

Sozialwissenschaftliches Einkaufszentrum

Sie sind hier: [Home \(/\)](#) > [Aktuelles \(/xwzx/\)](#) > [Aktuelles \(/xwzx/zxdt/\)](#)

Buch-News | Ma Yazhen: Die Gravur von War Hoon: Kulturelle Konstruktionen kaiserlicher Kampfkraft in der Qing-Dynastie

Autor

社科文献Quelle

社科文献Zeit:2016-11-02

Teilen zu.

Anmerkung der Redaktion

Dieser Artikel ist die Einleitung zu einem neuen Buch, *Engraving the War Hats: The Cultural Construction of Imperial Martial Power in the Qing Dynasty*. Von Anfang an betonte der Qing-Kaiser die Notwendigkeit, die grundlegenden mandschurischen Kampfkünste aufrechtzuerhalten, und die unter dem direkten Befehl des Kaisers und der Aufsicht der Regierung für innere Angelegenheiten produzierten Bilder von Kriesehrungen waren der Schlüssel zur Kultur der Kampfkünste, die die

Wie eine sehr kleine Minderheit der Mandschu in der Lage war, China fast dreihundert Jahre lang zu regieren, kann als Kernstück des Studiums der Qing-Geschichte angesehen werden. Während die "Hanisierungstheorie" argumentiert, dass die Akzeptanz und Assimilierung der Mandschuren in die Han-Kultur die Grundlage für den Erfolg der Qing-Dynastie war, vertritt die in den letzten Jahren immer stärker werdende Studie der "neuen Qing-Geschichte" die Ansicht, dass die Subjektivität der Mandschu der Schlüssel zur Aufrechterhaltung des Qing-Reiches war; erstere betont das Erbe der Qing-Dynastie durch das offizielle System der Ming-Dynastie und den Konfuzianismus. Ersterer betont das Erbe des Ming-Beamtenwesens und des Konfuzianismus durch die Qing-Dynastie, während letzterer zwar den Einfluss der Han-Kultur nicht leugnet, sich aber mehr auf die nicht-chinesische traditionelle Bürokratie und die Regierung des Qing-Reiches als Vielvölkerstaat konzentriert. Obwohl es viele Reaktionen und Diskussionen in der Wissenschaft gab und viele alternative Modelle vorgeschlagen wurden, wurde der Dialog als "Dialog ohne Schnittpunkte" bezeichnet, da sich beide Seiten nicht unbedingt über die Definition der "Sinisierung" einig sind und sich auch nicht auf die gleichen Dimensionen konzentrieren. Die

In der Tat mag einer der größten Unterschiede zwischen der "Hanisierungstheorie" und der "Neuen Qing-Geschichte" darin liegen, dass sich erstere auf das Erbe der traditionellen chinesischen Bürokratie und Kultur in der Qing-Dynastie konzentriert, nicht aber auf die Forschung der letzteren; letztere konzentriert sich auf das einzigartige mandschurische System der Acht Banner, die Kriegskultur oder die multiethnische Der Fokus des letzteren auf das einzigartige mandschurische System der Acht Banner, die Kriegskultur oder die Herrschaftsstrategien eines multiethnischen Reiches ist auch nicht das zentrale Anliegen des ersteren. Während sich die "Hanisierungstheorie" auf die Toleranz der Mandschus gegenüber den politischen Traditionen der Han im Kontext der einheimischen chinesischen Gesellschaft konzentriert, befasst sich die "Neue Qing-Geschichte" eher mit der Frage, wie die Herrscherclique der Mandschus ihre Vorherrschaft über die mongolischen, tibetischen und Han-Völker aufrechterhielt, sowie mit den Beziehungen zwischen dem Qing-Reich und den Grenzgemeinden. Das Verhältnis zwischen dem Qing-Kaiserreich und den Grenzgemeinden kann in Bezug auf die Objekte und Regionen der Herrschaft als unterschiedlich bezeichnet werden. Theoretisch sollten sich die beiden Studien in der einheimischen Han-Gesellschaft Chinas überschneiden, doch im Allgemeinen argumentiert die "neue Qing-Geschichte" zwar, dass die Mandschus als fremde Eroberergruppe die Position der Mandschu-Han mit dem System der Acht Banner stärken mussten, doch kann sie auch die parallele chinesische Tradition des Königtums der Qing-Dynastie anerkennen, um die Unterstützung der Han zu gewinnen oder sie über alle Grenzen hinaus in das Qing-Reich zu integrieren. Der Text ist zwischen den mandschurischen Kaisern und dem mandschurischen Kaiser aufgeteilt, aber es gibt keinen tieferen Dialog oder eine Diskussion über die Herrschaft des mandschurischen Kaisers in China selbst und die "Hanisierungstheorie". Mit anderen Worten: Obwohl die Neue Qing-Geschichte das Studium der Qing-Geschichte durch die Betonung der Mandschu-Subjektivität und die Einführung von Aspekten der ethnischen Identität und der multiethnischen Beziehungen bereichert hat, ist die Neue Qing-Geschichte - abgesehen von einigen wenigen Berührungen der Interaktion zwischen dem Qing-Kaiser und den Gelehrten und Kaufleuten in Jiangnan während seiner Reise in den Süden - im Wesentlichen ein Studium der Qing-Geschichte durch (1) die Einbeziehung der "Hanisierungstheorie", die einerseits den Einfluss des traditionellen chinesischen Königtums auf den Qing-Hof anerkennt und andererseits diesen

entweder als Parallele zur Orthodoxie der mandschurischen Herrschaft oder als Teil des multiethnischen Qing-Reiches in China selbst interpretiert, ohne die "Hanisierungstheorie" völlig zu erschüttern. Die Antwort auf die Frage, wie es den Mandschu gelang, die einheimische chinesische Gesellschaft zu dominieren, ist die Sinisierungspolitik des Qing-Hofes (ob passiv, wie die "Sinisierungstheorie" unterstellt, oder aktiv, wie die "neue Qing-Geschichte" betont).

