

Unten links  
Gebirgslandschaft

Wang Shizhen (1634–1711) zugeschrieben  
Tusche auf Seide, Hängerolle, Staatliches  
Museum für Völkerkunde München

Vor steilen Bergen im Stile eines Li Tang, vermittelt durch Tang Yin, kommt ein Besucher mit seinem Diener den Berg herauf, wo er auf einer Terrasse von seinem Gastgeber bereits erwartet wird. Das Gemälde in orthodoxem Stil trägt zahlreiche Siegel, das prominent positionierte große Siegel ist eines der Sammlersiegel des Qianlong-Kaisers. Der signierende Wang Shizhen war seinerzeit ein bekannter Lyriker und Literaturkritiker.

Unten rechts  
Oberst Canling Badai

1760, Qing-Akademie, eventuell Schule des  
Lang Shining, Farbe auf Seide, Hängerolle,  
295 x 95 cm, Museum für Ostasiatische Kunst,  
SMBPK, Berlin



glanzvollsten überhaupt. Zwar bedurfte das immense Reich, das an den Rändern Abspaltungstendenzen zu bekämpfen hatte – Aufstände der Miao in Yunnan, der Bewohner des Grenzgebietes in Sichuan und Tibet, der Mohammedaner in Turkestan und später in Gansu –, seiner ganzen Aufmerksamkeit und geradezu inquisitorischer Kontrollmaßnahmen, doch versuchte er, viele kulturelle Traditionen als einendes Element zu nutzen. Er war Förderer der Künste, schrieb selbst Gedichte, besaß Sammlungen verschiedener Kunstgegenstände und war Initiator zahlreicher wissenschaftlicher Arbeiten, wie des mehrfach zitierten Bronzenkatalogs, sowie der Katalogisierung der kaiserlichen Schriften- und Gemäldesammlung (Abb. unten). Der berühmte Katalog Shiqu baoji ist eine Inventarliste der Gemälde und Kalligraphien, die der Kaiser und seine Vorgänger zusammengetragen hatten. Der Kaiser selbst galt als moderat talentierter Maler, jedoch begabter Kalligraph (zu seiner Malerei und Kalligraphie siehe die Aufschrift auf dem Brief an Bo Yuan und den von ihm gemalten Baum). Er favorisierte den Schriftstil Dong Qichangs für seine Kalligraphien, der damit zur höfischen Norm wurde.

Als Anhänger des Konfuzianismus war er an westlichem Fortschrittsdenken wenig interessiert, hegte aber große Sympathie für die europäische Kunst. China blieb unter seiner Herrschaft weiterhin agrarisch geprägt, moderne Technologien hielten keinen Einzug. Der Luxus am Kaiserhof nahm während der Qianlong-Herrschaft

dekadente Züge an, das höfische künstlerisch hinter den freien Nonkonformisten und Sonderlingen.

Die weiteren Herrscher der Qing saßen im Schatten der drei Generationen aufgrund der Staatslehre, des großen Beamtenapparates und der Distanz gegenüber dem sich rasch verändernden Ausland. Die Opiumkriege, ungleiche Verträge, die Geheimbünden und Modernisierungsversuche verschiedener politischer Gruppierungen im 19. Jahrhundert zu einer desaströsen Revolution 1912 noch lange nicht.

Die Malerei während der Qing teilte sich in zwei Hauptgruppen, die literarisch und höfisch, die literarisch unabhängig vom Hofe blühten, und die für einen überwiegend dokumentarischen Charakter aufwies.

In den kaiserlichen Werkstätten wurden sogenannte akademische Maler beschäftigt, das abzubilden, woran der Kaiser möglichst naturgetreu und authentisch galt dies auch für die Porträts der Kaiserinnen, die die beauftragten Maler zu malen. Westliche Maler bei Hofe standen besonders, da er ihrer zuvorkommen wollte, völlig zuwider lief. In den Ateliers wurden Genreszenen *fengsu hua*, die drei Kategorien sind: erstens Abbildung von historischen Ereignissen, worunter höfische Zeremonien, Geburtstage, Hochzeiten fielen, zweitens das Leben als Dokumentation der Hofzeremonien, Palastmauern und drittens Darstellung von Szenen des chinesischen Charakters, Fremde, Märchen.

Diese Bilder wirken wie Ereignisdokumentationen, sie illustrieren politische Umstände. Ursache für den dokumentarischen Charakter der Malerei am Hofe mag vor allem das Fehlen einer Malerschule in Mandschuren gewesen sein. Da die Kaiser Lamaismus – einer buddhistischen Religion – Bilder denn durch Texte sprachlos machten durch selbstredende religiöse Motive bis dokumentarischen Stil. In der chinesischen Malerei spielte auch der Einfluss christlicher Missionare eine Rolle. Die Künstler machten die Chinesen für die Malerei vertraut, dennoch ist es schwierig zu bewerten.

