

Ostasien

Bügener, Annette: *Die Heldengalerie des Qianlong-Kaisers*. Ein Beitrag zur chinesischen Porträtmalerei im 18. Jahrhundert. Frankfurt: Peter Lang 2015. 528 S., 1 CD. 8° = Europäische Hochschulschriften. Reihe 28: Kunstgeschichte 441. Hartbd. € 94,95. ISBN 978-3-631-63388-5.

Besprochen von **Hartmut Walravens**: Berlin / Deutschland,
E-mail: hwalravens@gmx.net

<https://doi.org/10.1515/olzg-2018-0056>

Kaiser Qianlong, wie er der Einfachheit halber nach seiner Regierungsdevise genannt wird (sein offizieller posthumer Name war Gaozong) war einer der bedeutendsten Herrscher über das chinesische Reich; er regierte von 1735–1796. Er widmete sich mit großem Eifer den Staatsgeschäften, führte zahlreiche Kriegszüge zur Unterdrückung von Aufständen im Innern und gegen Unruhen in den Grenzregionen, wodurch er letztlich die Staatsfinanzen ruinierte, aber auch Chinas Staatsgebiet enorm vergrößerte, er war an Künsten und Wissenschaften interessiert, beschäftigte europäische Jesuiten als Experten am Hofe, malte selbst, schrieb an die 10000 Gedichte, schuf eine nationale Bibliothek, für die er an sieben Orten eigene Gebäude errichten ließ, ließ eine nationale „Enzyklopädie“ (ein Kompendium des Wissens) in Form von 10000 Heften zusammenstellen, um nur einige seiner wichtigsten Tätigkeiten zu nennen. Zugleich war er ein Meister in der Glorifizierung seiner Erfolge und kreierte seinen eigenen Mythos. Seine Feldzüge stellte er als die Zehn ruhmreichen Kriegstaten heraus, wobei die wenig erfolgreichen ausgelassen wurden. Hier sind vor allem zu nennen der Feldzug gegen die Dsungaren und Ostturkestan, gegen das Kleine und Große Goldstromland (in der Provinz Sichuan), gegen Taiwan sowie die Gurkhas in Nepal. Zur Dokumentation und Glorifizierung dienten zunächst Ansichten der bedeutenderen Kriegsereignisse, konkret: der siegreich geschlagenen Schlachten; für die fünfjährigen Feldzüge gegen Ostturkestan und die Dsungaren wurden 16 monumentale Wandbilder angefertigt, die Platz in der für diesen Zweck errichteten Ruhmeshalle Ziguangge fanden. Kaiserliche Siegesinschriften wurden an verschiedenen Stellen aufgestellt und Siegesbankette gefeiert, wozu eigens verfasste Siegeshymnen mit Tanzvorführung zu Gehör gebracht wurden. Das Amt für Strategische Pläne redigierte die Kriegsberichte und Reskripte zu umfänglichen *bodogon-i bithe / fanglue* genannten „Generalstabswerken“. Dabei wurden auch die „Helden“ der Kriege nicht vergessen, die auf 280 Porträts verewigt

wurden; einige wurden mehrfach gemalt, da sie auf verschiedenen Kriegszügen Verdienste erwarben. Die Hälfte der Gewürdigten wurde durch vom Kaiser selbst verfasste Eulogien, die übrigen durch solche aus dem Pinsel der höchsten Würdenträger geehrt. Auch diese Darstellungen wurden in der Halle des Purpurglanzes bzw. der Nachbarhalle aufgehängt, sodass eine veritable Walhalla entstand. Diese zahlreichen Bilder waren keineswegs hauptsächlich der Imagination der Künstler geschuldet, sondern stellen eine echte Dokumentation dar: Die Helden wurden nach dem Leben porträtiert, indem sie nach ihrer Ruhmestat zum Rapport in Audienz befohlen wurden, bei welcher Gelegenheit sie dann gemalt wurden. Wie das Verfahren bei den Gefallenen war, konnte noch nicht ermittelt werden. Bei den großen Schlachtenbildern wurden die Helden nach Möglichkeit individuell dargestellt, indem die Porträts genutzt wurden. Und wie wir heute bei Gruppenfotos gern die Namen zusetzen, so wurden Namen in mandschurischer Schrift in die großflächigen Darstellungen eingesetzt.