Eine solche Antwort erweckt unweigerlich den Eindruck, dass sich dieselbe alte Geschichte wiederholt, vor allem in der Erforschung der Geschichte der Qing, nachdem all die Jahre der "neuen Qing-Geschichte" die Taufe der mandschurischen Subjektivität verherrlicht haben, ist die Politik der Sinisierung immer noch der Schlüsselfaktor, der es den Mandschu ermöglichte, die einheimische chinesische Gesellschaft zu beherrschen; wenn wir jedoch die Frage aus der Perspektive der Beherrschten anders stellen, warum wurde die einheimische chinesische Gesellschaft von einer sehr kleinen Anzahl von Stellt man jedoch die Frage aus der Perspektive der Beherrschten, warum die einheimische chinesische Gesellschaft fast dreihundert Jahre lang von einer sehr kleinen Zahl von Mandschu beherrscht wurde, so wird man feststellen, dass die gängige Antwort dieselbe ist wie die "Neue Qing-Geschichte", die die "Hanisierungstheorie" dafür kritisiert, dass sie die Subjektivität der Mandschu vernachlässigt, und dass dem dynamischen Charakter der Han-Chinesen als historisches Subjekt möglicherweise nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Wenn uns die Neue Qing-Geschichte daran erinnert, dass sich der Qing-Hof der mandschurischen Minderheit, die über die Mehrheit der Han-Chinesen herrschte, sehr bewusst war und dass die Aufrechterhaltung der Mandschu-Herrschaft und des Zusammenhalts der Mandschu-Gruppe eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg der Qing-Herrschaft war und dass sich beispielsweise die Entwicklung des Systems der Acht Banner im Laufe der Zeit veränderte, warum waren sich dann die Han-Chinesen ihrer eigenen Motivation im gleichen historischen Kontext der Ungleichheit zwischen Mandschu und Han nicht bewusst? Im Falle der Acht Banner zum Beispiel hat sich ihr System im Laufe der Zeit entwickelt; wie konnten sich die Han-Chinesen ihrer beherrschenden Stellung in demselben disparaten historischen Kontext nicht bewusst sein? Mit anderen Worten, der Qing-Hof übernahm die traditionelle Vorstellung der Han vom Königtum. Reicht das aus, damit die Han die Mandschu-Herrschaft auf Dauer akzeptieren? Mandschu-Kaiser zum Konfuzianismus als Kernstück der Sinisierungspolitik, d.h. um die langfristige Unterstützung der konfuzianischen Elite zu gewinnen? Erforderte die fast dreihundertjährige Vorherrschaft der Mandschu über die Han andere Mechanismen und Prozesse als die traditionelle chinesische Politik des Königtums und der Sinisierung, um sich zu etablieren und zu erhalten?

1 Kulturelle Hegemonie der kaiserlichen Qing

Dieses Buch stützt sich auf Antonio Gramscis Konzept der kulturellen Hegemonie, um das Verhältnis der Mandschu-Herrschaft zu den Han-Chinesen zu untersuchen. Ursprünglich wurde der Begriff "kulturelle Hegemonie" verwendet, um die Beziehung zwischen Kultur und Macht in einem kapitalistischen System zu beschreiben. Er beschreibt die Art und Weise, in der die dominante Gruppe durch kulturelle Symbole usw. die Beherrschten dazu bringt, ihren untergeordneten Status zu akzeptieren. Insbesondere die Konzepte, wie die Herrschenden den Konsens der Beherrschten über die etablierte Gesellschaftsordnung gewannen, wie sie weiterhin ihre Legitimität schufen, um ihre Herrschaft aufrechtzuerhalten, wie die Beherrschten an der Komplizenschaft bei der Legitimierung ihrer Herrschaft teilnahmen und wie die Kultur der Herrschenden und der Beherrschten nicht klar definiert, sondern eher durchlässig war, können uns helfen zu analysieren, wie es einer winzigen Minderheit von Mandschu gelang, die große Mehrheit der Han-Chinesen im Laufe der Zeit zu beherrschen.

Im Gegensatz zu anderen Erobererdynastien war der bemerkenswerteste Aspekt des Qing-Hofes neben der Übernahme der Han-Tradition des Königtums die aktive Einbeziehung der Gelehrtenkultur zum Aufbau der kaiserlichen Macht. Während der Kangxi-Dynastie beispielsweise begann der Hof, zahlreiche der damals unter den Schriftgelehrten verbreiteten künstlerischen und literarischen Modelle zu übernehmen und sie in einen Teil der kaiserlichen Macht und der Hofkultur der Qing zu verwandeln. Dazu gehörte die Übernahme des vorherrschenden Malstils des späten Ming Dong Qichang (1555-1636) in die orthodoxe Malschule, die zu den Hofstilen des Qing-Hofes gehörte; die Nachahmung der zeitgenössischen

