Lothar Ledderose

Machang durchbricht die feindlichen Linien

- Ein chinesisches Historienbild in Berlin -

Das Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin-Dahlem besitzt eine chinesische Querrolle aus dem Jahre 1759, auf der ein Reiterkampf dargestellt ist (Abb. 1)[1]. Dem Bild folgt ein Kolophon von 24 Vertikalzeilen in der Handschrift von Kaiser Qianlong (r. 1736-1795). Die Überschrift in der ersten Zeile enthält zugleich den Titel des Bildes: »Preislied auf Machang, den Tapferen Helden, der die feindlichen Linien durchbrach.« Hinter dem chinesischen Kolophon folgt der gleiche Text noch einmal in mandschurischer Sprache. Dieses Bild und seine Kolophone sollen einen exemplarischen Einblick in einige der Probleme geben, mit denen wir es beim Studium der chinesischen Historienmalerei des 18. Jahrhunderts zu tun haben[2].

Der Anfang der Rolle ist außen geschützt durch ein 34 cm langes Brokatstück mit braun gemusterten Drachen und grünen und blauen Wolken auf gelbem Grund. Auch auf der Innenseite hat man für die rahmende Montierung eine Seide von sattem kaiserlichem Gelb verwandt. Rollt der Beschauer das Bild allmählich von rechts nach links auf, wie es bei ostasiatischen Querrollen üblich ist, so erscheint zunächst ein 112 cm langes Stück leerer Seide. Es sollte einen Bildtitel in großen Schriftzeichen tragen, der jedoch nie geschrieben wurde.

Auf der eigentlichen Bildfläche erscheint dann als erstes ein von einem Pfeil tödlich in den Rücken getroffener Reiter. Noch greift sein dunkelbrauner Rappe in weiten Sprüngen aus, und noch trägt er sein Gewehr über der Schulter, doch seine Lanze liegt bereits auf dem Boden, sein Oberkörper krümmt sich im Schmerz, und mit gequältem Blick wendet er den kahlgeschorenen, runden Kopf zurück. Links davon sieht man den Verfolger Machang auf seinem Schimmel. In gestrecktem Galopp hält er sich fest in Sattel und Steigbügel. Mit der Linken faßt er seinen Bogen, mit der Rechten greift er hinter sich, um den nächsten gefiederten Pfeil aus dem Köcher zu ziehen.

Der getroffene Feind trägt ein engmaschiges, graues Kettenhemd und hellbraune, weite Beinkleider, welche über weiche Lederstiefel fallen. Er sitzt auf einem hellblau gemusterten Kissen, unter dem der rote Lederrand des Sattels hervorschaut. Hellrot ist der pelzbesetzte, spitze Mohammeda-

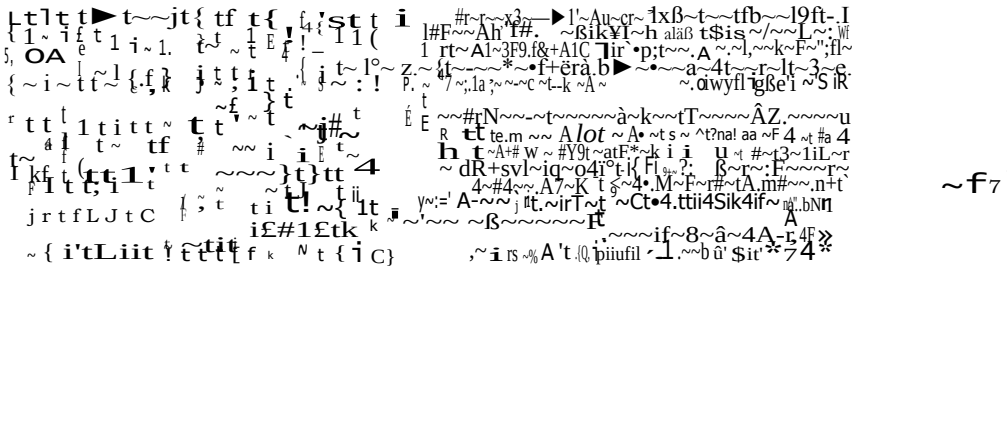
nerhut, der gerade neben dem Hals des Pferdes zu Boden fällt. Machang trägt gleichfalls ein graues Kettenhemd und über den Hosen einen festen, dunkelbraunen Überrock. Von seiner Pelzmütze weht eine Pfauenfeder, deren Farbe allerdings bis auf wenige Partikel von Blau und Gold abgeblättert ist. Auch im schwarzen Rand der rehbraunen Satteldecke, an den hellbraunen Manschetten, sowie an einigen Stellen der blauen Zügel fehlt die Farbe.

