

# Illusion

## Der technologische Blick der chinesischen Laterna Magica aus der Mitte der Qing-Dynastie

Lu Qi

---

**Abstract** In der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war die Laterna magica – ein sowohl in Europa als auch in China beliebtes optisches Gerät – von einer besonderen kulturellen Bedeutung geprägt, die zu radikal unterschiedlichen Betrachtungsweisen führte. Vor dem Hintergrund der Aufklärung stellte die „Illusion“ (幻景), die von europäischen Laterna Magica präsentiert wurde, eine transparente, und untersuchbare zweite Realität dar. Sie zielte darauf ab, die äußere Realität als Kanal, durch den Menschen die Welt verstanden und wahrnahmen, zu ersetzen und diente als praktische Verkörperung und Metapher für Heideggers „Zeitalter des Weltbildes“ ( ) ( ). Im Gegensatz dazu existierte die „Illusion“ (幻景) in den Laterna Magica der mittleren Qing-Dynastie ( ) neben der Realität als zwei auffallend ähnliche Parallelwelten. Für die meisten ging es bei dieser „Illusion“ (幻景) in erster Linie um visuelles Vergnügen, wobei die einheimischen Traditionen der Illusion unter neuen Technologien fortgesetzt wurden. Einige Literaten jedoch verwandelten die Guckkastenvorrichtung durch Eintauchen in diese technischen Illusionen und Distanzierung von ihnen in ein wirkungsvolles philosophisches Werkzeug. Sie brachte keine neuen Ideen hervor, sondern lieferte vielmehr eine materielle Bestätigung für eine in einheimischen Traditionen verwurzelte Weltanschauung – eine Weltanschauung, die durch unwiderlegbare Sinneserfahrungen die falsche Dichotomie von Realität und Illusion überwand.

---

Auf dem Pariser Salon von 1793 stellte der Maler Louis-Jean Boilly sein Werk L'Optique (Abb. 1) aus. Das Gemälde zeigt den Sohn des französischen Revolutionsführers Georges-Jacques Danton und Dantons zukünftige Frau bei der Verwendung eines optischen Instruments, das als „Zograskop“ (Zograskop) bekannt ist. Der Junge betrachtet das vom Zograskop dargestellte Spiegelbild. Dies steht für eine technisierte Art des Betrachtens, bei der sich der Betrachter nicht allein auf sein bloßes Auge verlässt, sondern externe Technologie einsetzt, um das Bild wahrzunehmen.

Der von Bouvet dargestellte Zegla-Spiegel repräsentiert den in Europa von den 1740er Jahren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts am weitesten verbreiteten Typ von Betrachtungsspiegeln<sup>①</sup>. Er besteht aus einer konvexen Linse und einem in einem Winkel zur Linse angebrachten Spiegel, die auf einem Holzrahmen montiert sind (Abb. 2). Es gab auch andere Varianten zeitgenössischer Betrachtungsspiegel. Ein Typ, der Zegler-Spiegel, bestand aus einem pyramidenförmigen Holzkasten. Er funktionierte nach dem gleichen Prinzip wie der erstgenannte und verwendete ebenfalls einen Spiegel zur Bildgebung –

den  
„reflektierenden“  
Betrachtungsspiegel (Abb. 3) Ein weiterer Typ,

der „Direktblick“- „ „ Betrachtungsspiegel, verzichtete gänzlich auf Spiegel. Stattdessen ermöglichte er die direkte Beobachtung des positiven Bildes auf der Bildplatte durch einen langen Holzkasten (Abb. 10). Die zu diesen Betrachtungsgeräten gehörenden Bilder waren handkolorierte Radierungen oder gravierte Kupferstiche, die auch als „~~Plata~~ „optische Ansichten“ (vue d'optique) genannt. Ihre Hersteller konzentrierten sich hauptsächlich auf vier europäische Städte: Paris, London, Amsterdam und

Dieser Artikel ist ein Forschungsergebnis des Jugendprogramms für geistes- und sozialwissenschaftliche Forschung des Bildungsministeriums „Der Einfluss westlicher Spiegel auf die bildende Kunst der Ming- und Qing-Dynastien“ (Genehmigungsnummer: 21YJC760051).