Das kaiserliche Buchbüro wurde eingerichtet, um eine große Anzahl kaiserlicher Kalligraphien herauszugeben; beeinflusst von den auf den Krieg ausgerichteten Sammlungen der Ming- und Qing-Beamten, war es das erste, das den Stier, den Zheng usw. zusammenstellte; es übernahm die von den Ming- und Qing-Literaten veröffentlichten Gedicht- und Literatursammlungen und gab eine große Anzahl kaiserlicher Gedichtsammlungen heraus; es wandelte die Gartengedichte und Zeichnungen der Ming- und Qing-Schreiber in die kaiserlichen Kangxi-Gedichte über die Sommervillen um, in denen die kaiserlichen Gedichte von der sozialen Ausrichtung des Gesangs der Literaten auf die Einbeziehung von ministeriellen Anmerkungen wechselten, um die Gelehrsamkeit und Tugend des Kaisers zu bezeugen. Anstatt sich auf die kleinen Muster von Nahaufnahmen, jahreszeitlichen Veränderungen und Figuren zu konzentrieren, um den Betrachter zu führen, zeigen die Zeichnungen die Größe der königlichen Gärten durch eine große Anzahl von Standorten und weitläufigen Landschaften. Diese Initiativen zur Umgestaltung und Integration der Kultur der Ming- und Qing-Schriftgelehrten waren in anderen Eroberungsdynastien beispiellos und wurden nicht nur vom Qianlong-Kaiser fortgeführt, sondern auch von den nachfolgenden Qing-Kaisern mehr oder weniger übernommen. Nicht einmal die kaiserliche Han-Macht hatte ein so großes Interesse an den verschiedenen literarischen Kulturen, die zu dieser Zeit vorherrschend waren. Während die kaiserliche Macht der nachfolgenden Kaiser wie Kaiser Xuanzong von Ming (1399-1435), der für seine literarischen Bemühungen berühmt war, nicht ohne Verachtung für die Schreiber wie Zhu Yuanzhang (1328-1398) auskam, waren die Qing-Kaiser ebenso aktiv und umfassend bei der Einbeziehung der visuellen Kultur der damals vorherrschenden gelehrten Literaten, um die kaiserliche Macht zu gestalten.

Man kann sagen, dass es sich hierbei um ein einzigartiges Beispiel handelt, so dass wir es nicht einfach mit "Sinisierung" verallgemeinern können, sondern seine Rolle bei der Ausgestaltung der kulturellen Hegemonie der kaiserlichen Qing beachten müssen.

Aus der Perspektive der Herrschaft übernahm die Hofkultur der Qing nicht nur die traditionellen Praktiken des Königtums der ursprünglichen Han-Kaiser, die das Mandat der Dynastie durch kaiserliche Sammlungen und verheißungsvolle Bilder verkündeten, sondern der Qing-Kaiser, der als Minderheit die Han-Gesellschaft beherrschte, integrierte auch massiv die Kultur der Schriftgelehrten, die die Elite der einheimischen chinesischen Gesellschaft darstellten, um die kaiserliche Macht der Mandschurei über den Rang der Gelehrten zu etablieren, was nicht gerade als ein effektiver Weg zum Aufbau der kaiserlichen Macht der Qing-Dynastie bezeichnet werden kann. Aus diesem Grund wird in diesem Buch der Begriff "kulturelle Hegemonie der kaiserlichen Qing" verwendet, um ein anderes Modell der Beherrschung der einheimischen chinesischen Gesellschaft zu bezeichnen, das von den mandschurischen Herrschern außerhalb der traditionellen chinesischen dynastischen Herrschaft der Orthodoxie entwickelt wurde. Bei diesem Modell handelt es sich um eine "kulturelle Hegemonie", da die dominante mandschurische Gruppe den Konsens der beherrschten Han-Chinesen über die ursprüngliche Gesellschaftsordnung gewann, indem sie sich die Kultur der Schriftgelehrten zu eigen machte, die in der Hierarchie des etablierten sozialen Wertesystems Chinas weit oben standen; durch ihre Transformation bauten sie verschiedene "kaiserliche" und "Diese Qing-Hofkulturen mussten von den mandschurischen Kaisern immer wieder aufgeführt werden, um ihre Vorherrschaft aufrechtzuerhalten; und es war die Teilnahme der beherrschten Han-Elite, die die Legitimation ihrer Herrschaft aufrechterhalten konnte. Es war die Beteiligung der beherrschten Han-Elite, die die Komplizenschaft bei der Legitimierung der Herrschaft aufrechterhielt. Die Auswirkungen einer solchen kulturellen Hegemonie, d. h.

Es handelt sich um die Präsentation des "kaiserlichen Qing" - die Anerkennung der kaiserlichen Macht in der Mandschurei durch das Volk der Qing-Dynastie. Das Medium, durch das die "kaiserliche Qing-Kulturhegemonie" konstruiert wurde, war nicht das politische Modell der mandschurischen ausländischen Eroberergruppe, wie es die "neue Qing-Geschichte" oder die "Hanisierungstheorie" vorschlug, die die konfuzianische Orthodoxie der traditionellen chinesischen dynastischen Herrschaft betonte. Vielmehr ist es die Kultur der Schriftgelehrten, die sich zwischen die Beherrschten und die Beherrschten drängt. Dieses Buch geht daher über den Rahmen der "Hanisierungstheorie" und der "Neuen Qing-Geschichte" hinaus, um die verschiedenen Mechanismen, die es den Mandschus ermöglichten, China fast drei Jahrhunderte lang zu beherrschen, aus der Perspektive der kulturellen Hegemonie der kaiserlichen Qing neu zu überdenken.

2 Überlegungen zur mandschurischen Kriegskultur

Es ist erwähnenswert, dass die Kultur des Qing-Hofes, die durch das Medium der "kaiserlichen Qing-Kulturhegemonie" - die Kultur der Schreiber - konstruiert wurde, nicht auf die verschiedenen "kaiserlichen

Das "System" von Poesie, Kalligraphie, Malerei und anderer höfischer Kunst und Literatur umfasst auch das, was als militärische Kultur des Qing-Hofes angesehen wird, was, wie oben erwähnt, wahrscheinlich auch mit der Sammlung von Kriegsdenkmälern der Ming- und Qing-Beamten zusammenhängt. Die Beziehung zwischen der Strategie und der Sammlung von Kriegsführung zao, auf der einen Seite, erinnert uns an die Existenz der "martialischen" kulturelle Orientierung des Gelehrten, auf der anderen

