

noch prächtiger als das des vierten Luohan, und er hält einen Klappfächer. Vor ihm beugt sich ein alter Luohan der letzten Figur der gesamten Rolle zu, einem knieenden, bärtigen Diener, der einen auf seinem Kopf ruhenden Stein darbringt.

Die Gruppe der achtzehn Luohan auf dieser Rolle besteht demnach aus einer Serie von sechzehn plus Guanyin und Budai. Daß diese beiden bisweilen auch zu den Luohan gezählt werden, ist bekannt,<sup>966</sup> und unter den erwähnten Darstellungen der Ming-Zeit finden sich auch zwei Querrollen von Wu Bin mit dieser Ikonographie.<sup>967</sup> In der Berliner Rolle korrespondieren die beiden Heilsgestalten auch formal miteinander. Beide Figuren sind nur halb verdeckt sichtbar, Guanyin, die beliebteste Rettergestalt des jetzigen Weltzeitalters bald nach Beginn und Budai mehr an der Spitze des Zuges. Durch ihre Präsenz wird die Aufmerksamkeit eindringlich auf den eschatologischen Aspekt der Luohan gelenkt. Bereits in dem grundlegenden Sutra über die Sechzehn Luohan aus der Mitte des 7. Jahrhunderts wird geschildert, daß sie das Gesetz bis zur Ankunft des zukünftigen Buddha Maitreya beschützen. Wenn er erscheint, werden sie in Ekstase geraten, ein heiliges Feuer wird ihre Körper verzehren, und sie werden ins Nirvana eingehen.<sup>968</sup> Indem Maitreya sich in der Inkarnation von Budai bereits jetzt unter sie mischt und gemeinsam mit ihnen ihrem letzten Ziel zustrebt, ist er ihnen, aber auch den Menschen, die sich im Bild der Luohan selbst wiedererkennen, zugleich Trost und Verheißung.

Zu den typischen Stilmerkmalen des Bildes gehören die Farbigkeit der Gewänder, in der helle Grün- und Rosatöne dominieren, die lineare Zeichnung der Charakterköpfe und insbesondere die Variationen in der Gestaltung der Gewandfalten. Mal sind sie kantig wie Felsgestein, mal schwingen sie in sanften Kurven; hier kreisen sie wie konzentrische Jahresringe, dort drehen sie sich in parallelen Voluten. Dies zeigt, daß der Maler Zhang Xukun nicht nur ikonographisch, sondern auch stilistisch in der Tradition der buddhistischen Malerei der Literaten der späten Ming-Zeit wurzelt. Allerdings bewegen sich seine Figuren vor einem leeren Hintergrund, während sie in den früheren Beispielen in einen Landschaftszusammenhang eingebettet sind. Der Berliner Komposition vergleichbar ist eine Querrolle mit Sechzehn Luohan in der Sammlung Yabumoto, Hyōgo.<sup>969</sup> Ihren Maler kennt man allerdings nicht. Auch Zhang Xukun ist bisher nur durch die Berliner Rolle bekannt.

#### 47

### MACHANG DURCHBRICHT DIE FEINDLICHEN LINIEN

**Werkstatt des Giuseppe Castiglione (Lang Shining;  
1688–1766)**

datiert 1759  
Querrolle  
Tusche und Farben auf Papier  
36,4 x 303,3 cm  
Inv. Nr. 1762

#### *Kaiserliche Nachschrift und Siegel*<sup>970</sup>

Preislied auf Machang, den Mergen Baturu [Tapferen Helden], der die feindlichen Linien durchbrach.

In den Kämpfen, die im *yihai*-Jahr [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 erfüllten 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 führte er die Attacken an, er riß die gegnerische Fahne an sich, erschlug den Feldherrn und verunsicherte so den Angriffskeil.

Schließlich unterwarf seine gepanzerte Kavallerie alle Stämme der Otok, befriedete Yili, und sein Heldenruhm wurde weit gerühmt.

Als in diesem Frühling die Truppen eilig zum Entsatz vorrückten, war Fude der Heerführer der bärenstarken Soldaten, und Machang kommandierte die Truppen an der Spitze, da griffen die Banditen beim Ort Qurman 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 Ferghana (Dawan) an, das geschmückte Banner ergriff er nicht, er ergriff nur den geschnitzten Bogen.

Der erste Pfeil traf genau und verwundete den Banditen schwer, noch einen Pfeil ließ er folgen, doch in der Hast ging er ins Leere.

Der dritte Pfeil schließlich traf tödlich, und der Bandit stürzte vom Pferd, doch unversehens war Machang dabei tief in die Reihen der Banditen 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 Roß im Stich, kämpfte zu Fuß weiter und parierte mit dem Kurzschwert, trotzig schrie er mit lauter Stimme, sein Schwung glich einem Regenbogen.

Unsere Soldaten aber drängten nach vorne und schlugen Machang heraus, als man ihn untersuchte, zeigte sich, daß sein Körper an zehn Stellen verwundet war.

Man verband seine Wunden mit Seide, aber schon am folgenden Tage kämpfte er wieder, bei seinem rechtschaffenen Mut war es nur natürlich, daß die Götter ihn beschirmt.

Aber die besiegten Barbaren jenseits der Blumenforte<sup>971</sup> 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<sup>972</sup> eines erhalten hatte.

Doch als er dann selbst vor dem Throne 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 Verdienste aufzuweisen.

In alter Zeit mußten die aus dem Feld zurückkehrenden Soldaten zum Rapport vor die Halle des Weiyang-Palastes kommen,

aber man hat auch gehört, daß der Kaiser jemanden einmal nicht antreten ließ.<sup>973</sup>

Im sechsten Monat, im Sommer des *jimao*-Jahres der Ära *qianlong* [1759], kaiserlicher Pinsel.

Siegel: Qianlong yubi (r).

#### Herkunft

1914 von H. Saenger, Hamburg, erworben.

#### Literatur

Kümmel (1950) Nr. 31; Goepper (1963.1) Nr. 60; von Ragué (1969) Nr. 25; von Ragué (1970) Nr. 46; Börsch-Supan (1973) Nr. T 21; Sary (1982) Abb. 2, 3; Ledderose (1985.3); Jungmann (1985); *Berurin* (1992) p. 86 f, Nr. 93; Tsang (1992) p. 87, Anm. 9.

Die Querrolle stellt eine Episode aus dem Feldzug in Ostturkestan zu Beginn des Jahres 1759 dar. Der Krieg in Ostturkestan war einer von mehreren Kolonialkriegen, mit denen die Chinesen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ihr Herrschaftsgebiet insbesondere im Norden und Osten des Reiches konsolidierten, und nach deren Abschluß Kaiser Qianlong über ein größeres Territorium gebot als je ein chinesischer Kaiser vor oder nach ihm.<sup>974</sup>

1755–1757 war es den chinesisch-mandschurischen Heeren gelungen, die Dsungaren, ein Volk der Westmongolen, in ihrem Kernland Yili zu besiegen und damit deren Großmachtansprüchen in Zentralasien ein Ende zu setzen. Den Auftrag des Kaisers, die Verlierer zu bestrafen, führte der kommandierende chinesische General Zhaohui (1708–1764)<sup>975</sup> so schonungslos aus, daß die Dsungaren danach praktisch ausgerottet waren. In der Folge versuchten die südlich davon siedelnden und bis dahin von den lamaistischen Dsungaren unterdrückten Mohammedaner Ostturkestans, sich selbständig zu machen und wandten sich ihrerseits gegen die Chinesen.<sup>976</sup>

Eine der Schlachten in dem nun folgenden Feldzug begann am 6. Tag des 1. Monats (3. Februar) 1759, als der chinesische Heerführer Fude (–1776)<sup>977</sup> auf dem Marsch zur Entsetzung des südöstlich von Kashgar in der Nähe der Stadt Yarkand eingeschlossenen Generals Zhaohui bei Qurman<sup>978</sup> mit nur etwa 600 Mann auf eine Übermacht von 5000 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.«<sup>979</sup> Schließlich erhielten die Chinesen und ihre Verbündeten Verstärkung, konnten den Kampf für sich 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 Grenzgebiet) und verwaltete sie durch in Yili und Urumci residierende Gouverneure. 1884 wurde Xinjiang zu einer Provinz erhoben und ist

heute mit 1.646.800 km<sup>2</sup> Fläche das größte autonome Gebiet der Volksrepublik China.