Jahrhundert, 48,26 × 34,29 × 95,25 cm

(Peepshows: A Visual History, S. 29)

Abbildung 1 Stich, der Frédéric Cassey als „Optischen Beobachter“ darstellt, um 1793 Handkolorierte Kupferplatte, 55 × 45 cm Sammlung der National Gallery of Art, Washington



Abb. 2 In Europa hergestellter Zolger-Spiegel Ende des 18. Jahrhunderts Höhe 60 cm Durchmesser des Sockels 23 cm (Huang Yongtai, Peng Zicheng, Zhou Weiqiang (Hrsg.): The Art of Fusion: Masterpieces from the Kobe City Museum, National Palace Museum, Taipeh, Ausgabe 2013, S. 188)

Abbildung

3

## „Reflektieren der“ Spiegel, 1773–1787, 81,5 × 57,1 × 33,6 cm

Universität Coimbra, Portugal, Museum für Physik

(Wunderbare Geräte:

From the World in a Box to Images on a Screen, S. 348)



Abb. 1 „Direktblick“-Guckkasten, ca. 1773–1787, 18.

Gersberg und Bassano ©.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfreuten sich diese verschiedenen Arten von Betrachtungsspiegeln auch in China und Japan großer Beliebtheit.

(**Abbildung**)<sup>9</sup>. In der Qing-Dynastie in China wurde dieses optische Gerät als „**Westliche Brillenbilder**“ („**Westliche Szenen**“) oder „**Westliche Szenen**“ bezeichnet. Die Herstellungstechniken für die Bilder umfassten sowohl rein handgemalte Werke als auch „hand-coloured“-Holzschnitte<sup>10</sup>. In der Edo-Zeit in Japan war es als „**Gucklochbilder**“ („**Brillenbilder**“) oder „**Brillenbilder**“ bezeichnet wurden. Angesichts der engen Entwicklungszusammenhänge zwischen Brillenbildern und japanischen Ukiyo-e haben diese Werke große Aufmerksamkeit bei japanischen Kunsthistorikern gefunden<sup>11</sup>. Im Gegensatz dazu ist die wissenschaftliche Forschung zu chinesischen Guckkästen (im Folgenden zusammenfassend als „**Guckkästen**“ bezeichnet) und ihren Bildern aufgrund des Ausschlusses von Guckkastenbildern aus der traditionellen Ming- und Qing-Kunstgeschichtsschreibung, die sich auf die Malerei der Literaten konzentriert, nach wie vor relativ spärlich. In den letzten Jahren hat eine Gruppe von Wissenschaftlern begonnen, diese Lücke zu schließen: Qiu Zhonglin und

andere haben die Geschichte verschiedener westlicher optischer Medien, darunter westliche Spiegel, die nach China gelangten, sowie die damit verbundenen Dokumente akribisch nachgezeichnet<sup>10</sup>; Li Qile hat die intrinsischen Unterschiede in Klasse und Kultur untersucht, die sich in den westlichen optischen Geräten der Qing-Dynastie zeigen; anschließend führte Shang Wei eine spezielle Studie über westliche optische Gerätebilder durch, die den Grand View Garden darstellen, und zeigte, dass die Einführung dieser Geräte keine westlichen Darstellungsweisen mit sich brachte, sondern vielmehr den einheimischen Diskurs über „**Westliche Szenen**“ in China aktivierte und neu belebte.