Mit diesen Porträts, der Heldengalerie des Kaisers, befasst sich die vorliegende Heidelberger Dissertation in sehr sorgfältiger und umfassender Weise. In der Einleitung geht die Autorin auf den Forschungsstand ein und erläutert die Methodik der Arbeit, dann behandelt sie die Vorläufer von Heldendarstellungen seit der Han-Zeit, die großenteils nur noch durch die Literatur bekannt sind, geht dann zu Qianlongs Kriegszügen über, die kurz umrissen werden, und gibt Einzelheiten zu den Porträtierten, den Verfassern der Eulogien und den Hofmalern, unter denen die Jesuitenmaler eine besondere Rolle spielen. Ein ausführliches Kapitel ist dem Bildkonzept gewidmet – dem Verhältnis von Bild und Text, der Kopf- und Körperdarstellung sowie den verschiedenen Formaten. Zweifellos spielten die Bilder bei den Siegesfeierlichkeiten eine besondere Rolle, aber inwieweit der Ziguangge auch die Funktion eines Gedächtnistempels zukommt, bleibt eine offene Frage, der ein weiteres Kapitel gewidmet ist, ehe in einer Schlussbetrachtung die Arbeit abgeschlossen wird. Auf das Literaturverzeichnis (knapp 60 Seiten!), folgen Abbildungsverzeichnis, Dynastietafel und ein Werkkatalog der Hängerollen (56 Nummern, etwa 140 S.), den Abschluss dieses Anhangs bilden vier Tabellen – Liste der Porträtserien, Liste der Offiziere mit Amts- und Rangbezeichnungen, ein Namensindex der porträtierten Offiziere sowie ein Glossar wichtiger Amts- und Rangbezeichnungen.

Ein Problem bei der Veröffentlichung eines Buches, das sich der Untersuchung von Porträts widmet, stellt die Reproduktion des zugrunde liegenden Bildmaterials dar. Ein Farbdruck war bis vor ganz kurzer Zeit eine enorm

teure Sache; so blieb, wohl auf Anregung des Verlags, nur die Möglichkeit, die Bilder auf einer CD beizufügen. Der unmittelbare Vorteil neben dem Kostenfaktor ist die Möglichkeit, Details durch Vergrößerung zu studieren; dies erweist sich auch bei der Lesung der Eulogien als hilfreich. Längerfristig sieht diese Publikationsform etwas problematisch aus, da CDs mehr und mehr „Auslaufmodell“ werden, PCs zumeist keine Laufwerke mehr haben, und in zehn oder zwanzig Jahren ein Leser zum Abspielen wohl in eine Bibliothek oder ein Museum gehen muss, vorausgesetzt, die Scheibe ist dann noch lesbar. Aber das sind generelle Erwägungen.

Einige interessante Fragen betreffen die Genese der Porträts, in Hinsicht sowohl auf den Ablauf der Produktion als auch der Chronologie wie der Formate: Die Autorin hat mit viel Spürsinn 56 Porträts in Hängerrollenformat ermittelt und beschrieben. Wenn hier und da vielleicht noch einzelne Stücke auftauchen, so bleibt doch zu konstatieren, dass nur etwa 1/3 der ursprünglichen Anzahl erhalten sein dürften. Dies ist insofern bedauerlich, als es die Absicht der Maler war, möglichst naturgetreue Wiedergaben zu liefern, also wirkliche Dokumentation zu leisten. Dies war möglich durch die Mitarbeit der Jesuitenmaler bei Hofe und ihrer Schüler. Obwohl Qianlong von Ölmalerei nicht begeistert war, erkannte er doch die besondere Qualität der Arbeiten von Jean-Denis Attiret, der insgesamt etwa 200 Porträts malte, und liess ihn weiterhin Öl verwenden. Insofern haben wir drei verschiedene Formate: Ölporträts (Brustbilder), Querrollen für ein Kontingent, etwa 50 Porträts mit kaiserlichen Eulogien, und Hängerrollen, die ganzfigurige, knapp lebensgroße Darstellungen bieten. Für die Brustbilder stand, wie wir aus der Biographie Attirets wissen, gewöhnlich nur wenig Zeit zur Verfügung (1–2 Stunden), dann musste der Porträtierte wieder abreisen. Diese Bilder wurden auf koreanisches Papier gemalt, und links und rechts erscheinen Name und Rang des Helden in mandschurischer bzw. chinesischer Sprache. Die Querrollen bieten die Figuren etwa in einem Großoktavformat; sie sind begleitet von den Eulogien, allerdings nur in chinesischer Sprache. Die Hängerrollen tragen über der Figur die mandschurisch-chinesische Eulogie. Die Gesichter sind in allen Fällen gleich, in europäischem Stil gemalt, mit Schattierung. Auf den Hängerrollen lässt sich zumeist eine feine Trennlinie zwischen Gesicht und dem übrigen Körper erkennen, wodurch es deutlich ist, dass verschiedene Maler bei dieser Serienfertigung beschäftigt waren. Bei der Restaurierung einer Hängerrolle ergab sich, dass sich unter dem Gesicht ein Papierstreifen mit dem Namen des Dargestellten fand – ein Hinweis darauf, dass die Hofmaler Fließbandarbeit leisteten. Wie sah nun die Abfolge aus?