Das Husarenstück eines gewissen Machang (mandschurisch: Macang) während der Schlacht bei Qurman ist das Thema der Berliner Rolle. Ein langes, sowohl in chinesisch wie in mandschurisch geschriebenes Preislied schildert in plastischer Sprache, was geschah. Bereits in den Kämpfen in Yili seit dem Jahre 1755 hatte sich der als »tapferer Held« (mandschurisch: *mergen baturu*) apostrophierte Machang hervorgetan. Als er dann im Frühjahr 1759 unter Fudes Befehl bei Qurman 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 zahllose Krieger »wie Bienen und Ameisen um ihn herumwimmeln«, ihn bedrängten und sogar sein Pferd töteten, kämpfte er solange weiter, bis ihn seine eigenen Leute heraushauen konnten. Der Kaiser wurde durch eine Eingabe auf den Vorfall aufmerksam gemacht. Er beschenkte Machang 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.

Erst durch den Hinweis auf historische Parallelen wird die Intention des Textes ganz deutlich. Wenn es gegen Schluß des Preisliedes heißt, der Kaiser belohne Machang mit einem Anwesen, wie seinerzeit Piaoyao eines erhalten habe, so ist damit der Beiname des Generals Huo Qubing (starb 117 v. Chr.) genannt, der im Jahre 121 v. Chr. zum ersten Mal durch den Korridor von Gansu nach Zentralasien vorgestoßen war, die dort ansässigen Xiongnu besiegt und so dem chinesischen Reich die welthistorisch bedeutsamen Verbindungswege nach Indien und in den hellenistischen Westen eröffnet hatte. Auch die zweite historische Anspielung, nämlich auf den Weiyang-Palast in der vorletzten Zeile, zielt in die gleiche Richtung. Es war der Palast des Kaisers Wudi (r. 141–87 v. Chr.), eben jenes großen Herrschers der Han-Dynastie, der Huo Qubing auf seine Expedition geschickt hatte.

Die geschichtlichen Bezüge sind durchaus gerechtfertigt. Wenn sich auch der Haudegen Machang wohl kaum mit dem Strategen Huo Qubing messen konnte, so durfte Kaiser Qianlong sich selbst – wie er es auch sonst tat – sicher auf Kaiser Wudi berufen, der zum ersten Mal die Einflußsphäre des chinesischen Imperiums weit nach Westen ausgedehnt hatte. Durch den Hinweis auf seinem großen Vorgänger legitimierte Qianlong seine eigenen Kriegsanstrengungen, ja seine noch weiter ausgreifenden Eroberungen erschienen dadurch in umso strahlenderem Licht.

Die erfolgreiche Beendigung des Feldzuges in Ostturkestan wurde aufwenig gefeiert. Im ersten Monat des Jahres 1760 empfing der Kaiser den siegreichen General Zhaohui am Mittagstor des Palastes, im folgenden Monat hieß er persönlich vor der Stadt das zurückkehrende Heer willkommen, und im dritten Monat gab er im Palast ein großes Bankett für ausgezeichnete Offiziere und Soldaten. Diese drei Ereignisse waren auch jeweils das Thema der letzten drei von 16 monumentalen Schlachtenbildern, auf denen der Verlauf des Feldzuges geschildert war, und von denen verkleinerte Versionen wiederum als Vorlage für die



Kat. Nr. 47,  
*Machang durchbricht die  
 feindlichen Linien,*  
 Werkstatt des Giuseppe Castiglione  
 (Lang Shining; 1688–1766)

berühmten Kupferstiche dienten, die auf Qianlongs Order zwischen 1767 und 1774 in Paris hergestellt wurden.<sup>980</sup> Die Monumentalbilder wurden 1760 in der Purpurglanzhalle (*Ziguang ge*) aufgehängt.<sup>981</sup> Die Halle, neben einem Exerzierplatz innerhalb des Palastgeländes gelegen, war aus diesem Anlaß neu hergerichtet worden. Außerdem hingen dort Porträts von 100 ausgesuchten Helden, die sich im Krieg besonders hervorgetan hatten (vgl. Kat. Nr. 47). Das Porträt des Machang war auch darunter.<sup>982</sup> Die beiden großen Bilderzyklen in der Purpurglanzhalle waren jedoch nur die spektakulärsten Projekte, mit denen der Kaiser den Feldzug von seinen Hofmalern verherrlichen ließ. Auch intimere, für den persönlichen Gebrauch des Monarchen bestimmte Werke, gehörten dazu. Die Berliner Rolle ist eines davon. Sie 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. Vor das eigentliche Bildfeld ist ein 112 cm langes Stück leerer Seide montiert. Es könnte einen Bildtitel in großen Schriftzügen tragen, der jedoch nie geschrieben wurde.

Auf der Bildfläche selbst wird als erstes der von einem Pfeil tödlich in den Rücken getroffene Reiter sichtbar. Noch greift sein dunkelbrauner Rapp 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 folgt Machang in gestrecktem Galopp auf seinem Schimmel; sicher steht er im 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. Hellbraune, weiche Beinkleider fallen über seine Lederstiefel. Er sitzt auf einem hellblau gemusterten Kissen, unter dem der rote Lederrand des Sattels hervorschaut. Hellrot leuchtet sein pelzbesetzter, spitzer Mohammedanerhut, 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 leuchtendes Blau und Gold allerdings bis auf wenige Partikel abgeblättert ist. Auch im schwarzen Rand der rehbraunen Satteldecke, an den hellbraunen Manschetten, sowie an einigen Stellen der blauen Zügel fehlt die Farbe.

Im Nationalen Palastmuseum in Taipei gibt es eine weitere Version der Bildrolle (Abb. 1).<sup>983</sup> Die Komposition mit den beiden Reitern ist so gut wie identisch, aber in der chinesischen Nachschrift fehlt die erste Zeile mit dem Titel des Bildes. Er ist stattdessen in drei zusätzlichen Zeilen am Schluß genannt. Der mandschurische Text fehlt in Taipei ganz.

Während die Berliner Rolle nur ein einziges kaiserliches Siegel trägt, weist die Rolle in Taipei acht Siegel des Kaisers auf. Das war der Standard für Stücke in der kaiserlichen Sammlung. Der flüssigere Duktus der Nachschrift in Taipei erlaubt freilich nicht

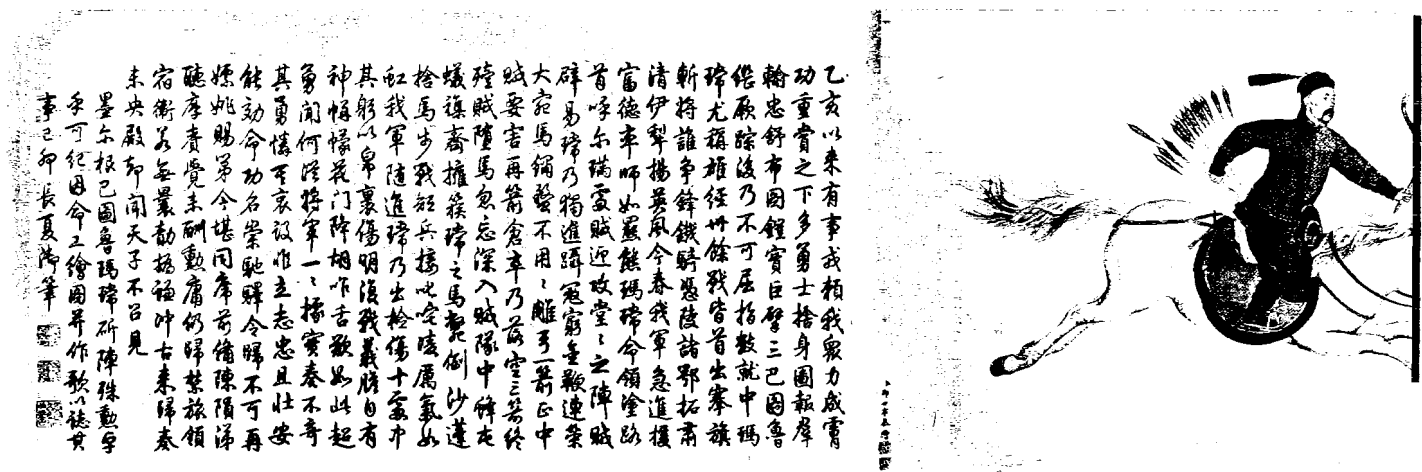


Abb. 1. Machang durchbricht die feindlichen Linien, Guiseppa Castiglione, datiert 1759, Palastmuseum, Taipei



Kat. Nr. 47,  
Detail

den Schluß, daß diese vom Kaiser eigenhändig geschrieben wurde. Eher stammen beide Nachschriften von Schreibern, die sich die Handschrift ihres Herrn angeeignet hatten, wie es in China von jeher üblich war und auch heute noch ist.