Seite, müssen auch auf die so genannte mandschurische Merkmale des Diskurses, nicht unbedingt einzigartig in der Mandschurei und Han-Kultur zu reflektieren. Insbesondere "Mandschurei zu reiten und schießen-basierte" Geist der Kampfkünste, hat immer die Qing Geschichtsschreibung der mandschurischen Kaiser, um die militärische Kultur der Mut, Kampfkunst, Kampfkünste, etc. zu betonen; auch in der Tat von Beginn der Gründung des Landes, der Qing-Kaiser immer wieder die Notwendigkeit, die mandschurische Shang pflegen verordnet

Martialische Grundlagen und die große Anzahl von Kriegsdenkmälern, Strategien, Kriegsritualen und Bildern von Kriegsehrungen, die für die Qing-Dynastie charakteristisch waren, werden als konkreter Beweis für die Förderung einer militärischen Kultur angesehen. Eine Verallgemeinerung der Kampfkultur des Qing-Reiches im Hinblick auf mandschurische Merkmale birgt jedoch die Gefahr eines Essentialismus. Obwohl die Geschichtsforscher der Qing-Dynastie die Militärkultur der Qing-Dynastie grob in drei Phasen unterteilen: die frühe Qing-Dynastie, die späte Kangxi-Dynastie bis zur frühen Qianlong-Dynastie und die mittlere bis späte Qianlong-Dynastie, wird die Qianlong-Dynastie, die ihre Entwicklung abgeschlossen hat, hauptsächlich dazu verwendet, die Kriegskultur des Qing-Reiches zusammenzufassen. Im Vergleich zu anderen Kriegsdenkmälern, Strategien und Kriegsritualen, die sich ab der Kangxi-Dynastie herausgebildet haben, sind die Kriegsehrentafeln nicht in der Kangxi-Periode, sondern erst in der Qianlong-Dynastie in großer Zahl entstanden und unterscheiden sich deutlich von anderen Modellen der Kriegsverehrung und können nicht verallgemeinert werden. Vor allem, wenn der Kangxi-Kaiser die Führung bei der Umsetzung anderer Modelle des Gedenkens an die Kampfkünste übernahm, um den Geist der mandschurischen Kampfkünste zu fördern, warum folgte er dann nicht der Art und Weise, wie der Palast ein großes Zeichenprogramm wie die "Südliche Tour" eröffnet hatte, um Bilder von Kriegsehren zu produzieren? Der Unterschied zwischen der Kangxi und Qianlong-Dynastie in der Produktion von Kriegsehrenbildern oder nicht, deutet darauf hin, dass die Kriegskultur des Qing-Reiches nicht unveränderlich mandschurischer Natur ist, Kriegsehrenbilder können als Indikator dienen, um den Aufbau, die Entwicklung und den Mechanismus der Kriegskultur zu untersuchen. Unter den verschiedenen Modellen der Kriegskultur, die das Qing-Reich übernahm, waren die auf direkten Befehl des mandschurischen Kaisers und unter der Aufsicht der Neiwu-Regierung produzierten Kriegsehrenbilder besonders wichtig für die Kriegskultur, die die kaiserliche Macht stärken wollte. Die bereits erwähnten Palastgemälde der Qing, wie die Zhengtong-Schule und Kangxis Gedicht über die kaiserliche Sommerfrische, waren nicht nur Kunstwerke, die den Geschmack des Kaisers widerspiegeln, sondern auch symbolisch für das Konzept der kaiserlichen Macht und die Geschichte des Reiches durch das Streben nach Bildern von Krieg und Ehre. Die kulturelle Hegemonie wurde von den Qing-Kaisern durch die Umgestaltung der visuellen Darstellungen der Han-Elite ausgeübt, und in der Qianlong-Dynastie wurde allmählich ein System zur Darstellung kriegerischer Fähigkeiten etabliert, bei dem die Bilder des Krieges im Mittelpunkt standen. Mit anderen Worten: Die Kriegskultur des Qing-Reiches war kein mandschurischer Wert, der durch kaiserliche Dekrete aufrechterhalten werden konnte, sondern ein dynamischer Prozess, der immer wieder angestrebt werden musste, um die Kultur der han-chinesischen Elite zu dominieren, und der integraler Bestandteil des Aufbaus der "kulturellen Hegemonie der kaiserlichen Qing" war. Dies ist auch das Thema des Buchtitels "Die Darstellung der Kriegsehren und der kaiserlichen militärischen Errungenschaften der Qing-Dynastie". Bei den "kaiserlichen militärischen Errungenschaften" geht es nicht in erster Linie um die Geschichte der Feldzüge der Qing-Dynastie, sondern um die Art und Weise, wie der Qing-Palast die entsprechenden Ereignisse als Erfolge der gewaltsamen Eroberungen des Kaiserreichs darstellte, und insbesondere um die Rolle und Bedeutung der Bilder von Kriegsauszeichnungen als zentrale visuelle Darstellung.

3 Bilder des Krieges in der Geschichte der traditionellen Malerei

Im Gegensatz zu den europäischen bildenden Künsten, in denen das Thema Krieg, die höchste Form der Malerei und ein Zweig der Historienmalerei, reich und vielfältig vertreten ist, sind Kriegsdarstellungen in der chinesischen Malerei im Laufe der Jahrhunderte selten, außergewöhnlich und marginal. Entgegen der allgemeinen Regel chinesischer Malereiaufzeichnungen finden sich Einträge zu Kriegsbildern nur selten in traditionellen Malereiaufzeichnungen, sondern eher in formalen historischen Dokumenten. Die wenigen Malereieinträge zum Thema Krieg in den traditionellen Malerei- und Kalligraphieaufzeichnungen sind zumeist keine Darstellungen von Schlachtszenen, sondern eher von damit verbundenen Ritualen. Sie sind thematisch begrenzt und basieren im Wesentlichen auf Fakten aus der Tang-Dynastie, wie das Gemälde des Bündnisses

