stadttore": Sowohl in den Qing Yuan- als auch in den Shen Yuan-Texten werden die Stadtmauern dargestellt, aber der Hauptunterschied zum Zhang Judean-Text besteht darin, dass sie zwei verschiedene Transportwege aufweisen: das Wassertor und das Stadttor. (7)": Nach dem Stadttor bilden mehrere große Gartenhöfe neben der Hauptstraße die wichtigste Kulisse. (8)"Straße ist mit Geschäften gesäumt, die Straßen sind breit und gerade, und die Richtung der Fußgänger ist meist horizontal und waagerecht, im Gegensatz zu der vertikalen und multidirektionalen Wirkung von Chang Jutuans Text. (ix)"Die Wasserwege und Häuser der Stadt" folgt der Hauptstraße der Stadt, die wiederum von Wasserwegen durchzogen ist, die von kleinen und mittleren Brücken überquert werden, und in der viele Häuser entlang des Flusses stehen, die der Stadt ein wässriges Aussehen verleihen. (x)"Wasserlandschaft im Palast" ist durch eine weitere Palastmauer abgetrennt, zwischen der eine große Wasserfläche liegt, auf der verschiedene prächtige Paläste gemalt sind, die von Palastdamen beherrscht werden, und auf der luxuriöse Boote auf dem Wasser fahren, die wahrscheinlich den Innenhof des Palastes darstellen.

45 Die in diesem Beitrag zitierten Werke sind: (Legende) Zhang Jutuan (Qingming Yi Jian Tu) (Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Gemälde 0990) und
(Trans.) Zhang Jutuan (Qingming Shanghe Tu) (auch bekannt als "Dongfu Tongguan Ben", Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Gemälde 1432); (Trans.) Qiu Ying (Qingming Shanghe Tu) (Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Gemälde 1604); (Trans.) Qiu Ying (Qingming Shanghe Tu) (Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Gemälde 1605); (Trans.) Qiu Ying (Qingming Shanghe Tu) (Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Gemälde 1606) Das Gemälde befindet sich in der Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Kaiserliche Sammlung 1605, und in der Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Kaiserliche Sammlung 1606
（Für eine Studie über die fünf Ausgaben im Nationalen Palastmuseum, siehe Tong Wen'e, "Painting a Garden: Qingming Shanghe Tu", S. 136-175. Für eine Studie über die fünf oben genannten Ausgaben im Nationalen Palastmuseum siehe Tong Wen'e, "The Painting Garden: Qing Yuan Ben Qingming Shanghe Tu", S. 136-175; für die Sammlung des Provinzmuseums Liaoning siehe Hong Kong Museum of Art, The City of Prosperity: An Exhibition of Paintings from the Liaoning Provincial Museum Collection, Tafel 5.

Tabelle 1 Vergleich von Schlüsselszenen in Texten der Qing-Akademie mit Texten aus der Ming-Dynastie

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Eröffnungsabsatz	Beide Seiten des Flusses	Renovierung des Hauses	Die Brücke	Lesen	Stadttor	Das Stadthaus	Innerstädtische Straße	Haus am Wasser	Palastmauer Königlicher Hof
Seinanbun	Die Bank befindet sich im unteren Teil des Bildes	Es gibt ein Theater, ein Publikum	Reparatur von zerstörten Häusern und Denkmälern	Ausbau einer weiteren Längsstraße am Ende der Brücke	Plaza Paradeplatz	Mit Wassertor Jeweils eine am Fußgängertor	Mit großen Villen (Luxusgärten))	Breite Straße mit vielen horizontalen Aktivitäten	Wasserstraßen verfügbar Die Häuser und Brücken an der Küste	Die Palastmauern, das Wasser, die Palastgebäude, das Grün Grünstein
Shen Yuanben	Ibid	mit	Ungebrochenes Monument	mit	mit	mit	Ein Gebiet nur mit Wasser	mit	mit	Mangelnde Aussicht auf eine Hirschherde Schräge Ufer
Alte Gemälde 0990	O	O	X	△ Verlängerung Straße Dao Xiao	X	O	O Eine große Fläche Haus	O	O	X
Alte Gemälde 1432	O	O Der Stil ähnelt dem der Qing-Akademie	X	△ Seilwurf auf der Brücke	X	O	O Drei große Häuser	△ Weniger Aktivität auf der Hauptstraße	X	O Palastmauern, Paläste und Boote
Alte Gemälde 1604	O	△ Kurze Spurweite	△ Es gibt Reparaturwerkstätten	△ Mit Brücke, ohne Boot	X	O	△ Gegärtnert, aber unbekannt In der Tat	△ Schlechte Ergebnisse auf der Hauptstraße	O	X
Alte Gemälde 1605	O Ein Gelehrter, der eine Brücke überquert, ohne sich zu nähern Ufer	O	△ Es gibt Reparaturwerkstätten	△ Mit ausgebauten Straßen	O Unterschiedliche Reihenfolge	O	O Es gibt Wasserstraßen in der Stadt	△ Hauptstraße kurz	△ Lesen Sie diesen Absatz	O Länger als die Qing-Akademie
Alte Gemälde 1606	Kurzes Ufer	O	X		X	O	O Mit Innenhof	O	△A Brücke	X

Liao ning Ben	O	O	X	Mit Verläng erung Straße	O Untersch iedliche Reihenf olge	O	O	△ Es gibt auch Straßen und Gassen Mehr	△ Es gibt auch Straßen und Gassen Mehr	△ Mauern, die sich drehen und wenden

Insgesamt sind die zehn Szenen, die dem Qing-Yuan-Text und dem Shen-Yuan-Text gemeinsam sind, nicht in allen Texten der Ming-Dynastie zu finden. Die beiden ähnlichsten Kompositionen sind Qiu Yings Qingming Shanghe Tu (Abb. 24, S. 1604) und Qiu Yings Qingming Shanghe Tu (Abb. 25, im Folgenden Qiu Yings Liaoning-Text). Der erste Abschnitt des "Qing Yuan Ben" ist lang und reich an Aktivitäten, und die Szene am Anfang der Schriftrolle mit den Bäumen am Hang ähnelt in ihrer Komposition dem "Qiu Ying Old Painting 1604", nur dass die "Theaterszene" fehlt. Nur der Qiu Ying Liaoning-Text enthält die ähnlichsten Aktivitäten wie der Qing Yuan-Text, wie das Theater, die Soldaten vor der Holzbrücke und die Hochzeitsgesellschaft, obwohl die Reihenfolge der beiden Texte unterschiedlich ist. Was die anschließenden Abschnitte am Flussufer betrifft, so ähnelt die Komposition dieses Teils des Gemäldes der des Qing-Yuan-Textes, obwohl in Qiu Yings Qingming Shanghe Tu (Abb. 26, Taf. 1605) weniger Details dargestellt sind.

In der zweiten Hälfte der Schriftrolle findet sich im "Alten Gemälde 1606" eine Szene, in der ein Haus repariert wird. Die Qing-Yuan-Version zeigt mehr Boote auf dem Fluss und eine Brücke, die über den Fluss führt. Diese große Brückenszene war ursprünglich ein notwendiger Bestandteil des "Qingming-Shanghe-Stils", aber das "Qing Yuan Ben" stellt diese große Brücke dar, die auf die andere Seite des Flusses führt und dann mit einer großen Straße verbunden ist, die sich bis zum oberen Rand der Schriftrolle erstreckt. Die Betonung der Ausdehnung der Straße ist in der "Qing Yuan"-Version weitaus besser als in anderen Versionen. Am ehesten wird dies im Text Qiu Ying Liaoning versucht, der jedoch nicht so weit zurückreicht wie der Text Qing Yuan
(Abb. 28)

Der Qing-Hoftext hat einen hohen Standpunkt für die räumliche Anordnung der Passagen, und die Gebäude sind größtenteils in einem schrägen Winkel vereint, was eine vereinheitlichende Wirkung auf den Blickwinkel hat als in den Ming-Texten und daher als näher an der westlichen Perspektive angesehen wird. Dieser Ansatz ist jedoch nicht nur ein stilistisches Merkmal, sondern wirkt sich auch auf die inhaltliche Planung des Gemäldes aus, da er die Aufnahme zahlreicher Handlungsszenen in den Qing-Yuan-Text erleichtert, was wiederum zur idealistischen Absicht des Gemäldes beiträgt. Um die Aufzählung und den Vergleich von Details zu vermeiden, sollen die folgenden vier Punkte die Merkmale des Qing-Yuan-Textes veranschaulichen, die die Bildstile der Ming-Dynastie zusammenführen.

Erstens kann die Aufmerksamkeit auf die Art und Weise gelenkt werden, in der der Qing-Yuan-Text ein neues Modell für die Komposition der Objekte auf dem Bildschirm verwendet, mit besonderem Augenmerk auf die Anordnung der Passage nach dem Stadttor im Qing-Yuan-Text. So weisen die Tore des Qing-Yuan-Textes sowohl Land- als auch Wasserpassagen auf, ein Muster, das in allen Texten der Ming-Dynastie zu finden ist, das sich jedoch deutlich von dem des Zhang-Judean-Textes unterscheidet. Außerdem wird nach dem Betreten des Stadttors die
Zusätzlich zu den Geschäften auf beiden Seiten der Straße enthält der Text 〈Qing-yuan" auch einen Abschnitt mit Geschäften entlang des Ufers, durch den der Fluss fließt und über den die Brücke führt. Diese Behandlung entspricht nicht der Zusammensetzung des Chang Jutuan-Textes. Dieser

Abschnitt, der durch unterschiedlich große Brücken mit den Geschäften entlang des Ufers verbunden ist, findet sich häufiger in verschiedenen Texten aus der Ming-Dynastie, wie Qingming Yi Jian Tu, Qiu Ying Dehua 1604 und Qiu Ying Dehua 1605 (Abb. 29). Die Aktivitäten, die in diesem Abschnitt des "Qing Yuan Ben" nach dem Stadttor enthalten sind, sind einerseits aus den Texten der Ming-Dynastie übernommen worden, andererseits sind sie viel zahlreicher. Dieser Abschnitt des "Ching-yuan-Textes" wird durch einen Fluss in der Mitte geteilt, wobei die ersteren als "Hauptstraßengeschäfte" und die letzteren als "Häuser entlang des Flusses" bezeichnet werden. Diese Aufteilung der Stadt ist nicht unähnlich derjenigen der

Die 〈Zhang Jutuans Version" ist ganz anders. Obwohl dieser Bereich von den Aktivitäten der Geschäfte auf beiden Seiten der Straße dominiert wird, zeigt der obere Teil des Gemäldes den Garten des Herrenhauses hinter den Geschäften, zusätzlich zu den beiden Seiten der Straße, die aus einer erhöhten Vogelperspektive dargestellt sind.

Zweitens: Obwohl der Bildstil des "Qing Yuan Ben" aus dem Text der Ming-Dynastie übernommen wurde, gibt es doch einige Unterschiede in der Behandlung. In der Passage "Das Gebiet der Häuser entlang des Flusses" hinter dem Stadttor im Qing-Yuan-Text ist zum Beispiel zu Beginn eine Bogenbrücke gemalt, und ein Hof neben der Brücke nimmt einen ähnlichen Teil des Bildes ein (Abb. 30-1 und 30-2). Dies ist eine ähnliche Anordnung wie in Qiu Yings Qingming Shanghe Tu (Alte Malerei 1605, Alte Malerei 1606).

(Abb. 31-1 und 31-2) ist klar, dass dieser Stil im Qiyuan-Text vom Ming-Design abgeleitet ist. Es ist erwähnenswert, dass im Text von Shen Yuan

Es gibt auch ein Haus dieses Typs, aber das Wort "yin-fow" steht im Shen Yuan-Text auf der Außenseite des Hauses, was darauf hindeutet, dass die Aktivitäten innerhalb des Hauses mit Wahrsagerei zu tun haben könnten. [46]Dieses Zeichen findet sich im Qiyuan-Text jedoch nicht an der Außenseite des Hauses, so dass die Rolle dieses Hauses im Qiyuan-Text eher der eines gewöhnlichen Privathauses entspricht. Das erste Haus in der Passage am Flussufer zeigt zum Beispiel das Porträt eines Malers im Inneren des Hauses, was der Passage im Ming-Text ähnelt, in der der Maler das Porträt einer Person malt (Abb. 32-1 und 32-2) steht jedoch das Wort "Chuanshin" auf der Außenseite des Ladens, und obwohl das "Shen Yuan Ben" nicht den Namen des Ladens trägt, geht aus dem Gemälde eindeutig hervor, dass es sich bei der Arbeit des Künstlers um "Porträtmalerei" handelt. Es ist unmöglich zu sagen, ob es sich bei dieser Szene um das Werk eines professionellen Malers oder um die Szene eines Gelehrten handelt, der zu seinem eigenen Vergnügen malt. Der ursprüngliche Ming-Text, in dem der "Geist" eines Porträts dargestellt wird, ist inzwischen in eine Szene alltäglicher Malerei und Kalligrafie zur Unterhaltung des Publikums umgewandelt worden. Im Großen und Ganzen werden im Seinwon-Text zwar viele kommerzielle Aktivitäten dargestellt, aber anstatt sie aufzuzählen, scheint er die ideale Qualität der verschiedenen Aspekte des Lebens im Bild zu erfassen. Dieser Gedanke lässt sich durch den folgenden Vergleich weiter untermauern.

Drittens betrachten wir die nichtkommerziellen Aktivitäten, die in dem Qing Yuan Text dargestellt werden. Zu den nichtkommerziellen Aktivitäten, die im "Seinwon" dargestellt werden, gehören die alltäglichen Bewegungen der Menschen, wie das Fahren auf Sänften, Pferden und von Tieren gezogenen Kutschen, durchsetzt mit Unterhaltungsangeboten wie Akrobatik, Puppenspiel, Geschichtenerzählen und Kampfsport. Es gibt auch mehrere kleine, nicht kommerzielle Aktivitäten, die zu berücksichtigen sind, vor allem die immer wiederkehrenden Kämpfe, das launische Verhalten der Kinder oder die plötzlichen Bewegungen der marschierenden Figuren. Obwohl einige der humorvollen Aktionen etwas mit den belebten Einkaufsstraßen zu tun haben, die in der Version aus der Ming-Dynastie immer wieder hervorgehoben werden, sei es ein Erwachsener, der sich prügelt, oder ein Kind, das auf den Boden uriniert, tragen sie zur humorvollen Atmosphäre bei und verleihen der Szene ein Gefühl der Unmittelbarkeit. Der Hauptgrund dafür ist, dass es in den Schriftrollen versteckt ist, so dass Szenen

entstehen, die man versehentlich "sieht", wie z. B. ein Kind, das stolpert, ein Kind, das uriniert, ein Erwachsener, der vom Pferd fällt, ein Betrunkener, der sich erbricht, oder sogar eine Bahre, die zu Boden fällt, während sich die Umstehenden die Nase zuhalten. In den "Riverine Houses" der Stadt wurden die Häuser entlang des Flusses um die Tätigkeiten der Frauen wie Waschen, Wäschetrocknen, Krankenpflege und sogar Schminken erweitert, die alle durch die Fenster zu sehen sind. Im Allgemeinen gibt es im Qing-Yuan-Text mehr alltägliche Aktivitäten als im Ming-Text, entweder durch die Hinzufügung von plötzlichen Bewegungen im Leben oder durch die Darstellung von Bewegungsmomenten, so dass dieser Gemäldeband zeigt, wie das Leben jederzeit stattfinden kann, mit der weiteren Absicht, einen "Real-World"-Effekt zu schaffen.

Der "Qing Yuan Ben" wurde auf dem "Shen Yuan Ben" aufgebaut, der zur Konsolidierung der Ikonographie der "Texte der Ming-Dynastie" diente. Das Ergebnis dieser Arbeit ist eine räumlich ausgedehnte Komposition, die versucht, ein großes und vollständiges Bildensemble zu bilden, gefolgt von einer bewussten Einbeziehung aller Texte in die Präsentation der Hauptthemen, um eine Komposition zu schaffen, die alle bisherigen Texte übertrifft.

---

46 "Es ist eine Form der Arithmetik. In der "Zusammenfassung der vier Bücher" finden sich Bücher wie "Die allgemeine Zusammenstellung von Yanyingyou", "Yanyingyou Tuji" und "Huangdi Yanyingyou Qi Yuan San Chuan Xin Fa".

Die endgültige und vollständige Version des Gemäldes. Durch die Wahl eines höheren Blickwinkels und die Festlegung eines Fluchtpunktes durch ein perspektivisches Konzept achtet der "Seinon"-Text auf die schräge dreidimensionale Wirkung der Gebäude, während er gleichzeitig auf das proportionale Verhältnis der Objekte achtet, wodurch ein sehr realistisches Bild der Stadt am Flussufer entsteht. Die Komposition von 〈Qing Yuan Ben〉 ist in ihrer Gesamtkomposition idealistisch, verstärkt aber auch das Gefühl der 'flüchtigen' Präsenz in der Darstellung der Aktivitäten der Figuren, und durch die Versöhnung der beiden wird ein 'realistischer' Effekt erzielt. Es ist nicht verwunderlich, dass im Seinwon-Text sowohl das "Ideale" als auch das "Reale" gleichzeitig vorhanden sind. Es ist nicht überraschend, dass dies der Fall ist in

Die ikonografischen Errungenschaften des "Qing Yuan Ben" unterscheiden sich von der städtischen Ikonografie, die später vom Qianlong-Hof entwickelt wurde. Wie Wissenschaftler argumentiert haben, bietet das "Qing Yuan Ben" zwar die Grundlage für eine "ideale Stadt", aber der "wahre Bereich" des "Qing Yuan Ben" ist wichtiger als der "ideale" Charakter, auf den sich diese Stadtzeichnungen allmählich zubewegen würden. Was den Bildinhalt des "Qingming-Shanghe-Stils" anbelangt, so ist die malerische Stadt zwar ein wichtiges Bildziel, doch haben einige Studien versucht, den politischen Charakter des Gemäldes weiter zu analysieren, der sich auch auf die Metapher des "Weisen, der die Welt regiert" ausweiten lässt. [47]Welche Rolle spielte das Qing Yuan Ben, das die Dynastien Yongzheng und Qianlong umspannt und eine Sammlung von Meisterwerken umfasst, in der Entwicklung der Malereigeschichte, und wie lässt sich seine Bedeutung angesichts seines stilistischen Ziels, sowohl das "Ideale" als auch das "Reale" hervorzuheben, erfassen?