Die beiden Versionen unterscheiden sich auch in der Qualität der Malerei. Obwohl das Berliner Bild sehr präzise gezeichnet und auch farblich delikat behandelt ist, muß die Ausführung in Taipei kunstvoller genannt werden. Die Formen sind plastischer

herausgearbeitet, die Gesichter sind ausdrucksvoller. Beispielsweise passen sich die Metallschlaufen der Kettenhemden in ihrer Lage den Formen des Körpers darunter an. Im Berliner Bild hingegen liegen die Schlaufen gitterartig auf der Fläche (Detail aus 47 und Abb. 2).

Ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Rollen besteht schließlich darin, daß im Gegensatz zum Berliner Bild die Version in Taipei eine Signatur des Lang Shining trägt, also jenes



Abb. 2.  
Detail aus Abb. 1

berühmten, in Mailand geborenen und in Italien zum Maler ausgebildeten Jesuitenfraters Giuseppe Castiglione (1688–1766), der 1715 in Beijing eintraf und dort bis zu seinem Tode am Kaiserhof als Maler tätig war.<sup>984</sup> Eine ähnliche Querrolle trägt ebenfalls eine Signatur des Castiglione und die kaiserlichen Siegel hinter dem chinesischen Preislied in Qianlongs Handschrift. Sie zeigt den in chinesische Dienste getretenen Dsungaren Ayuxi, wie er mit seiner Lanze ein Attacker reitet.<sup>985</sup> Ayuxi kehrte im

7. Monat des Jahres 1755 aus dem Felde zurück. Aus den Akten im Palastarchiv geht hervor, daß Castiglione unmittelbar danach, nämlich am 27. Tag des Monats, eine Ölskizze von ihm herstellte. Diese diente als Grundlage für die Querrolle.<sup>986</sup> Im Falle der Rolle des Machang wird es ähnlich gewesen sein. Laut Akten erhielt Castiglione am 17. Tag des 6. Monats 1759 den Auftrag, die Querrolle zu malen, die sich heute in Taibei befindet.<sup>987</sup> Die Berliner Version entstand ebenfalls im Palast auf Grund des



Abb. 3. Schlacht bei Qurman, Detail, anonymes Hofmalerei, datiert 1760  
Völkerkundemuseum, Hamburg

Entwurfs von Castiglione. Es ist bekannt, daß die europäischen Maler ihre chinesischen Kollegen unterrichteten. Aus den Akten geht hervor, daß Castiglione mehr als 20 Lehrlinge anleitete.<sup>988</sup> Sein persönlicher Anteil an der Ausführung der Berliner Version dürfte gering gewesen sein.

Der Kaiser selbst wird die Berliner Version allerdings besonders geschätzt haben, die das Preislied zusätzlich in seiner mandschurischen Muttersprache trug. Vielleicht wollte er die Komposition nicht nur in seinem Palast in Beijing, sondern auch in Shenyang in der Mandschurei, der eigentlichen Heimat seiner Dynastie, ansehen können. Nach der Revolution von 1911 wurden die Bilder in Shenyang aus dem dortigen Palast entfernt. Bei dieser Gelegenheit könnte die Berliner Rolle ihren Weg nach Deutschland gefunden haben. 1914 wurde sie in Hamburg erworben.

Von den monumentalen Schlachtenbildern in der Purpurglanzhalle ist nur eines erhalten, und auch von ihm nur die rechte

Hälfte. Immerhin mißt dieses Gemälde auf Seide im Hamburger Völkerkundemuseum noch 366 x 388 cm. Zufälligerweise zeigt es die Schlacht bei Qurman.<sup>989</sup> Vor einer vielgestaltigen Bergkulisse wogt das Kampfgeschehen. Machang ist links unten neben seinem gefallenem Pferd zu sehen; auf seinem Köcher steht in mandschurischer Goldschrift sein Name geschrieben (Abb. 3). Auch die Kupferstichversion der Schlacht bei Qurman zeigt eine kleinteilige Komposition mit zahlreichen Figuren. Machang steht unter einem Baum neben seinem gefallenem Pferd und schießt einen Pfeil auf einen Feind ab, der getroffen vom Roß stürzt.<sup>990</sup> Der Vergleich mit der Monumentalkomposition und dem Kupferstich macht deutlich, daß die Berliner Rolle kein Ausschnitt aus einem vielfigurigen Schlachtenbild, sondern vielmehr eine eigenständige Komposition ist. Nur auf der Berliner Rolle ist Machang im Galopp gezeigt. Auch ist dort von der Umgebung der beiden Kämpfer nichts zu sehen. Sogar auf eine Andeutung der Bodenlinie ist verzichtet; die beiden Reiter schweben gleichsam vor dem leeren Grund. Diese Beschränkung auf zwei Figuren ist ungewohnt für europäische Augen, insbesondere bei einem Historienbild. Sie ist ein chinesisches Element in dem eigentümlichen, chinesisches-europäischen Mischstil, den der italienische Maler am Hof in Beijing pflegte. Chinesisch sind natürlich auch das Format der Querrolle und die Malmaterialien, Tusche und wasserlösliche Farben.

Hingegen spürt man die westliche Schulung des Malers in der intensiven plastischen Durchformung der Pferdekörper, in der korrekten Wiedergabe anatomischer Details wie der Ohrmuscheln, in der psychologischen Gestaltung der Gesichtszüge und nicht zuletzt 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 sinkt vom Pferd, sein Hut fällt herab, in einem Augenblick sehen wir Sieg und Tod.

## 48

### DREI OFFIZIERSPORTRÄTS

#### Chinesische und europäische Hofmalerei

datiert 1760  
drei Hängerollen  
Tusche und Farbe auf Seide  
Bild je: 154,5 x 95,5 cm; Aufschrift je: 32 x 95,5 cm

## 48-1

### PORTRÄT DES BANINGGA

Inv. Nr. 1957-1

*Chinesische Aufschrift und Siegel*<sup>991</sup>  
Der ehemalige Divisionskommandant und Garnisonskommandeur von Cahar,<sup>992</sup> Kundur Baturu Baningga.

Kat. Nr. 48-1,  
Porträt des Baningga,  
chinesische und  
europäische Hofmaler

原領隊大臣察哈  
爾總管坤都爾巴  
圖魯巴寧阿  
見賊輒怒如刺必拔  
戰布拉齊矢石交戛  
奮身揮寇竟殞賊中  
既鬻叛首祭以報忠

勅恭贊  
乾隆庚辰春月朔日



Wann immer er Banditen sah, geriet er in Wut  
und wollte sie unbedingt rausreißen wie Dornen.  
In der Schlacht bei Buraci wurden  
Pfeile und Steine geschleudert und Lanzen gekreuzt.  
Mutig warf er sich selbst in den Kampf,  
doch schließlich fiel er inmitten der Banditen.  
Nachdem man ihre Führer zerstückelt hatte,  
brachte man im Gedenken an seine Treue ein Opfer dar.<sup>993</sup>

Im Frühling des *gengzhen*-Jahres der Ära *qianlong* [1760] haben der Beamte Liu Tongxun, der Beamte Liu Lun, und der Beamte Yu Minzhong auf kaiserlichen Befehl dieses Preislied geschrieben.  
Siegel: Qianlong yulan zhi bao (r).

#### Literatur

Walravens (1987.1) Nr. 178; Brentjes/Brentjes (1991) p. 180.

## 48-2

### PORTRÄT DES HAMTUKÔ

Inv. Nr. 1957-2

#### Chinesische Aufschrift und Siegel

Der kaiserliche Leibwächter im dritten Rang, Keder Baturu Hamtukô.<sup>994</sup>

Vom Kara-usu-Fluß<sup>995</sup>  
bis zur Stadt Badakshan<sup>996</sup>  
wurden nacheinander 21 Schlachten geschlagen,  
doch in seinen Augen gab es nie eine Gefahr.  
Der ihn auszeichnende Ehrenname und seine Verdienste  
passen gut zu »Keder« [Patrouille].  
Gewaltig von Gestalt und in seinen Taten  
erfüllt er seine Aufgabe; das sei hiermit aufgezeichnet.

Im Frühling des *gengzhen*-Jahres der Ära *qianlong* [1760] haben der Beamte Liu Tongxun, der Beamte Liu Lun, und der Beamte Yu Minzhong auf kaiserlichen Befehl dieses Preislied geschrieben.  
Siegel: Qianlong yulan zhi bao (r).

#### Inschrift auf der Rückseite (Abb.)

Die Befriedung der Westgebiete. Zweite Serie von Porträts mit Preisliedern von 50 verdienten Untertanen in der Purpurglanzhalle. Nr. 50: Der kaiserliche Leibwächter im dritten Rang, Keder Baturu Hamtukô.