Signiert ist das Bild nicht.

Aus dem anschließenden Preislied geht hervor, daß eine Episode aus dem Feldzug in Ostturkestan zu Beginn des Jahres 1759 dargestellt ist. Der Krieg in Ostturkestan war einer von mehreren Kolonialkriegen, mit denen die Chinesen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ihr Herrschaftsgebiet vor allem im Norden und Osten des Reiches konsolidierten, und nach deren Abschluß Qianlong über ein größeres Gebiet herrschte als je ein chinesischer Kaiser vor ihm. Bedenkt man, daß China seine territorialen Ansprüche in Zentralasien bereits damals auch gegen Ambitionen der konkurrierenden Kolonialmächte England und Rußland durchsetzte, so kann man diesen Feldzügen sogar eine gewisse welthistorische Bedeutung nicht absprechen. Werfen wir also zunächst einen kurzen Blick auf die historische Situation[3].

Von jeher war es ein vitales Anliegen des chinesischen Reiches gewesen, seine nördlichen und westlichen Grenzen weit ins Innere Asiens hineinzuverlegen, um so das Kernland gebührend zu schützen und den Handel mit entfernt liegenden Gebieten zu kontrollieren. Gelungen war dies jedoch nur in Perioden der Stärke, nämlich unter der Han- und der Tang-Dynastie, und unter der Fremdherrschaft der Mongolen während der Yuan-Zeit. Am Ende der Ming-Dynastie war der Zentralregierung die Kontrolle über die Grenzlande wieder entglitten, und schließlich wurde das ganze

Abb. 1.:
Machang durchbricht die feindlichen Linien. Atelier des Lang Shining. Datiert 1759. Berlin, Museum für Ostasiatische Kunst.



Reich sogar von einem Grenzvolk erobert, den Mandschus, die 1644 auf chinesischem Boden die Fremdherrschaft der Qing-Dynastie begründeten.

Von Anfang an machten sich die Mandschus jedoch auch die alte Politik zu eigen, die Macht des chinesischen Reiches nach Innerasien zu projizieren. Schon 1634 / 35 hatten sie einige Stämme des Grenzvolkes der Ostmongolen besiegt und zu ihren Vasallen gemacht. Die Westmongolen versuchten aber in der zweiten Jahrhunderthälfte, in Zentralasien ein Großreich zu errichten. Um 1640 waren sie bereits Herren über Tibet; einer ihrer Stämme, die Dsungaren, eroberte 1678 / 79 Ostturkestan, fiel 1686 in die Äußere Mongolei ein und drohte auf Peking zu marschieren. 1696 setzte sich Kaiser Kangxi (r. 1662-1722) selbst an die Spitze von 80000 Mann und besiegte die Dsungaren in einer Schlacht, die die Chinesen vor allem durch den Einsatz von Artillerie für sich entscheiden konnten.

Die Dsungaren mußten sich daraufhin wieder nach Westen zurückziehen, doch ihre Macht war noch nicht gebrochen. 1720 schickte der Kaiser erneut ein Expeditionskorps nach Tibet, welches sie von dort vertrieb, und in den folgenden Jahren konnten sich die Chinesen auch Nachfolgestreitigkeiten innerhalb der Dsungaren zunutze machen. Erst 1755-1757 gelang es aber den von Kangxis Enkel Qianlong ausgesandten chinesisch-mandschurischen Heeren, die Dsungaren in ihrem Kernland Yili zu besiegen und damit ihrer Herrschaft ein Ende zu setzen.

Daraufhin versuchten jedoch die bis dahin von den lamaistischen Dsungaren unterdrückten Mohammedaner Ostturkestans, sich selbständig zu machen und wandten sich ihrerseits gegen die Chinesen. Eine der Schlachten in dem nun folgenden Feldzug begann am 6. Tag des 1. Monats (3. Februar) 1759, als der chinesische Heerführer Fude (-1776)[4] auf dem Marsch zur Entsetzung des in der Nähe der Stadt Yarkand eingeschlossenen Generals Zhaohui (1708-1764)[5] bei Huerman[e] auf eine Übermacht von 5 000 feindlichen Reitern traf. Die Schlacht wogte fünf Tage und vier Nächte. »In der Sand- und Steinwüste ging den Unsrigen der Wasservorrat aus. Sie löschten den Durst, indem sie Eis zerkauten.«[7] Schließlich erhielten die Chinesen und ihre Verbündeten Verstärkung, konnten den Kampf für sich

Inigc

entscheiden und sich mit den Truppen Zhaohuis vereinigen. Noch im gleichen Jahr gelang es ihnen, Yarkand und andere wichtige Städte Ostturkestans zu erobern und damit den Feldzug siegreich zu beenden. Die befriedete Region nannte man Xinjiang (Neues Gebiet) und verwaltete sie durch in Yili und Urumqi residierende Gouverneure. 1884 wurde Xinjiang zu einer Provinz erhoben und ist heute mit 1 646 800 km^2 Fläche das größte Autonome Gebiet der Volksrepublik China.