Die oben skizzierten wissenschaftlichen Errungenschaften bilden eine solide Grundlage für nachfolgende Forschungen, insbesondere für die von Shang Wei initiierte vergleichende chinesisch-europäische Perspektive, die sich mit der Frage befasst, wie ausländische Technologien mit einheimischen kulturellen Kontexten interagieren und sich mit ihnen auseinandersetzen. Diese Studie wird diesen vergleichenden Rahmen erweitern, indem sie die Funktionen und die Bedeutung von Laterna-Magica-Projektoren aus der Mitte der Qing-Dynastie im Vergleich zum zeitgenössischen Europa analysiert und die Untersuchung auf zwei Ebenen erweitert und vertieft: Erstens hat der derzeitige Mangel an umfassenden wissenschaftlichen Vergleichen hinsichtlich des Inhalts westlicher Bildkarten aus verschiedenen Regionen zu einem unklaren Bild der Illusion „**Westliche Szenen**“ geführt, die sie in verschiedenen Kulturen – insbesondere im China der Mitte der Qing-Dynastie – hervorgerufen haben. Diese Unklarheit führt auch zu Verwechslungen mit anderen visuellen Kulturen, die ähnliche Formen aufweisen, sich jedoch in ihren konzeptionellen Grundlagen unterscheiden. Vor diesem Hintergrund werden in diesem Beitrag die Motive und Inhalte chinesischer und europäischer Drucke sorgfältig untersucht und analysiert, um die unterschiedlichen Ausprägungen dieser technischen Illusion in verschiedenen kulturellen Kontexten klar abzugrenzen und zu definieren. Auf dieser Grundlage konzentriert sich der vorliegende Beitrag auf eine zentrale Frage: Wie wurde die Beziehung zwischen der Illusion innerhalb des Spiegels „**Westliche Szenen**“ und der Realität außerhalb des Spiegels konstruiert und wahrgenommen? Gerade die unterschiedlichen Antworten auf diese Frage spiegeln die stark kontrastierenden Sichtweisen wider, die sich in Europa und China in der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts herausbildeten.

## I. Die „Illusion“ in der Laterna magica

Für das Publikum des 18. Jahrhunderts, sei es in Europa oder im China der Qing-Dynastie, stellte die Erfindung der Lochkamera eine beispiellose Erfahrung stereoskopischer Illusion dar. Trotz ihrer einfachen Konstruktion blieb das Prinzip hinter dieser visuellen Illusion lange Zeit unklar<sup>12</sup>. Im Jahr 2013 befassten sich der niederländische Psychologe Jan Koenderink und seine Kollegen mit dem Thema der monokularen Stereopsis ( ) und beleuchteten den Mechanismus, der die Wahrnehmung von Tiefe mit einem einzigen Auge ermöglicht. Koenderink und Kollegen das Konzept „monokularen Stereopsis“ ( ) ein und boten damit einen möglichen Rahmen für das Verständnis des optischen Täuschungseffekts der Guckkastenvorstellung<sup>13</sup>. Monokulare Stereopsis bezeichnet die Wahrnehmung von Tiefe, die durch das Betrachten eines Bildes mit einem einzigen Auge erreicht wird. Da die moderne Wissenschaft allgemein davon ausgeht, dass stereoskopisches Sehen auf binokularen Eingaben beruht

leicht unterschiedliche Bilder, was den Begriff „**Stereopsis**“ scheinbar widersprüchlich erscheinen lässt.

Wie Koenderink jedoch hervorhebt, haben Wissenschaftler seit den 1920er Jahren Methoden erforscht, um stereoskopische Wahrnehmung aus einzelnen Bildern abzuleiten, darunter auch monokulare Betrachtungstechniken. Diese Erkenntnisse wurden von Forschern, die sich mit frühen modernen optischen Geräten befassen, lange Zeit übersehen. Eine Abhandlung des amerikanischen Physiologen und Optikers A. Ames Jr. aus dem Jahr 1925 lieferte besonders anschauliche Erklärungen für die Konstruktion von Laterna-Magica-Dias und der Laterna Magica selbst. Er zeigte, dass stereoskopische Illusionen durch zwei unterschiedliche Mechanismen erzielt werden können: objektive stereoskopische Faktoren und subjektive stereoskopische Faktoren <sup>12</sup>.