Rein vom praktischen Aspekt her liegt nahe die Reihenfolge: Brustbild in Öl, dann Querrolle mit kaiserlicher Eulogie sowie sequentieller Anordnung der Porträtierten nach dem Rang und Vorgabe einer bestimmten Körperhaltung (bei den hohen Rängen Frontalansicht, bei den anderen unterschiedliche Körperstellungen sowie Armbewegungen) und schließlich auf der Basis der Querrolle die offizielle Version in fast Lebensgröße mit Würdigung in mandschurischer und chinesischer Sprache. Hier haben überlieferte Eckdaten jedoch für Verwirrung gesorgt. So sagt ein kaiserliches Gedicht, dass zu den Neujahrsfeierlichkeiten 1761 die großen Schlachtenbilder wie auch die Heldenporträts in der Halle des Purpurglanzes ausgestellt waren. Auch trägt das erhaltene Querrollen-Fragment ebenso wie die beiden Kontingente der Hängerrollen das Datum 1760. So wurde eine sukzessive Herstellung der Porträts nach diesem Zeitpunkt seitens einiger Fachleute ausgeschlossen. Der kaiserliche Auftrag an den Maler Jin Tingbiao im Jahre 1761, eine 2. Querrolle, anzufertigen, sowie der Auftrag an Ignaz Sichelbarth 1763, die Gesichter für Hängerrollen zu malen, wurde daher mit Unverständnis gelesen – offenbar ging es um einen Satz von Kopien der Hängerrollen! Davon kann jedoch gar keine Rede sein. Das gesamte künstlerische Großprojekt war ohnehin nur durch eine Tour de force zu schaffen. Allein 16 riesige Wandbilder mit großer Genauigkeit im Detail nach Ende der militärischen Aktionen und noch 100 Porträts von Helden zum Jahresende fertigzustellen, dürfte alle Kräfte ausgeschöpft haben. Zum Neujahr 1761 wurden daher die Schlachtenbilder und die 100 Brustbilder in der Ziguangge ausgestellt. Das Datum 1760 bezieht sich keineswegs auf die *Fertigstellung* der zahlreichen Bilder, sondern auf die Abfassung der Lobgedichte. Und dieses – durchaus korrekte – Datum wurde dann auf die Querrollen und Hängerrollen übertragen. Die erste Handrolle wurde noch 1760 von Jin Tingbiao erstellt. Der Auftrag für die zweite erfolgte 1761 und sie mag dann 1762 fertig gewesen sein. Die Anfertigung der Hängerrollen nahm dann die Jahre 1763–1764 in Anspruch. In der Folge wurden die wenig repräsentativen Brustbilder in der Ziguangge durch die Hängerrollen ersetzt. In Hinsicht auf Genese und Datierung vertritt die Autorin die Ansicht, dass die Querrollen *nach* den Hängerrollen entstanden seien und dass es eine 2. Hängerrollen-Version gegeben habe, von der allerdings noch keine Exemplare ermittelt seien. Diese Erklärung wird allerdings weder dem Zeitbedarf eines solchen Großunternehmens gerecht, noch wird klar, warum die Hängerrollen dupliziert werden sollten und sich nicht einmal ein Exemplar davon finden lassen sollte. Rez. muss zugeben, dass er selbst erst allmählich die verschiedenen Mosaiksteinchen in ein über-