Der auf der Berliner Rolle dargestellte Kampf des Machang fand während der Schlacht bei Huerman statt[8]. Im Preislied ist das Ereignis genau geschildert. Bereits in den Kämpfen in Yili seit dem Jahre 1755 hatte sich der als »Tapferer Held« (mandschurisch: *mergen baturu)* apostrophierte Machang hervorgetan. Als er im Frühjahr 1759 dann auf Befehl Fudes an der Spitze seiner Kavallerietruppe auf die Feinde traf, durchbrach er bei der erbitterten Verfolgung eines Gegners, den er erst mit dem dritten Pfeil töten konnte, unversehens die feindlichen Linien. Obwohl ihn zahllose Krieger umzingelten und sein Pferd töteten, kämpfte er zu Fuß so lange weiter, bis ihn die eigenen Leute heraushauen konnten. Der Kaiser selbst wurde durch eine Eingabe auf den Vorfall aufmerksam. Er beschenkte Machang daraufhin mit einem Gutshof, machte ihn zum Anführer der Nachtwache im Palast und ließ noch im Sommer des gleichen Jahres die Bildrolle mit der Darstellung des Kampfes malen.

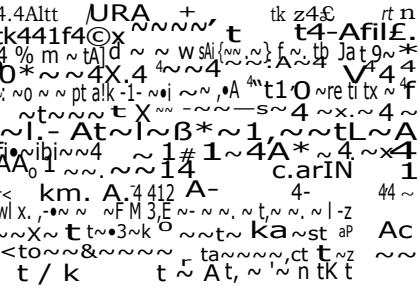
Die Übersetzung des chinesischen Preislieds lautet[9]:

Preislied auf Machang, den Tapferen Helden, der die
feindlichen Linien durchbrach
In den Kämpfen, die im Jahre *ihai [1755]* begannen,
erzielten wir gestützt auf die Kraft unserer Mannen
den Erfolg.
Die Aussicht auf hohe Belohnung machte viele zu Helden,
sie wagten ihr Leben in Dankbarkeit und erftillten
alle ihre Pflicht.
Subtukai erreichte als erster [die feindlichen Linien],
ihm auf den Fersen folgten die »Drei Tapferen«.
Die dann kamen, lassen sich nicht mehr an den Fingern
aufzählen,
doch unter ihnen allen muß Machang der
Tapferste genannt werden.
In mehr als dreißig Kämpfen ritt er Attacken nach vorn,
er riß die gegnerische Fahne an sich, erschlug den
Feldherrn und verunsicherte so den Angriffskeil.
Schließlich unterwarf seine gepanzerte Kavallerie alle
Volksstämme,

Yili wurde befriedet, und sein Heldentum
wurde weit gerühmt.
Als in diesem Frühling die Truppen eilig zum Entsatz vor-
rückten,
kommandierte Fude die bärenstarken Soldaten,
Machang erhielt den Befehl, die Truppen nach vorne zu führen,
da griffen die Rebellen beim Ort Huerman an.
Als sie jedoch angesichts unserer geordneten Schlachtformation
kopflos davonrannten,
preschte Machang alleine vor und verfolgte die Banditen.
Mit der Metallpeitsche trieb er bei hängendem Zügel sein Pferd
aus Dawan an,
das geschmückte Banner ergriff er nicht, er ergriff nur
den geschnitzten Bogen.
Der erste Pfeil traf genau und verwundete den Rebellen schwer,
noch einen Pfeil ließ er folgen, doch in der Hast ging
er ins Leere.
Der dritte Pfeil schließlich traf tödlich, und der Rebell
stürzte vom Pferd,
doch unversehens war Machang dabei tief in die Reihen
der Rebellen eingedrungen.
Wie Bienen und Ameisen wimmelten sie um ihn herum und bedrängten
ihn,
sein Pferd brach tot unter ihm zusammen und fiel ins Gras
der Steppe.
Da ließ er sein Pferd im Stich, kämpfte zu Fuß weiter und
parierte mit dem Kurzschwert,
trotzig schrie er mit lauter Stimme, sein Elan glich
einem Regenbogen.
Unsere Soldaten aber drängten nach vorne und holten Machang
heraus,
als man ihn untersuchte, zeigte sich, daß sein Körper an
zehn Stellen verwundet war.
Man verband seine Wunden mit Seide, und schon am folgenden Tage
kämpfte er wieder,
bei seinem rechtschaffenen Mut war es nur natürlich,
daß die Götter ihn beschirmten.
Aber die besiegten Barbaren vom Blumentor bissen sich
betroffen auf die Zunge und stöhnten:
ein solch maßlos tapferer Held, wo kam der nur her?
Der Heerführer machte eine Eingabe, in der er die Tatsachen
in allen Einzelheiten schilderte,