Die Formate der dokumentarischen Malerei waren den Ereignissen angemessen – auch Alben. Die zwölf Rollen des Kaisers mit einer Gesamtlänge von 12 Metern zusammenhängend vermutlich die Welt.

Der Qianlong-Kaiser, der Großvater zur Konsolidierung der Herrschaft, seine Machtansprüche auf Reisen nach Süden – Kerne des Widerstandes – unternahm, allerdings etwas kürzere, Rollenbilder in Form eines Reisealbum »Zeremoniell der Südreise« (N

bedurfte das immense Spaltungstendenzen zu er Miao in Yunnan, der Sichuan und Tibet, der und später in Gansu –, und geradezu inquisitorisch versuchte er, viele des Element zu nutzen. schrieb selbst Gedichte, ner Kunstgegenstände wissenschaftlicher Arbeitskatalogs, sowie lichen Schriften- und ). Der berühmte Kataliste der Gemälde und nd seine Vorgänger zu- aiser selbst galt als mo- degabter Kalligraph (zu siehe die Aufschrift auf len von ihm gemalten rifestil Dong Qichangs nit zur höfischen Norm

ismus war er an westli- interessiert, hegte aber sche Kunst. China blieb n agrarisch geprägt, mo- nen Einzug. Der Luxus er Qianlong-Herrschaft



dekadente Züge an, das höfische Umfeld blieb jedoch künstlerisch hinter den freien Gelehrtenkünstlern, oft Nonkonformisten und Sonderlinge, zurück.

Die weiteren Herrscher der Qing-Dynastie verblasen im Schatten der drei genannten, allerdings hatten sie aufgrund der Staatslehre, des eingleisig ausgebildeten Beamtenapparates und der beginnenden Rückständigkeit gegenüber dem sich rasch entwickelnden Europa kaum Chancen, das Reich in die Moderne zu führen. Die Opiumkriege, ungleiche Verträge, Aufstände von Geheimbünden und Modernisierungsvorschläge verschiedener politischer Gruppierungen führten Ende des 19. Jahrhunderts zu einer desolaten Lage, die mit der Revolution 1912 noch lange nicht endete.

Die Malerei während der Qing-Zeit läßt sich in zwei Hauptgruppen teilen, die Literatenmalerei, die unabhängig vom Hofe florierte, und die höfische Malerei, die einen überwiegend dokumentarischen, in der Baukunst dekorativen, Charakter aufwies.

In den kaiserlichen Werkstätten arbeiteten die sogenannten akademischen Maler. Sie waren damit beschäftigt, das abzubilden, woran der Kaiser sich erfreute, möglichst naturgetreu und authentisch. Mit Abstrichen galt dies auch für die Porträts der kaiserlichen Konkubinen, die die beauftragen Maler nicht zu Gesicht bekamen. Westliche Maler bei Hofe beklagten diesen Zustand besonders, da er ihrer Auffassung von Porträt völlig zuwider lief. In den Ateliers entstanden außerdem Genreszenen *fengsu hua*, die drei Hauptgruppen zuzuordnen sind: erstens Abbildungen wichtiger staatlicher Ereignisse, worunter höfische Zeremonien, Reisen, Geburtstage, Hochzeiten fielen, zweitens Szenen des Alltagslebens als Dokumentation der Situation jenseits der Palastmauern und drittens Darstellungen ethnographischen Charakters, Fremde, Minderheiten, Kostüme.

Diese Bilder wirken wie Erinnerungsfotos und Fotodokumentationen, sie illustrieren kulturelle, soziale oder politische Umstände. Ursache für den dokumentarischen Charakter der Malerei aus kaiserlichen Ateliers mag vor allem das Fehlen einer Schrifttradition bei den Mandschuren gewesen sein. Da die Mandschuren dem Lamaismus – einer buddhistische Sekte, die mehr durch Bilder denn durch Texte spricht – anhängen, waren sie durch selbstredende religiöse Malerei an den illustrativen bis dokumentarischen Stil gewöhnt. Und möglicherweise spielte auch der Einfluß der bei Hofe tätigen christlichen Missionare eine Rolle. Die europäischen Künstler machten die Chinesen mit der »Ereignismalerei« vertraut, dennoch ist der Einfluß als gering zu bewerten.

Die Formate der dokumentarischen Malerei waren – den Ereignissen angemessen – meistens Querrollen, oft auch Alben. Die zwölf Rollen der Südreise des Kangxi-Kaisers mit einer Gesamtlänge von mehr als 200 m sind zusammenhängend vermutlich das längste Gemälde der Welt.