Erstens gibt es objektive dreidimensionale Faktoren. Die Illusion von Tiefe ergibt sich aus den inhärenten Eigenschaften des Bildes selbst, ein Konzept, das Europäern, die mit der linearen Perspektive vertraut sind, bekannt ist. Dieser Effekt kann durch Techniken wie Perspektive, Schattierung und Farbe erzielt werden. In Scherzbildern wird oft eine übertriebene lineare Perspektive verwendet, um den Effekt des zurückweichenden Raums zu verstärken, wobei Fluchtlinien und Fluchtpunkte durch Darstellungen von Flüssen, Straßen und anderen Elementen, die sich bis zum Horizont erstrecken, betont werden. Folglich weisen diese Bilder bestimmte kompositorische Konventionen auf. Eine Tafel, die eine Szene aus „Die Romanze der Westkammer“ darstellt und den Titel „Nächtliche Überquerung der Mauer“ (Abb. 10) trägt, und eine weitere Tafel mit dem Titel „Lotuspflücken“ (Abb. 11) verwenden, obwohl sie thematisch unterschiedlich sind, ähnliche Kompositionsvorlagen. Beide nutzen einen Teich, der sich zum Fluchtpunkt hin erstreckt, um eine Illusion von Tiefe zu erzeugen <sup>13</sup>. Gleichzeitig wurden für Peep-Show-Bilder häufig Motive aus bestehenden Ölgemälden oder Drucken übernommen, wobei die ursprüngliche Komposition manchmal verändert wurde, um einen stärkeren dreidimensionalen Effekt zu erzielen. Die in Augsburg hergestellte Ansicht von **Kan (m. 1770)** verwendete **eine Komposition aus Johan Nieuwofs** Nauts, Bericht über die Mission der Niederländischen Ostindien-Kompanie in China“ (Abb. 12). Der Schöpfer der Platte passte jedoch die ursprüngliche Komposition an: Er erweiterte die Perspektive in die Bildebene, um die Dreidimensionalität zu verstärken <sup>14</sup> und den ursprünglich über dem Torbogen positionierten Text an den Rand des Rahmens verschoben, um die visuelle Illusion möglichst wenig zu stören. Darüber hinaus wurden für westliche Bildkarten einfache, leuchtende Farben zum Einfärben verwendet. Dadurch wurden die Bilder nicht nur realistischer, sondern es wurde auch eine atmosphärische Perspektive <sup>15</sup> durch die Verwendung kühler Farbtöne im Hintergrund des Himmels erzielt.

Zweitens wirkt der relativ übersehene subjektive stereoskopische Faktor, indem er die Wahrnehmung der Flachheit des Bildes durch den Betrachter aufhebt oder abschwächt. Dies führt dazu, dass der dargestellte Inhalt **fälschlicherweise** als dreidimensionale Objekte im Raum identifiziert wird („) Obwohl die Gucklöcher in verschiedenen Regionen unterschiedlich groß waren, störten sie alle auf ihre eigene Weise die normale visuelle Wahrnehmung. Die dominierenden europäischen Gucklochlinen aus dem 18. bis frühen 19. Jahrhundert hatten einen Durchmesser von etwa 13 Zentimetern und übertrafen damit leicht den Augenabstand zwischen den menschlichen Augen (Abb. 2). Folglich erforderte das Betrachten binokulares Sehen – jedes Auge beobachtete das Bild durch eine leicht unterschiedliche Position innerhalb der Linse, ähnlich wie beim Betrachten des Bildes durch Prismen mit unterschiedlichen Brechungseffekten. Diese Betrachtungsmethode beeinträchtigte den natürlichen Fokussierungsmechanismus der Augen, wodurch der Betrachter die Fähigkeit verlor, die tatsächliche Tiefe wahrzunehmen. Im Gegensatz dazu wiesen

japanische Gucklöcher aus der späten Edo-Zeit Linsen mit einem Durchmesser von nur 2,5–7 Zentimeter (Abb. 10, Abb. 11) <sup>16</sup>. Während Gucklöcher aus der Mitte der Qing-Dynastie heute äußerst selten sind, wird allgemein angenommen, dass japanische Gucklöcher dieser Zeit chinesische Designs imitierten. Folglich verwendeten Gucklöcher aus der Mitte der Qing-Dynastie wahrscheinlich ähnlich große Linsen. Im Gegensatz zu ihren europäischen Pendanten beeinträchtigen diese Linsen mit kleinem Durchmesser monokular betrachtet wurden und die Beobachtung mit einem Auge die Wahrnehmung der tatsächlichen Tiefe ebenfalls beeinträchtigte. Dies