#### Literatur

Walravens (1987.1) Nr. 178a.

## 48-3

### PORTRÄT DES BADAI

Inv. Nr. 1957-3

#### Chinesische Aufschrift und Siegel

Der stellvertretende Leutnant, Erke Baturu Badai.<sup>997</sup>

Er suchte Burchan-al-din zu fangen,  
damit der Banditenführer nicht entrönte.  
Als dieser Khotan<sup>998</sup> verteidigte,  
preschte Badai allein vor die Stadt.  
Er stürzte vom Pferd, einem feurigen Hengst,  
seine Wunden wurden nur flüchtig verbunden.  
Doch er schoß noch nach allen Seiten –  
wann immer seine Sehne schnellte, fiel ein Feind.

Im Frühling des *gengzhen*-Jahres der Ära *qianlong* [1760] haben der Beamte Liu Tongxun, der Beamte Liu Lun, und der Beamte Yu Minzhong auf kaiserlichen Befehl dieses Preislied geschrieben.  
Siegel: Qianlong yulan zhi bao (r).

#### Inschrift auf der Rückseite (Abb.)

Die Befriedung der Westgebiete. Zweite Serie von Porträts mit Preisliedern von 50 verdienten Untertanen in der Purpurglanzhalle. Nr. 18: Der stellvertretende Leutnant, Erke Baturu Badai.

#### Herkunft

1957 von Frau E. Krupsack, Berlin, erworben.

#### Literatur

Europa (1985) p. 330; Nie (1988) p. 61; Nie (1990) p. 67; Zeng (1990) p. 46; Brentjes/Brentjes (1991) p. 180; Zeng (1992) p. 80.

Die ganzfigurigen Porträts zeigen die Offiziere in Uniform mit ihren Waffen. Sie tragen Pelzmützen mit einer Pfauenfeder, die wegen besonderer Verdienste verliehen wurde. Auf der Mütze sitzen unterschiedliche Edelsteine, entsprechend dem Rang des Trägers. Alle drei tragen weiche Filzstiefel und lange, vorne zu öffnende Obergewänder, und Banninga außerdem eine kurzärmelige, mit goldenen Knöpfen geschlossene Jacke darüber. Mit seiner Linken hält er sein Schwert. Bei den beiden anderen Offizieren hängen die Schwerter links am Gürtel, dazu je ein Bogen sowie auf der rechten Hüfte ein Köcher mit gefiederten Pfeilen darin. Die beiden Bogenschützen tragen am rechten Daumen einen hakenbewehrten Ring, der dazu dient, die Sehne zu spannen. Das Inkarnat der im Dreiviertelprofil gezeigten Gesichter ist in kräftigen violetten und rötlichen Tönen modelliert, sie wirken ausdrucksvoll und individuell. Sicher ist es den Malern gelungen, Ähnlichkeit mit den dargestellten Personen zu erzielen. Es handelt sich um drei von 100 Porträts von verdienten Offizieren, die sich in den Kolonialfeldzügen in Ostturkestan und Yili (vgl. Kat. Nr. 47) hervorgetan hatten. Die Entstehungsgeschichte der 100 Bildnisse ist sowohl in europäischen wie in chinesischen Quellen vielfach dokumentiert. Die wichtigste westliche Quelle ist die ausführliche Lebensbeschreibung des Jesuitenfraters Jean-Denis Attiret (1702–1768) durch den Jesuitenpater Jean-Joseph-Marie Amiot (1718–1793).<sup>999</sup> Amiot berichtet, wie die Offiziere, die porträtiert werden sollten, für diesen Zweck vom Kampfgeschehen hinweg in das 2.000 bis 3.000 km entfernte Beijing beordert wurden, wo sie noch am Tage ihrer Ankunft eine persönliche Audienz beim Kaiser erhielten, den Malern ein oder zwei Stunden Modell saßen, um dann unverzüglich wieder zur Front zurückzukehren. Freilich, so meint Amiot, sei die Herstellung der Porträts für den Kaiser vor allem eine willkommene Gelegenheit gewesen, ständig Augenzeugenberichte von den weit entfernten Kampfhandlungen zu hören. Die Maler konnten in der knappen Zeit natürlich zunächst nur Skizzen anfertigen. Sicher war das vornehmlich die Aufgabe der europäischen Spezialisten. Neben Castiglione und Attiret gehörten dazu noch einige andere, darunter der aus Neudeck in Böhmen stammende und seit 1745 am Hof in Beijing tätige Jesuitenfrater Ignazius Sichelbarth (1708–1780). Nach dem Feldzug wurden die Hofmaler beauftragt, ganzfigurige Bildnisse der Kriegshelden auf Seide zu malen, und zwar in



zwei Serien zu je 50 Hängerollen. Dabei mußten sich die Maler auf die Porträtskizzen stützen, ohne die Porträtierten noch einmal sehen zu können. In manchen Fällen blieb ihnen ohnehin nichts anderes übrig. So war etwa Baningga, wie aus dem Preislied für ihn hervorgeht, bereits gefallen, als sein Porträt entstand.<sup>1000</sup> Die 100 Hängerollen waren für die Purpurglanzhalle bestimmt, wo sie zusammen mit 16 monumentalen Schlachtenbildern aufgehängt wurden.<sup>1001</sup>

An der Ausführung der Bilder waren chinesische und europäische Hofmaler beteiligt. Die Europäer konzentrierten sich auf die Gesichter, während sich ihre chinesischen Kollegen in die Wiedergabe von Gewändern und Waffen teilten. Wer allerdings im einzelnen mitarbeitete, ist aus den bisher ausgewerteten Akten im Palastarchiv nicht ersichtlich. Eine führende Rolle spielte möglicherweise der Hofmaler Jin Tingbiao (starb 1767).<sup>1002</sup> Er war zwar selbst kein Porträtspezialist, aber es ist bekannt, daß er im 6. Monat 1760 eine verkleinerte Version der 50 Porträts der ersten Serie im Querrollenformat vollendete, die auch noch einmal den Text der kaiserlichen Preislieder trug,<sup>1003</sup> und daß er ein Jahr später den Auftrag für eine weitere derartige Querrolle erhielt.<sup>1004</sup> Auch hat er mehrfach mit Castiglione zusammengearbeitet.<sup>1005</sup> Bei den Offiziersporträts war dagegen Ignatius Sichelbarth Jin Tingbiaos Mitarbeiter. Laut den Palastakten wurden Jin und Sichelbarth 1763 beauftragt, eine weitere Version der ersten 50 Porträts wiederum im Hängerollenformat anzufertigen. Ausdrücklich wird gesagt, daß Sichelbarth für die Gesichter verantwortlich war, während Maler aus den Emailwerkstätten des Palastes die Gewänder und ihre Kolorierung ausführten.<sup>1006</sup> Es liegt daher nahe zu vermuten, daß Jin und Sichelbarth schon von Anfang an bei den 100 Porträts zusammengearbeitet haben.

Die oberhalb der Porträts in chinesischer und mandschurischer Schrift geschriebenen Preislieder schildern knapp ein oder zwei Situationen, in denen sich der dargestellte Held besonders hervortat. Die Preislieder für die 50 Porträts der ersten Serie schrieb der Kaiser selbst, diejenigen für die zweite Serie, zu der auch die Berliner Bilder gehören, schrieben drei seiner gelehrten Minister.<sup>1007</sup> Auf jeder Rolle sind die Namen aller drei Schreiber vermerkt. Liu Tongxun (1700–1773) galt als einer der unbestechlichsten Beamten im ganzen Reich.<sup>1008</sup> Von 1761 bis zu seinem Tode bekleidete er den höchsten Rang im Staate, nämlich den eines Großsekretärs. Als kommissarischer Generalgouverneur von Shaanxi und Gansu hatte er auch persönlich mit den Feldzügen im Westen zu tun gehabt. Dabei hatte er allerdings den Zorn des Kaisers auf sich gezogen, weil er 1755 nach dem erfolgreichen Mohammedaneraufstand dem Hof empfahl, die Westgebiete ganz aufzugeben. Zur Strafe für diesen Defätismus enthub ihn der Kaiser aller Ämter, schickte ihn als Quartiermeister an die Front, begnadigte ihn jedoch bereits im folgenden Jahr. Wenn der Kaiser nach dem endgültigen Sieg gerade ihn mit dem Abfassen der Preislieder beauftragte, tat er dies sicher nicht ohne ein subtiles Triumphgefühl.