zeugendes Bild fügen konnte. Auch hat die Autorin zwei Beiträge des Rez. nicht mehr berücksichtigen können: Zu einigen Porträts der Qianlong-Ära in China. *Münchner Beiträge zur Völkerkunde* 15.2012/13: 127–161; Die ehemalige Sammlung von Porträts verdienstlicher Offiziere der Feldzüge des Qianlong-Kaisers (China, 18. Jahrhundert). *Baessler-Archiv* 61.2013/14:125–166; 63.2016, 111–150. Ein weiterer Artikel, der mehrere Jahre in einer Zeitschriftenredaktion gelegen hat, wird in Kürze erscheinen: Vier weitere Porträts von Tapferen der Kriegszüge des Qianlong-Kaisers (18. Jh.). Die Porträts sind viele Jahre lang kaum beachtet worden. Nur F.W.K. Müller, Abteilungsleiter für Ostasien am damaligen Berliner Völkerkundemuseum, erkannte den historisch-dokumentarischen Wert dieser Bilder und bemühte sich aktiv um ihre Erwerbung, wodurch im Laufe der Jahre 32 zusammenkamen (heute zumindest teilweise als Kriegstrophäen in Russland). Sie waren für relativ wenig Geld zu kaufen – zumeist waren die Dargestellten keine bekannten und berühmten Personen, dann war es ganz offensichtliche Hofmalerarbeit, und überdies gab es (mit Ausnahme der Querrollen) keine Eintragungen im Katalog der Kaiserlichen Gemäldesammlung *Shiqu baoji*. Auch bei Attirets Ölporträts war es wieder Müller, der den historischen Wert erkannte. Erst etwa in den 1960/70er Jahren stiegen die Auktionspreise rasant, zumeist bedingt durch das neue Etikett „kaiserlich“, sodass man dafür sogar über anatomische Absonderlichkeiten und die verdrehten Körperhaltungen hinweg sah. Historisch, wie gesagt, sind die Bilder hochinteressant, künstlerisch – bis auf die Gesichter und den Kontext der Begegnung westlicher und chinesischer Malerei – ziemlich unbedeutend.

Zusammenfassend lässt sich zur vorliegenden Studie sagen, dass sie sehr gründlich und fleißig gearbeitet ist und eine vortreffliche Grundlage für alle weiteren Forschungen auf diesem Gebiet ist. Das Thema ist von allen Seiten beleuchtet, die Gedichte sind transkribiert und übersetzt, durchweg sind die Bilder beschrieben, auch die materiellen Aspekte – Kleidung und Waffen der Dargestellten – sind eingehend behandelt. Überdies ist Qianlongs künstlerisches Großprojekt in den Kontext der Entwicklung der chinesischen Porträtmalerei eingebettet. Eine schöne Arbeit! Lediglich ein Register fällt durch seine Abwesenheit auf.

Ein paar Kleinigkeiten, die jedoch für die Bewertung ganz unerheblich sind, fielen bei der Lektüre ins Auge: S. 35: Der erste sinologische Lehrstuhl in Europa (Paris 1814) wurde nicht von Julius Klaproth besetzt, der vielmehr 1816 einen Ruf als Professor an die neugegründete Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität erhielt, sondern von seinem Freund Jean Pierre Abel-Rémusat. – Dort wird der geniale F.W.K. Müller bei den Vertretern der Mandschu-Studien genannt; freilich beherrschte Müller das Mandschu, hat darüber aber nie publiziert (abgesehen von einem ganz kurzen Text in seinem Reisebericht 1902). Einige Namen können noch korrigiert werden: I, 10 Jalafungga; 12 Emin hojo, 23 Donjibu; 30 Hojis; 31 Odui; 32 Očir; 34 Dašicering; 36 Umbu; 42 Samdan; 48 Jakiltu; 50 Ušiboo; IV, 23 Janggai; 39 Elbeke. Zur Erläuterung: In den Quellen tauchen die oft nichtchinesischen Namen nur in chinesischer Umschrift auf, sodass die Originallautung daraus vielfach nicht mit Sicherheit zu erschließen ist. Die S. 105 zitierte Äußerung von Nie Chongzheng ist irrig: Für die Porträts der Xinjiang-Serie ist nicht Sichelbarth, sondern wie schon von Pelliot konstatiert, Attiret verantwortlich; Sichelbarth hat lediglich die Kopie von den Ölbildern auf die Hängrollen unternommen. Für die künftige Arbeit schlägt Rez. vor, die einzelnen Formate in der Numerierung kenntlich zu machen, z. B. I, 10a (Ölbild), b (Querrolle), c (Hängrolle). Dadurch würde von vornherein klar, welche Fassung vorliegt.