Abbildung 5: Suzuki Harunobu, Tamagawa bei Kōya, 1764–1772, Farbholzschnitt, 26,7 × 20,7 cm, Sammlung des Kobe City Museum (Intertwined Threads: Masterpieces from the Kobe City Museum, S. 174)

Abb. 6 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil: „Nachtwandern“ Mitte der Qing-Dynastie Handbemalter Holzschnitt 12,6 × 18,6 cm Sammlung des Kobe City Museum [Ausstellungskatalog: „Chinesische Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und Bilderbücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“, Tafel 93-2, S. 22]



Abb. 7 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil: „Lotuspflückerszene“ Mitte der Qing-Dynastie Koloriert auf Papier 24,3 × 37,4 cm Privatsammlung [Abbildung 86, S. 269, „Ausstellung chinesischer Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und illustrierte Bücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“]

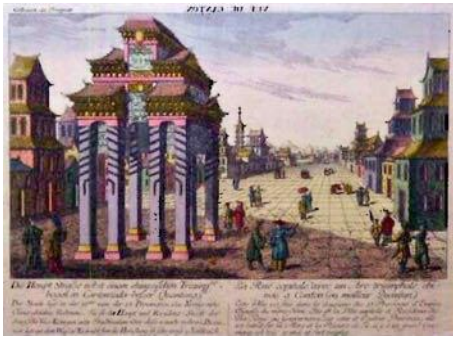


Abb. 8 In Deutschland hergestellte Laterna-Magica-Folie, „Ansicht von Kanton“ um 1770 Handkolorierte Kupferplatte 24 × 39,3 cm Privatsammlung [Niklas Leverenz, „Vues d'optique with Chinese Subjects“], *Print Quarterly*, Bd. 31,

Nr. 1 (2014): 23]



Abbildung 9 Ablehnung dargestellt in Johan Nieuwofs *Het gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie*, 1665 (S. 42)



Abb. 10 In Japan hergestellter „reflektieren der“ Spiegel im westlichen Stil, 1784, Höhe 63,5 cm, Linsendurchmesser 4 cm. Sammlung des Kobe City Museum (Abbildung 59, S. 15, „Megane-e und die dreifundfünfzig Stationen der Tōkaidō: Vom Westen beeinflusste Ukiyo-e“).

Abb. 11 In Japan hergestellter westlicher „Direktblick“-Spiegel, 1788. Höhe: 32,2 cm. Linsendurchmesser: 2,5 cm. Sammlung des Kobe City Museum (Brillen und die dreifundfünfzig Stationen der Tōkaidō: Vom Westen beeinflusste Ukiyo-e, Tafel 58, S. 14)

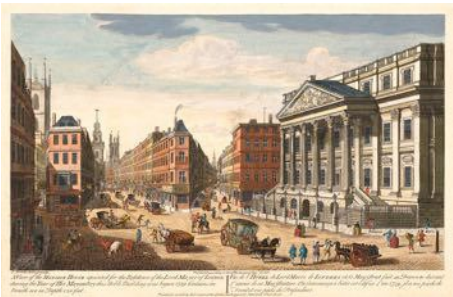


Abb. 12 In Großbritannien hergestellte Spiegelbildplatte im westlichen Stil, „Ansicht der Residenz des Bürgermeisters von London“

1751 Kupferstich, handkoloriert, 25,9 × 40,5 cm Rijksmuseum, Niederlande

Laterna Magica in der Mitte der Qing-Dynastie  
 D arüber hinaus stört das von einer reflektierenden Laterna magica erzeugte Spiegelbild auch unser Verständnis der räumlichen Beziehung zwischen uns selbst und den Objekten, die wir sehen<sup>9</sup>. So eliminieren Laterna magicas verschiedener Art auf unterschiedliche Weise die physiologischen Hinweise, die auf die Flachheit und Materialität eines Bildes hindeuten könnten, und verhindern so, dass der Betrachter erkennt, dass es sich bei dem, was er sieht, lediglich um ein zweidimensionales Bild handelt. **Dadurch** wirken diese Bilder, die bereits objektive dreidimensionale Elemente besitzen, noch „dreidimensionalaler“ (. . .