4 Themen und Traditionen: Von ”Qingming Shanghe Tu” bis ”Bajun Tu

"Obwohl 'Qingming Shanghe' ein Thema ist, das sich von der Song- bis zur Qing-Dynastie erstreckte, ist klar, dass sich die vielen Versionen des Gemäldes von einer Generation zur nächsten nicht nur im Stil, sondern auch in der Grundidee des Themas unterscheiden. Nach Ansicht des Autors ist Zhang Jutuans "Qingming Riverside" (Baoji 3) ein Werk, das nicht nur hinsichtlich

seines stilistischen Ausdrucks, sondern auch in Bezug auf seine Bedeutung diskutiert werden kann. [48]Welche Anpassungen wurden in diesem Zusammenhang am Titel des Gemäldes, der auf dem klassischen Titel ″Qingming Shanghe Tu″ basiert, sowie am Bildmaterial aus den Ausgaben der Ming-Dynastie vorgenommen, um die aktuelle 11 Meter lange Schriftrolle zu bilden? Eine weitere Untersuchung der Variationen des Titels innerhalb der Tradition wäre nützlich, um die historische Bedeutung dieses Werks zu erfassen. Gibt es neben der bereits erwähnten Sammlung von Bildern und Anpassungen noch andere Aspekte der Intention des Gemäldes, die in Betracht gezogen werden können? In diesem Abschnitt wollen wir uns dem Gemälde aus einer anderen Perspektive nähern, um den kreativen Kontext des Qing-Yuan-Textes zu untersuchen und einzuordnen.

---

47 Ein Beispiel für eine Diskussion über den Titel des Gemäldes "Qingming Shanghe Tu" findet sich in Xiao Qiongrui, "The Meaning of the Title of the Painting of Qingming Shanghe Tu", in Chinese Art and Cultural Relics Symposium: Painting and Calligraphy (oben), S. 111-137.

48 Obwohl in diesem Stadium der Untersuchung von Zhang Jutuans Qingming Shanghe Tu (Baoji 3) noch viele Meinungsverschiedenheiten bestehen, lässt sich diese Kontroverse am besten lösen, wenn man von der "Bedeutung des Gemäldes" ausgeht und seine stilistischen Qualitäten einbezieht. Für eine Diskussion über die Bedeutung des Titels von Zhang Jutuans Gemälde siehe auch Xiao Qiongrui, op. cit.

Das Gemälde ist eine Fortsetzung der Tradition der "Qingming Shanghe", die seit der Antike in vielfältiger Weise verwendet wird. Bei einigen handelt es sich um "übertragene Kopien" traditioneller Kopien, andere wiederum enthalten neue Ideen durch überarbeitete Zeichnungen. [49]Unter den zahlreichen Beispielen für die Reproduktion klassischer Themen in der Qing-Dynastie lohnt es sich, den Kontext zu untersuchen, in dem die Werke der Qing-Akademie die traditionellen Themen aktiv veränderten. Unter den zahlreichen Beispielen für das Kopieren antiker klassischer Gemälde durch den Qing-Hof sind es die Nachahmungen des Qianlong-Künstlers Ding Guanpeng, die am frühesten wissenschaftlich untersucht wurden. [50]Neben der Analyse der Werkgruppe gibt es auch einige Werke, die zu unterschiedlichen Sichtweisen geführt haben, wie die Rolle der "Kopie von Gukais Luo Shen" in der Tradition der "Luo Shen Fu Malerei", sowie die exakten Kopien religiöser Werke wie die "Sechzehn Luohan Schriftrollen" und die "Quelle und Fluss des Dharma", und, was noch auffälliger ist, die innovative Hinzufügung des Porträts von Hong Li zum Modell von "So Xiang Tu" (in der Sammlung des Palastmuseums, Peking). [51]Diese Art der Reproduktion der Antike ist auch in der Yongzheng-Akademie zu sehen. Es gibt zum Beispiel die Yongzheng Pflügen- und Webfigur (Abb. 33) die aus der Pflügen- und Webfigur entstanden ist, und[52] , eine weitere innovative Komposition innerhalb derselben Tradition, zum Beispiel die Yongzheng Zwölf-Monats-Glücksrolle (Abb. 34)und die Yongzheng-Kaiser-Glücksfigur, die wahrscheinlich eine Übertragung einer bestehenden Jahres- und Monatsfigur ist.[53]

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass der Qing-Yuan-Ben in der Yongzheng-Herrschaft gemalt wurde, also weit vor einigen ähnlichen Werken aus der Qianlong-Herrschaft. Darüber hinaus ist die Betonung des "Reichs der Wahrheit" im Qiyuan-Text ein weiterer Hinweis auf eine avantgardistische Tendenz. Die Informationen über den Qing-Yuan-Text sind jedoch unklar, so dass in diesem Abschnitt Lang Shinings Bajun Tu, das in einer ähnlichen Epoche gemalt wurde, als Beispiel für einen Gegenbeweis herangezogen wird. Der Grund für diese Entscheidung beruht auf drei wichtigen Prämissen. Die erste ist die Ähnlichkeit zwischen den Absichten der beiden Sujets, wobei die "Qingming Shanghe"-Szene im "Qing Yuan Ben" eine realistische Welt schafft und das "Bajun Tu" als eine

49 Zum Konzept des "Transferkopierens" in der Geschichte der traditionellen chinesischen Malerei siehe Wang Yao-ting, "Transfer Copying"; und zur Praxis des "Kopierens mit der Vergangenheit" mit der Absicht der Innovation siehe Wen C. Fong, "Archaism as a 'Primitive' Style", S. 89-109. Zur Entwicklung in der späten Ming-Zeit siehe Li Yumin, ed. Was die Modellierung der Hofmalerei der Qing-Dynastie betrifft, so gibt es Studien sowohl zum Thema als auch zum Blickwinkel der Nachahmung, wie Lin Wunsheng, Ding Guanpeng's Copying of Ancient Paintings and the New Style of Qianlong Courtyard Painting. Patricia Berger, *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority*, S. 124-166. Wang Jingling, "Das Große im Kleinen: Probleme im Zusammenhang mit der Xuan Song-Yuan-Miniaturmalerei und ihr Nachwort".

50 Lin Wunsheng, "Ding Guanpengs Kopieren antiker Gemälde und der neue Stil der Malerei der Qianlong-Akademie".

51 Patricia Berger, *Reich der Leere:*
Buddhistische Kunst und politische Autorität im China der Qing-Zeit, S. 124-166. Wu Hung, "Die Maskerade des Kaisers: 'Kostüm Wu Hung, "Die Maskerade des Kaisers: 'Kostümporträts' von Yongzheng und Qianlong", S. 25-41. Wu Hung, *Die doppelte Leinwand: Medium und Darstellung in der chinesischen Malerei* , S. 200-236.

52 Hui-chi Lo, "Politischer Aufstieg und religiöse Transzendenz: Der Einsatz von Porträts durch den Yongzheng-Kaiser, Lo Hui-chi Lo, "A Dialogue between Father and Son as Presented in the Kangxi Emperor's Edition and the Yinzhen Edition of the Keng-wei Map", S. 67-106.

53 Chen Baozhen, "Die Beziehung zwischen dem Vater und dem Sohn des Qianlong-Kaisers im Lichte der Darstellung der vier "Jährlichen Dynastien"", S. 123-184.
Chen Yunru, The Shape of Time: A Study of the Qing Dynasty's Painting of the December Order", S. 103-139.

[54]Zweitens zeigt eine sorgfältige Analyse der beiden Malstile das Ergebnis einer Harmonisierung zwischen chinesischen und westlichen Ansätzen. Dieses Zusammentreffen ist ein bemerkenswerter Moment des Übergangs im Malmechanismus der Akademie. Im folgenden Abschnitt werden wir das Gemälde als Ausgangspunkt nehmen und die damit zusammenhängenden Werke von Lang Shining näher beleuchten. Dabei werden wir zunächst untersuchen, wie Lang Shinings Verschmelzung von chinesischer und westlicher Malerei an der Yongzheng-Akademie zustande kam, um dann im nächsten Abschnitt zu zeigen, wie diese Verschmelzung tatsächlich mit dem Wissen und der Beherrschung der Optik an der Akademie während der Yongzheng-Zeit zusammenhing. Letztendlich zielt der Beitrag darauf ab, die historische Bedeutung des Qing Yuan Ben zu untersuchen und zu zeigen, dass die Schaffung des Qing Yuan Ben und Lang Shinings Verschmelzung von chinesischer und westlicher Malerei in der Zeit der Yongzheng-Akademie ein Streben nach dem "Reich der Wahrheit" in der Malerei offenbart, und dass diese Errungenschaft nicht nur eine stilistische Anpassung war, sondern auch eine Stärkung der Bedeutung des Themas und sogar eine neue Rolle in der Bedeutung des Inhalts.

Was die Komposition der Schriftrolle anbelangt, so ist Li Gonglins "Lin Wei Yan Herding" (Abb. 35) am ehesten mit einer langen Szene mit hütenden Pferden vergleichbar. [55]Tatsächlich gibt es in Li Gonglins "Lin Wei Yan Herding" (Abb. 35) über hundert Hirten und über tausend Pferde, weit mehr als die hundert in "Hundred Hundred Horses". Auf der Rückseite der Schriftrolle beschriftete Lang Shining das Gemälde mit den Worten "In der Mitte des Frühlings des sechsten Jahres der Yongzheng-Herrschaft (1728). Gemalt von Lang Shining. [56]Es wurde dem Kaiser Yongzheng erst am 14. November 1728 überreicht, als dieser bereits im August starb und der regierende Kaiser bereits Hongli war. Unabhängig davon, ob es sich bei Lang Shining's "Hundred Jun" um das in den Archiven verzeichnete Werk handelt, das im zweiten Jahr der Yongzheng-Herrschaft begonnen wurde, sollte es aufgrund des Datums auf der Signatur als eine Produktion der Yongzheng-Herrschaft angesehen werden.

Der Yongzheng-Kaiser war sehr empfänglich für Lang Shinings Verschmelzung von westlichem und chinesischem Malstil. Nicht nur die

dokumentarischen Malereien, die für die Aktivitäten des Hofes benötigt wurden, wurden von Lang Shining ausgeführt, sondern auch die wiederholte Innendekoration des Yuanmingyuan in der frühen Yongzheng-Periode wurde oft von Lang Shining ausgeführt. [57]Die Archive des Büros des Innenarchitekten dokumentieren ein breites Spektrum von Langs malerischen Aktivitäten, beginnend im ersten Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1723), als er den Auftrag

---

54 Für eine Erörterung der historischen Bedeutung der Qing-Palastmalerei von Pferden und des Tributpferdevorfalls siehe Lin Shixuan, 'Tribute Horses and Manchurian Political Culture in the Qianlong Era', S. 51-108. In diesem Artikel wird das Namensmuster der 'acht Pferde' überprüft und darauf hingewiesen, dass die Symbolik der 'acht Pferde' für den Qianlong-Kaiser nicht nur auf einer 'guten Antike' oder einer 'Nachahmung der Antike'-Mentalität beruhte, sondern auch auf dem selbstmotivierten Wunsch, die 'acht Pferde der Zhou' aufzubrechen.

55 Für eine Diskussion über die Beziehung zwischen dem Bajun-Gemälde und der Tradition der Pferdemalerei siehe Ma Yazhen, "The Transformation and Meaning of the Terminology of Horse Painting at the Qing Court: A Discussion of Lang Shining's Bajun Painting", S. 103-138. Jagden, Prozessionen und Fernrohre: Das Gemälde einer kaiserlichen Jagd von Lang Shining (Giuseppe Castiglione)", S. 171-184. Zwei aktuelle Kataloge können eingesehen werden. Michel Cartier (Hrsg.), *Giuseppe Castiglione Dit Lang Shining 1688-1766*; Marco Musillo (Hrsg.). *de Chine*.

56 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior of the Qing Palace (2. März, Yongzheng II), Bd. 1, S. 269, 382.

57 Zu Lang Shining's Aktivitäten am Qing-Hof siehe Yang Botha, 'Lang Shining's Creative Activities at the Qing Court and His Artistic Achievements', in Qing Dynasty Court Paintings, S. 131-177; Wang Yaoting, 'A New Vision - Lang Shining and the Western Style of the Qing Court', in New Vision

Anfrage Lang Shining gemalt "Lorbeer und Jade Kaninchen Mondschein Welle", Malerei Fan vierzig,[58] Yongzheng zwei Jahren (1724) Malerei "hundert juntu", Yongzheng drei Jahren (1725) wird Tribut an die Hami Melone übergeben, um die Malerei werden. [59]Seitdem wurde diese Art der Bemalung von Tributgegenständen unvermindert fortgesetzt, und im dritten Jahr der Herrschaft von Yongzheng gab es Bilder von Hunden und Hirschen, die aus Siam importiert wurden,[60] von Reiskörnern aus Henan und Shaanxi und[61] von rotem Rosmarin aus Südchina. Was soll mit ihnen gemalt werden? [62]Neben Lang Shining spielte auch Jiang Tingxi in der frühen Yongzheng-Zeit eine wichtige Rolle bei der Darstellung von Tributobjekten. Den Aufzeichnungen zufolge ging die Aufgabe der Bemalung von Tributobjekten jedoch ab dem dritten Jahr der Yongzheng-Herrschaft allmählich auf Lang Shining über. So bemalte Lang Shining am Ende des dritten Jahres der Yongzheng-Herrschaft ein Ofengefäß mit einem Esel, einer Leber, einem Pferd und einer Lunge und erklärte: "Er sagte zu Lang Shining, er solle es auf die gleiche Weise bemalen, etwas höher als das Gefäß und kleiner an den Enden. Das ist das Gebot der Stunde. [63]Ausgehend von der bloßen Aufforderung, es so zu malen, wie er es tat, lassen diese Daten darauf schließen, dass die kaiserliche Initiative allmählich Teil des Malprozesses wurde. Lang Shining verstand diese Anweisungen offensichtlich sehr gut und begann, sich immer mehr unterschiedlichen Aufgaben zu stellen. Im ersten Monat des vierten Jahres der Yongzheng-Herrschaft (1726) wurde Lang Shining gebeten, nach einem überlieferten "weitreichenden westlichen Papiergemälde" zu malen, das wie folgt aufgezeichnet wurde: "Der Kaiser sagte: "Im hinteren Teil der Halle der vier Schönheiten soll eine Trennwand angebracht werden, auf der Lang Shining angewiesen wird, die Figuren wie üblich zu malen, aber nicht die Pferde. Das wurde getan." [64]Dieses Werk wurde von Lang Shining im Juni fertiggestellt, aber nachdem es eingereicht worden war, äußerte der Yongzheng-Kaiser andere Meinungen, und diese Passage ist wichtig genug, um wie folgt zitiert zu werden.

> Er sagte: "Das ist ein gutes Bild. Allerdings sind die hinteren Etagen zu hoch und schwer begehbar, und die Ebenen liegen zu dicht beieinander. Die drei Häuser in dem Haus liegen nahe beieinander, und wir sollten ein weiteres Haus nach dem Muster zeichnen, damit das nachfolgende als Hilfsmittel verwendet werden kann. Dies ist die erste ihrer Art.[65]

Es liegt auf der Hand, dass der Yongzheng-Kaiser Langs Malstil zwar akzeptierte, aber weiterhin seine Ablehnung zum Ausdruck brachte, was wiederum die Ergebnisse der Akademiemaler beeinflusste und beeinflusste.

Es gibt keine physischen Beweise für die oben genannten Figuren, aber sie sind es wert, im Hinblick auf die Haltung des Yongzheng-Kaisers gegenüber der westlichen Malerei näher betrachtet zu werden. In diesem Fall malte Lang Shining nicht frei, sondern in Anlehnung an das bereits ausgewählte und eingereichte ″westliche laminierte Papierbild″ und das Original ″Figuren und Pferde″ in diesem Muster, obwohl Lang gebeten wurde, die Pferde nicht zu malen. Die sogenannte

---

The World: Lang Shining and the Western Style in the Qing Palace", S. 12-18; Nieh Chongzheng, "Lang Shining in the Thirteenth Year of the Yongzheng Era", in
Das erste Symposium in der Verbotenen Stadt: Die Schwierigkeiten, ein König zu sein - der Mensch Yongzheng und seine Zeit.

58 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior Affairs of the Qing Palace (April und Juli des ersten Jahres der Yongzheng-Herrschaft), Bd. 1, S. 183, 185.

59 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior Affairs of the Qing Palace (20. Februar, Yongzheng 3), Bd. 1, S. 409, 563. unter "Gemälde
Als Datum ist der "22. Februar" angegeben.

60 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior of the Qing Palace (19. Mai des 3. Jahres der Yongzheng-Herrschaft), Bd. 1, S. 416, 564.

61 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior of the Qing Palace (14. September des 3. Jahres der Yongzheng-Herrschaft), Bd. 1, S. 444, 566.

62 Allgemeine Sammlung der Archive des Innenministeriums des Qing-Palastes (26. September, Yongzheng III), Bd. 1, S. 452, 568.

63 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior Affairs of the Qing Palace (7. Dezember, Yongzheng III), Bd. 1, S. 502, 575.

64 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior of the Qing Palace (15. Januar des vierten Jahres der Yongzheng-Ära), Bd. 1, S. 698.

65 Die Allgemeine Sammlung der Archive des Innenministeriums des Qing-Palastes (15. Januar des vierten Jahres der Yongzheng-Ära. Malerei), Bd. 2, S. 262.

Was sich feststellen lässt, ist die Haltung des Yongzheng-Kaisers gegenüber der westlichen Malerei. Kurz nach der Fertigstellung des Gemäldes wies der Yongzheng-Kaiser an, dass "die hinteren Schichten zu hoch und schwer begehbar sind und die Schichten zu dicht beieinander liegen". Seine Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Abstand und Nähe der Bilder auf der Rückseite lassen vermuten, dass "zu hoch und schwer begehbar" mit der zu großen Größe der Szenen auf der Rückseite zusammenhängt, während "die Schichten liegen zu dicht beieinander" darauf hindeutet, dass die vertikale Beziehung zwischen den Szenen zu eng ist. Die "zu engen Schichten" hängen auch mit dem Konzept der Tiefenperspektive im Gemälde zusammen. Obwohl es keinen Zweifel daran gibt, dass Lang Shi-ning ein gutes Verständnis für die westliche Perspektive (Optik) hatte, geht es in diesem Aufsatz eher darum, wie diese westliche Optik in der Qing-Hofmalerei zu dieser Zeit funktionierte.

Im Juli 1727 war Lang Shining an einem weiteren Projekt im Inneren des Wanzhi-Saals in Yuanmingyuan beteiligt. Er vollendete die beiden Trennwände des Schreibschirms und malte die "westliche Balustrade" vor der Wand im Wanzhi-Saal. Ersteres wurde vom Kaiser von Yongzheng gesehen, der feststellte, dass "das Gemälde im Hinblick auf die Fensterstämme zu dünn ist, und Lang Shining wurde gebeten, die Ölbalustrade nach einem anderen Entwurf zu malen. Im letzteren Fall erteilte der Yongzheng-Kaiser Lang Shining die volle Vollmacht zur Ausführung der Arbeiten: "Der Kaiser sagte: 'Vor der Wand des Wanzhi-Saals wurde Lang Shining angewiesen, die westlichen Geländer zu bemalen, entweder auf Stoff, Seide oder Alex, je nach seinem Ermessen. Dies ist das erste Mal, dass ein Gemälde gemalt wird.[66] Möglicherweise konnte der Kaiser von Yongzheng die Wirkung der Zeichnungen von Lang Shining zu diesem Zeitpunkt bereits erahnen, so dass er die Ernennung uneingeschränkt genehmigte.