Buch-News | Ma Yazhen: "Carving the War Hoon: The Cultural Construction of Imperial Martial Power in the Qing Dynasty" 最新动态
zwischen Tang-Kaiser Taizong (599-649) und dem türkischen Jie Li Khan (579-634) an der Bianqiao-Brücke am Stadtrand von Chang'an und das Gemälde des Rückzugs von Guo Ziyi (697-781) vor den Uiguren zur Zeit von Tang-Kaiser Daizong (726-779). Beide werden oft Malern wie Li Gonglin (1049-1106) und Liu Songnian zugeschrieben und tauchen vor allem in Aufzeichnungen nach der Yuan-Dynastie auf, aber keiner von beiden ist ein gängiges Thema in der Geschichte der Malerei, und beide sind in der traditionellen Malereigeschichte schwer einzuordnen. Der Katalog der Xuanhe-Malerei beispielsweise ist nicht verzeichnet, und es ist schwierig, ihn in die zehn Disziplinen "Taoismus und Buddhismus, Figuren, Paläste und Kammern, die Pan-Stämme, Drachen und Fische, Landschaften, Tiere und Bestien, Blumen und Vögel, Tinte und Bambus sowie Gemüse und Früchte" einzuordnen. Auch wenn moderne Gelehrte die

Die Entdeckung von Malereikategorien, die in einer bestimmten Zeit und in einem bestimmten Raum vorherrschend waren, wie die "Kindermalerei" und die "Aliasmalerei", oder die neu definierten Gattungen der "narrativen Malerei" und der "urbanen Malerei", die heute aufgrund des Einflusses der westlichen Kunstgeschichtsschreibung in den Mittelpunkt des Interesses rücken, passen nicht ohne weiteres in diese Kategorie. "Das Kriegsbild lässt sich nicht ohne weiteres in diese Kategorie einordnen.

Im Gegensatz zur Schwierigkeit, das Thema Krieg in der Geschichte der Malerei einzuordnen, mangelt es in der formalen Literatur, die selten die Kunst der Malerei erfasst, nicht an kriegsbezogenen Bildern der kaiserlichen Macht zum Gedenken an zeitgenössische oder aktuelle Ereignisse. Die berühmtesten von ihnen sind die auf kaiserlichen Erlass hin gemalten Paläste verdienter Beamter, darunter der Kirin-Pavillon der westlichen Han, der Pantai-Pavillon der östlichen Han, der Lingyin-Pavillon der Tang, der Chongmu-Pavillon der nördlichen Song sowie der Jingling-Palast und der Zhaoxun-Chongde-Pavillon der südlichen Song, die alle in der offiziellen Geschichte verzeichnet sind. Die Einträge für die Han- und Tang-Dynastie in den Malereigeschichten sind größtenteils aus den offiziellen Geschichtsbüchern abgeschrieben, und die Einträge nach der Nördlichen Song-Dynastie fehlen sogar. Neben den Figuren der Hölflinge sind auch einige Kriegsbilder in den offiziellen Geschichtsbüchern zu finden. In der Geschichte der Liao wird beispielsweise berichtet, dass "Chen Sheng, der kaiserliche Beamte des Hanlin-Hofes, im Jahr 1018 ein Bild des Sieges der südlichen Expedition in die Wuluan-Halle des Shangjing-Palastes schrieb", 1047 den Tempel von Taizu besuchte und das Bild von Taizongs Sieg über Jin betrachtete und 1063 ein Bild der Schlacht am Luan-Fluss malte. Im neunten Jahr der Herrschaft von Kaiser Daozong (1063) malte er ein Bild der Schlacht am Luan-Fluss zu Ehren von Yelu Renxian (1013-1072), der den rebellischen Kaiser Taiji Chongyuan besiegte.

(1021-1063), die in der Geschichte der Malerei nur selten erwähnt werden und heute für die Wissenschaft von Interesse sind, deren Aussehen aber schwer zu bestimmen ist, weil sie nicht erhalten sind. Diese Einträge zeigen jedoch, dass die Kriegsbilder der Vergangenheit im Gegensatz zu anderen Themen den Kontrast zwischen der Anzahl der Gemälde und der Anzahl der Aufzeichnungen in der offiziellen Geschichte umkehrten, was darauf hindeutet, dass sie an der Grenze der traditionellen Malereigeschichte angesiedelt waren, aber daher in der Lage waren, in den Bereich der politischen Geschichte überzuwechseln, was sich in ihrer Besonderheit zeigt.