Liu Lun (1711–1773) war Präsident mehrerer Ministerien und ebenfalls ab 1771 Großsekretär<sup>1009</sup>, ebenso wie der dritte Schreiber, Yu Minzhong (1714–1790), der diesen Rang seit 1773 innehatte und zu dieser Zeit als der mächtigste Beamte des Staa-

tes galt.<sup>1010</sup> Yu Minzhong stand sich mit dem Kaiser sehr gut. Er schrieb die Gedichte nieder, die diesem bei Audienzen einfielen, und er half ihm, wie übrigens auch Liu Lun, bei der Redaktion. Nach Beendigung des Kolonialfeldzugs in Ostturkestan nutzte Kaiser Qianlong das Medium der Malerei in einer in der chinesischen Geschichte bisher nicht gekannten Vielfalt, um seine Siege zu verherrlichen und für die Nachwelt zu dokumentieren. Bereits 1754 hatte er Porträts in Öl von unterworfenen westmongolischen Fürsten in Auftrag gegeben, die von seinen mit westlicher Maltechnik vertrauten Hofmalern unter Anleitung von Jean-Denis Attiret ausgeführt wurden.<sup>1011</sup> Als 1755 die Dsungaren besiegt schienen, fertigten die Hofmaler ein monumentales Wandgemälde von über 4 m Breite an, auf dem der Empfang der unterworfenen Fürsten in Chengde dargestellt ist.<sup>1012</sup>

Nach dem endgültigen Sieg 1759 wünschte sich der Kaiser zahlreiche weitere Darstellungen. Dazu gehörten Querrollen wie diejenigen des Machang (Kat. Nr. 47) oder des Ayuxi, doch blieben diese die Ausnahme. Die größte Anstrengung galt den sechzehn riesigen Schlachtenbildern in der Purpurglanzhalle, welche in verkleinertem Format auch den später in Paris angefertigten Kupferstichen als Vorlage dienten.<sup>1013</sup> Kaum weniger aufwendig war die Herstellung der beiden Serien mit im ganzen 100 Porträts verdienter Offiziere für dieselbe Halle.

Im Katalog von Bildern der Hofmaler *Guochao yuánhualu* heißt es dazu:

Als im *xinsi*-Jahr der Ära *qianlong* [1761] die Porträts von verdienten Untertanen und die Schlachtenbilder, welche der Kaiser für die Purpurglanzhalle malen lassen, fertig waren, ließ er beim Einweihungsbankett folgenden Kommentar zu seinen Gedichten notieren: »In der Halle sind die gemalten Porträts von verdienten Untertanen. Für 50 Männer, deren Leistungen allgemein anerkannt sind, haben Wir persönlich die Preislieder geschrieben. Des weiteren haben Wir unseren gelehrten Ministern befohlen, dasselbe zu tun, und zwar noch einmal für 50 Männer. Verglichen mit den 28 Generälen der Wolkenterrasse ist das mehr als das Doppelte.<sup>1014</sup>

Seine kurzen Bemerkungen nutzt der Kaiser wieder einmal – wie auch in seinem Preislied für Machang – um einen Vergleich mit der glorreichen Han-Dynastie zu ziehen. Die Wolkenterrasse war ein Gebäude im Han-Palast. In der offiziellen Dynastiegeschichte heißt es über sie:

In der Ära *yongping* [58–75 n. Chr.] ließ Kaiser Xianzong [Mingdi] in dankbarer Erinnerung an verdiente Untertanen früherer Generationen die Bilder von 28 Generälen in der Wolkenterrasse im Südlichen Palast malen.<sup>1015</sup>

Ein derartiger kaiserlicher Auftrag war in der Han-Dynastie kein Einzelfall. Bereits im Jahre 51 v. Chr. waren für die Einhornhalle (*qilinge*) des Palastes die Bilder von elf verdienten Männern der Dynastie gemalt worden.<sup>1016</sup> Noch für das Jahr 643 wird berichtet, daß Kaiser Taizong den großen Maler Yan Liben (starb 673) im Wolkenhohen Turm (*lingyange*) des Palastes Bildnisse von 24 verdienten Männern malen ließ, für die er auch persönlich die Preislieder schrieb.<sup>1017</sup> Auch das erwähnt Qianlong an anderer Stelle.<sup>1018</sup> In späterer Zeit scheint jedoch dieser Usus verloren gegangen zu sein. Erst Qianlong nahm die han-zeitliche Tradition mit modernen Mitteln wieder auf.

Auch blieben die beiden Serien von je fünfzig Porträts kein Einzelfall. Bis in die 1790er Jahre hinein wurden nach den Feldzü-

署叅領額爾克  
 巴圖魯巴岱  
 搤博羅特賊魁莫  
 逋迨捍和闐獨入  
 其郭墜馬驍騰裏  
 創草草猶左右射  
 應絃輒倒

乾隆庚辰春正月廿七日  
 勅恭贊



Titelschildchen von Rolle 48-3

平定西或禁光國次五十力臣象贊十八署叅領額爾克巴圖魯巴岱

Kat. Nr. 48-3,  
 Porträt des Badai,  
 chinesische und  
 opäische Hofmaler,  
 1760

gen im Goldstromland (Jinchuan) in Sichuan, in Taiwan und gegen die Gurkha in Tibet und Nepal ebenfalls Serien verdierter Krieger gemalt. Alles in allem waren es 280 Porträts.<sup>1019</sup>

Es ist ein bemerkenswertes Faktum der chinesischen Kunstgeschichte, daß die in Qianlongs Auftrag geschaffenen Historienbilder und Porträts keinen rein chinesischen Stil zeigen. Selbst die relativ traditionellen Rollbilder wie die des Machang und die Offiziersporträts zeigen europäischen Einfluß, ganz zu schweigen von den Ölporträts und den Kupferstichen. Die Gründe hierfür scheinen im wesentlichen von zweierlei Art zu sein.

Zum einen waren traditionelle chinesische Maler an der Bewältigung der von Qianlong gestellten Aufgaben nicht interessiert. Narrative Schilderung von historischen Ereignissen, wirklichkeitsgetreue Vergegenwärtigung von dramatischen Situationen, Momentaufnahmen von psychologischer Eindringlichkeit, all dies wurde von den Literatenmalern nicht nur nicht gepflegt, sondern war bei ihnen geradezu verpönt. Porträts malten sie fast nur von ihresgleichen. Schlachten zu illustrieren und Kriegsmänner abzukonterfeien hätte sie in ihrem sozialen Selbstverständnis als Mitglieder der gebildeten Klasse verletzt. Sie hätten sich in die Nähe von Handwerkern gerückt gesehen, denen etwa die Anfertigung von Klosterdekorationen oder von Ahnenporträts oblag.

Andererseits verzichtete der weltoffene Mandschukaiser, wenn es um Historienbilder ging, vielleicht gar nicht so ungern auf die Dienste seiner elitären Literatenmaler. Da er in der Malerei auch ein probates Mittel der Darstellung seiner politischen Erfolge sah, mußte ihm der damals moderne westliche Stil geeigneter erscheinen als der traditionell chinesische. Kräftige Farben, überzeugende Plastizität und Perspektive, wogende Menschenmassen und psychologisierende Charakterisierung einzelner Gesichter verfehlten ihren Eindruck auch auf chinesische Beschauer nicht. Schließlich bewirkte der Kaiser durch die Inanspruchnahme der ausländischen Missionare bei dem spektakulären Druckauftrag in Paris auch, daß die von ihm erreichte Ausdehnung und Konsolidierung des chinesischen Territoriums in der ganzen Welt bekannt wurde.

Der von den Jesuiten herbeigeführte und von den Mandschukaisern geförderte europäische Einfluß auf die chinesische Malerei am Hofe war also, was oft übersehen wird, keineswegs lediglich ein stilistisches Phänomen. Der Kontakt mit Europa hatte auch zur Folge, daß in China der Typus des Historienbildes, der dort früher kaum entwickelt war, neu gepflegt wurde und an Prestige gewann, und daß außerdem die Malerei in einem bisher unbekanntem Maße als wirkungsvolles Instrument politischer Propaganda eingesetzt wurde.

1992 wurden in einer eingehenden Studie über die Porträtserien nur sieben Beispiele genannt.<sup>1020</sup> Nimmt man jedoch allein die Stücke in mitteleuropäischen Sammlungen hinzu, so kommt man bereits auf eine mehr als dreifach so hohe Anzahl,<sup>1021</sup> und sicher werden in Zukunft weitere Beispiele auftauchen.<sup>1022</sup> Die meisten Rollen dürften die Purpurglanzhalle bei den Plünderungen des Boxeraufstandes verlassen haben. Eine systematische vergleichende Untersuchung aller erhaltenen Porträts bleibt ein Desiderat der Forschung.