Neben dem vorstehenden Text gibt es mehrere erhaltene Beispiele für den Malstil von Lang Shining aus der Yongzheng-Zeit. Das Gemälde "Versammlung von Rui" (Abb. 36) ist signiert: "Versammlung von Rui". Im ersten Jahr der kaiserlichen Herrschaft überschneiden sich die Symbole und Riten. Im ersten Jahr der kaiserlichen Herrschaft wurden die Symbole der Ruiji-Ära überlappend dargestellt. Ich, Lang Shining, habe die Szene beobachtet und eine Liste mit Blumen in einer Vase zusammengestellt, um die Vorzüge des Ereignisses zu

unterstreichen. Am fünfzehnten Tag des neunten Monats des ersten Jahres der Herrschaft von Yongzheng (1723). Gemalt von Lang Shining, einem Minister von Haixi. Im ersten Jahr der Yongzheng-Herrschaft gemalt, ist dies das früheste erhaltene datierte Werk von Lang Shining. Das Gemälde scheint ein westliches Stilleben zu sein, sein Inhalt ist jedoch bezeichnend für die feierliche Haltung des chinesischen Hofes gegenüber dem Glücksfall. Die Blumen, die Porzellanvase und der hölzerne Sockel sind alle mit Reflexionen der Lichtquelle dargestellt, die den Kontrast nur geringfügig verringern und eine sanfte westliche Art von Hell-Dunkel andeuten. Laut den Archiven des Innenministeriums wurde Lang Shining im dritten Monat des fünften Jahres der Herrschaft von Yongzheng gebeten, eine Pfingstrose in Yuanmingyuan zu malen: "Laut einer Notiz aus Yuanmingyuan hat der Eunuch Chen Jiuxing am sechsundzwanzigsten Tag dieses Monats ..... Lang Shining den Auftrag erteilt, nach Yuanmingyuan zu kommen und die Pfingstrose zu malen, wie sie ist. Die Pfingstrose wird so gemalt, wie sie ist. Ich bin hiermit instruiert." [67]Der Auftrag an Lang Shining, nach Yuanming Yuan zu kommen, um die Pfingstrose zu malen, ist vordergründig eine notwendige Aufgabe für die Palastwerkstätten, aber es ist wahrscheinlich, dass der Auftrag wegen der besonderen Natur der Pfingstrose erteilt wurde, vielleicht dieselbe Pfingstrose, die in "Blumen in einer Vase malen" dargestellt ist. Auf dieser Grundlage ist es wahrscheinlich, dass die erhaltene "Blumenmalerei in einer Vase" das Ergebnis dieser Aufgabe ist und dem Stil von Lang Shining nach dem fünften Jahr der Yongzheng-Herrschaft entspricht. Vergleicht man die "Bemalte Vase mit Blumen" mit der "Jurui", so ist leicht zu erkennen, dass die "Bemalte Vase mit Blumen

---

66 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior Affairs of the Qing Palace (8. Juli des 5. Jahres der Yongzheng-Herrschaft), Bd. 2, S. 492, 721.

67 The General Collection of the Archives of the Office of the Interior of the Qing Palace (Yongzheng 5 閏 March 27), Bd. 2, S. 717, 721.

Die Spiegelungen auf dem Schiff "Jurui" wurden aus "Flowers" entfernt. In "Jurui" waren die hellen und dunklen Stellen auf den Gegenständen noch vorhanden, was zu einem Mangel an Harmonie zwischen den Gegenständen und den Blumen führte, aber durch die Entfernung der hellen Stellen in "Blume in einer Vase" wurden die beiden Stellen miteinander in Einklang gebracht, so dass das Licht in dem Gemälde mit natürlichem Licht anstelle einer separaten Lichtquelle gefüllt ist.

Der Wandel in Langs Malstil zeigt sich auch in der stilistischen Ausprägung von "The Hundred Horses", die seine allmähliche Auseinandersetzung mit der traditionellen chinesischen Malerei und seine Versuche, seine westlichen Techniken zu adaptieren, veranschaulicht. Nicht nur die Pferde, sondern auch die Bäume, Wiesen und entfernten Hügel sind in einer Weise gemalt, die sich von der traditionellen chinesischen Pinselführung leicht unterscheidet. Aus diesem Grund wurde das Gemälde häufig im Hinblick auf seine westlichen Merkmale analysiert; da jedoch einige der westlichen Merkmale des Gemäldes nicht typisch sind, wurde das Gemälde stets als "Verschmelzung von Ost und West" zusammengefasst. [68]Der Bajun-Stil ist weder chinesisch noch westlich, aber das ist der Schlüssel zum Verständnis von Lang Shining's Wendepunkt in seinem Malstil, und im Folgenden wird versucht, diesen "weder chinesischen noch westlichen" Ansatz zu erklären. Erstens sind die in dem Gemälde verwendeten Farben in der Tat anders als in der traditionellen chinesischen Malerei; bei näherer Betrachtung ist das Rot der Ahornblätter ein anderer Farbton als in China, und auch das verwendete Grün unterscheidet sich von dem in China verwendeten Farbton. Entscheidend für die Gesamtwirkung ist jedoch die Technik der Darstellung, mit Ausnahme der Pferde, die in einer Vignettiertechnik ohne Pinselspuren koloriert sind, und der Gräser und sogar der Bäume, die bei näherer Betrachtung alle mit einer Vielzahl von kurzen Linien markiert sind. Diese Tendenz zur Verwendung von Strichen ist kein Merkmal von Langs ursprünglichem westlichen Stil, solange sie nicht im Widerspruch zu einem anderen Gemälde von Lang Shi-ning, Song Xian Yingzhi (Song Xian Yingzhi), steht.
(Abb. 38). Obwohl die Behandlung der Riesenkiefer in Song Xian Yingzhi, einem Gemälde von Lang Shining aus dem zweiten Jahr der Yongzheng-Herrschaft (1724), die gleiche zerklüftete Textur wie in Bajun aufweist, gibt es einen Unterschied in der Pinselführung. Das Gemälde weist nicht die offensichtlichen

Pinselstriche auf, die bei Song Xian Yingzhi zu finden sind, sondern die dreidimensionale Natur der Oberfläche wird absichtlich durch die Verwendung von Vignettierungen behandelt. Selbst in den dicht mit Gras bewachsenen Gebieten in Song Xian Yingzhi ist der Boden nicht mit einer ähnlichen Technik bedeckt wie in Song Xian Yingzhi, wo der Boden grün bedeckt ist. Langs Behandlung von "Bajun" unterscheidet sich deutlich von der von "Song Xian Yingzhi", denn er beginnt, einen neuen Ansatz zu verfolgen, der sich von der ihm vertrauten westlichen Tradition unterscheidet.

Obwohl nicht eindeutig belegt ist, ob Lang Shi-ning beim Malen der Hundert Pferde auf chinesische Pferdemalereien Bezug nahm, zeigt die Komposition der Hundert Pferde, dass Lang Shi-ning die chinesische Tradition der Pferdemalerei nicht fremd war, sowohl was die Komposition als auch was die Anordnung der Motive betrifft. Der Stil von "The Hundred Horses" ist Ausdruck von Langs Bestreben, Ost und West miteinander zu versöhnen, indem er die Maltechnik und die räumliche Komposition verändert und das traditionelle klassische Thema der Pferdemalerei in den Yongzheng-Stil überträgt. Diese Art der Malerei basiert auf der klassischen

---

68 Die Ansicht, dass es sich bei diesem Gemälde um eine Mischung aus chinesischem und westlichem Stil handelt, ist weit verbreitet und wird auch in den letzten Jahren noch vertreten.
New Perspectives: Lang Shining and the Western Style of the Qing Palace", in: New Perspectives: Lang Shining and the Western Style of the Qing Palace, S. 13. Ma Yazhen, "The Transformation and Meaning of the Terminology of Horses in Qing Court Paintings: A Discussion of Lang Shining's Bajun Painting", S. 104.

Der avantgardistische Geist des Gemäldetitels ist ein wichtiges Merkmal des Qing-Yuan-Textes, das weiter vererbt wird. Der folgende Aufsatz soll den Zusammenhang näher erläutern.

V. Der malerische und bildhafte Stil der Reichsbildung

Langs neuer Ansatz in Bajun steht nicht ganz auf der Seite der traditionellen chinesischen Malerei. Was er der traditionellen chinesischen Malerei entgegensetzt, ist ein "distanziertes" Raumgefühl, gemischt mit Perspektive und einem versteckten Konzept der "Proportion" in den Objekten. Die räumliche Anordnung des Gemäldes basiert auf der Horizontlinie, die sich auf zwei Dritteln der Höhe der Schriftrolle befindet, mit fernen Bergen darüber, einem flachen Hang und einer wässrigen Szene im Mittelgrund darunter sowie einer großen Wiese und einem Ufer im Vordergrund. Die Technik, den Horizont auf einer festen Höhe zu halten, ist in der chinesischen Schriftrolle nicht neu, denn mehrere kurze Abschnitte der Schriftrolle Yuan Ren Ji Jin (Sammlung des Nationalen Palastmuseums), wie die Schriftrolle Zhongshan von Wu Zhen, die Berge des klaren Frühlings von Ma Wan und das Teebild von Lu Yu von Zhao Yuan, zeigen alle den Horizont auf einer bestimmten Höhe. In der Bajun-Malerei wird jedoch nicht nur der Horizont festgelegt, sondern auch der Maßstab der Objekte absichtlich an ihre Nähe zum Horizont angepasst, eine Technik, die als "Linienmethode" oder westliche Perspektive bekannt wurde. [69]Der Raum in "Bajun" nutzt zwar die Perspektive, versucht aber nicht, einen bestimmten Fluchtpunkt zu standardisieren. [70]Drei der entfernten Szenen in "Bajun" sind in ähnlicher Weise wie Fluchtpunkte angeordnet (Abb. 39), [71]aber von diesen Fluchtpunkten erzeugten Linien können nicht auf die verschiedenen Objekte im Gemälde übertragen werden. Darüber hinaus beschäftigt sich das Gemälde mit der Wirkung von Licht und Schatten auf die Objekte, sowohl in der Atmosphäre und in der Ferne als auch entlang der Flussufer und sogar in den Spiegelungen im Wasser, wobei nicht nur Farben, sondern auch Linien verwendet werden, die nicht auf einen bestimmten Pinselstrich beschränkt sind, sondern die Objekte mit einer Vielzahl von Texturen und Wölbungen gestalten können. "Das gleiche Bestreben, 'die reale Welt zu schaffen', ist auch in 'Bajun' erkennbar.

Auf jeden Fall hat die in "Bajun" verwendete Perspektive ein "Taisi"-Element, aber aus einer Perspektive der Perspektive

---

69 Die "Linienmalerei" in der Qing-Dynastie wird häufig diskutiert, z. B. in Yang Boda, "Leng Mei and his Pictures of Summer Villas", in Qing Dynasty Court Paintings, S. 109-130; Nie Chongzheng, "A Short Study of Line Painting", in The Glory of Court Art: A Series of Discussions on Qing Dynasty Court Painting, S. 267-272; und Nie Hu, "An Exploration of Line Painting in the Qing Palace", S. 41-52.

70 Zur Verwendung der Perspektive in der Malerei von Bajun siehe Dorothy Berinstein, "Hunts, Processions and Teleskope: Ein Gemälde einer kaiserlichen Jagd von Lang Shining (Giuseppe Castiglione)", S. 171-184. Im April 2007 hielt Marco Musillo in der Verbotenen Stadt einen Vortrag über die Aktivitäten von Lang Shining und analysierte die Perspektive in der Komposition von Bajun. Marco Musillo, "Zwei Karrieren versöhnen: Die Jesuitenerinnerungen von Giuseppe Castiglione, Laienbruder und Qing Kaiserlicher Maler", S. 45-59, hrsg. von Marco Musillo, *Giuseppe Castiglione 1688-1766 Peintre et Architecte à la Cour de Chine.*

Bei einer so langen Schriftrolle ist es schwierig, die Fluchtpunkte zu bestimmen, die für die Regeln der Perspektive wesentlich sind. Diese Probleme, die sich mit dem modernen Verständnis der perspektivischen Regeln nicht lösen lassen, störten den damals wichtigsten "Betrachter" des Gemäldes, den Kaiser von Yongzheng, nicht. Die vorangegangene Diskussion über die Verwendung der "weitreichenden" Tafeln in Si Yi Tang zeigt bereits, dass der Yongzheng-Kaiser in der Lage war, die Macht der Perspektive zu begreifen, um die "weitreichenden" Tafeln zu schaffen.
"Deep Space".

Dass der Yongzheng-Kaiser das "westliche Weitbild" beherrschte, beweist seine Kenntnis der westlichen Perspektive. Auch wenn es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, den entsprechenden Kontext nachzuzeichnen, so kann doch davon ausgegangen werden, dass der Qing-Hof als erster Zugang zu westlichem Wissen zu dieser Zeit seine eigenen Kanäle für die Verbreitung des Konzepts der Perspektive als Teil der Optik hatte. Die Veröffentlichung von Xiyaos "The Science of Perspective" (Die Wissenschaft der Perspektive), die 1729 erschien, veranschaulicht einen Teil dieses Zusammenhangs.[71]

Die erste Ausgabe von Optics trug den Titel The Essence of Optics. Dieser Titel ähnelt dem von The Essence of Mathematics, das vor sieben Jahren veröffentlicht wurde.[72] "Essence.

Die Formulierung "蘊" stammt ursprünglich aus dem Yi Tong von Zhou Dunyi: "Das Wesen des Weisen wird durch das Zeichnen von Trigrammen gezeigt, und das Wesen des Weisen wird durch Trigramme entwickelt". Jiang Yong (1681-1762), der das Buch "Das Wesen des Flusses" schrieb, erklärte den Begriff "Wesen" als "das sogenannte Wesen, das auf natürliche Weise ohne intellektuelle Anordnung fließt, und das sogenannte Wesen, das keinen Bodensatz oder Asche enthält".[73]Es ist kein Zufall, dass diese Bücher ähnliche Namen tragen. Das früheste dieser Bücher, The Essence of Mathematics, wurde vom Kaiser Kangxi verfasst, der die westliche Arithmetik liebte.[74]Das Buch erhielt vom Kaiser Kangxi den Titel "Das Wesen der Mathematik". Der Titel "Die Essenz der Numerologie" weist darauf hin, dass die in diesem Buch besprochenen Wahrheiten nicht von Menschen, Ereignissen oder Zeiten abhängen.[75]Der Autor des Buches, Mei Wencheng (1681-1763), der Enkel des frühen Qing-Mathematikers Mei Winding (1633-1721). Jiang Yong, ein Student der Kangxi-Ära, war ein lebenslanger Schüler von Meis Werk und

schrieb acht Bände von Yimei. Diese Autoren, die mit dem Titel ″Jing Yun″ in Verbindung gebracht werden, werden mit Mei Wen Ding bzw. mit den Errungenschaften der chinesischen und westlichen Mathematik, die Mei Wen Ding repräsentiert, in Verbindung gebracht.

---

71 Die erste Ausgabe von Sight ist nicht erhalten und kann nur aus dem Vorwort zur zweiten Ausgabe erschlossen werden. Für eine Diskussion von Nian Xiyaos Optik siehe Shen Kang-sheng, "Boundary Painting, Optics, and Perspective", in History of Science and Technology (VIII). Shen Kang-shen, "Das Zusammenspiel und der Einfluss des östlichen und westlichen perspektivischen Wissens im achtzehnten Jahrhundert anhand der Perspectiva", S. 258-266; Shen Kang-shen, "Eine Neuanalyse der Perspectiva", S. 605-623; Cao Yiqiang (Cao Yiqiang), "Eine Bemühung ohne Antwort: Nian Xiyao (Nian Xiyao, ? -1739) und sein Studium der wissenschaftlichen Perspektive", S. 103-133. -1739) und sein Studium der wissenschaftlichen Perspektive", S. 103-133.

72 Das Buch wurde im Auftrag des Kangxi-Kaisers in der späten Kangxi-Zeit zusammengestellt und im ersten Jahr der Yongzheng-Regierung unter Mitwirkung von Mei Wencheng, dem Enkel von Mei Wending, fertiggestellt.

73 "Der Begriff 'Essenz' war zu dieser Zeit sehr beliebt. Dieses Buch von Jiang Yong (1681-1762) behandelt die Yi-Studien.

74 Fan Jingzhong, "Das kaiserliche Buch der Mathematik und Wissenschaft", S. 88-91. Han Qi, "Die Einführung der westlichen Mathematik in der Kangxi-Ära und
Sein Einfluss auf die chinesische Mathematik〉.

75 Das von Kangxi in Auftrag gegebene Buch der Algorithmen wurde 1721 fertig gestellt und erhielt vom Kaiser selbst den Titel "Das Wesen der Mathematik und der Wissenschaft".
Bitte um Übersendung einer Kopie an Mei Winding. Siehe Qing Shi Shu Shu (時憲志一).

Es gibt auch Aufzeichnungen über die Interaktion zwischen Nian Xiyao und Mei Winding. Im Vorwort des Buches des Mei-Clans, das von Mei Chengcheng herausgegeben wurde, wird der Name der Person, die das Buch korrekturgelesen und bei der Gravur geholfen hat, wie folgt angegeben: "Nian Gongyun Gong Xiyao, der Gouverneur von Guangning und Guangdong, hat die Fang Dao Arithmetik im Büro des Jiangning-Clans korrekturgelesen und veröffentlicht. [76]Mei Winding war eine wichtige Figur bei der Integration von chinesischer und westlicher Mathematik in der Qing-Dynastie, und während seiner Zeit in Nanjing (Kangxi 56, 1717)beriet sich Nian Xiyao mit Mei Winding über Arithmetik. Nian Xiyao "war von Natur aus Mathematiker, und er und Mei Wending waren sich sehr sympathisch. Es tut mir leid, sagen zu müssen, dass ich aufgrund der langen und schwierigen Reise in den Westen von Guangdong nicht in der Lage war, mein Wissen mit ihm zu teilen. Ich bedaure, dass ich ihn in die Verwaltung von Jiangzuo einladen konnte. [77]Er war ein großer Bewunderer des Altertums und interessierte sich besonders für den Bau von Instrumenten und die Verwendung von Symbolen. [78]Die oben genannten Informationen sind nicht der einzige Beweis für Nian Xiyaos Interesse an der Mathematik.

Ein praktischer Leitfaden für facettierte Proportionen, logarithmische Tabellen und logarithmische Breitbänder usw.[79]

Er begann seine Karriere als Schreiber und wurde 1711 von Zhao Hongxie, einem Gouverneur von Zhili, zum Daimyo-do gewählt. Zhao Hongxie studierte ebenfalls Arithmetik und diskutierte sie mit Kangxi. Er schlug die Gründung des Meng Yang Studios vor, um arithmetische Talente am Hof auszubilden. Es ist wahrscheinlich, dass auch Nian Xiyao, der von Zhao Hongxie empfohlen wurde, mehr Anerkennung für seine Rechenkenntnisse erhielt. Mit anderen Worten: Es ist kein Zufall, dass Nian Xiyao für seine erste Ausgabe den Titel "Das Wesen der Bildwissenschaft" wählte; es war eindeutig der Versuch, die Bildwissenschaft mit dem mathematischen und arithmetischen Wissen gleichzusetzen.