er pries jedoch nicht [Machangs] Mut als etwas Ungewöhnliches,
sondern zeigte sich von dessen Treue gerührt.
Denn wäre sein Wille nicht auf unbedingte Pflichterfüllung
gerichtet gewesen,
wie hätte er dann unter Einsatz seines Lebens seinen
Ruhm hochhalten können?
Ein Eilkurier brachte den Befehl, daß er zurückkehren und
nicht mehr in den Kampf geschickt werden solle,
er erhielt ein Anwesen zum Geschenk, wie bereits
Piaoyao eines erhalten hatte.
Doch als er dann selbst vor dem Thron alles vollständig
berichtete, vergossen die Zuhörer Tränen,
und man fand, daß die große Belohnung noch immer nicht
seinen Verdiensten gerecht werde.
Daraufhin teilte man ihn der Palastgarde zu und machte ihn
zum Führer der Nachtwache,
doch er blieb demütig und bescheiden, als hätte er keine
ehemaligen Verdienste aufzuweisen.
In alter Zeit mußten die aus dem Feld zurückkehrenden Soldaten
zum Rapport vor die Hallen des Weiyang-Palastes kommen,
aber man hat auch gehört, daß der Kaiser jemanden einmal
nicht antreten ließ.
Im sechsten Monat, im Sommer des Jahres *jimao* der Ara Qianlong
[1759]. Kaiserlicher Pinsel.

Der lange Text ist ein typisches Beispiel für das Genre »Preislied«, aber auch für verwandte literarische Genres wie die Biographie oder den Text auf einer Gedenkstele. In plastischer, bisweilen blumig wirkender, aber durchaus treffender Sprache ist der Verlauf eines konkreten Ereignisses prägnant geschildert, und zugleich wird damit eine Person anschaulich charakterisiert. Der Leser erhält Informationen über die historischen Umstände und darüber, wie der Vorgang dem Kaiser ordnungsgemäß zur Kenntnis gebracht wurde.



Auch fehlt nicht der Hinweis darauf, daß noch mehr als der Mut die Treue gilt.

Ebenfalls typisch ist es, daß durch den Verweis auf historische Beispiele die Intention des Textes besonders deutlich wird. Gegen Schluß des Preisliedes heißt es, daß der Kaiser den Machang durch ein Anwesen belohnte, wie bereits Piaoyao eines erhalten hatte. Piaoyao nun ist ein Beiname des Generals He Qubing, der im Jahre 121 v. Chr. durch den Korridor von Gansu zum ersten Mal nach Zentralasien vorgestoßen war, die dort ansässigen Xiungnu besiegt und damit dem chinesischen Reich die Verbindungswege nach Indien und in den hellenistischen Westen geöffnet hatte. Auch die zweite historische Anspielung auf den Weiyang-Palast in der vorletzten Zeile zielt in die gleiche Richtung. Dies war der Palast des hanzeitlichen Kaisers Wudi (r. 141-87 v Chr.), eben jenes Herrschers, der He Qubing auf seine Expedition geschickt hatte.

Die geschichtlichen Parallelen, die Kaiser Qianlong zieht, sind durchaus gerechtfertigt. Wenn sich auch der sonst nicht weiter bekannte Haudegen Machang wohl kaum mit dem Strategen He Qubing messen konnte, so durfte sich Qianlong selbst doch sicher mit dem großen Han Wudi vergleichen, der zum ersten Mal die Einflußsphäre des chinesischen Reiches weit nach Westen ausgedehnt hatte. Durch Berufung auf ihn konnte Qianlong seine Kriegsanstrengungen legimitieren und zudem seine noch ausgreifenderen Eroberungen in umso strahlenderem Lichte erscheinen lassen. Es wäre sicher einer Untersuchung wert, wieweit sich Qianlong in seinem Handeln auch sonst durch das Vorbild Han Wudis leiten ließ. Hier soll der Hinweis genügen, daß er sich besonders dem Aus- und Neubau von Gärten nach der Art des von Han Wudi zum ersten Mal gebauten Paradiesgartentyps widmete und dabei zum Teil auch dessen Nomenklatur übernahm[10], oder daß er dem Katalog der riesigen von ihm zusammengebrachten Sammlung von Kalligraphie und Malerei - übrigens der umfangreichste