## 49

### DIE PRÜFUNG DES KLEINKINDS

#### Zhang Fangji (Yuan-Zeit) zugeschrieben

Qing-Zeit  
Hängerolle  
Tusche und Farben auf Seide  
31 x 70,8 cm  
Inv. Nr. 212

*Kastenaufschrift, Deckel*  
Bild mit Hofdamen. Pinsel des Zhang Fangji.

*Kastenaufschrift, Stirnseite (Papierschildchen)*  
Zhang Fangji. Hofdamen.

#### Separates Gutachten von Kano Yasunobu (1613–1685)

*Umschlag außen (Abb.)*  
Pinsel des Zhang Fangji. Bild mit Hofdamen.

*Umschlag innen (Abb.)*  
Högen Eishin. Zertifikat und Wertbescheinigung.

*Zertifikat von 1671 oder 1683 (Abb.)*  
Bild mit Hofdamen. Eine Hängerolle. Echtes Werk des Zhang Fangji. Daran besteht kein Zweifel. Högen Eishin. In einem Eber-Jahr, am 19. Tag des Reif-Monats [11. Monat].  
Siegel: Yasunobu (r).

*Wertbescheinigung (Abb.)*  
Bescheinigung über den Wert. Pinsel des Zhang Fangji. Dito: Bild mit Hofdamen. Eine Hängerolle. Preis: zwei Geldstücke.

*Herkunft*  
1907 aus dem Nachlaß von Hayashi Tadamasu erworben.

*Literatur*  
Brief Kümmels vom 25.5.1907 bei Walravens (1984.1) p. 41;  
Kümmel (1909) p. 196; Suzuki (1982–83) Bd. 2, E 18-042.

Drei Hofdamen in feinen Gewändern und mit aufwändigen Frisuren sind um einen rechteckigen, flachen Tisch gruppiert. Die Hauptfigur sitzt hinter dem Tisch auf einem Lehnstuhl; ihr zur Seite steht eine kleine Zofe. Eine zweite Dame im verlorenen Profil sitzt auf einem Hocker rechts des Tisches; sie wird von der Figur einer stehenden, nach vorne gewandten Zofe überschritten. Die dritte Dame, ebenfalls auf einem Hocker und schräg von hinten gesehen, sitzt an der Tischecke vorne links. Rechts stehen in einigem Abstand zwei auch schräg von hinten gesehene Damen, deren vordere ihren rechten Arm um die Hüfte der anderen legt. Auf dem Tisch hockt ein kleiner Knabe mit seinem typischen Haarbusch, angetan mit Pluderhosen und einer Bauchbinde. Er streckt das linke Händchen mit den zum Greifen gespreizten Fingern aus, um einen der Gegenstände zu fassen, die er um sich herum auf der Tischplatte liegen sieht: eine Trommel, einen Bogen und ein Lineal, eine Schüssel mit einem Löffel darin, aber auch Pinsel, Reibstein und Schriftrollen sowie ein kleines Tischchen zum Schreiben.

Die Hofdamen sind also offensichtlich gar nicht das Hauptthema des Bildes, wie es die japanischen Titelschildchen glauben machen. Vielmehr verfolgen sie lediglich aufmerksam das