Die beiden Vorworte (Abb. 40-1 und 40-2) in der zweiten Auflage von Nian Xiyaos Optik sind die besten Dokumente, um diesen Versuch zu beantworten. Nians Kenntnisse der Optik wurden von Lang Shining weiter vertieft, "als er in China nach einem Treffen mit den thailändischen und westlichen Schülern von Lang ein Verständnis für die westliche Methode des Zeichnens erlangte. Er begann, die Methode des Zeigens und Zeichnens von Linien zu nutzen, um

ein Experte für die Variabilität von Objekten zu werden, und wenn sie einmal positioniert waren, blieben sie miteinander verbunden, obwohl sie nicht durch andere ersetzt werden konnten. [80]Diese Erörterung der von Lang Shining angewandten ″Methode des Zeigens und Zeichnens von Linien″ ist der Ursprung der späteren Verwendung der ″Linienmethode″ am Qing-Hof als Bezeichnung für die westliche Perspektive. [81]Zu diesem Zeitpunkt hatte Nian Xiyao bereits erkannt, dass die Einführung der westlichen ″Zeige- und Zeichenmethode″ auch die ursprüngliche chinesische Maltradition mit einbeziehen musste, und so fügt er hinzu.

---

76 Die Mei-Buchreihe (National Taiwan University Collection, Linguistische Bücher)

77 Das vollständige Buch des chinesischen Kalenders, "Eine Erklärung des Kalküls des Dao", Vorwort von Nian Xiyao.

78 Für eine Studie über Nian Hsiyao siehe Yi Li, "The Life of Nian Hsiyao and His Contributions to Art and Science", S. 155-165.

79 Ruan Yuan, "Die Legende vom Mann im Himmel", in Wangyou wenshu huiyao (Die Bibliothek der Dokumente), Bd. 5, Nr. 39.

80 Vorwort zur ersten Ausgabe von Sight, in Continuation of the Four Treasury Books, Bd. 1067, S. 27 oben.

81 Nieh Chongzheng hat auf den Einfluss der europäischen Maltechniken hingewiesen und festgestellt, dass die fokale Perspektive in der Qing-Dynastie übernommen wurde. Seine Erörterung der "Linienmalerei" bleibt jedoch auf die Qianlong-Periode konzentriert, und seine Leistung der "Visionologie" von Nian Xiyao wird nur als Einführung in die europäische Perspektive gesehen. Siehe Nieh Chongzheng, "Foreign Painters of the Qing Dynasty and the Changes in Qing Palace Painting", in Qing Palace Painting and the "Eastern Gradual of Western Painting", S. 164-181.

> Es gibt jedoch einige antike Schriftsteller, die sich mit der Malerei befasst haben und sagen, dass sie fliegende Schirme auf ihrem Rücken malten und dass sie tiefe Bäche und Täler sahen, und dass ihr Sehvermögen bereits nach oben und unten gerichtet war, was zum Lernen nicht ausreicht. Am ähnlichsten ist die Aussage, dass man, wenn man durch den Himmel schaut, alle Hänge sehen kann, aber das ist nicht so klar wie dieses Buch.[82]

Nian Xiyao argumentiert weiter für die Bedeutung des "festen Punktes" und stellt die Unzulänglichkeiten der ursprünglichen chinesischen Abhandlung gegenüber. Er weist dann darauf hin, dass diese Methode in der Lage ist, die Wahrheit in Bergen, Flüssen, Pflanzen und Tieren usw. zum Vorschein zu bringen. Es ist nicht notwendig zu sagen: "Es ist wahr, aber nicht wunderbar", aber wenn es nicht wahr ist, wie kann es dann wunderbar sein?[83]

Er sprach sich auch gegen die Theorie der "Wahrheit, aber nicht der Schönheit" aus und betonte, dass es sich nicht um "Schönheit" handelt, wenn sie nicht wahr ist. Zur Zeit der ersten Ausgabe von Optics war Nian Xi Yao im Palast tätig, und sein Einfluss auf die Arbeit des Innenministeriums war nicht zu unterschätzen. Diese Forderung nach "Wahrheit" im Vorwort der ersten Ausgabe von Sight wird in der zweiten Ausgabe weiter ausgeführt. Im Vorwort zur zweiten Auflage erklärt Nian Xiyao, dass er bei der Verwendung der Taisi-Linie mehr Winkel verwenden konnte, wie z. B. "nach oben-rechts, über-rechts, schräg, invertiert, nach unten blickend und nach oben blickend", aber dass diese Winkeländerungen immer noch mit dem Prinzip des "einen Punktes" vereinbar waren. Als nächstes versucht Nian Xiyao, ähnliche Wurzeln in der chinesischen Tradition der "Taisi-Methode" zu finden, und stellt fest, dass

> Die Wahrheit ist nicht im Westen zu finden, sondern in China. Wenn das Auge die Dinge sieht, sind sie umso größer, je näher sie sind, und umso kleiner, je weiter sie entfernt sind. Die Fünf Berge zum Beispiel sind die größten, aber aus der Ferne betrachtet, sind sie umso kleiner, je weiter sie entfernt sind, aber sie müssen so klein sein wie die Spitze eines Sterns. ..... Im weiteren Sinne kann alles so klein wie ein Punkt sein, und ein Punkt kann auch alles hervorbringen. Es gibt zwar Unterschiede in der Art der Dinge und Unterschiede zwischen Punkten und Linien, die Namen mögen unterschiedlich sein, aber das Prinzip ist dasselbe.[84]

Durch seine Analyse versucht Nian Xiyao, die "Methode des Festlegens von Punkten und des Zeichnens von Linien" als eine Tatsache abzuleiten, die keinen Unterschied zwischen Ausländern und Chinesen macht. Er geht dann über die Diskussion in der ersten Ausgabe von Sight hinaus und beginnt, die Rolle des "Betrachters" zu betonen, indem er erklärt, dass "diese Methode verwendet werden kann, um einen Raum zu malen, in dem alle Objekte

so positioniert sind, als ob sie alle da wären, so dass der Betrachter wie durch eine Hierarchie geht, wie durch eine Tür, wie durch einen Flur, ohne zu wissen, dass es sich um ein Gemälde handelt". [85]Nian Xiyao betont, dass die Wirkung eines auf diese Weise gemalten Bildes darin besteht, dass der Betrachter nicht merkt, dass es sich um ein Gemälde handelt", d. h. dass es so wiedergegeben wird, als wäre es echt. Selbst wenn das Gemälde nur ein einziges Objekt zeigt, wird die Illusion des Betrachters erzeugt, sagt er "Oder als Ding gemalt, ... wird der Betrachter es als das echte Ding bezeichnen."[86]

---

82 Vorwort zur ersten Ausgabe von Sight, in Continuation of the Four Treasury Books, Bd. 1067, S. 27 oben.
83 Vorwort zur ersten Ausgabe von Sight, in Continuation of the Four Treasury Books, Bd. 1067, S. 27 oben.
84 Vorwort zur zweiten Auflage von Sightedness, in Fortsetzung der Vier Schatzbücher, Bd. 1067, S. 27ff.
85 Vorwort zur ersten Ausgabe von Sight, in Continuation of the Four Treasury Books, Bd. 1067, S. 27 oben.
86 Vorwort zur zweiten Auflage von Sightedness, in Fortsetzung der Vier Schatzbücher, Bd. 1067, S. 27ff.

Ohne das Streben nach "Realismus" am Qing-Hof in Frage zu stellen, erinnert uns dieser Aufsatz daran, dass wir uns der Tatsache bewusst sein sollten, dass der Qing-Hof nicht unbewusst eine dokumentarische Kunst verfolgte oder die Malerei einfach mit der realen Welt verglich. Nian Hsiyao verkündet zwar das Streben nach "Wahrheit", ist sich aber auch bewusst, dass die "Wahrheit" auf der Oberfläche des Gemäldes existiert, die durch die Beherrschung der Komposition von Entfernung und Raum, die Gestaltung von Objekten in drei Dimensionen und dann durch die Teilnahme des "Betrachters" erreicht wird. Dies ist das Streben nach "Wahrheit" und das Ergebnis einer bewussten "Gestaltung der realen Welt".

Yao Yuanzhi (1776-1852) aus der Qing-Dynastie beschrieb die "lineare Malerei", die er in der katholischen Kirche in Peking sah, in seiner "Miscellany of Bamboo Leaves": "..... Von der Halle ins Innere, das Schlafzimmer ist zweifach, die Tür ist ein "Drache" und der Vorhang ist ein "tiefer und ruhiger", und die wenigen Kisten im Zimmer sind, wenn man sie aus der Ferne betrachtet, so gut, wie man sie betreten kann, d.h. die Wände sind auch geölt. Es ist bedauerlich, dass die Alten dies nicht erkannt haben. [87]Obwohl Yao Yuanzhi die Wirkung der Perspektive damals ebenfalls als "real" wahrnehmen konnte, glaubte er nicht mehr, dass die "Linienmethode" mit den Prinzipien des Reichs der Mitte in Verbindung gebracht werden könnte, und seufzte daher, dass "die Linienmethode in der Vergangenheit nicht gefunden wurde". Wie einflussreich Nian Xiyaos Sicht nach der Qianlong-Periode war, ist ein anderes Thema, das in dieser Arbeit nicht vertieft werden kann, aber ein Vergleich der Ansichten von Yao Yuanzhi und Nian Xiyao deutet auf eine avantgardistische und offene Haltung gegenüber der Sicht während der Yongzheng-Periode hin. Obwohl Nian Xiyaos Kenntnisse der Optik angeblich nur eine persönliche Meinung sind, ist das erwähnte Wissen über die "westliche Tiefe" des Yongzheng-Kaisers
Im Zusammenhang mit der Überarbeitung des "Yuan-Stücks" kann die obige Erörterung der Sicht von Nian Xiyao auch als eine Beobachtung der Tendenz der Yongzheng-Akademie betrachtet werden, sich für die Annahme der Sicht zu öffnen.

Wenn wir also auf die Effekte zurückblicken, die Lang Shining in "Bajun" und "Qingming Riverside" immer wieder zu zeigen versucht, dann ist das Streben nach "Realismus" eine Manifestation des Wissensrahmens der Visual Studies, der geschaffen wurde, um "Realismus" zu erreichen, um die "Schönheit" der Themen

der klassischen Malerei zu vermitteln. Das Gemälde ist ein Meisterwerk der Kunstform.

6. schlussfolgerung: Die historische Bedeutung des Buches der Qing-Akademie für Malerei

Nach den obigen Ausführungen wurde das Qing Yuanben zwar vom Künstler im ersten Jahr der Qianlong-Herrschaft signiert, der Malstil gehörte jedoch noch zu den Errungenschaften der Yongzheng-Akademie. Obwohl Hongli der Sohn des Kaisers war, ist in den Archiven des kaiserlichen Haushalts kein einziges Gemälde eines Hofmalers zu finden, das vom Kaiser in Auftrag gegeben wurde. Sowohl das "Qing Yuan Ben" als auch das zugehörige Manuskript "Shen Yuan Ben" dürften Teil der Arbeit der Akademie gewesen sein, und im Hinblick auf den Betrieb der Akademie während der Yongzheng-Herrschaft könnte das "Qing Yuan Ben" auf der Grundlage des "Shen Yuan Ben" korrigiert worden sein, das dann geprüft und vorgelegt wurde.

---

87 (Qing) Yao Yuanzhi, Zhuyeting zhuanji, Bd. 3, in Zhongxiu siquqquanshu, Bd. 1139, S. 398-399.

Es ist schwer vorstellbar, dass jemand anderes als der Yongzheng-Kaiser das Aussehen der Gemälde endgültig festgelegt hat. Eine solche Betrachtung verweist zwar auf die Rolle des Kaisers bei der Entscheidungsfindung innerhalb der Institution der Akademie, muss sich aber auch mit dem Prozess der stilistischen Anpassung durch die Maler der Akademie befassen. Was die Ausführung der Gemälde betrifft, so wurde das Tauziehen zwischen den beiden Parteien nicht ausschließlich vom Kaiser geführt; der Kaiser spielte zwar eine wichtige Rolle, aber die stilistischen Aspekte, die die Maler innerhalb der Institution "harmonisierten", waren das Ergebnis ihres Kampfes. Der Kaiser konnte zwar Änderungen verlangen, musste sich dabei aber auf die von der Akademie zur Verfügung gestellten Manuskripte stützen.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Rolle des Malers der des Kaisers überlegen war. Tatsächlich gab es eine Schnittstelle zwischen den Malern und dem Kaiser, die über beide hinausging und ihre Bedeutung immer wieder unter Beweis stellte: die "Maltradition", die beide Seiten zu dieser Zeit verstehen und beherrschen konnten. Bei der so genannten "Maltradition" handelt es sich nicht nur um einen Text, der die Geschichte der Malerei wiedergibt, sondern auch und vor allem um eine visuelle Tradition, die anhand der Gemälde der damaligen Zeit nachvollzogen werden kann. In diesem Aufsatz wird am Beispiel der Qing-Yuan-Version des Gemäldes, die in einer solchen Bildtradition eine Rolle gespielt haben könnte, die Grundlage für die Entstehung des Gemäldes aufgezeigt und versucht zu erklären, wie die Ming-Hofmaler es überarbeiteten. Es gibt jedoch noch eine weitere wichtige Kraft in der "Malerei-Tradition", die in einem solchen Revisionsprozess geklärt werden muss, nämlich der Begriff der "klassischen Malerei-Titel", der in diesem Papier wiederholt verwendet wird. Im Falle des Textes der Qing-Akademie ist dies die "Bedeutung des Bildes" des "Qingming Shanghetu"-Stils.

Das Gemälde wurde im Laufe der Zeit unterschiedlich interpretiert, und es ist schwierig, die so genannte "Bedeutung des Gemäldes" zu bestimmen. Hier ist es wichtig klarzustellen, dass sich die "Bedeutung des Gemäldes" nicht nur auf die Absicht des Künstlers bezieht, sondern vielmehr auf die "Hauptidee" des Werks, wie sie durch den Malstil ausgedrückt und vom Betrachter verstanden wird. Während das "Thema" eines Werks natürlich im Zusammenhang mit dem "Titel" des Gemäldes gesehen werden kann, kann der "Titel"

auch eine versteckte Bedeutung haben. Der ursprüngliche Zweck von Qingming Shanghe Tu ist nicht zu verwechseln mit dem der Yuan-Dynastie, als einige Literaten es als Referenz für die Herrschaftsphilosophie des Kaisers betrachteten und sagten: "Es ist ratsam, dieses Gemälde zusammen mit Wu Yi Tu zu betrachten, damit sie ihren Reichtum und Wohlstand für lange Zeit bewahren können. [88]Dies ist eine wichtige Grundlage dafür, dass die Yuan-Literaten das Gemälde als Leitfaden für die kaiserliche Herrschaft betrachteten. Es ist jedoch anzumerken, dass dieser wichtige "Bildzweck" zwar ungebrochen war, aber in den aus der Ming-Dynastie erhaltenen Qingming-Shanghe-Bildern weniger häufig "hervorgehoben" wird. Wie Wissenschaftler in Bezug auf die städtische Malerei der späten Ming-Zeit festgestellt haben, wurde der Zweck des Gemäldes dem städtischen Konsum untergeordnet, und obwohl das Gemälde nicht ohne die Erwartung ist, dass "die Weisen die Welt regieren werden", ist die Gesamtkonnotation tatsächlich subtiler als die Atmosphäre des städtischen Vergnügens, die in dem Gemälde wiederholt zum Ausdruck kommt.

In diesem Zusammenhang sind die Ergebnisse der Qing-Akademie im Zusammenhang mit der Yongzheng-Dynastie noch bedeutsamer. Erstens muss sie

---

88 (Yuan) Li Qi, Yunyang ji, Bd. 9, S. 7.

Es sei darauf hingewiesen, dass das Qingming Shanghe Tu für den Kaiser eine andere Bedeutung hatte als für den gewöhnlichen Kenner. Doch nach der Taufe der Ming-Dynastie in die städtische Konsumkultur war der "Weise, der die Welt regiert", selbst wenn der Kaiser mit dem Gemälde konfrontiert wurde, nicht mehr so wirksam, wie er es hätte sein können. In einem Gedicht des Kangxi-Kaisers mit dem Titel "Zhang Zhuduans Gemälde vom Flussufer in Qingming" heißt es zum Beispiel: "Das Wasser unter der Tianjin-Brücke glitzert, und die Boote außerhalb der Weiden sind von gemalten Rädern umgeben. Ich möchte den Tag erleben, an dem Bianjing in voller Blüte stand und wie viele friedliche Menschen im Frühling unterwegs waren. Obwohl der Kangxi-Kaiser bereits von der "Blütezeit von Bianjing" wusste, schloss er nur mit der Phrase "wie viele friedliche Menschen im Frühling wandern", ohne sich weiter zu den Fehlern der beiden Kaiser Huizong und Qinzong zu äußern. Im Gegensatz dazu wies der Qianlong-Kaiser in einem Gedicht über den Qing Yuan Ben darauf hin, dass "die großen Ereignisse wirklich bewundert wurden und ihre Spuren erforscht werden können. Damals übertrieb er es mit Yuda, aber heute seufzt er über Huichin. Er beklagte die Vergänglichkeit der herrschenden Welt und äußerte ein Gefühl der Selbstbeschränkung. Die veränderte Haltung des Qianlong-Kaisers steht sicherlich im Zusammenhang mit dem Yongzheng-Kaiser, der in seiner politischen Arbeit sehr fleißig war. Über die Beherrschung der Maltradition durch den Kaiser und seine Einstellung zu ihr muss noch mehr geforscht werden. [89]Obwohl die Wissenschaft den westlichen Elementen in der Malerei Yongzhengs viel Aufmerksamkeit geschenkt hat, sind die westlichen Merkmale im Falle der Qing-Akademie zwar Elemente, aber keine Ziele. Der eigentliche Schwerpunkt scheint auf dem eher traditionellen Wert des "Zwecks der Malerei" zu liegen. Durch die Inszenierung des "wahren Reiches" versucht der "Qing Yuan Ben" nicht, neue visuelle Effekte zu schaffen, sondern vielmehr das "ideale Reich" der "Herrschaft der Weisen" durch die Linse des "optischen" Rahmens in die Praxis umzusetzen.

Die "Bajun"- und "Qingming Shanghe"-Gemälde von Lang Shining sind neue Kunstwerke, die von bereits am Yongzheng-Hof existierenden Sujets übernommen wurden, und begründen das Erreichen eines "Reichs der Authentizität" bei der Herstellung von Gemälden. Was die "neuen Werke zu alten Themen" betrifft, so ist zu bemerken, dass sowohl "Bajun" als auch "Qing Yuan Ben" unter der bildlichen Darstellung des "Weisen, der die Welt regiert" zusammengefasst

werden können. Das "Bajun-Gemälde" verwendet die Pferdezucht als Metapher für die Fähigkeit des Hofes, Gelehrte heranzuziehen, während das "Qing Yuan Ben" das Leben und die Aktivitäten der Menschen in den Palästen der Hauptstadt als Analogie für die Klarheit der Regierung und das Glück des Volkes verwendet. Die Hofmalerei der Yongzheng war auf das "Reich des Realen" ausgerichtet, und das Ziel war natürlich, eine "reale Welt" zu schaffen.