Abb. 2.:
Machang durchbricht die feindlichen Linien. Lang Shining. Datiert 1759. National Palace Museum, Taibei.

derartige Katalog in der chinesischen Geschichte - in Anspielung auf die berühmte »Steingrabenbibliothek« *(Shiju ge)* im Han-Palast den Titel »Steingraben Schatzkasten« *(Shiju baojl)* gab.

Es ist in China fast die Regel, daß von einem Werk der Kalligraphie oder der Malerei mehrere Versionen existieren. Auch von dem Bild des Machang gibt es eine zweite Version und zwar in der ehemaligen kaiserlichen Sammlung im Nationalen Palastmuseum in Taibei (Abb. 2)". Die Bildkomposition mit den beiden Reitern ist so gut wie identisch. Im chinesischen Kolophon fehlt die erste Zeile mit dem Titel des Bildes, der dafür jedoch in drei zusätzlichen Zeilen am Schluß genannt ist. Der mandschurische Text fehlt in Taibei allerdings ganz.

Während die Berliner Rolle nur ein einziges Siegel trägt, _"mllich das quadratische *Qianlong yubi* (Kaiserlicher Pinsel von Qianlong) am Ende des Kolophons, weist die Rolle in Taibei acht Siegel des Kaisers auf, was dem Standard für Stücke in der kaiserlichen Sammlung entspricht und zeigt, daß die Taibeier Version von Anfang an höher geschätzt wurde. Die Tatsache, daß die Handschrift des Kolophons in Taibei flüssiger ist als die in Berlin, erlaubt freilich nicht den Schluß, daß ersteres vom Kaiser eigenhändig geschrieben wurde. Eher stammen wohl beide Kolophone von Schreibern, die sich die Handschrift ihres Herrn angeeignet hatten, wie es in China von jeher üblich war und sogar heute zum Teil noch ist.

Ein bedeutsamer Unterschied zwischen beiden Versionen liegt jedoch in der Qualität der Malerei. Obwohl das Berliner Bild sehr präzise gezeichnet und auch farblich delikat behandelt ist, muß die Ausführung in Taibei doch noch kunstvoller genannt werden. Die einzelnen Formen sind dort plastischer herausgearbeitet, und die Gesichter sind ausdrucksvoller. Beispielsweise passen sich die Metallschlaufen der Kettenhemden in ihrer Lage der Anatomie des Körpers an. Im Berliner Bild hingegen liegen die Schlaufen gitterartig auf der Fläche (Abb. 3 und **4).**

Ein weiterer Unterschied zwischen beiden Versionen besteht schließlich darin, daß die Rolle in Taibei eine Signatur des Lang Shining trägt, also jenes berühmten, in Mailand geborenen und in Italien zum Maler ausgebildeten Jesuitenfraters Giuseppe Castiglione (1688-1766), der 1715 in Peking eintraf und dort bis zu seinem Tode am Kaiserhof als Maler tätig war'[2]. Damit läßt sich die Berliner Version als eine im Atelier von Lang Shining hergestellte Kopie der Taibeier Version bestimmen. Vielleicht ließ der Kaiser die zweite Version mit dem zusätzlichen mandschurischen Kolophon herstellen, um das Bild nicht nur in seinem Pekinger Palast, sondern auch in seinem Palast in der Stadt Shenyang in der Mandschurei, seiner eigentlichen Heimat, zu haben. Nach der Revolution von 1911 wurden die Bilder in Shenyang aus dem Kaiserpalast entfernt. Bei dieser Gelegenheit könnte die Berliner Rolle

Abb. 3.: Detail aus Abb. 1.

Abb. 4.: Detail aus Abb. 2.

ihren Weg nach Deutschland gefunden haben. 1914 wurde sie in Hamburg erworben.