## II. Bildinhalt

Als optisches Gerät, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Regionen beliebt war, wirft die Guckkasten-Show eine zentrale Frage auf: **8** die Funktion und Bedeutung der von ihr erzeugten „Illusion“ universell? Was bedeutete die illusionistische Technologie der Guckkasten-Show speziell für dieses Papier für das chinesische Publikum der mittleren Qing-Dynastie? Unterscheiden sich ihre Wahrnehmungseffekte von denen der europäischen Betrachter? Der Autor wird den Inhalt der Bilder aus dieser Zeit untersuchen, um zu verstehen, was das europäische und das chinesische Publikum jeweils in ihnen wahrgenommen hat.

Nach den Forschungen von Karl Dembach umfassten die Motive der europäischen Laterna-Magica-Dias in der Regel topografische **Atm**, die berühmte Bauwerke wie Paläste, Kirchen und Rathäuser oder Freiluftkulissen wie Straßen, Plätze und Häfen zeigten (Abb. 12, **Abb 13**). Weniger häufig waren Porträts, moralische oder biblische Themen und historische Ereignisse<sup>9</sup>. Eine Passage aus dem 1784 vom Londoner Drucker Carrington Bows veröffentlichten Katalog mit Bildergläsern fasste die Motive und Inhalte seiner Drucke zusammen:

Die folgenden Serien allein umfassen verschiedene perspektivische Ansichten: darunter maritime Szenen, berühmte Städte, Königspaläste, Residenzen und Gärten des britischen, französischen und niederländischen Adels, Venedig, Rom, Ansichten des antiken und modernen Roms sowie bemerkenswerte öffentliche Gebäude in London und Umgebung<sup>9</sup>

Wie beschrieben, zeigen diese Bilder überwiegend europäische geografische Landschaften. Tatsächlich machen unter den erhaltenen europäischen Bildern Inhalte, die einheimische geografische Landschaften darstellen, die überwiegende Mehrheit **aus**

Im Gegensatz dazu ist es aufgrund der Knappheit und Fragmentierung der Materialien wesentlich schwieriger, den Inhalt der westlichen Bildkarten aus der Mitte der Qing-Dynastie zu verstehen als den ihrer europäischen Pendants. Die derzeit verfügbaren physischen Materialien umfassen zwei Arten: Zum einen handelt es sich um in China hergestellte westliche Bildkarten, die während der Mitte der Qing-Dynastie nach Japan gelangten und sich heute im Besitz öffentlicher Institutionen oder privater Sammlungen befinden, sowie um eine kleine Anzahl von Karten, die in privaten Sammlungen in China aufbewahrt werden<sup>2</sup>; die andere, relativ seltene Kategorie besteht aus einer Sammlung japanischer Guckkastenbilder, die größtenteils Maruyama Ōkyo zugeschrieben werden und viele chinesische Landschaften darstellen (Abb. 14, **Abb 15**) Julian Jinn **15** Yasumasa Oka und andere haben nachgewiesen, dass diese Werke von japanischen Künstlern hergestellt wurden, die chinesische

Drucke imitierten <sup>2</sup>, und damit  
Aspekte des Aussehens einiger  
chinesischer Drucke aus dieser  
Zeit offenbarten.

Aufgrund ihres Sujets  
lassen sich diese in China  
hergestellten Bildkarten im  
westlichen Stil grob in zwei  
Typen einteilen. Der erste  
Typ zeigt geografische  
Landschaften. Sie sind frei  
von Narrativen, zeigen jedoch  
reale Szenen und  
konzentrieren sich in erster  
Linie auf architektonische  
Motive.