4 Eine Studie der War Hoon Bilder im Qing Palast

Ein in der Geschichte der Malerei seltenes, aber in der Qianlong-Herrschaft in großer Zahl auftretendes Kriegssujet ist der Kupferstich des Sieges der Kail Hui, der in scheinbar realistischem Stil die erste und wichtigste der Schlachten der Junggar und Xinjiang in den "Zehn perfekten Kriegerern" der Qianlong-Dynastie darstellt und seit langem ein unverzichtbarer Bestandteil der Qing-Geschichte und der Kunstaustellungen der Qing-Dynastie am Hof ist. Das Kunstwerk Für die Geschichtswissenschaft ist das Bild des Sieges über die Zunghar Hui Teil einer vom Qing-Reich geförderten Kultur der kriegerischen Exzellenz, die sich neben Schlachtdenkmalern, Strategien und Kriegsritualen als Ausdruck des mandschurischen Kampfgeistes manifestiert. Für Kunsthistoriker ist das Pingding Zhungar Hui Triumphbild sowohl ein Vertreter der dokumentarischen Malerei, die ein Hauptmerkmal der Qing-Akademie war, als auch ein Zeugnis des westlichen Einflusses auf die Kunst des Qing-Palastes als Verschmelzung von östlichen und westlichen Stilen. Während beide die Bedeutung des Gemäldes als Medium zum Verständnis der Politik und Kunst des Qing-Reiches anerkennen, ist das wissenschaftliche Bild der Geschichte und Kunstgeschichte der Qing-Dynastie, das es vermittelt, nicht frei von Klischees. Stellt man die Kriegsjagdbilder des Qing-Palastes in den Kontext der historischen Entwicklung, sei es die Entstehung einer neuen Art von Kriegsjagdkultur während der Qianlong-Herrschaft, wie in Abschnitt 2 angedeutet, oder die Tatsache, dass sie auch ein seltenes Sujet in der Geschichte der Malerei im Laufe der Jahrhunderte sind, wie in Abschnitt 3 angedeutet, so stellt man fest, dass diese Kriegsbilder aus Kupferblech eine neue Erscheinung der mittleren Qianlong-Herrschaft sind, so dass die erste Aufgabe vielleicht darin besteht, zu klären, warum es zu dieser Zeit zu einer solch außergewöhnlichen Bildgestaltung kam, um ihre Bedeutung weiter zu erforschen. In der Vergangenheit hat die kunsthistorische Forschung die Kriegsbilder des Qing-Hofes vor allem in zwei Richtungen diskutiert: zum einen, indem sie sie in den Kontext der Verbreitung dokumentarischer Bilder am Qing-Hof stellte, und zum anderen, indem sie sie als Produkt westlicher Einflüsse betrachtete. Ersteres verweist auf eine große Anzahl scheinbar authentischer dokumentarischer Bilder von Personen und Ereignissen, die in der Qing-Dynastie nur selten zu finden sind, wie zum Beispiel

das Bild vom Sieg über die Junghar Hui. Während es an wissenschaftlichen Arbeiten, die Einzelfälle mit spezifischen politischen Kontexten in Verbindung bringen, nicht mangelt, vor allem wenn es um die Aufzeichnung bestimmter Personen, Ereignisse und Objekte im Kaiserreich geht, wie die Porträts des Kaisers, die Südtour und die offiziellen Huldigungen, ist die Gesamtbetrachtung und Bedeutung der dokumentarischen Gemälde des Qing-Palastes noch wenig erforscht. Die wenigen Wissenschaftler, die sich damit befassen haben, wie Nie Chongzheng, führen Quantität und Qualität der dokumentarischen Malerei am Qing-Hof zum einen auf die "am Hof tätigen europäischen Missionsmaler" zurück, zum anderen auf persönliche Faktoren des Qing-Kaisers, wie "die Betonung seiner Stellung in der Geschichte" und "die Tatsache, dass Hongli selbst eine Vorliebe für Literatur hatte". Honglis eigene Eleganz und lange Herrschaft" sowie die mandschurische "Betonung der Widerspiegelung des eigenen Volkes". Diese Gründe sind jedoch für den politischen Kontext, in dem der Fall gesehen wird, nicht sehr relevant; im Falle der Karte des Sieges über die Junggar Hui wird auch die Frage nicht beantwortet, warum sie erst während der Qianlong-Herrschaft entstanden ist.

Letzteres, der "westliche Einfluss", unterstreicht die scheinbar visuell realistische Wirkung der Qing-Dynastie, indem er sich europäische Maltechniken wie Perspektive und Volumengestaltung aneignet, und ist eindeutig vom Westen beeinflusst, was zu einer Verschmelzung von chinesischen und westlichen Stilen führt. In den letzten Jahren wurde in der wissenschaftlichen Gemeinschaft viel über die Annahme eines "westlichen Einflusses" nachgedacht, und es wurde auch der "Schatten" in Frage gestellt.

Neben der Betrachtung des komplexen Phänomens der Begegnung zwischen chinesischer und westlicher Kultur unter dem Aspekt der Handlungsfähigkeit statt der Passivität wird auch der so genannte "Westen" gezielt untersucht, um die Position des Qing-Hofes im Kontext der Globalisierung zu klären, was der Geschichte der Qing-Hofmalerei eine neue Perspektive verleiht. Speziell im Fall des Gemäldes Der Sieg der Ping der Jungar Hui, das von westlichen Missionaren in Peking entworfen und zum Druck nach Frankreich geschickt wurde, hat Michele Pirazzoli-t'Serstevens kürzlich darauf hingewiesen, dass der weit verbreitete flämische Maler Adam Frans van der Meulen (1632-1690) in Frankreich ein Gemälde von Ludwig XIV (1632-1690) angefertigt hatte. (1632-1690) von Ludwig XIV. (reg. 1643-1715) war wahrscheinlich eher die europäische Quelle, die Qianlong zu seinem Sieg über die Jungar Hui inspirierte, als das Werk von Georg Philipp Rugendas I. (1666-1742), das Gegenstand wissenschaftlicher Spekulationen gewesen ist. Es ist sogar wahrscheinlich, dass das Cabi net du Roi, das die Jesuiten 1697 nach China bringen wollten, einen Kupferstich von Van der Meulens Kriegskarte enthielt. In Kapitel 5 dieses Buches wird die Ähnlichkeit ihrer Ikonographie erörtert, wodurch die Beziehung zwischen dem Qing-Hof und den globalen visuellen Netzwerken erneut bestätigt wird. Die Identifizierung einer "westlichen" Quelle reicht jedoch nicht aus, um die Frage zu beantworten, warum der Kupferstich Ludwigs XIV., der sich seit der Kangxi-Periode am Qing-Hof befand, erst in der Mitte der Qianlong-Periode zum Tragen kam, oder warum der Qianlong-Hof aus dynamischer Sicht zu dieser Zeit begann, das europäische Medium der Kupferstich-Kriegsbilder zu wählen. Zwar schufen die Kupferstich-Kriegsbilder und andere "Ost-trifft-West"-Gemälde des Qing-Hofs eine visuelle Realität, die mit den traditionellen chinesischen Malmethoden nur schwer zu erreichen gewesen wäre, doch bedeutet dies nicht, dass die dokumentarischen Bilder des Qing-Hofs realistische Darstellungen des Zeitgeschehens waren, die nicht im Sinne einer Skizze realistisch waren, sondern oft auf Manuskripten basierten und an unterschiedliche Bedürfnisse angepasst wurden, um eine Die dokumentarischen Gemälde sind nicht realistisch im Sinne einer naturgetreuen Zeichnung, sondern basieren oft auf Manuskripten und werden an verschiedene Bedürfnisse angepasst, um eine virtuelle Realität zu schaffen. Die Haltung der Ming- und der Qing-Dynastie gegenüber der realistischen Darstellung Europas ist in der Wissenschaft stark umstritten. Angefangen von der gewundenen Reaktion der späten Ming-Malerei über das große Interesse der Bevölkerung an der späten Ming- und frühen Qing-Dynastie bis hin zur direkten Berufung auf die Malerei der Qing-Akademie wird deutlich, dass der "westliche Stil" inmitten der Globalisierung in vollem Gange war. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich das Streben nach realistischer Darstellung im Laufe der Zeit automatisch verstärkte, und noch weniger, dass der visuelle Realismus der europäischen Malerei automatisch auf alle Sujets angewandt werden konnte, um einen einheitlichen Grad an Realismus zu erreichen. Im ersten Fall hat zum Beispiel der Maler Zou Yigui (1686-1772) ist ein berühmtes Beispiel dafür. Er kritisierte die westliche Methode als "völlig ohne Pinselstrich, und als Handwerker, obwohl er arbeitet, gehört er nicht in die Klasse der Maler"; letzterer, zum Beispiel