Auch wenn das Berliner Bild nicht von Lang Shining persönlich ausgeführt ist, so ist es dennoch ein gutes Beispiel für den eigentiimlichen europäisch-chinesischen Mischstil, den der italienische Maler am chinesischen Hof pflegte. Chinesisch ist das Format der Querrolle, und chinesisch sind auch die Malmaterialien, Tusche und wasserlösliche Farben. Ungewohnt für europäische Augen ist - insbesondere bei einem Historienbild - die Beschränkung auf nur zwei Figuren. Von der Umgebung der beiden Kämpfer, von den vielen Feinden, die »wie Bienen und Ameisen« um Machang herumwimmelten, ist nichts zu sehen, und sogar auf die Andeutung einer Bodenlinie ist verzichtet; die beiden Reiter schweben gleichsam vor dem leeren Grund.

Hingegen spürt man die westliche Schulung des Malers in der intensiven plastischen Durchformung der Pferdekörper, im Bemühen um korrekte Wiedergabe anatomischer Details wie der Ohrmuscheln, in der psychologischen Gestaltung der Gesichtszüge und nicht zuletzt auch in seiner Fähigkeit, einen dramatischen Geschehensablauf quasi in einer Momentaufnahme einzufangen: der in rascher Bewegung begriffene Schütze richtet sein Auge konzentriert auf den ersten Pfeil, der soeben getroffen hat, der Feind stürzt vom Pferd, sein Hut fällt herab, in einem Augenblick sehen wir Sieg und Tod.

Die Berliner Querrolle ist nur eine von vielerlei bildlichen Darstellungen, mit deren Hilfe Qianlong seine militärischen Unternehmungen verherrlichen ließ. Von Lang Shining selbst gibt es noch eine weitere, in der Art der Berliner und der Taibeier Bilder gemalte Querrolle, die den in chinesische Dienste getretenen Dsungaren Ayuxi darstellt, wie er mit seiner Lanze eine Attacke reitet[13]. Des weiteren ließ der Kaiser nach der Beendigung des Feldzuges gegen die Dsungaren und die Mohammedaner für den »Purpurglanzpavillon« *(Ziguangge)* in seinem Palastbezirk zwei Serien mit je 50 Porträts verdienter Krieger malen. Er nahm damit eine Tradition der Han-Zeit auf, aber für die Ausführung zog er auch wieder Europäer heran. Drei der Porträts sind gleichfalls in das Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin gelangt[15], und auch aus anderen deutschen Sammlungen ist das eine oder andere noch bekannt. Außerdem sind Ölporträts der unterworfenen westmongolischen Fürsten zu erwähnen, die Qianlong bereits 1754 in Auftrag gegeben hatte, und von denen sich ebenfalls noch acht in Berlin im Museum für Völkerkunde befmden t[5]. Ihr Maler könnte der französische Jesuitenpater Jean-Denis Attiret (1702-1768) gewesen sein.

Am bekanntesten sind jedoch sechzehn große Schlachtenbilder geworden, die der Kaiser auch durch seine europäischen Malereifachleute für den

Purpurglanzpavillon anfertigen ließ, denn eine verkleinerte Version davon wurde auf seine Bestellung zwischen 1767 und 1774 in Paris auf Kupferplatten graviert und gedruckt". Eines dieser Blätter zeigt auch die Schlacht bei Huerman[18]. Die Ereignisse der folgenden Kolonialfeldzüge ließ der Kaiser ebenfalls durch Kupferstiche illustrieren. Bis zu seinem Tod im Jahre 1799 wurden es sieben Serien, zu denen später, nach einem neuerlichen Feldzug in Ostturkestan 1825-28, noch eine achte hinzugefügt wurde. Als nach der Auflösung des Jesuitenordens 1773 die wichtigsten ausländischen Berater den Kaiserhof verlassen hatten, mußten ihre chinesischen Schüler die Herstellung der späteren Platten allerdings selbst in die Hand nehmen. Es ist bisher in der Forschung so gut wie unbekannt geblieben, daß sich 34 der in China hergestellten Originalplatten bereits seit 1911 im Museum für Völkerkunde in Berlin befinden[19]. Sie verdienen eine eingehende Untersuchung, allein schon deshalb, weil sich an ihnen ein Prozeß der Resinisierung analysieren läßt: das nach China importierte neue Medium des Kupferstichs wird hier stilistisch wieder von der Tradition der einheimischen Holzschnittillustration eingeholt.

Bei der Aufzählung der verschiedenen in Qianlongs Auftrag entstandenen Bildserien wird man nicht nur darauf aufmerksam, daß sich in Berlin heute wahrscheinlich noch mehr dieser Werke befmden als an irgendeinem anderen Ort der Welt, sondern auch darauf, daß allen diesen Bildern ein nicht-chinesischer Stil gemeinsam ist. Von der noch relativ traditionellen Querrolle des Machang bis hin zu den Ölporträts und den »Schlachtenkupfern« ist keines der Werke in herkömmlicher Technik hergestellt. Die Gründe dafür scheinen im wesentlichen von zweierlei Art zu sein.