Figuren dienen als sekundäre Elemente. Diese Werke wurden von zeitgenössischen europäischen Drucken beeinflusst, wobei einige Darstellungen westlicher Straßenlandschaften, Architektur und Meereslandschaften (Abb. 16, Abb. 17) wahrscheinlich direkt importierte europäische topografische Drucke imitieren, obwohl die konkreten Orte nicht identifizierbar sind. Beispiele für Adaptionen europäischer Drucke sind auch in dieser Kategorie zu finden. So scheint beispielsweise „Wald bei Zhenjiang“ nach seinem Titel und der Kleidung der Passanten im Stil der Qing-Dynastie zu urteilen eine chinesische Druckgrafik zu imitieren, die ihrerseits wahrscheinlich eine Adaption einer Druckgrafik von Edward Rieu ist.

Blick auf die große Promenade in den Vauxhall Gardens vom Eingang aus (Abb. 18). Darüber hinaus umfassten solche Drucke auch echte originale chinesische topografische Szenen, wie beispielsweise Blick auf den Jingshan-Hügel innerhalb der Stadt Peking (Abb. 19).

Die zweite Kategorie umfasst nicht-landschaftliche Motive, die in dramatische Erzählungen und allgemeine Themen unterteilt sind. Dramatische Erzählungen zeichnen sich durch Handlungsstränge ohne reale Schauplätze aus, wobei Figuren Vorrang vor Architektur haben – im Gegensatz zu topografischen Drucken. Das Kobe City Museum besitzt einen einheitlichen Satz von acht chinesischen Drucken (Abb. 20) die alle narrative Szenen darstellen. Neben dem bereits erwähnten „Überqueren der Mauer bei Nacht“ zeigt „Die Unruhe am Studienaltar“ (Abb. 21) ebenfalls aus „Die Romanze der Westkammer“ und zeigt Zhang Sheng, wie er Cui Yingying und Hongniang begegnet, als sie aus einer benachbarten Tür entlang des Korridors treten. Im Hintergrund geht Lady Cui, geführt vom Ältesten, auf die Studienhalle in der Ferne zu. Über den Flurtüren im Vordergrund sind auf den Tafeln die **Schriftzeichen** „幽怀“ und „清径“ in Spiegelschrift geschrieben, was darauf hinweist, dass dieser Druck speziell für eine reflektierende Laterna magica angefertigt wurde.

Die Sammlung „Red Chamber Dream Engraving Collection“ umfasst acht Stiche aus Fu Xihuas Sammlung von Druckplatten zu „Der Traum der roten Kammer“ (Abb. 22, Abb. 23) (7), was deutlich zeigt, dass dieses monumentale Werk auch als wichtige Quelle für Motive für Laterna-Magica-Dias diente. Der Joseon-Gesandte Seong Yu begegnete während seiner Mission in Peking Laterna Magicas und hielt in seinem Werk „Ming Shan Yan Shi Lu“ (1818) fest:

West Lake-Spiegel verwenden eine Methode mit farbigen Pavillons: Auf einer Seite befinden sich zwei Glasscheiben, hinter denen ein großer Spiegel aufgehängt ist. Unter dem Spiegel entfalten sich illustrierte Schriftrollen – wie beispielsweise „Aufzeichnungen der drei Reiche“, „Die Reise nach Westen“, „Der goldene Lotus“ und ähnliche Werke. Wenn die gemalten Bilder auf die Oberfläche des Spiegels treffen, erscheinen Objekte in unmittelbarer Nähe, entfernte Objekte erscheinen wie zehn Li entfernt, winzige Details, so fein wie Federn, werden auf die Größe einer Sonne vergrößert, und himmlische Szenen, die in Nebel gehüllt sind, werden mit lebensechter Klarheit wiedergegeben. Dieser Effekt wird ausschließlich durch die Verwendung erzielt.

Die westlichen Spektakel, denen Cheng You im Peking des frühen 19. Jahrhunderts begegnete, zeigten überwiegend Szenen aus Romanen und Dramen. Abgesehen von diesen eindeutig handlungsorientierten literarischen Themen fehlten den generischen thematischen Drucken in der Regel narrative oder reale Schauplätze, stattdessen wurden stereotype Szenen dargestellt: Frauen, die sich in Innenhöfen vergnügen (Abb. 24, Abb. 25) Westler in Pavillons im westlichen Stil (Abb. 26) und Qing-Personen in hybrider chinesisch-westlicher Architektur (Abb. 27). Natürlich können diese Bilder unerkannte narrative Stränge oder Quellen verbergen.