- 938 Expressive Techniken in der Schriftkunst der Tang-Zeit behandelt Goepper (1972).
- 939 Dazu Shimada (1961–64).
- 940 Goepper (1962) p. 63 f.
- 941 Rao (1983) und (1984). Ein ungewöhnlich großformatiges Beispiel qingzeitlicher Fingermalerei besitzt das Kloster Guangjisi in Beijing. Dort wurde 1744 die gesamte Rückseite der Wand hinter dem Altar mit einer vielfigurigen Predigt des Buddha Shākyamuni in dieser Technik bemalt. Abbildungen in *Chūgoku bukkyō* (1980–81) Bd. 1, p. 43.
- 942 Der *locus classicus* für diese Geschichte ist *Mengxi bitan*, Anhang, Kap. 3, p. 320. Zur Legende des Zhong Kui vgl. Werner (1961) p. 98–100; Lawton (1973) p. 143.
- 943 Zur Bildtradition Wang/Li (1985); Little (1985), besonders p. 22–41. Eine Studie der Zhong Kui-Bildtypen gibt Tschiersch (1988).
- 944 *Shina nanga shūsei* (1918–1920) Bd. 2, Nr. 5, [Abb. 6].
- 945 Sammlung Zhang Yūnzhong, Suzuki (1982–83) Bd. 4, JP 7-007.
- 946 Eines von drei Blättern des Zhong Kui Themas in einem Album des Gao Qipei von 1703 in Shanghai. Ruitenbeek (1992) No. 7, p. 113–115, 248.
- 947 Liste der Themen bei Wang/Li (1985) p. 14, 56–59 und Tschiersch (1988) p. 82, Anm. 12.
- 948 *Zhitou huashuo*, p. 45 f. Übersetzung bei Ruitenbeek (1992) p. 300–302.
- 949 *Berurin* (1992) p. 86, Nr. 89; Ruitenbeek (1992) No. 21, p. 38.
- 950 Cahill (1994) p. 107.
- 951 University Art Museum; Suzuki (1982–83) Bd. 1, A 30-016; Cahill (1994) p. 108, Tfl. 3.35.
- 952 Museum der Provinz Liaoning; datiert 1728. *Ryōnei* (1982) Tfl. 116; Matthias Reichert in Ledderose (1985.1) Nr. 47; Wang/Li (1985) Tfl. 25; Ruitenbeek (1992) Nr. 24.
- 953 Datiert 1728. Harada (1936) Tfl. 858; *Lidai renwuhua* (1959) Tfl. 6. Zwei undatierte Bilder bei Wang/Li (1985) Tfl. 26–27. Eine nach links gewandte Figur bei Gao (1926–29) Bd. 2. Weitere Bilder erwähnt bei Yang (1979) p. 56–68.
- 954 Bilder von Luohan sind bereits für die Ära *taishi* (465–470) bezeugt; Lévi/Chavannes (1916) p. 206; de Visser (1923) p. 103.
- 955 *Xuanhe huapu* 1, p. 5; Lévi/Chavannes (1916) p. 276.
- 956 *Da Aluohan Nantimiduoluo suo shuo fazhuj* (Bericht über die Dauer des Gesetzes, gesprochen von dem Großen Luohan Nandimitra). Übersetzt von Lévi/Chavannes (1916) p. 6–24.
- 957 Zur Serie der achtzehn Luohan vgl. Lévi/Chavannes (1916) p. 287; Doré, Bd. 7 (1922) p. 350–383; de Visser (1923) p. 131–139; Rouselle (1958) p. 104–108.
- 958 Matsumoto (1937) Tfl. 145–146.
- 959 Chapin (1972) Nr. 23–38; Tfl. 12–17.
- 960 Lawton (1973) Nr. 20.
- 961 Etliche Beispiele in *Style Transformed* (1977).
- 962 Eine Querrolle von Wu Bin mit 500 Luohan auf dem Weg über das Meer zu Guanyin ist abgebildet in *Eight Dynasties* (1980) Nr. 205, eine weitere Querrolle des gleichen Meisters mit achtzehn über das Meer wandernden Luohan in *Style Transformed* (1977) Nr. 043.
- 963 Bereits de Visser (1923) p. 128 stellte bei einem Vergleich verschiedener Serien fest, daß er in der Zuordnung der Attribute zu den einzelnen Gestalten keine Regeln erkennen konnte, und auch Soper verzichtete ausdrücklich auf den Versuch, die Ikonographie der Luohan im einzelnen zu klären. Vgl. Chapin (1972) p. 259.
- 964 Zu Weituo vgl. Peri (1916).
- 965 Doré, Bd. 7 (1922) p. 346.
- 966 Doré, *ibid.*, p. 352, 381; de Visser (1923) p. 138.
- 967 *Style Transformed* (1977) Nr. 033 und 043.
- 968 Übersetzung bei Lévi/Chavannes (1916) p. 13, und bei de Visser (1923) p. 61 f.
- 969 Suzuki (1982–83) Bd. 4, JP 12-016.
- 970 Von Hilfe für die Übersetzung der chinesischen Version des Preisliedes waren eine dankenswerterweise von Herrn Zhuang Jifa in Taipei besorgte Übersetzung der mandschurischen Textversion ins moderne Chinesisch sowie die deutsche Übersetzung des mandschurischen Textes von Stary (1982), der auch eine Umschrift des mandschurischen Textes abdruckt. Die mandschurische Textversion unterscheidet sich nur geringfügig von der etwas blumigeren chinesischen Version. Die folgenden Ausführungen sind eine Neufassung der Diskussion des Bildes bei Ledderose (1985.3).
- 971 Blumenpforte (Huamen), ein Militärstützpunkt in West Gansu; poetische Bezeichnung für das Gebet der Mohammedaner.
- 972 Beiname des han-zeitlichen Generals Huo Qubing. Zur Bedeutung dieser Anspielung vgl. unten im Text.
- 973 Möglicherweise Anspielung auf General Li Guang (starb 125 v. Chr.), der trotz großer Verdienste in der Bekämpfung der Hunnen vom Kaiser keinen Adelsrang verliehen bekam. Vgl. *Shiji* 109, bes. p. 2871.
- 974 Einen prägnanten Überblick über den chinesisch-mandschurischen Imperialismus im 17. und 18. Jahrhundert geben Franke/Trauzettel (1968) p. 289–295; eine detaillierte Schilderung der Kolonialkriege Qianlongs auf Grund von Originalquellen bei Zhuang (1982) und Shun (1984).
- 975 Zu Zhaohui vgl. Hummel (1943–44) p. 72–75. Zhaohuis Bildnis war das zweite in der ersten Serie von 50 Porträts in der Purpurglanzhalle; *Guochao yuanhualu*, 1, p. 26; Nie (1990) p. 65.
- 976 Zum Feldzug in Yili bereits Hänisch (1918/19). Es handelt sich demnach bei dem von Machang getöteten Feind nicht um einen Dsungaren, wie bisher meist vermutet wurde, sondern um einen Mohammedaner.
- 977 Zu Fude vgl. Hummel (1943–44) p. 262. Sein Porträt war das sechste in der ersten Serie in der Purpurglanzhalle. *Guochao yuanhualu*, 1, p. 26; Nie (1990) p. 65. Die Bilder der ersten Serie wurden von Qianlong persönlich mit einem Preislied versehen (Kat. Nr. 48). Dennoch ließ der Kaiser Fude später köpfen.
- 978 Zu dieser Schlacht Zhuang (1982) p. 87, Shun (1984) p. 22, Karte Nr. 8. Zur Lage des Ortes Qurman Pelliot (1921) p. 260, Anm. 4.
- 979 Übersetzung von Eichhorn (1942) p. 286. Vgl. Zhuang (1982) p. 87.
- 980 Die Monumentalbilder sind bis auf eines verloren (vgl. Abb. 3). Zu den in Paris hergestellten Kupferstichen Christoph Müller-Hofstede und Hartmut Walravens in *Europa* (1985) p. 163–172; Walravens (1987.1) p. 36–56 (mit ausführlicher Bibliographie); Ledderose (1991), p. 226 f. Die Kupferstiche der drei erwähnten Szenen sind abgebildet in Pirazzoli-t-Serstevens (1969) p. 34–36; *Europa* (1985) p. 171–172, Abb. 162–164, p. 338 f. Eine nach 1761 entstandene Querrolle von Yao Wenhan (täig ab 1743) mit der Darstellung eines Banketts in der Purpurglanzhalle beschreibt Holzwarth in Ledderose (1985.2) Nr. 30, p. 150 f.
- 981 Zur Purpurglanzhalle Hummel (1943–44) p. 74. Zur Aufhängung der Bilder Fuchs (1939/40) und (1944) bes. p. 103–109. Informativ Passagen in chinesischen Quellen über die Aufhängung der Bilder in der Halle sind übersetzt von Walravens (1987.1) p. 40 f.
- 982 Machangs Porträt hatte die Nr. 25 in der ersten Serie; *Guochao yuanhualu*, 1, p. 26; Nie (1990) p. 65.
- 983 *Gugong shuhualu* (1965) Bd. 2, p. 284 f. Häufig abgebildet, so in *Lang Shining hua* (1931–32) Bd. 2, Tfl. 10–12; *Lang Shining huaji* (1971) Bd. 1, Tfl. 23; Beurdeley (1971) p. 54–55; Picard (1973) Tfl. 28; Zhuang (1982) erste Farbtafel; *Gugong wenwu yuekan* 65 (1988.8) p. 25; Yang Boda (1988.2) Abb. 4.
- 984 Zu Castiglione vgl. die grundlegenden Arbeiten von Pfister (1932–34) Bd. 2, p. 635–639 und Loehr (1940); die in der voraufgehenden Anm. genannte Literatur; sowie Nie (1984) p. 44 f; Nie (1988); Han (1988); Pirazzoli-t-Serstevens (1988); Yang Boda (1988.1), (1988.2); Rogers/Lee (1989) p. 182 f. Einen detaillierten tabellarischen Lebenslauf, insbesondere auf Grund der Akten im Palastarchiv, geben Ju/Tian/Ding (1988).
- 985 *Gugong shuhualu* (1965) Bd. 2, p. 285 f. Abgebildet u.a. in *Lang Shining huaji* (1971) Bd. 1, Tfl. 22; Beurdeley (1971) p. 107; Zhuang (1982) zweite Farbtafel. Auch Ayaxis Bildnis war als Nr. 33 in der ersten Serie der Porträts in der Purpurglanzhalle aufgehängt. Es befindet sich heute im Städtischen Geschichtsmuseum, Tianjin. Nie (1990) p. 66, Abb. 1; Zeng (1992) p. 75, Abb. 6.
- 986 Yang Boda (1988.1) p. 17.
- 987 Yang Boda (1988.1) p. 20.
- 988 Nie (1988) p. 74.
- 989 *Europa* (1985) p. 339, Nr. 12/37 und Abb. 152; Walravens (1987.1) Nr. 179.
- 990 Das Blatt mit der Schlacht von Qurman wurde im Jahre 1770 von Augustin de Saint-Aubin (1736–1807) nach einer 1765 von Jean Damscene gezeichneten Vorlage gestochen. Ein Druck im Musée Guimet in Paris ist abgebildet in Pirazzoli-t-Serstevens (1969) p. 28; Zhuang (1982) p. 577 und beschrieben in *Europa* (1985) p. 338, Nr. 12/36.8.