Zum einen waren traditionelle chinesische Maler an der Bewältigung der von Qianlong gestellten Aufgaben nicht interessiert. Nachdem seit der Yuan-Zeit die Praxis der Malerei von der Ästhetik der Literaten dominiert war, diente das Malen vornehmlich der Kultivierung der eigenen Persönlichkeit und der Affirmation von gesellschaftlichem Status. Historisch treue Wiedergabe von Ereignissen, narrative Genredarstellung und psychologische Illustration wurden nicht nur nicht gepflegt, sondern waren geradezu verpönt. Stattdessen konzentrierten sich die Literatenmaler in ihrem ikonographischen Repertoire mehr und mehr auf Landschaften, einige Pflanzen und wenige Tiere. Auch Porträts malten sie fast nur von ihresgleichen. Schlachten zu illustrieren und Kriegsmänner abzukonterfeien, hätte sie in ihrem sozialen Selbstverständnis als Teilhaber der Literatenklasse verletzt. Sie hätten sich in die Nähe von Handwerkern gerückt gesehen, denen beispielsweise die Anfertigung von Tempeldekorationen oder von Ahnenporträts oblag.

Andererseits verzichtete der weltoffene Mandschukaiser, wenn es um Historienbilder ging, vielleicht gar nicht so ungern auf den Dienst seiner eli-

tären Hofmaler. Da er die Malerei als wirkungsvolles Mittel der politischen Propaganda einsetzen wollte, mußte ihm der damals moderne westliche Stil geeigneter erscheinen als der traditionelle chinesische. Kräftige Farben, überzeugende Plastizität und Perspektive, psychologische Charakterisierung und die Darstellung von wogenden Menschenmassen in westlicher Manier verfehlten ihren Eindruck auf den chinesischen Beschauer nicht. Schließlich bewirkte der Kaiser durch die Inanspruchnahme der ausländischen Missionare, insbesondere auch bei dem spektakulären Druckauftrag in Paris, daß die von ihm durchgesetzte Ausdehnung des chinesischen Territoriums auch auf diese Weise in der ganzen Welt bekannt wurde.

Anmerkungen

1 Tusche und kräftige Farben auf Papier; 36,4 x 303,3 cm; Inventar Nr. 1762. Publiziert: Otto Kümmel, *Ein Jahrtausend Ostasiatischer Malerei. Ausstellung im Schloß Charlottenburg, Berlin,* Berlin, 1951-52, Nr. 31; Roger Goepper, *Kunst Ostasiens. Ausstellung, Haus am Waldsee,* Berlin, 1963, Nr. 60; Beatrix von Ragué, *Oude chinese kunst uit het Museum für Ostasiatische Kunst te Berlijn,* den Haag, 1969, Nr. 25; Beatrix von Ragué, *Ausgewählte Werke Ostasiatischer Kunst,* Berlin, 1970, Nr. 44 (2. Aufl. 1972: Nr. 46); Giovanni Stary, »Mandschurische Miszellen«. *Florilegia Manjurica in Memoriam Walter Fuchs. (AsiatischeForschungen 80).* Hrsg. Michael Weiers und G.S., Wiesbaden, 1982, S. 76-86.

2 Die Rolle wurde 1968 in Kyoto neu montiert und restauriert. Neue Materialien wurden dabei offensichtlich nicht hinzugefügt.

3 Einen prägnanten Überblick über den chinesisch-mandschurischen Imperialismus im 17. und 18. Pub. geben Herbert Franke und Rolf Trauzettel, *Das Chinesische Kaiserreich. (Fischer Weltgeschichte* 19). Frankfurt, 1968, S. 289-295. Eine detaillierte Schilderung der Feldzüge Qianlongs auf Grund intensiven Quellenstudiums bei Zhuang Qifa, *Qing Gaozong shi quan wugong yanjiu,* Taibei, 1983. Für die 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts cf. Eva S. Kraft, *Zum Dsungarenkrieg im 18. Jahrhundert. Berichte des Generals Funingga. (Das mongolische Weltreich* IV). Leipzig, 1953.