Die offensichtliche Schattierung des Leseporträts des Kangxi-Kaisers ist eine deutliche Abweichung vom orthodoxen Ansatz der Kangxi-Südtour, was darauf hindeutet, dass westliche Malmethoden nicht durchgängig auf verschiedene Themen angewandt wurden und dass das Streben nach visuellem Realismus von Thema zu Thema variierte. Mit anderen Worten, die Produktion des westlichen visuellen Realismus war in der Qing-Dynastie kein gemeinsames Ziel, und es sollte weiter gefragt werden, welche

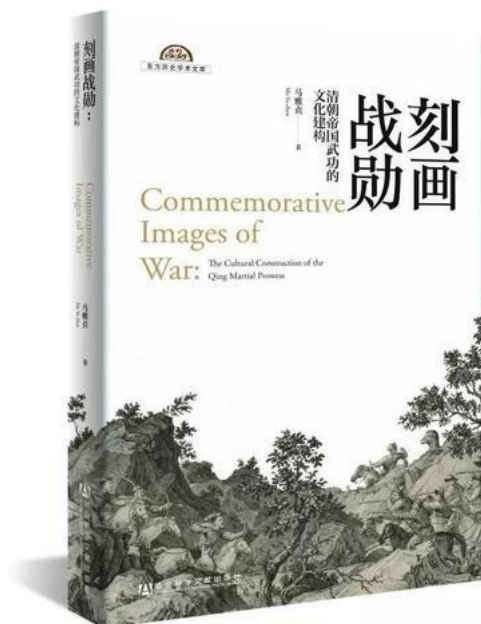
2016/12/19

Buch-News | Ma Yazhen: "Carving the War Hoon: The Cultural Construction of Imperial Martial Power in the Qing Dynasty" 最新动态

Rolle der europäische visuelle Realismus in den verschiedenen Bildern der Qing-Dynastie spielte.

Was die von der kaiserlichen Han-Macht geerbten visuellen Traditionen und insbesondere die Rolle europäischer Maltechniken bei der Darstellung von Glücksbildern und Tributen am Qing-Hof betrifft, so kann auf die Hofmalerei der Nördlichen Song verwiesen werden, die ebenfalls für ihren realistischen Stil bekannt ist. Maggie Bickfords Erörterung der Glücksrituale der Song-Dynastie ist besonders hilfreich bei der Betrachtung ähnlicher Themen am Qing-Hof. Indem sie die Darstellungen glücksverheißender Themen aus der Vergangenheit einerseits mit den zahlreichen Diskussionen über das Glück andererseits vergleicht, argumentiert sie, dass die Glücksbilder der Song-Dynastie "nicht nur Berichte sind, noch sind sie Illustrationen, noch sind sie ein Vergleich von Bildern, die in Huizongs Text aufgezeichnet sind, sondern [Glückseligkeit] selbst. Huizongs Zeichnungen sind eine exquisite Wiedergabe der alten Tradition der Darstellung glücksverheißender Zeichen auf eine aktuelle und zeitgemäße Weise. Wenn die Rolle des Malers darin bestand, Bilder des Glücks zu schaffen, die funktionieren konnten, dann war die korrekte Darstellung von entscheidend, um das gewünschte Ergebnis zu erzielen". Mit anderen Worten: Der realistische Stil der Glücksbilder der Huizong-Dynastie sollte nicht dazu dienen, die reale Existenz der Glücksrituale mit Zeichnungen zu belegen, sondern die Glücksrituale selbst mit den neuesten Zeichentechniken der damaligen Zeit korrekt darzustellen. Im Fall von Bi berief sich der Qing-Hof auf diese seit langem bestehende Tradition bei der Herstellung von Glücksbildern, so dass der Zweck der Aneignung der europäischen Malerei durch den Qing-Hof möglicherweise nicht darin bestand, die Existenz der Glücksriten in einem scheinbar realistischen Stil zu beweisen, sondern vielmehr darin, die Glücksriten selbst mit den neuesten ihm zur Verfügung stehenden Maltechniken korrekt darzustellen. Oder wenn sich die Kultur der Glücksrituale seit der Song-Dynastie verändert hat, dann müssen wir auch analysieren, was der realistische Stil der Glücksbilder aus dem Qing-Palast im Kontext einer anderen Glückskultur bedeutet.