- 991 Übersetzungen der chinesischen Preislieder von Grijsbertus Bouquet finden sich in einem unveröffentlichten Manuskript über die drei Bilder im Archiv des Museums. Eine Übersetzung der ersten beiden Preislieder sowie Transkriptionen der mandschurischen Texte gibt Walravens (1987.1) p. 239 f; englische Übersetzung des dritten Preisliedes bei Zeng (1992) p. 80.
- 992 Gebiet in der Mongolei außerhalb der großen Mauer.
- 993 In *Qingshi* ist Banninga zwar erwähnt, aber nicht die Episode in der Schlacht bei Buraci.
- 994 *Qingshi* hat keinen Eintrag zu Hamtukô.
- 995 Der »Schwarze Fluß« in Ostturkestan. An seinem Ufer fand in der Nähe der Stadt Yarkand im Winter 1758/59 die dreimonatige Belagerung des Feldlagers von Zhao-hui statt; Hummel (1943–44) p. 73 und Kat. Nr. 47.
- 996 Stadt im Pamirgebiet westlich von Kashgar.
- 997 Informationen zur Biographie des Badai sind nicht verfügbar.
- 998 Endpunkt des Feldzuges an der südlichen Seidenstraße. Shun (1984) p. 22, Karte Nr. 8.
- 999 Bernard (1943); wichtige Auszüge bei Veronika Veit (1985).
- 1000 Auch bei dem Bildnis des Namjar im Royal Ontario Museum, Toronto, handelt es sich um ein posthumes Werk. Zeng (1992) p. 75 f.
- 1001 Zur Purpurglanzhalle Kat. Nr. 47, Anm. 981.
- 1002 Zu Jin Tingbiao *Guochao yuanhualu* p. 31–38; Yu (1981) p. 553; Nie (1984) p. 44 f.
- 1003 *Shiqu xubian* 76, p. 3652–3657; Zeng (1992) p. 72. Ein Fragment dieser Rolle in einer kanadischen Privatsammlung in Zeng (1992) Farbtafel p. 54, und Zeng (1993) Abb. 1.
- 1004 Zeng (1992) p. 72; Ju/Tian/Ding (1988) p. 67.
- 1005 Zeng, *ibid.*, p. 84 nennt mehrere Beispiele.
- 1006 Nie (1990) p. 67; Zeng (1992) p. 72.
- 1007 Die Porträts des Hamtukô und des Badai sind durch Aufschriften auf der Rückseite als Nr. 50 bzw. Nr. 18 identifiziert. Beim Porträt des Banninga ist die entsprechende Aufschrift abgeschnitten.
- 1008 Hummel (1943–44) p. 533 f.
- 1009 *Ibid.*, p. 525.
- 1010 *Ibid.*, p. 942–944.
- 1011 Zu diesen Porträts Veronika Veit (1970) und (1985), sowie Rašidonduk/Veit (1978).
- 1012 Zu diesem Bild Gerald Holzwarth in Ledderose (1985.2) Nr. 27, p. 142–143.
- 1013 Vgl. Anm. 980.
- 1014 *Guochao yuanhualu* 1, p. 26.
- 1015 *Hou Hanshu* 22, p. 789.
- 1016 Zu den han-zeitlichen Bildern verdienter Untertanen Duyvendak (1938); Yonezawa (1939).
- 1017 Acker (1954–74) Bd. 2, p. 212; Jin (1962).
- 1018 *Shiqu xubian* 76, p. 3653 a.
- 1019 Walravens (1993) p. 309 und die Liste aller Porträts p. 313–320. Zeng (1993) p. 55–56 und Schlombs (1995) p. 36 bilden das Fragment einer Querrolle von 1779 mit kleinformatigen Porträts der ersten Jinchuan-Serie ab.
- 1020 Zeng (1990) und (1992) nennt:
1. Royal Ontario Museum; Porträt des Namjar in der ersten Serie: Vollmer (1977) p. 22; *Manzu wenhua* 15 (1991); Zeng (1990) p. 41; (1992) Abb. 5; Walravens (1993) p. 324, Nr. 1.
  2. Royal Ontario Museum, Porträt des Namjar in der zweiten Serie: *Chinese Art* (1972) Nr. 123; Zeng (1990) p. 43; (1992) Abb. 14; Walravens (1993) p. 324, Nr. 2.
  3. Kunsthandel, New York. *Sotheby's* (1987) Nr. 56; *Manzu wenhua* 15 (1991); Zeng (1990) p. 40; (1992) Abb. 4.
  4. Städtisches Geschichtsmuseum, Tianjin. Nie (1990) Abb. 1; Zeng (1990) p. 48; (1992) Abb. 6.
  5. Metropolitan Museum, New York. *Sotheby's* (1986) Nr. 90; *Archives of Asian Art* 41 (1988) p. 103; Nie (1990) Abb. 2 und 3. Zeng (1990) p. 42; (1992) Abb. 12.
  6. Yamato Bunkakan, Nara, ex Kunsthandel London. Moss (1988) Nr. 15; Farbabbildung im Anzeigenteil von *Orientalism* (1988.11); Zeng (1990) p. 42; (1992) Abb. 13; Fujita (1993).
  7. Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin. Kat. Nr. 48-3.
- 1021 Völkerkunde-Museum der Josephine und Eduard von Portheim-Stiftung in Heidelberg, drei Rollen. Walravens (1993).  
Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin, zwei weitere Rollen.  
Völkerkundemuseum, Hamburg, zwei Rollen;  
Je eine Rolle:  
Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, datiert 1776. Girmond (1993) Abb. 4; Schlombs (1995).  
Roemer- und Pelizaeus Museum, Hildesheim (Aufschrift abgeschnitten).  
Überseemuseum, Bremen.  
Völkerkundemuseum, München.  
Náprstek Museum, Prag.  
Sammlung Walravens, Berlin, ex Sammlung Oberfeldwebel Wünsche.  
Sammlung Ledderose, Heidelberg.
- 1022 Walravens (1993) nennt weitere Porträts, deren Verbleib unbekannt ist.
- 1023 *Yanshi jiaxun* 6, p. 19a. Englische Übersetzung bei Teng (1968) p. 40 f.
- 1024 *Hongloumeng* (1985) Bd. 1, Kap. 2, p. 28. Übersetzung: *A Dream* (1978) Bd. 1, p. 26. Für den Hinweis danke ich Frau Nicoletta Bauer.
- 1025 Sirén (1956–58) Bd. 3, Tfl. 109; Cahill (1961); Lawton (1973) Nr. 51.
- 1026 Sirén (1956–58) Bd. 3, Tfl. 108; *Zhongguo lidai huihua* (1978–) Bd. 1, Tfl. 36–43; weitere, ausführliche Literaturangaben zu diesem Bild bei Cahill (1980) p. 7.
- 1027 Im *Kundaikan sayûchôki* finden sich auch Varianten für den Namen »Fangji« und ähnliche Namen anderer Maler.
- 1028 *Kundaikan* (1938) p. 24; Kümmel (1912/13) p. 200.
- 1029 Nach dem westlichen Kalender wurde Qi Baishi am 1. Januar 1864 geboren; vgl. Tsao (1993) p. 194. Die wichtigste Quelle für das Leben des Qi Baishi ist seine Autobiographie, Qi (1973). Vgl. weiterhin *Zhongguo minghuajia* (1970) Bd. 2, p. 1637–1668; Tsuruta (1974) p. 38–40; *Bunjinga suihen* (1974–79) Bd. 10, p. 155–156 (chronologischer Lebenslauf von Kohara); Li (1979) p. 83–91; Yang Enlin (1988); Kotzenberg (1993); Tsao (1993) p. 193–223.
- 1030 In der ehemaligen Sammlung Matsumaru Tôgyô (1901–1975) in Tôkyô, befindet sich ein ähnliches Bild mit einem Magnolienzweig von Wu Changshuo; Suzuki (1982–83) Bd. 4, JP 67-054.
- 1031 Frühe Werke sind u.a. abgebildet in Ch'í Pai-shih (1960); *Bunjinga suihen* (1974–79) Bd. 10, p. 122; *Qi Baishi huihua* (1980) Tfl. 1–2.
- 1032 Kuntze (o.J.) p. 31.
- 1033 *Ausstellung* (1934) Nr. 43–45; *Chinesische Malerei* (1937) Nr. 16–18.
- 1034 Laut Kotzenberg (1993) p. 10 warnte sogar der Meister selbst seine Kunden, authentisch seien nur diejenigen Werke, die aus seinem Haus herausgebracht worden seien. Ein sehr ähnliches Bild ist abgebildet bei Yu (1967) Tfl. 81.
- 1035 Hájek/Hofmeister (1959) p. 31.
- 1036 Ein Fächerbild mit Tausendschön ist farbig abgebildet in *Bunjinga suihen* (1974–79) Bd. 10, Tfl. 32.
- 1037 Zum ersten Mal ist der Gegensatz in den siebziger Jahren des 11. Jahrhunderts prägnant beschrieben in *Tuhua jianwen zhi*, p. 12 f; Übersetzung von Soper (1951) p. 20 f.
- 1038 *Tuhua jianwen zhi*, p. 88; Übersetzung von Soper (1951) p. 96 f.
- 1039 Li (1979) p. 85.
- 1040 Dazu Croissant (1977) insbesondere p. 7–11.
- 1041 Qi (1961) p. 97–98.
- 1042 Vgl. Zhang (1973); Qi (1973) p. 52 f.
- 1043 Fu/Stuart (1991) p. 15.
- 1044 Zur Biographie u. a. Leppich (1964); Kao (1967); d'Argencé (1972); Fu/Fu (1973) p. 314 f; Chang (1974); *Paintings of Chang Dai-chien* (1978); Li (1979) p. 99–104; Yang Jiren (1985); Fu/Stuart (1991) p. 17–31.
- 1045 Leppich (1964) p. 6 und 8.
- 1046 Vgl. die Aufdeckung von Zhang Daiqians Fälschungen in Fong (1962), die Kontroverse um den Brief Shitaos an Bada Shanren in Fu/Fu (1973) p. 210–224, und die Liste von gefälschten Bildern in öffentlichen und privaten Sammlungen in Fu/Stuart (1991) p. 308–309.
- 1047 Z. B. Leppich (1964) Nr. 15, Abb. 10; Chang (1974) Tfl. 83.
- 1048 Zur erotischen Metaphorik von Blumenbildern Harrist (1987) besonders p. 58 f.
- 1049 Zitat aus dem Gedicht »Durch die Lingding See« von Wen Tianxiang (1236–1283). *Wen Shan* 14, p. 1a. Für den Hinweis danke ich Frau Dr. Goat Koei Lang-Tan, Heidelberg.

Lothar Ledderose

# Orchideen und Felsen

Chinesische Bilder  
im Museum  
für Ostasiatische Kunst Berlin

Mit Beiträgen von  
Kohara Hironobu, Willibald Veit  
und Nora von Achenbach

S | M  
P | K

Museum für Ostasiatische Kunst

Herausgegeben vom  
Museum für Ostasiatische Kunst  
Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Abbildung auf dem Umschlag:  
Kat. Nr. 26, *Orchideen und Felsen*, Detail, Originalgröße,  
Da Chongguang (1623–1692)

Gesamtherstellung: Reiter-Druck, Berlin  
Erstellung der chinesischen Texte: Zeichensatz, Kiel

© 1998 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

ISBN 3 88609 418 9

Printed in Germany