Dieser Trend setzte sich jedoch nicht wie ursprünglich beabsichtigt fort. Die poetische Inschrift des Qianlong-Kaisers auf dem Qing Yuan Ben deutet diese Entwicklung bereits an. "Die großen Ereignisse sind zu bewundern, und die Überreste sind zu erforschen. Damals hat er Yuda übertrieben, aber heute seufzt er über Huichin." Der Qianlong-Kaiser war sich des wahren Zustands der beabsichtigten Inszenierung des Qing Yuan Ben durchaus bewusst, daher die Formulierung: "Die großen Ereignisse werden aufrichtig beobachtet, aber die Spuren werden erforscht", aber er kehrte zur ursprünglichen Bedeutung des Qingming Shanghe Tu zurück, indem er andeutete, dass der "wahre Zustand" des Qing Yuan Ben immer noch nur die Unfähigkeit der Song-Kaiser Huizong und Yanzong hervorhebt. Der Qianlong-Kaiser entfernte sich allmählich von der Produktion des "Reichs der Wahrheit" und wandte sich dem "idealen" Ende des Spektrums zu.

Der Unterschied in der Einstellung zur Malerei zwischen den Kaisern Qianlong und Yongzheng muss genauer untersucht werden, bevor er erklärt werden kann. Nach Ansicht von Wissenschaftlern ist die

---

89 Regina Krahl, "Der Yongzheng-Kaiser: Kunstsammler und Mäzen", in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, S. 240-269.

Die beiden Schriftrollen der Zwölfmonatsordnung, die in der Regierungszeit von Yongzheng bzw. Qianlong fertiggestellt wurden, verdeutlichen einige der Unterschiede. Ein weiteres Beispiel für die allmähliche Überarbeitung des Ziels des Qianlong-Kaisers, "die reale Welt zu schaffen", sind die "Zwölf verbotenen Szenenrollen", die ebenfalls in der Qianlong-Herrschaft fertiggestellt wurden und sich auf die Dezember-Szene beziehen.

Die "Zwölf Schriftrollen des Verbotenen Schreins" bestehen aus zwölf Schriftrollen, die jeweils von vier Hofmalern gemalt wurden.[90] Die vier Maler erhielten den Auftrag, eine Reihe von zwölf Gedichten von Shen Yuan, Ding Guanpeng, Yu Shen und Zhou Kuns zu malen, nachdem der Kaiser im dreizehnten Jahr der Qianlong-Regierung die Zwölf Gedichte für die Zwölf Monate überreicht hatte. Honglis ursprüngliche Gedichte handelten zumeist von der Veränderung der Mondabfolge, aber die Maler stellten die Darstellung des Palastes in den Mittelpunkt des Gemäldes, d. h. das Gemälde konzentriert sich nicht nur auf die Abfolge der Ereignisse im Gedicht, sondern hebt auch die tatsächlichen Ereignisse im Gedicht hervor. Die Hinzufügung eines bestimmten physischen Raums vermittelt den Eindruck, dass die Stimmung des Gedichts real ist. Diese Technik der Schaffung einer "realen Welt" ähnelt jedoch der absichtlichen Unschärfe eines bestimmten Zeitpunkts im Qing-Yuan-Text, der Hinzufügung realistischer Szenen wie eines Gebäudes im westlichen Stil und der Verwendung der Perspektive in der Komposition des Gemäldes, was ebenfalls das Ergebnis der Bemühungen der Palastmaler ist, eine "reale Welt" zu schaffen, indem sie die Welt real machen. In der Qing-Hofszene haben die Künstler jedoch die historischen Bilder des Qingming-Shanghe-Flusses in ein realistisches Szenario übersetzt, während die Künstler in den Zwölf verbotenen Szenenrollen die Poesie des Kaisers in das Licht des Palastes übertragen haben.

Diese Tendenz zum Realismus, die sich in der Qianlong-Periode noch entwickelte, hat überraschenderweise begonnen, sich dem "Ideal" anzunähern. Ding Guampengs "Tai Tu Shi He" mit seiner Verwendung der fernen grünen Berge als letzte Barriere des Gemäldes hat den Betrachter eindeutig von der "realen Welt" in die "ideale Welt" versetzt, und die Kombination aus realer und idealer Welt wurde zu einem charakteristischen Merkmal der Hofproduktion der Qing. Das "Qing-Hofbuch" spielt in diesem Wandlungsprozess der Malereigeschichte eine wichtige Rolle, da es zeigt, dass die chinesische Malerei im Begriff war, einen neuen Stil zu entwickeln, der durch die Konvergenz der Ikonografie

die vielfältigen Bedeutungsebenen der Bilder offenlegen würde.

Anmerkungen.

Der erste Entwurf dieses Aufsatzes mit dem Titel "The Realities of Production: From the Qing Court Version of Qingming Riverside Painting to the Twelve Forbidden Places" (Die Realitäten der Produktion: Von der Qing-Hofversion der Qingming-Flussmalerei zu den zwölf verbotenen Orten) wurde im Oktober 2005 auf dem Internationalen Symposium über die Qingming-Flussmalerei und die Bräuche der Song-Dynastie vorgestellt (organisiert vom Nationalen Palastmuseum in Peking) und wurde ausführlich diskutiert. Ich bin zwei Freunden, Lu Xuanfei und Wang Lingya, und drei anonymen Gutachtern für ihre Kommentare zum ersten Entwurf dankbar. Dieses Papier ist das Ergebnis des NSV-Projekts "Die kuriose Kombination des Qingming Shanghe Tu der Qing-Akademie (94-2411-H-136-003)".

---

90 Für weitere Informationen über die Malerei dieser Schriftrollen und den Zeitraum siehe Chen Yunru, Ding Guanpeng's Painting of Tai Tu Shihe in the Qing Dynasty", in New Visions: Lang Shining and the Western Style in the Qing Palace, S. 122.

Literaturverzeichnis

I. Traditionelle Texte

(Yuan) Li Qi, Yunyang ji, in The Complete Book of the Four Branches of the Jing Yin Wen Yuan Boudoir, Taipei: Taiwan Commerce, 1986.

(Qing) Die kaiserliche Sammlung von Gedichten. (Qing) The First Collection of Poems, in The Complete Book of the Four Bases of the Wenyuan Pavilion, Jing Yin, Taipei: Taiwan Commerce, 1986.

(Qing) Yunlu, herausgegeben von (Qing) Hongzhul, The Emperor Shizong Xian's Admonition to the Cabinet, in The Complete Book of the Four Branches of the Wenyuan Court of King Yin.

Taipeh: Taiwan Commercial Press, 1983.

(Qing) Yongrui, (Qing) Ji Yun, etc., Zusammenfassung der Vier Bücher, Taipei: Taiwan Commercial Press, 1983.

(Qing) Nian Xiyao (Nian Xiyao), Visual Studies, in Continuing the Four Treasury Books, Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2002.

(Qing) Jiang Yong, He Luo Jing Yun (Die Essenz des Flusses), Beijing: Beijing Publishing House, 1997.

(Qing) Ruan Yuan, "The Legend of the Man", in The Essential Library of Literature, Taipei: Taiwan Commercial Press, 1965.

(Qing) Yao Yuanzhi, Zhuyeting zhuanji, in Continuing the Repair of the Four Treasury Books, Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House, 2002.

(Qing) Mei Winding, The Complete Book of History and Calculation, National Taiwan University Collection, Qing-Dynastie, Yongzheng-Periode, Ergänzungsausgabe von Mei Tiexuan, Xianfeng, neuntes Jahr.

(Qing) Mei Cheng (梅釀), Die Mei-Buchreihe, Sammlung der National Taiwan University, Xuancheng, Qing-Dynastie (1761)

Herausgegeben von Mei Zhi Cheng Cheng Xue Tang.

(Qing) von Chen Long; zusammengestellt von Yu Shi Lao (The Old Man of Jade), A Brief History of Reading Paintings, Shanghai: The Commercial Press, 1931.

(Qing) Zhao Ersun et al, eds, The Manuscript of Qing History, Taipei: Xinwenfeng, 1981.

Das Erste Historische Archiv Chinas und das Heritage Museum der Chinesischen Universität Hongkong, The General Collection of the Archives of the Office of the Interior Affairs of the Qing Palace, Beijing: Renmin

People's Press, 2005.

Das Nationale Palastmuseum, herausgegeben vom Nationalen Palastmuseum, The Palace Records of the Qianlong Dynasty, Taipei: Nationales Palastmuseum, 1982.

Das Nationale Museum für Naturgeschichte, Hrsg. Shiqu Baoji. Vorläufige Ausgabe, Taipeh: Nationales Palastmuseum, 1971.

II. neuere Schriften

Wang Zhenghua, 'The Urban Landscape of Suzhou during the Qianlong Period:

Political Power, Cultural Consumption and Landscape Shaping', Collected Works of the Institute of Modern History, Academia Sinica, 50, 2005, S. 115-184.

Wang Zhenghua, The Prosperity of the Past: A Study of Chinese Urbanism in the Seventeenth and Eighteenth Centuries, in: Li Xiaotie, ed.

Wang Jingling, "The Big in the Small: Issues Related to the Painting of a Miniature of the Song and Yuan Dynasty and its Postscript", Institut für Kunstgeschichte, National Taiwan University, M.S.
Bachelor-Abschlussarbeit, 2006.

Wang Yaoting, 'A New Vision - Lang Shining and the Western Style of the Qing Palace', in A New Vision: Lang Shining and the Western Style of the Qing Palace Taipeh: Nationales Palastmuseum, 2007, S. 12-18.

Wang Yao-ting, Transmissive Copying, Taipeh: Nationales Palastmuseum, 2007.

Shih Shou-Chien, "Luo Shen Fu Tu: The Shaping and Development of a Tradition", National Taiwan University Art History Research Collection, 23, no.
2007, S. 51-80.

Shi Shouqian, 'The Establishment of White Painting and the Expansion of Strokes in the Tang Dynasty' (Die Etablierung der weißen Malerei und die Ausweitung der Pinselstriche in der Tang-Dynastie), in Shis Buch, Style and Change: A Treatise on the History of Chinese Painting
Gesammelte Werke, Taipeh: Yun Chen Culture Industry Co.

Ili, "The Life of Nian Xi Yao and His Contributions to Art and Science", Studies in Chinese History, 3, 2000, S. 155-165.

Shen Kang-sheng, 'A Reanalysis of Optics', Nature Magazine, Bd. 13, Nr. 9, 1990, S. 605-623.

Shen Kang-sheng, "Boundary Painting, Visualization and Perspective", in: Gesammelte Werke zur Geschichte der Wissenschaft und Technik (VIII). Die Geschichte der Mathematik, Shanghai.
Shanghai Science and Technology Press, 1982, S. 159-176.

Shen Kang-sheng, "Das Zusammenspiel und der Einfluss von östlichem und westlichem perspektivischem Wissen im achtzehnten Jahrhundert aus der Sicht der Sehkraft", Studies in the History of Natural Sciences 4
Bd. 3, Nr. 1, 1985, S. 258-266.

Na Zhiliang, Qingming Shanghe Tu, Taipeh: Nationales Palastmuseum, 1977.

Zhou Baozhu, Qingming Shanghe Tu und Qingming Shanghe Xue, Henan: Henan University Press, 1997.

Lin Shi-hyuan, 'Tribute horses and Manchurian political culture in the Qianlong
period', The Palace Academic Quarterly, Bd. 24, Nr. 2, 2006, S. 51-108.

Lin Wunsheng, "Ding Guanpeng's Copying of Ancient Paintings and the New Style of Qianlong Yuan Painting", Masterarbeit, Institut für Kunstgeschichte, Nationale Universität Taiwan, Taiwan
1994.

Fan Jingzhong, 'A copper-printed overprint of the imperial book The Essence of Mathematics', Palace Museum Journal, 2, 1999, S. 88-91.

Herausgegeben vom Hong Kong Museum of Art, The Prosperous City - An Exhibition of Paintings from the Liaoning Provincial Museum Collection, Hong Kong: Hong Kong Museum of Art, 2009.

Lillian Pu, 'A Study of the Book of Chen Mei's "Moon Man's Qing Journey", Master's thesis, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University, 2008.

Ma Yazhen, 'The Transformation and Meaning of the Terminology of Horses in Qing
Dynasty Palace Paintings: A Discussion of Lang Shining's Hundred Junes',
National Palace Academic Quarterly, vol. 27, no. 3, 2010, pp. 103-138.

Chen Baozhen, 'Die Beziehung zwischen dem Vater und dem Sohn des Qianlong-Kaisers anhand der Darstellung der vier "Jahr der Dynastie"-Gemälde', National Taiwan University Art
Gesammelte historische Studien, 28, 2010, S. 123-184.

Chen Baozhen, 'The Realities and Meanings of the Han-dressing of the Yongzheng and Qianlong Emperors', The Palace Academic Quarterly, vol. 27, no. 3, 2010

Jahr, S. 49-101.

Chen Yunru, "Reassessing Chang Chutuan's painting of Qingming Shanghe Tu" (Neubewertung von Chang Chutuans Gemälde von Qingming Shanghe Tu), vorgestellt auf dem Internationalen Symposium "Challenges and Responses: The Evolution and Understanding of Chinese History from the Ninth to the Fourteenth Centuries" (Herausforderungen und Antworten: Die Entwicklung und das Verständnis der chinesischen Geschichte vom neunten bis zum vierzehnten Jahrhundert), mitorganisiert vom "Young Scholars' Paper Refinement Project" des National Science Council und dem Center for Liberal Studies, Chang Gung University, 26. August 2010.

Chen Yunru, "The Shape of Time: A Study of the December Order of the Qing Dynasty", National Palace Academic Quarterly, Bd. 22, Nr. 4.
2005, S. 103-139.

Chen Yunru, "Ding Guanpeng's Painting of Tai Tu Shihe in the Qing Dynasty", in New Visions: Lang Shining and the Western Style of the Qing Palace, Taipei: National Palace Museum, 2007, S. 122.

Child Man-E, (Ein Manuskript! Eine Kopie! Die Zwillingsbrüder der Qing-Akademie Kopie von Qingming Shanghetu", The Palace Heritage Monthly. Nr. 326, Mai 2010, S. 102-113.

Tong, Wen'e, The Painting Garden: Qing Yuan Ben Qingming Shanghe Tu, Taipei: National Palace Museum, 2010.

Yang Yongyuan, A Study of Landscape Painting in the Sheng-Qing Terrace, Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 1987.

Yang Boda, 'Leng Mei and his 'Pictures of the Summer Villas'', in Qing Dynasty Court Paintings, Beijing: Forbidden City Press, 1993. Seiten 109-130.

Yang Boda, 'The Creative Activities of Lang Shining at the Qing Court and His Artistic Achievements', in Qing Dynasty Court Paintings, Beijing: Forbidden City Press, 1993, S. 131-177.

Dong Zuobin, Qingming Shanghe Tu, in The Complete Works of Dong Zuobin, Bd. 10, Nr. 2, Bd. 5, Taipei: Yifen Publishing House. 1977.

Dong Zuobin, 'On the Modeled Version of Qingming Shanghe Tu', Continental Magazine, Bd. 7, Nr. 11 (1953), S. 6.

Zhao Shu et al, 'Index to the Bibliography of Qingming Shanghe Tu', in Dai Liqiang, ed, Qingming Shanghe Tu Research Papers Kompendium, Shenyang: Wanvol Publishing Company, 2007, S. 775-794.

Xiao Qiongrui, 'A Re-conceptualization of the Meaning of the Painting of Qingming Shanghe', in Chinese Art and Cultural Relics Symposium: Painting and Calligraphy (oben), Taipei: National Palace Museum, 1991, S. 111-137.

Han Qi, "The Introduction of Western Mathematics in the Kangxi Era and its Influence on Chinese Mathematics", Doktorarbeit, Geschichte der Naturwissenschaften, Chinesische Akademie der Wissenschaften. 1991.

Nieh Hui, "An Exploration of Qing Palace Line Painting", Journal of the Palace Museum, 1, 2005, S. 41-52.

Nip, Chongzheng, 'Lang Shining's Bajun Painting Scroll and its Manuscript and Facsimile', in seinem Buch Qing Palace Painting and the 'Eastern Graduation of Western Painting' Peking: Forbidden City Press, 2008, S. 248-253.

Nieh Chongzheng, "Qing Dynasty", in Yang Xin, Ban Zonghua, et al, Three Thousand Years of Chinese Painting, Taipei: Lianjing Publishing Co. Abteilung, 1999, S. 284-285.

Nie Chongzheng, "Foreign Painters of the Qing Dynasty and the Changes in the Painting Style of the Qing Palace" (Ausländische Maler der Qing-Dynastie und die Veränderungen im Malstil des Qing-Palastes), in: Qing Palace Painting and the

"Eastern Graduation of Western Painting", Beijing.
Forbidden City Press, 2008, S. 164-181.

Nip Chongzheng, 'An examination of the manuscripts of Qing dynasty palace painting', in seinem Buch Qing Palace Painting and the 'Eastern Gradient of Western Painting', Beijing: Zizhi
Forbidden City Press, 2008, S. 62-83.

Nie Chongzheng, "Lang Shining in the Thirteenth Year of Yongzheng", Erstes straßenübergreifendes Symposium über die Verbotene Stadt: The Difficulties of Being a King: Yongzheng His Person
Seine Angelegenheiten und seine Zeit, 4. November - 6. November 2009.

Nieh Chongzheng, 'A Short Study of Line Painting', in The Glory of Court Art - A Series of Discussions on Qing Dynasty Court Painting, Taipei: Dongda
The Library Company, 1996, S. 267-272.

Luo Huiqi, 'A dialogue between father and son as presented in the Kangxi Emperor's edition and Yinzhen's edition of the Weaving Picture', The First Symposium on the Forbidden City on Both Sides of the Taiwan Strait: The Difficulties of Being a King: Yongzheng's Person and His Story and His Times, 4 November to 6 November 2009.

Hiroshin Furuhara, Qingming Shanghe Tu (oben) und (unten), Guohua, Nr. 955 und 956, 1973, S. 5-15, 27-44.

Hiroshin Furuhara, "Qingming Shanghe Tu", Studies in Chinese Scrolls, Tokyo: Chuo Kōkyō Art Publishing, 2005, S. 193-263.

Itakura Seitetsu, "Ein Kapitel in der Geschichte von Qingming Shanghetu - die Ming-Qing-Zeit", in Eine vergleichende Studie über chinesische und moderne Malerei in der Qing-Dynastie. Bericht über die Forschungsergebnisse 13410019, 2004, S. 67-78.

Itakura Seitetsu, "Sogetsu Itakura", in Hiroshi Ihara, "Qingming Shanghetu" - Ein Kapitel in der Geschichte des Werks
をよむ, Tokio: Miancheng Publishing, 2003, S. 221-228.

Berger, Patricia: *Empire of Emptiness: Buddhist Art and Political Authority,* Honolulu: University of Hawaii Press, 2003.

Berinstein, Dorothy: "Jagden, Prozessionen und Fernrohre: Ein Gemälde einer kaiserlichen Jagd von Lang Shining (Giuseppe Castiglione). " *RES* 35 (1999), S. 171-184.