Ebenso müssen die Rolle und die Bedeutung des visuellen Realismus, der durch europäische Malmethoden in Qing-Kriegsbildern wie "Der Ping des Junggar Hui" geschaffen wurde, mit früheren Kriegsbildern verglichen werden, um ein tieferes Verständnis zu erlangen. Deshalb zeichnet dieses Buch die Entwicklung der Kriegsbilder in der Ming- und der Qing-Dynastie nach, um zu erklären, warum die Kriegsbilder der Qing-Dynastie erst in der Mitte der Qianlong-Dynastie auftauchten, und um die Beziehung zwischen Kriegsbildern und der mandschurischen Kampfkultur zu verstehen.



(<http://www.ssap.com.cn/c/2016-10-28/1042680.shtml>)

Katalog

I Kriegsehrungen und Eunuchen: Karten mit Kriegsehrungen und persönlichen Ehrungen der Ming-Dynastie

Kapitel 1 Kriegsbezogene Bilder und die visuelle Kultur der Beamten in der Ming-Dynastie I Kriegsbilder von Ming-Beamten
 II Die Wanderkarte des Eunuchen und die visuelle Kultur des Beamtenkreises III
 Gestochene Bilder von Kriegsauszeichnungen in Büchern
 Der Rest Auf

II War Hoon und die Qing-Dynastie: Die zivile und militärische Annäherung an die Darstellung von War Hoon in der Vor-Qing-Zeit

Kapitel 2 War Hoon und die Mandschurei: "Taizu Shilu map" und Huang taiji über die Konstruktion des mandschurischen Bewusstseins
 Eine Restaurierung der "aktuellen Karte von Taizo"
 II Taizu wu emperor's actual record", "Taizu actual record" und Huang taiji über den Aufbau des mandschurischen Bewusstseins
 III Die Umwandlung des "Taizu-Shilu-Diagramms" in die Diagramme der Ming-Beamtenwürde und der Kriegsehre
 Klein Knoten

Kapitel 3 Kriegsehrungen und die "heiligen" Vorfahren: Die Etablierung einer Kultur der Kriegsehrungen in der Kangxi-Dynastie I
 Die Überlieferung und Entwicklung der persönlichen Kriegsehrentafel der Kangxi-Dynastie
 II Ein großer visueller Plan des Palastes der Kangxi-Dynastie, der die Kriegsbemalung der seltsamen und "heiligen" Vorfahren zeigt
 Der Aufbau der offiziellen Kampfkunstkultur der Kangxi-Dynastie
 IV Das Erbe und die Versuche, die Darstellung von Wuxun vor Qianlongs Befriedung des Huijiang weiterzugeben
 Klein Knoten

Viertes Kapitel Die Entstehung der Kriegskarte und des Purpurpavillons als Ausstellungsort für kaiserliche Militärs Hons I Die Fortführung und Entwicklung des Yidian-Krieges Hons
 Illustration
 II Das Auftauchen der "Victory Map" und die Entwicklung von gepaarten Kriegskartenanzeigen
 Drei Verdienstfiguren des Purpurnen Pavillons
 IV Die Darstellung der Kampfkünste und die Tabelle der

gruppierten Kampferehen des
kleinen Purpurnen Pavillons
Schlussfolgerung

Kapitel 5 Die Karte des Sieges im Ping des
Junggar Hui und die kaiserlichen
Kampfkünste I Von der Ziguangge-
Kriegsehrenkarte bis zum "Pingxing der
Junggar

Das Bild vom Triumph der Hui-Sektion
II "Westliche" Technik des "Kopierens
des Exakten" auf dem Prüfstand III
"Dinge im Detail, militärische
Formation in Reih und Glied" Bilder
des Krieges IV "Die tatsächlichen
Aufzeichnungen der Taizu und
"Pingxing der Junggar
Eine kurze
Zusammenfassung
des Hui Bu Sheng
Sheng Tu und der
kaiserlichen
Kampfkünste

Kapitel 6: Die Etablierung des kaiserlichen Kriegsbildes

Von "Der Sieg der Ping der Junggar Hui" bis
Der Sieg von Pingding Jinchuan
II Das Bild des Sieges im
Pingding des Jinchuan-
Flusses und seine
Nachwirkungen III Die
Etablierung kaiserlicher
Kriegsbilder
Klein Knoten
Schlussfolgerung Dissertation

Bibliogr
aphieLet
tered
catalo
gueAu
sschre
ibung
Nachtrag

Stichworte: Kultur (<http://www.ssap.com.cn/ssapshop/tagword/list?SiteID=42&TagWord=文化>)

Alte chinesische Geschichte

Zurück: Akademisches Repository für sozialwissenschaftliche Literatur | "Qi" und die Politik

Weiter: Neues Buch | Innovationspolitik: Ein praktischer Leitfaden

13/F und 15/F, Gebäude A/B, Huarong Building, Nr. 3, Nr. A29, North Third Ring Middle

Road, Xicheng District, Beijing 100029, P.R. China Leserservice: 010-59367028/7070

Publikationsabteilung: 010-59367081 E-Mail: duzhe@ssap.cn

Medienkooperation:010-59367263 Autorenservice:010-59367116 Website-Verwaltung:010-59367096

E-Book-Anfrage:010-59367096 Leder-Buchclub-Service:010-59367096

Copyright Social Science Literature Publishing House 京ICP备06036494号-1 京公网安备110102003507 新出网证(京)字094号



Webmaster-Statistiken (http://www.cnzz.com/stat/website.php?web_id=4317812)