Der Qianlong-Kaiser, der auf den Spuren seines Großvaters zur Konsolidierung des Reiches und Dokumentation seines Machtanspruches ebenfalls Inspektionsreisen nach Süden – Kerngebiet des mingtreuen Widerstandes – unternahm, ließ desgleichen zwölf, allerdings etwas kürzere, Rollen anfertigen, von welchen Teile in Form eines Reisehandbuches mit dem Titel »Zeremoniell der Südreise« (Nanxun shengdian) ediert

wurden. Die Gemälde und Holzschnitte zeigen generell topographische Genauigkeit und sind daher im weitesten Sinne als Veduten zu interpretieren. Das unterscheidet sie grundlegend von der traditionellen Landschaftsmalerei der Literaten, bei welcher die authentische Abbildung nicht höchstes Ziel war. Die Blätter stellen berühmte Örtlichkeiten dar, schöne Landschaften und auch Pläne der Reisepaläste, in denen der kaiserliche Troß Station machte (Abb. rechts). Die fein ausgeführten Holzschnitte folgen den Kompositionen der Rollbilder, die Farbgebung ist stets realistisch gehalten, dabei licht und zart.

Dokumentarisch, doch wie ein Rückgriff auf die Genreszenen der späten Song- und Yuan-Zeit, wirken die akademischen Versionen des Alltags – Alltagsleben bedeutete die Darstellung des Volkes bei seinen gewöhnlichen Verrichtungen. Bei Szenen der Alltagslichkeit *shehui fengqing* kann man zwei Strömungen ausmachen. Panoramen, deren Ur-Bild möglicherweise die lange Querrolle »Zum Frühlingsfest den Fluß hinauf-fahren« (Qingming shanghe tu) sein könnte, sowie kleinformatige Blätter. Auch letztere haben ihren Ursprung in der Malerei der Song-Zeit. Wie schon die Vorbilder konzentrieren sich die Schöpfer der kleinen Blätter auf die Darstellung einer einzelnen Episode oder einer Person eines bestimmten Standes. Vom Arzt bis zum Wahrsager werden sie in farbenfroher Weise bei ihren typischen Aktivitäten gezeigt.

Die letzte, aber aus heutiger Sicht kulturhistorisch besonders interessante Subsparte innerhalb der akademischen Malerei ist die bildliche Dokumentation der Menschen des Vielvölkerstaates Qing in Kostümen sowie ihrer Sitten, Bräuche und Feste. Auf diesen Rollen oder Blättern, die durchweg sehr farbenfroh und plakativ gestaltet sind, finden sich oft die Sache erläuternde Begleittexte in chinesischer und mandschurischer Sprache (Abb. linke Seite, rechts).

Der Stil dieser Malerei wird als *gongbi-zhongcai* »akribische Pinselführung – viele Farben« umschrieben. Sinn und Zweck scheinen den frühesten Figurengemälden verwandt, da ein didaktischer Zug nicht von der Hand zu weisen ist. Die Schilderungen legen großen Wert auf Details, die zugleich die Besonderheiten, das Anderssein herausstellen.

Dieser Typus höfischer Malerei war nur eine – die restriktivste – Facette malerischen Schaffens der Qing-Zeit. Die Werke der Maler und Kalligraphen, die sich in der kaiserlichen Sammlung befanden, sind aufgrund eines dreibändigen Katalogs unter dem Titel *Shiqu baoji* bekannt – der Qianlong-Kaiser hatte 1744 die Inventarisierung aller Gemälde, Kalligraphien und Drucke der kaiserlichen Sammlung angeordnet, der zweite Band folgte im Jahre 1791, der dritte Band 1815, somit posthum. Auffallend ist, daß jene hoffernen Maler, die heute als Individualisten bezeichnet werden, fast völlig in dieser Sammlung fehlten, die geistigen Nachfolger des Dong Qichang jedoch von den Kaisern der Ära Kangxi und Qianlong sehr bewundert wurden. Die Künstler beider Strömungen gingen unter jeweils anderen Vorgaben – die sich die Maler selbst setzten – zu Werke. Die orthodoxen Künstler standen mit ihrer traditionellen, realistischen Malerei dem Geschmack der hohen Herren näher als die stark abstrahierenden Maler mit ihrer innovativ-individualistischen Darstellungs-

Gabriele Fahr-Becker  
(Hrsg.)

# Ostasiatische Kunst

Mit Beiträgen von  
Michaela Appel  
Michael Dunn  
Gabriele Fahr-Becker  
Sabine Hesemann  
Sri Kuhnt-Saptodewo

KÖNEMANN