Cao, Yiqiang, 'An Effort without a Response: Nian Xiyao (Nian Xiyao, ? -1739) and His Study of Scientific Perspective', Studies in Art History, 4, 2002, S. 103-133. -1739) und sein Studium der wissenschaftlichen Perspektive", Studies in Art History, 4, 2002, S. 103-133.

Cartier, Michel (Hrsg.): *Giuseppe Castiglione Dit Lang Shining 1688-1766,* Lausanne und Taipeh: Favre und National Palace Museum, 2004.

Chung, Anita: *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China,* Honolulu: University of Hawaii Press, 2004.

Fong, Wen C. "Archaism as a 'Primitive' Style", in *Artists and Traditions*, herausgegeben von Christian F. Murck, Princeton: Princeton University Press, 1976, S. 89-109. Murck, Princeton: Princeton University Press, 1976, S. 89-109.

Holzwarth, Gerald: "The Qianlong Emperor as art patron and the formation of the collections of the Palace Museum, Beijing" in China: The Three Emperors, 1662-1795, herausgegeben von Evelyn Rawski und Jessica Rawson, London: Royal Academy of Arts, 2005, S. 41-53. in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, herausgegeben von Evelyn Rawski und Jessica Rawson, London: Royal Academy of Arts, 2005, S. 41-53.

Hung, Wu, *Die doppelte Leinwand: Medium und Darstellung in der chinesischen Malerei,* Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Hung, Wu: "Die Maskerade des Kaisers: 'Kostümporträts' von Yongzheng und Qianlong". *Orientierungen* 26 (1995), S. 25-41.

Krahl, Regina: "The Yongzheng Emperor: art collector and patron" in *China: The Three Emperors, 1662-1795*, herausgegeben von Evelyn S. Rawski und Jessica Rawson, London: Royal Academy of Arts, 2005, S. 240-269.

Lo, Hui-chi: "Politischer Aufstieg und religiöse Transzendenz: Der Einsatz von Porträts durch den Yongzheng-Kaiser. "Dissertation, Stanford University, 2009.

Musillo, Marco (Hrsg.): *Giuseppe Castiglione 1688-1766 Peintre et Architecte à la Cour de Chine,* Paris: Archives Michele Pirazzoli-t' Serstevens, 2007.

Musillo, Marco: "Die Versöhnung zweier Karrieren: Die jesuitischen Memoiren des Laienbruders Giuseppe Castiglione und des kaiserlichen Malers der Qing. "*Eighteenth-Century Studies*, 42:1 (2008), S. 45-59.

Whitfield, Roderick: "Chang Tse-tuan's `Ch'ing-ming shang-ho t'u'". *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Taipeh: National Palace Museum, 1972.

Whitfield, Roderick: "Chang Tse-tuan's Ch'ing-ming shang-ho t'u." Ph.D. diss, Universität Princeton, 1965.

Inszenierung eines Reichs der Wahrheit: Die kunsthistorische Bedeutung der *Qing-Hofversion von Flussaufwärts während der Qingming-Zeit* im Akademie für Malerei Yongzheng

Chen Yunru
Abteilung für Malerei und Kalligraphie
Nationales Palastmuseum

Abstrakt

Up the River During Qingming war einer der populärsten Titel in der Geschichte der chinesischen Malerei und wurde in den Song-, Yuan-, Ming- und Qing-Zeiten in verschiedenen Versionen gemalt. Die *Qing-Hof-Fassung von Up the River During Qingming* (im Folgenden als *Qing-Hof-Fassung* abgekürzt) ist eine der wichtigeren Errungenschaften des Qing-Hofs in Bezug auf das Erbe dieses Titels. Obwohl dieses Gemälde auf den fünfzehnten Tag des zwölften Mondmonats der Qianlong Es handelt sich um ein Großprojekt, das bereits im sechsten Jahr der Herrschaft von Yongzheng begonnen wurde und auf das erste volle Regierungsjahr des Kaisers (15. Januar 1737) zurückgeht. Bei der Qing-Hofversion handelt es sich also offensichtlich um ein groß angelegtes Projekt, das bereits im sechsten Jahr der Herrschaft des Yongzheng-Kaisers (1728) begonnen wurde. Bei der *Qing-Hofversion* handelt es sich also offensichtlich um ein Malereiprojekt, das sich über einen Großteil der Yongzheng-Zeit erstreckte, bevor es in der Qianlong-Herrschaft vollendet wurde. Diese Studie analysiert das Erbe und den Wandel der höfischen Malstile in der Yongzheng- und Qianlong-Regierung anhand dieser Handrolle, um ihre Bedeutung für die chinesische Malereigeschichte zu untersuchen. Diese Studie analysiert das Erbe und den Wandel der höfischen Malstile in der Yongzheng- und Qianlong-Regierung anhand dieser Handrolle, um ihre Bedeutung für die chinesische Malereigeschichte zu untersuchen.

In der vorliegenden Studie werden zunächst die Tätigkeiten und stilistischen Merkmale der fünf an der Herstellung der *Qing-Hofversion* beteiligten Künstler erläutert, um zu versuchen In der vorliegenden Studie werden zunächst die Tätigkeiten und stilistischen Merkmale der fünf an der Herstellung der Qing-Hofversion beteiligten Künstler erläutert, um die Abfolge der Herstellung zu rekonstruieren und die Ausdrucksformen von der Yongzheng- bis zur frühen Qianlong-Herrschaft aufzuzeigen, die dieses Werk begründen. Anschließend werden die visuellen Ursprünge der *Qing-Hofversion* geklärt, beginnend mit einem Vergleich zu Shen Yuans Gemälde *Up the River Während Qingming* ist das sehr ähnlich, was auf die Qualitäten von Shens Entwurf hinweist. Danach folgt ein Vergleich mit einigen Versionen aus der Ming-Dynastie, der verdeutlicht, wie die *Qing-Hofversion* visuelle Merkmale dieser Versionen zusammenführt

und sie als eine Danach folgt ein Vergleich mit einigen Versionen aus der Ming-Dynastie, der verdeutlicht, wie die Qing-Hofversion visuelle Merkmale dieser Versionen zusammenführt und als "große Synthese", als Versuch einer "Neuinszenierung eines alten Titels", dargestellt wird. Eines der Ziele der vorliegenden Studie ist es, nicht nur zu zeigen, dass die *Qing*

Court Version ist eine innovative "große Synthese" eines alten und klassischen Titels, aber noch wichtiger ist es, die Techniken und stilistischen Methoden zu analysieren, mit denen sie erreicht wurde, und so die transformative Bedeutung und die Leistungen der und die stilistischen Methoden, mit denen sie erreicht wurde, und verdeutlicht so die transformative Bedeutung und die Leistungen der Malerei-Akademie am Hof von Yongzheng.

Zur Verdeutlichung der Ergebnisse der Malereiakademie in der Yongzheng-Herrschaft wird in der vorliegenden Studie auch Giuseppe Castigliones *Hundert Rösser als Zeugnis* herangezogen. In der Untersuchung wird versucht, die Dualität von westlichem und chinesischem Malstil zu untersuchen, die in diesem Werk zum Ausdruck kommt, Einerseits werden anhand von überlieferten Gemälden verschiedene Etappen des Stils von Castiglione untersucht, um allmählich das "Unchinesische, Unwestliche" zu verstehen. "Auf der anderen Seite geben verschiedene Hofarchivalien Aufschluss über die Haltung des Yongzheng-Kaisers und seines Hofes gegenüber der westlichen Perspektive. Nach dem Buch *Study of Perspective* von Nian Xiyao aus der Zeit der Yongzheng-Herrschaft wurde die Verwendung von Die westliche Perspektive war keineswegs eine "unchinesische" Inszenierung, sondern vielmehr ein Prozess, durch den der Betrachter "die Und gerade deshalb sind Werke wie *Hundert Pferde* und die *Qing-Hofversion* nicht nur Neuinterpretationen alter Bildtitel, sondern vor allem Und gerade deshalb sind Werke wie Hundert Pferde und die Qing-Hofversion nicht nur Neuinterpretationen alter Gemäldetitel, sondern vor allem auch Ausdruck dieses vom Qing-Hof angestrebten "Reichs der Wahrheit".

Schlüsselwörter: *Qing-Hofversion von Flussaufwärts während der Qingming-Zeit*, Yongzheng-Kaiser, Lang Shining (Giuseppe Castiglione), *A Hundred Steeds*, Studie über Perspektive, Methoden der linearen Perspektive

Abb. 1 Qing Yuan Yuan Qingming Shanghe Tu Sammlung, Nationales Palastmuseum

Abb. 2 Gemälde einer Frau von Jiao Bingzhen in der Sammlung des Nationalen Palastmuseums Altes Gemälde 003218

Abb. 3 Gemäldesammlung Leng Mei Sammlung des Nationalen Palastmuseums Alte Gemälde 001279 S. 24, 25

Abb. 4 Chen Mei, Yuehman, Qing-Dynastie, Sammlung des Pekinger Palastmuseums

Abb. 5 Sun Hu, Frühlingsbäume im Regen, Inschrift in einem Buch mit alten Räuchertafeln, im Nationalen Palastmuseum

Abb. 6 Sun Hu's Langlebigkeitsfigur Sammlung des Nationalen Palastmuseums Altes Gemälde 003372

Abb. 7 Der Pavillon von Sun Hu in Qiushan in der Sammlung des Nationalen Palastmuseums Altes Gemälde 000962

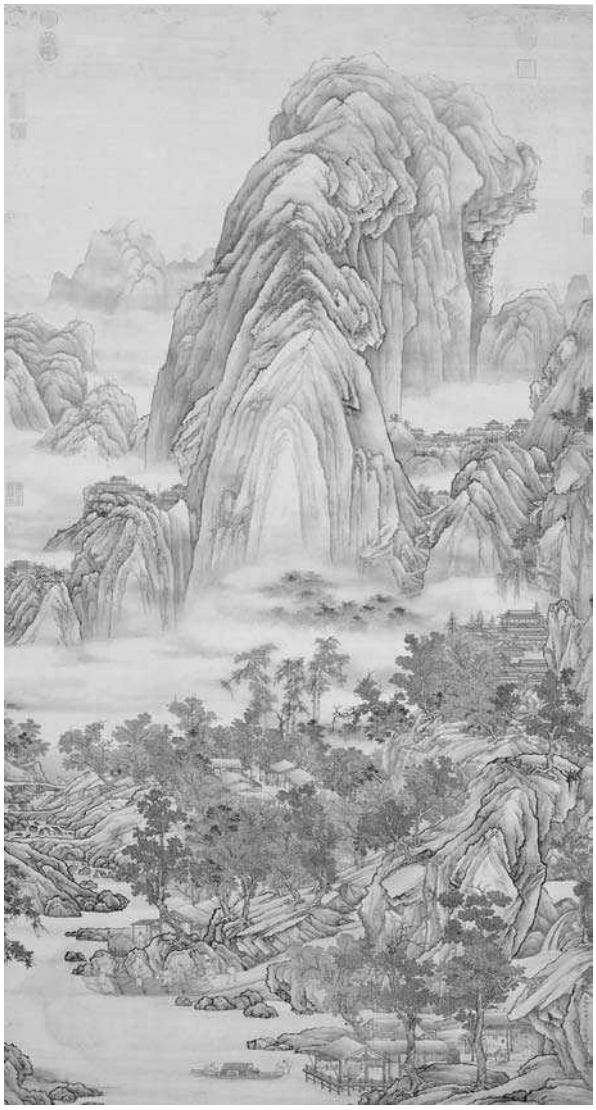


Abb. 8 Sun Hu imitiert Wang Wei's Gemälde einer Reise zu den Guanshan-Bergen Sammlung des Nationalen Palastmuseums 003041

Abb. 9 Lang Shining malt eine Landschaft Nationales Palastmuseum Altes Gemälde 000953

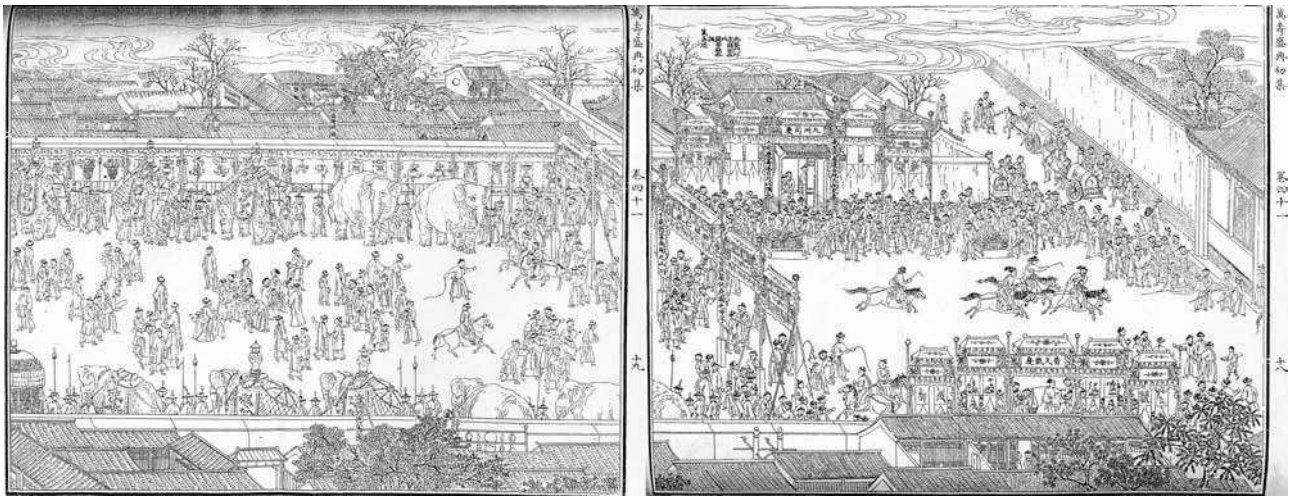


Abb. 10 Die Langlebigkeitszeremonie Drucke

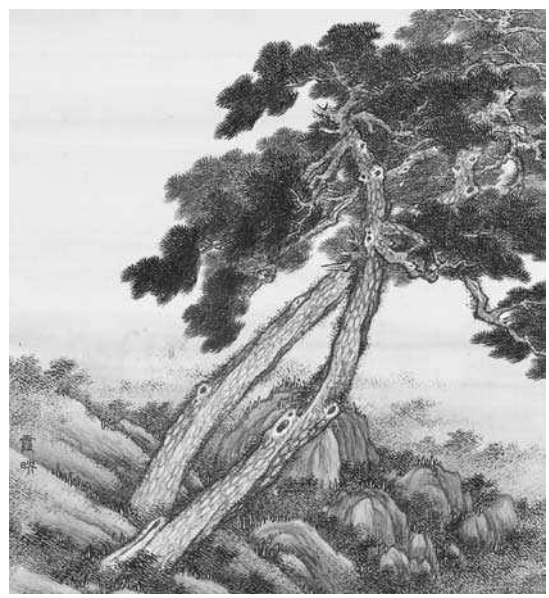


Abb. 11 Jin Kun, Qing-Dynastie, Langlebigkeit, Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Malerei 003380

Abb. 12 Dai Hong, Langlebigkeit und Langlebigkeit, Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Altes Gemälde 003439, achte Auflage

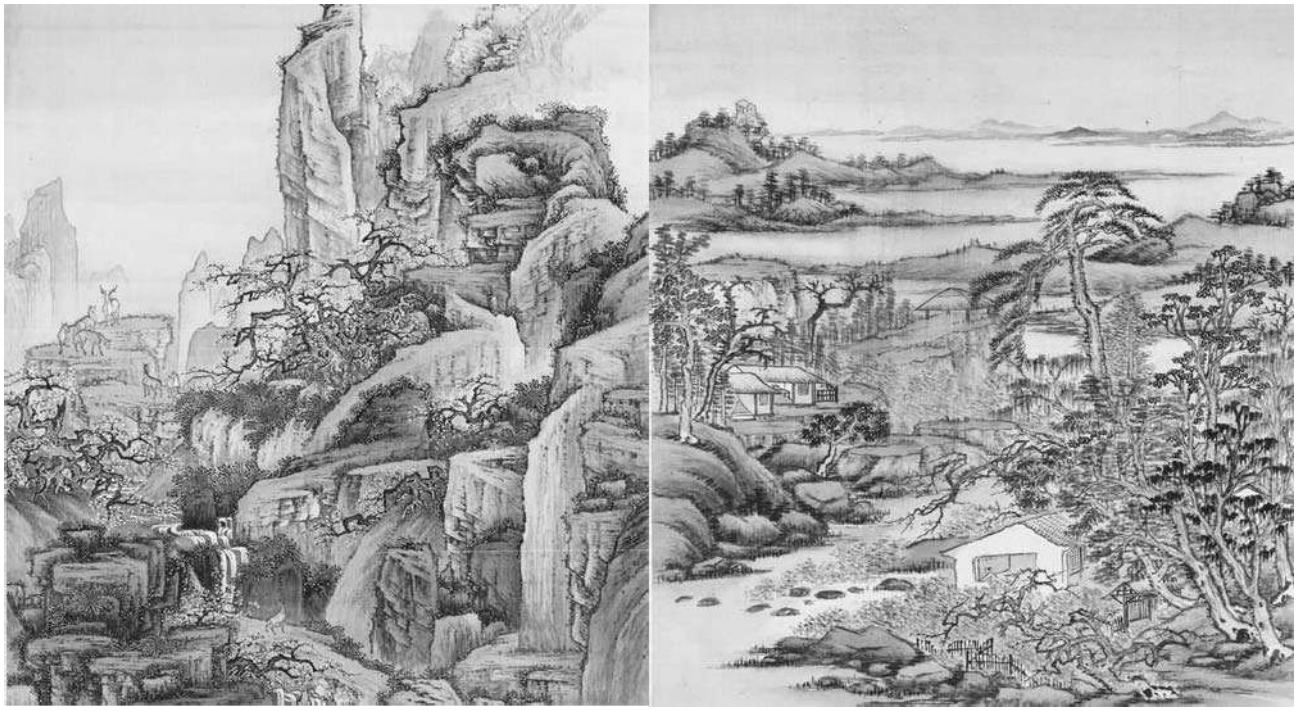


Abb. 13 Cheng Zhidao, Meixiang Wannian Buch Sammlung des Nationalen Palastmuseums Altes Gemälde 003381

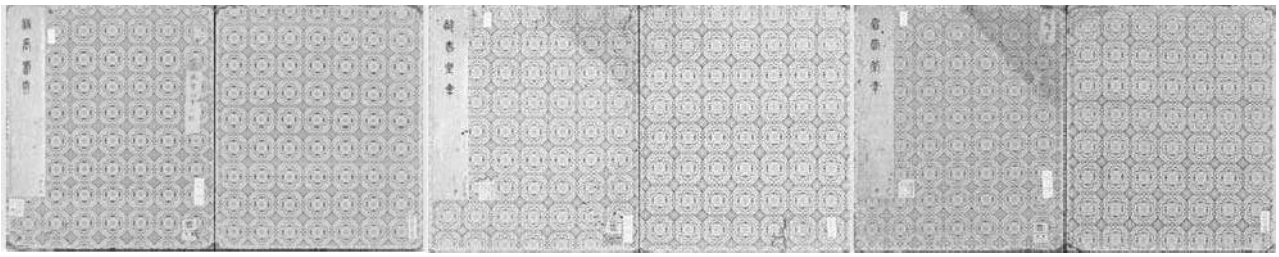


Abb. 14 Jin Kun, Qing-Langlebigkeit, Dai Hong, Langlebigkeit und Langlebigkeit, und Cheng Zhidao, Meixiang