4 Zu Fude cf. Arthur W. Hummel, Hrsg. *Eminent Chinese of the Ch'ing Period* (1644-1912). Washington, 1943, S. 262.

5 Ibid., S. 72-75.

6 Zur Lage des Ortes Huerman cf. Paul Pelliot, »Les > Conquêtes de l'Empereur de la Chine«<, *T'oung Pao,* 20 (1921) S. 183-274; hier S. 260, Anm. 4.

7 Übersetzung von Werner Eichhorn, »Kolonialkämpfe der Chinesen in Turkestan während der Periode Ch'ien-lung«, *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft,* 96 (1942) S. 286. Cf. auch Zhuang (Anm. 3), S. 87.

8 Es handelt sich demnach bei dem von Machang getöteten Feind nicht um einen Dsungaren, wie bisher in allen Veröffentlichungen des Bildes (cf. Anm. 1) behauptet wurde, sondern um einen Mohammedaner.

9 Von Hilfe für die Übersetzung war die deutsche Übersetzung der mandschurischen Textversion von Stary (Anm. 1) und eine Übersetzung des mandschuri-

schen Textes ins moderne Chinesisch, die Herr Zhuang Jifa in Taibei dankenswerterweise besorgte.

10 Cf. Lothar Ledderose, »The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art«, *Theories of the Arts in China.* Hrsg. Susan Bush und Christian Murck, Princeton, 1983, S. 165-183.

11 Beschrieben im Katalog des Museums in Taibei, *Gugong shuhua lu,* 4 Bde., Taibei, 1965, Bd. 2, S. 284 f. Häufig abgebildet, so in *Lang Shining hua,* 4 Bde., Peking, 1931-32, Bd. 2, Tfl. 10-12; *Lang Shihning huaji,* 2 Bde., Hongkong, 1971, Bd.1, Tfl. 23; Cécile und Michel Beurdeley, *Castiglione, Peintre Jésuite la Gourde la Chine.* Fribourg, 1971, S. 54-55; Zhuang (Anm 1) erste Farbtafel.

12 Zu Castiglione cf. die grundlegenden Arbeiten von Louis Pfister, *Notices Biographiques et Bibliographiques sur les Jésuites de l'ancienne Mission de Chine* 1552-1773.2 Bde. *(VariétésSinologiques* 59-60), Shanghai, 1932-34, Bd. 2, S. 635-639; und George Robert Loehr, *Giuseppe Castiglione (1688-1766). Pittore di corse di Ch'ien-lung, imperatore della Cina.* Roma, 1940, sowie die in der voraufgehenden Anm. genannte Literatur.

13 Beschrieben in *Gugong shuhua lu,* Bd. 2, S. 285f. Abgebildet u.a. in *Lang Shihning huaji,* Bd. 1, Tfl. 22; Beurdeley, S. 107; Zhuang, zweite Farbtafel.

14 Auf den Zusammenhang zwischen den auf Geheiß Qianlongs gemalten Feldherrenporträts und hanzeitlichen Prototypen hat J.J.L. Duyvendak hingewiesen, »An illustrated Battle-Account in the History of the Former Han Dynasty«. *T'oung Pao,* 34 (1938) S. 249-264.

15 Inventar Nr. 1957 / 1-3. Unpubliziert.

16 Veronika Veit, »Die in Deutschland befindlichen Porträts der von Ch'ienlung 1754-55 unterworfenen Ölötenfürsten«. *Zentralasiatische Studien,* 4 (1970) S. 199-237; und S. Rasidonuk und Veronika Veit, »Neun weitere in Deutschland befindliche Porträts verdienter Offiziere der Ch'ienlung Zeit«, *Zentralasiatische Studien,* 12 (1978) S. 543-591.

17 Cf. dazu u.a. Erich Hänisch, »Der chinesische Feldzug in Ili im Jahre *1755«. Ostasiatische Zeitschrift,* 7 (1918 / 19), S. 57-86; Paul Pelliot (Anm. 6); Walter Fuchs, »Die Schlachtenbilder aus Turkestan von 1765 als historische Quelle«. *Monumenta Serica,* 4 (1939 / 40) S. 116-124; und »Die Entwürfe der Schlachtenkupfer der Kienlung- und Taokuang-Zeit«. *Monumenta Serica,* 9 (1944) S. 101-122; Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, *Gravures des Conquêtes de l'empereur de Chine K'ien-long au Musée Guimet.* Paris, 1969.

18 Pirazzoli-t'Serstevens, ibid. S. 28; Zhuang, S. 577.

19 Peter Thiele, »Darstellung von Kampfszenen des 18. Jahrhunderts in Chinas Randgebieten am Beispiel Taiwans«. *Baessler-Archiv,* 26 (1978) S. 281-298.