Wannian-Büchlein, Deckblatt

Abb. 15 Chen Mui, ein Buch über Weben und Anbau im Nationalen Palastmuseum

Abb. 16 Leng Mei, e i n Buch über Weben und Pflügen, Sammlung des N a t i o n a l e n Palastmuseums Abb. 17 Qing Yuan Ben Qingming Shanghe Tu, teilweise, Sammlung des Nationalen Palastmuseums

Abb. 18 Chen Muis Buch über Weben und Pflügen, "Drei Kulturen

Abb. 19 Qing Yuan Yuan Yuan Qingming Shanghe Tu, Teil der Sammlung des Nationalen Palastmuseums

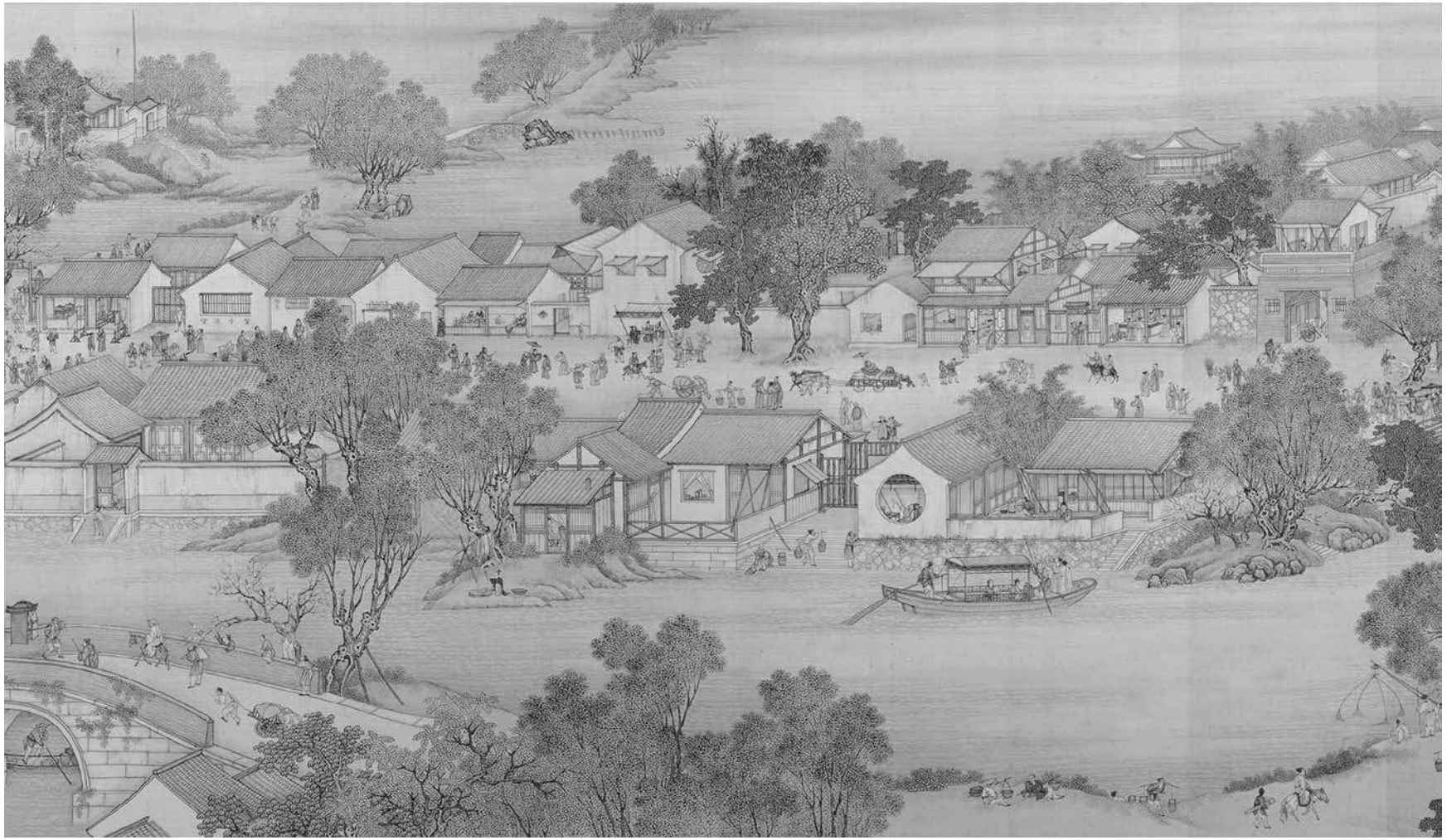


Abb. **20** Qing Yuan Yuan Yuan Qingming Shanghe Tu, Teil der Sammlung des Nationalen Palastmuseums

Abb. 21 Shen Yuan, Qingming Shanghe Tu, Teil der Sammlung des Nationalen Palastmuseums

Abb. 22: Lang Shining, Hundred Jun, im Nationalen Palastmuseum

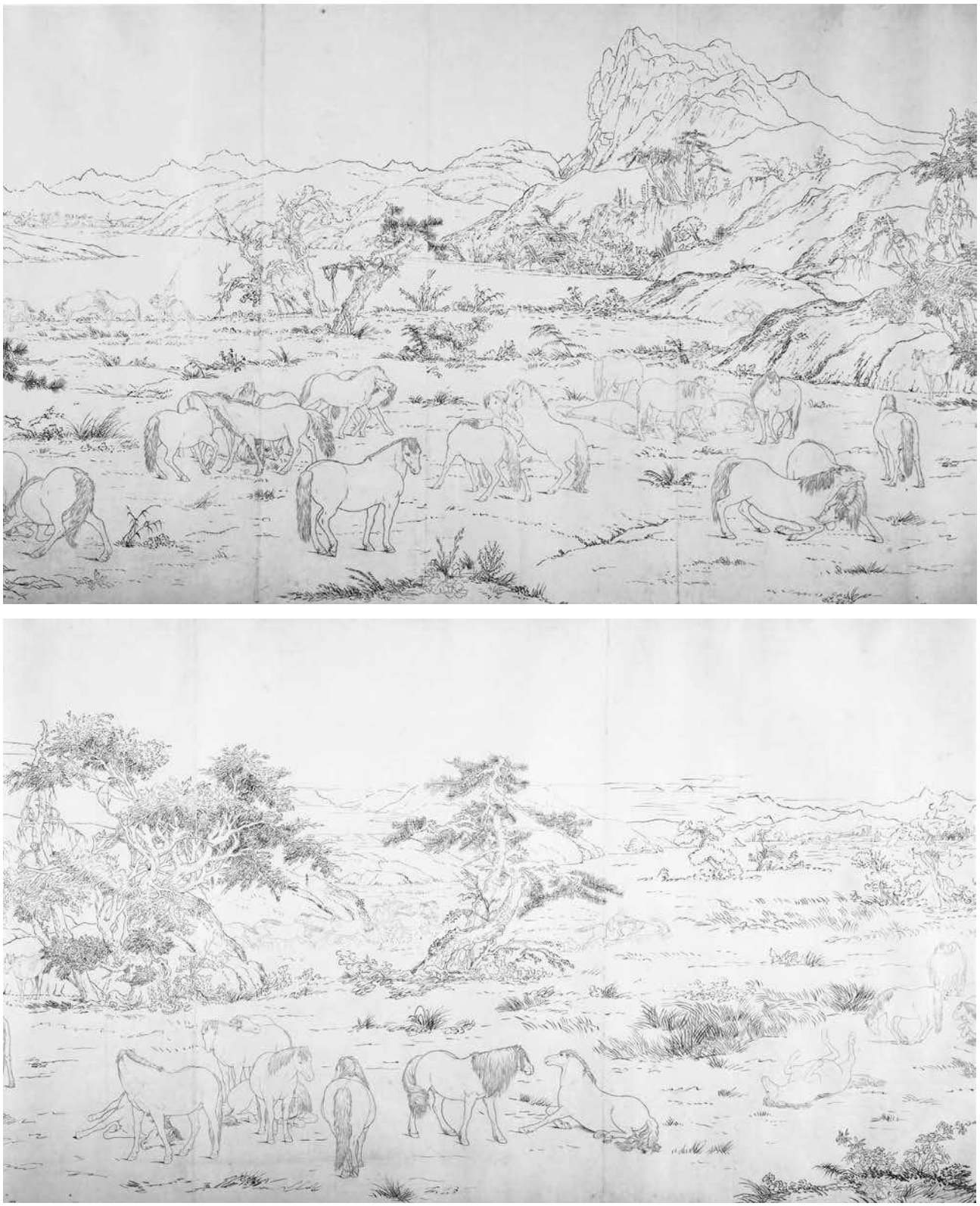


Abb. 23 Lang Shining's Manuskript von Bajun, teilweise an zwei Stellen The Metropolitan Museum of Art Collection

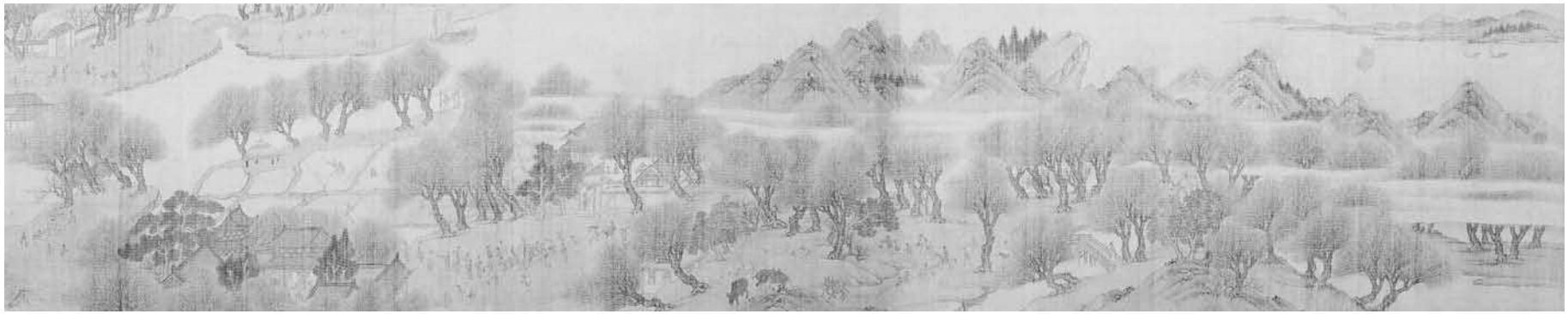


Abb. 24 (Trans.) Qiu Ying Qingming Shanghe Tu Collection, National Palace Museum Altes Gemälde 001604

Abb. 25 (Trans.) Qiu Ying, Qingming Shanghe Tu, Teil der Sammlung des Provinzialmuseums Liaoning

Abb. 26 (Trans.) Qiu Ying, Qingming Shanghe Tu, Teil der Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Malerei 001605

Abb. 27 (Trans.) Zhang Judean, Qingming Yi Jian Tu, Teil der Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Malerei 000990

Abb. 28 (Trans.) Qiu Ying, Qingming Shanghe Tu, Teil der Sammlung des Provinzialmuseums Liaoning

Abb. 29 (Trans.) Qiu Ying, Qingming Shanghe Tu, Teil der Sammlung des Nationalen Palastmuseums, Alte Malerei 001605

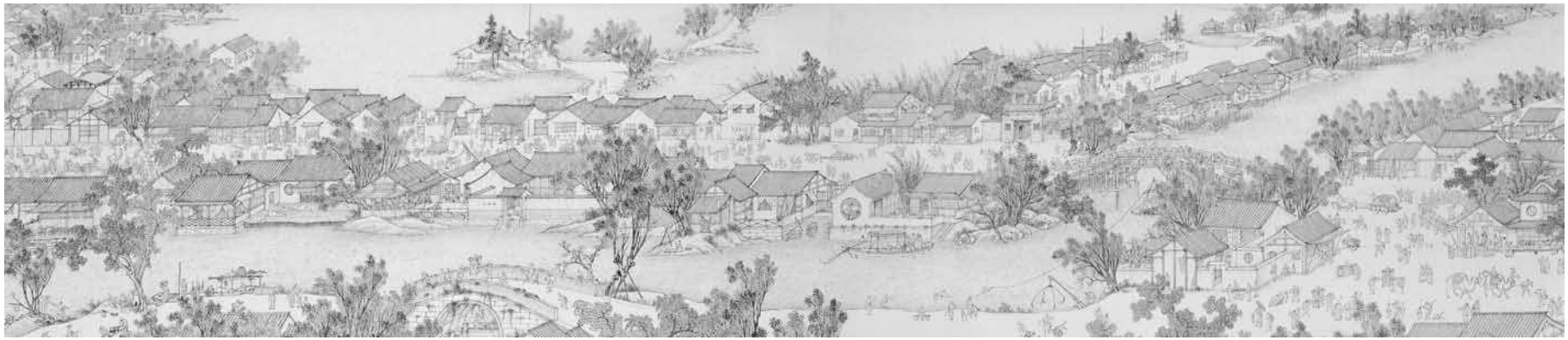


Abb. 30-1 Shen Yuanben Lokales Gebiet entlang des Flusses Wohnsiedlung

Abb. 30-2 Das Flussuferhausgebiet Seinonbun Teilweise

ales Gebiet mit Häusern entlang des Flusses Alte Malerei 001605

Abb. 31-2 (Trans.) Qiu Ying Qingming Shanghe Tu (Der obere Fluss von Qingming) Lokales Gebiet mit Häusern entlang des Flusses Alte Malerei 001606

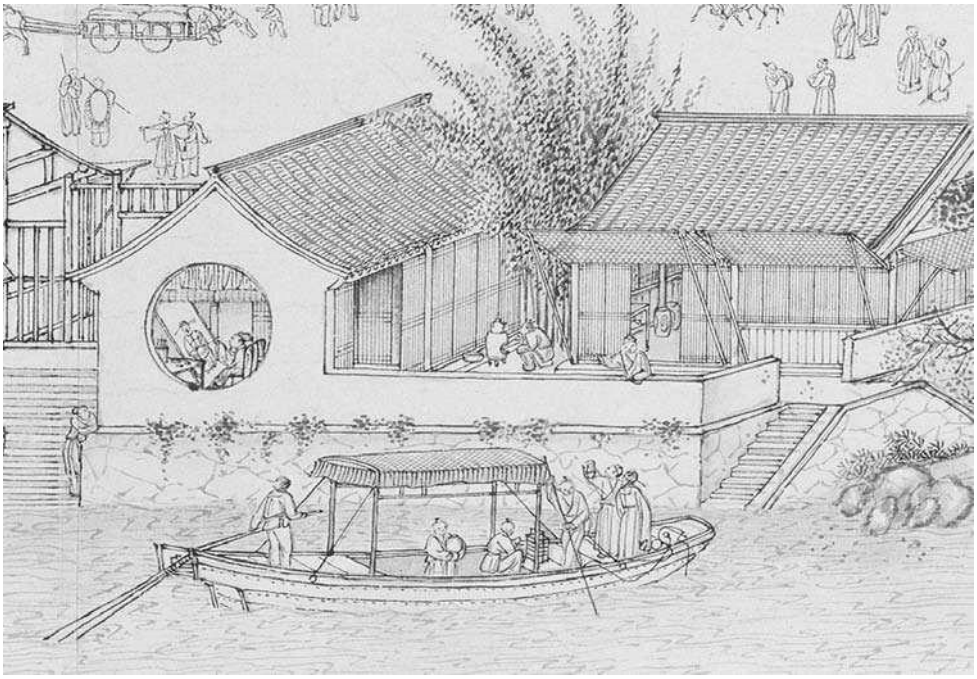


Abb. 32-1 Maler Shen Yuanben Teilweise

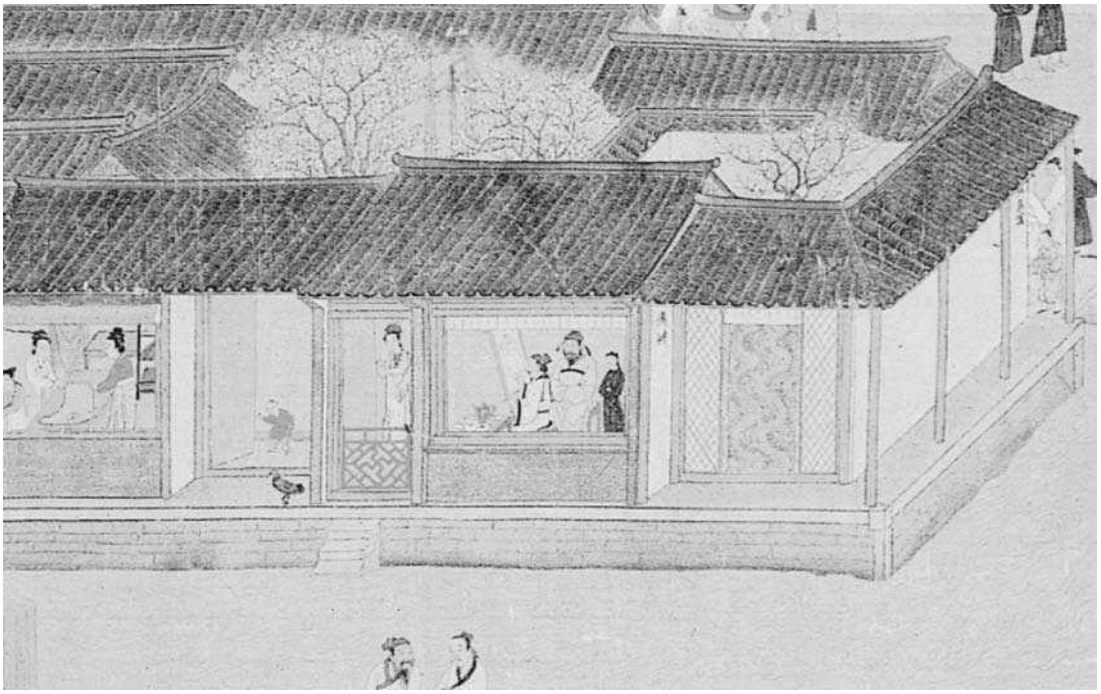


Abb. 32-2 Qingming Yi Jian Diagramm Maler

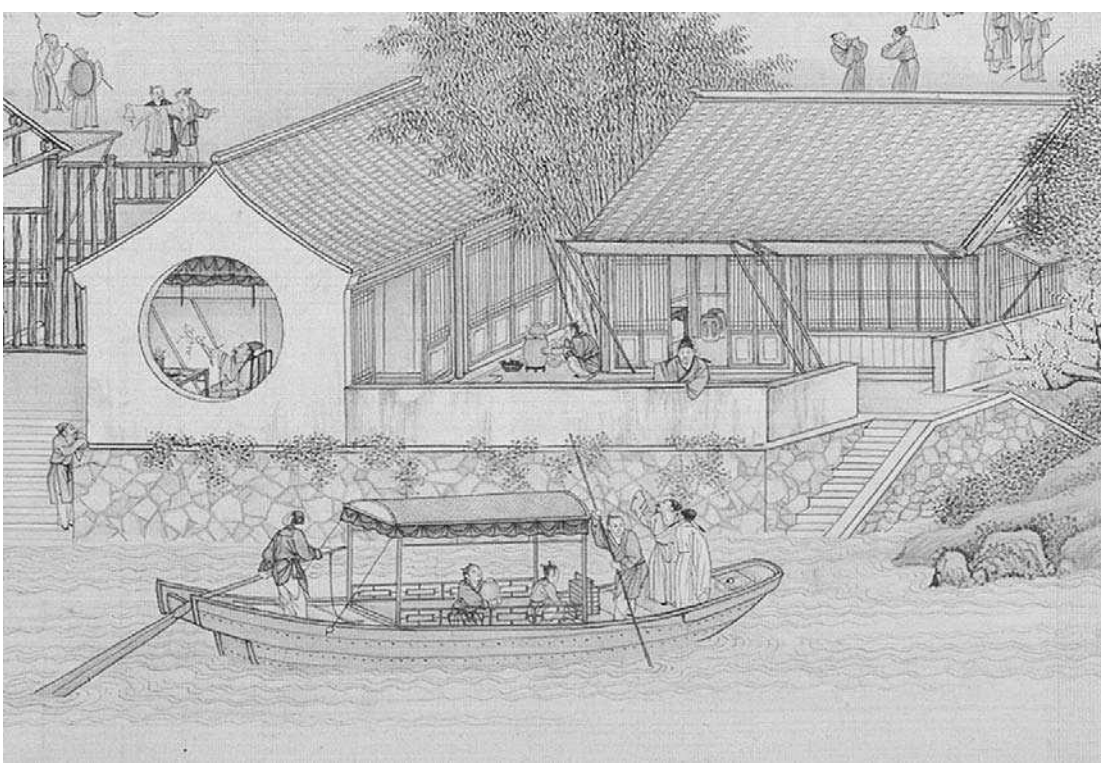


Abb. 32-3 Qing-Yuanben-Maler

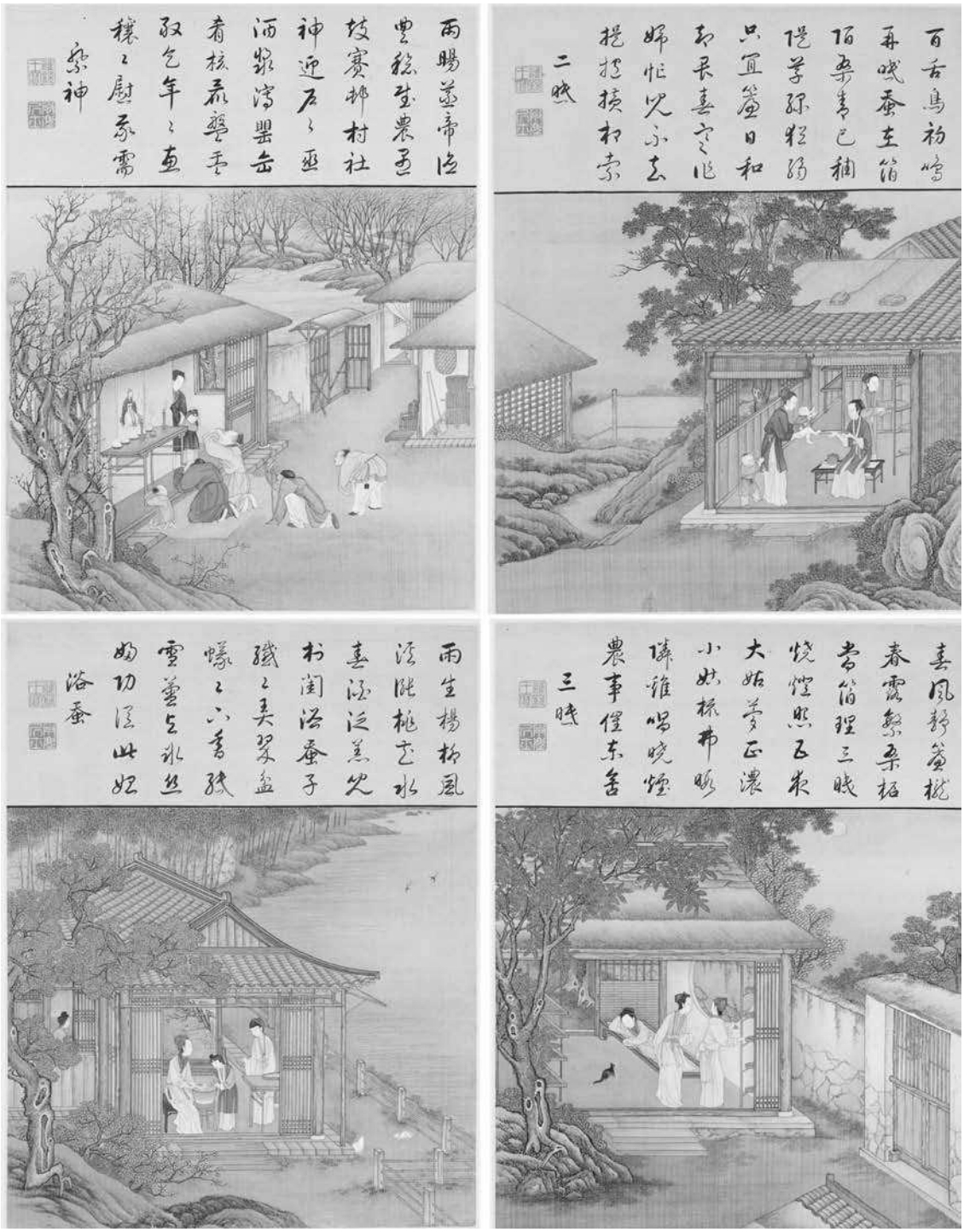


Abb. 33: Yongzheng, Weben und Pflügen, im Palastmuseum, Peking

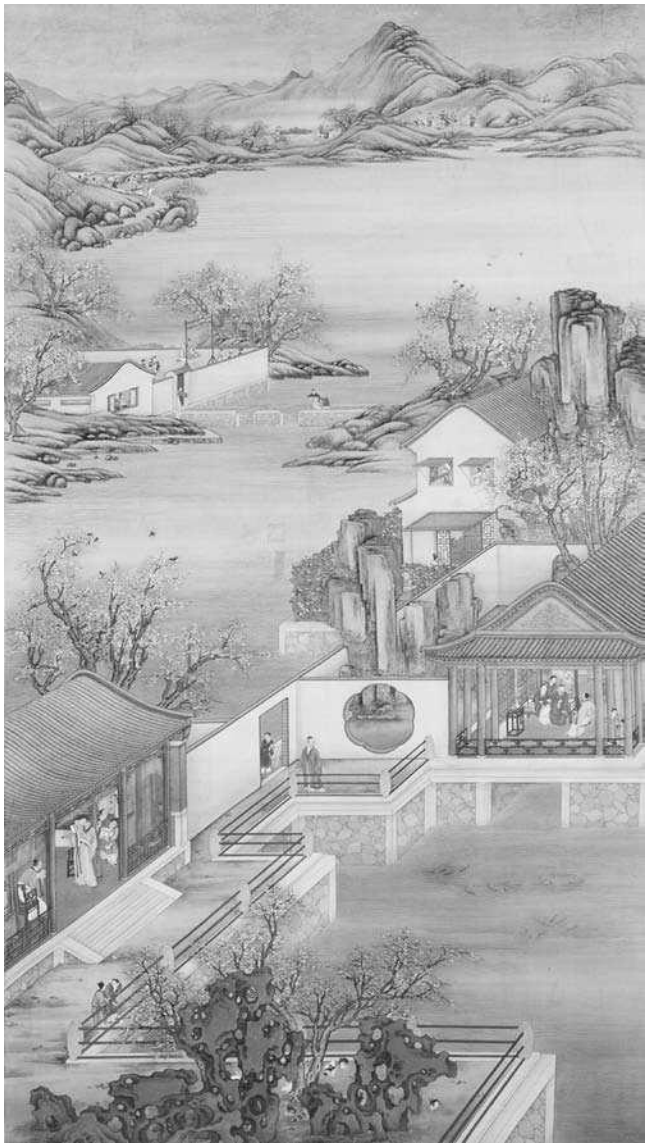


Abb. 34: Yongzhengs Dezember-Musikgemälde im Palastmuseum, Peking

Abb. 35 Li Gonglin 臨韦偃牧放圖 Sammlung des Palastmuseums, Peking

Abb. 36: Lang Shining, Versammlung von Rui, im Nationalen Palastmuseum
Blumen in einer Vase, Nationales Palastmuseum

Abb. 37 Lang Glänzendes Gemälde mit

Abb. 38: Lang Shining, Song Xian Yingzhi, im Palastmuseum, Peking

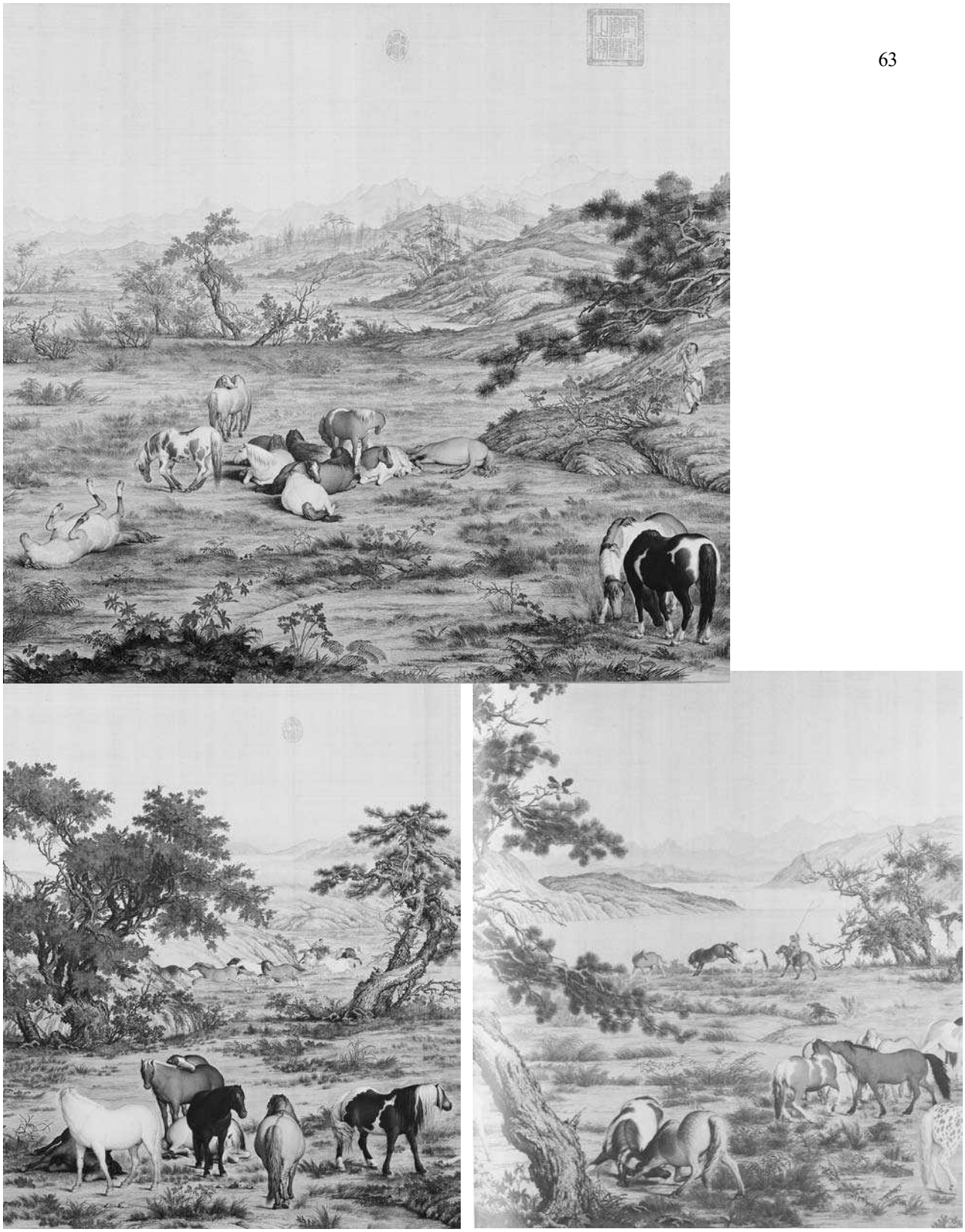
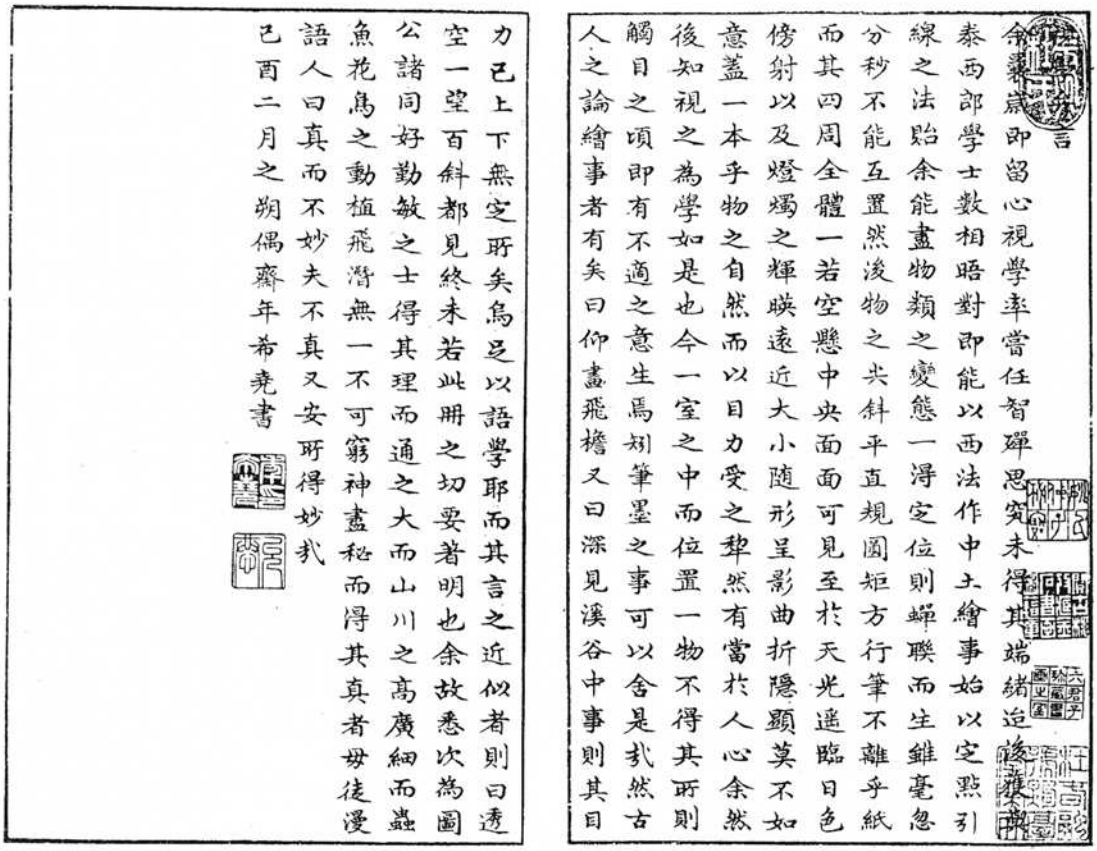


Abb. 39 Lang Shining, The Hundred Junes, in drei Teilen



泰西部學士數相晤對即能以西法作中土繪事始以定點引線之法貽余能盡物類之變態一得定位則蟬聯而生雖毫忽分秒不能互置然後物之共斜平直規圓矩方行筆不離乎紙而其四周全體一若空懸中央面面可見至於天光遥臨日色傍射以及燈燭之輝暎遠近大小隨形呈影曲折隱顯莫不如意蓋一本乎物之自然而以目力受之犂然有當於人心余然後知視之為學如是也今一室之中而位置一物不得其所則觸目之頃即有不適之意生焉矧筆墨之事可以舍是哉然古人之論繪事者有矣曰仰畫飛檐又曰深見溪谷中事則其目力已上下無定所矣烏足以語學耶而其言之近似者則曰透空一望百斜都見終未若此冊之切要著明也余故悉次為圖公諸同好勤敏之士得其理而通之大而山川之高廣細而蟲魚花鳥之動植飛潛無一不可窮神盡秘而得其真者毋徒漫語人曰真而不妙夫不真又安所得妙哉

己酉二月之朔偶齋年希堯書

Abbildung 40-1 Nian Xiyao

視學之造詣無盡也予曷敢遽言得其精蘊哉雖然予究心於此者三十年矣嘗謂中土工繪事者或千巖萬壑或深林密箐意匠經營得心應手固可縱橫自如淋漓盡致而相賞於尺度風裁之外至於樓閣器物之類欲其出入規矩毫髮無差非取則於泰西之法萬不能窮其理而造其極先是予粗理其端緒刊圖問世特豹之一斑而鼎之一臠雖已公諸同好終不免於膚淺近得數與郎先生諱石寧者往復再四研究其源流凡仰陽合覆歪斜倒置下觀高視等線法莫不由一點而生迨細究一點之理又非泰西所有而中土所無者凡目之視物近者大遠者小理有固然即如五嶽最大自遠視之愈遠愈小然必小至一星之點而止又如芥子最小置之遠處驀直視去雖寘然無所見而於目力極處則一點之理仍存也由此推之萬物能小如一點一點亦能生萬物因其從一點而生故名曰頭點從點而出者成線從線而出者成物雖物類有殊異與點線有差別名或不同其理則一再如物置面前遠五尺者若干大遠一丈者若干大則用點劃之謂之曰離點而遠近又有一定不易之理矣試按此法或繪成一室位置各物儼若所有使觀之者如歷階級如入門戶如升堂奥而不知其為畫或繪成一物若懸中央高凹平斜面面可見借光臨物隨形成影拱凹顯然觀者靡不指為真物豈非物假陰陽而拱凹室從掩映而幽深為泰西畫法之精妙也哉然亦難以枚舉縷述而使之該備也惟首知出乎點線而分遠近次知審乎陰陽而明體用更知取諸天光以臻其妙則此法之若離若合或同或異神明變化亦略備於斯三者也予復苦思力索補縫五十餘圖並為圖說以附益之亦可云克物類之變化而廣點線之推移互探斯法之源流為視學之梯航矣偶於退食之暇更得窮無盡之造詣精思以闡其蘊而質諸高明君子藉所裨益焉則又予之願也夫

雍正乙卯二月之朔偶齋年希堯書

Abbildung 40-2 Nian Xi Yao Optics Zweite Auflage Vorwort