Da die in nicht-realistischen Drucken dargestellten Architekturen und

Umgebungen vollständig fiktiv sind, unterscheiden sich ihre Inhalte deutlich von den zeitgenössischen europäischen Mainstream-Topografiedrucken. Erstere ähneln eher Theaterkulissen als realen Schauplätzen. Warum wichen dann die chinesischen Drucke der mittleren Qing-Dynastie inhaltlich so stark von ihren europäischen Zeitgenossen ab?

Der Autor behauptet, dass die visuelle Inspiration für die Peep-Show-Bilder aus der Mitte der Qing-Dynastie nicht nur aus zeitgenössischen



Abbildung 13 Deutsche Durchblick-Drucke: Breslau – Sandinzel und Dominzel Ende des 18. Jahrhunderts Handkolorierte Kupferstichplatte 26,3 × 38,8 cm [Sixt von Kapff (Hrsg.), *Guckkastenbilder Perspektive Ansichten/Vues d'Optique aus dem Augsburger Verlag von Georg Balthasar Probst 1732–1801: Gesamtkatalog*, Weissenhorn: A.H. Konrad, 2010, S. 75]

Abbildung 14 (zugeschrieben) Maruyama Ōkyo: Drucke im westlichen Stil, Qingzhou-See, spätes 18. Jahrhundert, Holzschnitt mit Handkolorierung, 19,7 × 26,2 cm, Sammlung des Kobe City Museum (Aus „Megane-e und die dreiundfünfzig Stationen der Tōkaidō: Vom Westen beeinflusste Ukiyo-e“, *TAKEJISSE*)



Abb. 15 (Zugeschrieben) Maruyama Ōkyos Bildkarte im westlichen Stil „Wald bei Zhenjiang“ Mitte bis Ende des 18. Jahrhunderts Holzschnitt, handkoloriert 20,2 × 27,4 cm Sammlung des Kobe City Museum (Foto vom Autor)



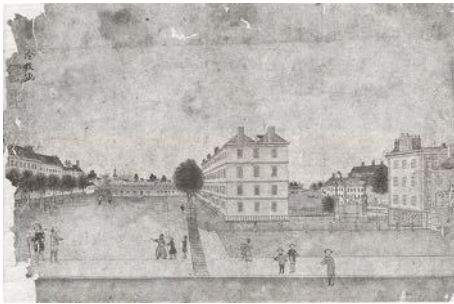


Abb. 16 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil: Straße mit Häusern im westlichen Stil Mitte der Qing-Dynastie. Koloriert auf Papier 24,3 × 37,4 cm Privatsammlung (Aus: „Ausstellung chinesischer Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und Bilderbücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“, Tafel 88, S. 270)



Abb. 17 In China hergestellte Guckkasten-Diapositive: Landschaft. Mitte der Qing-Dynastie. Farbe auf Papier. 24,3 × 37,4 cm. Privatsammlung (aus „Chinese Western-Style Painting: Paintings, Prints and Picture Books from the Late Ming to the Qing Dynasty“, Tafel 87, S. 270).



Abb. 18 In Großbritannien hergestellte Laterna-Magica-Folie, „The Grand Walk at Vauxhall Gardens Seen from the Entrance“, 1759. Handkolorierte Kupferplatte (W. G. Constable, Canaletto: Giovanni Antonio Canal, 1697–1768, Oxford: Clarendon Press, 1976, Tafel 183)



Abbildung 19: In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil, Blick auf den Jingshan-Hügel innerhalb der Stadt Peking. Mitte der Qing-Dynastie, koloriert auf Papier, 27,1 × 41 cm. Sammlung von Shinichiro Watanabe (Ausstellungskatalog: „Chinesische Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und illustrierte Bücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“, Tafel 76, S. 52).

Über die europäischen Laterna-Magica-Dias der späten Qing-Dynastie hinaus lässt sich eine weitere frühere europäische Bildkultur nachverfolgen – die Bühnenkunst des Barocktheaters und seiner Ableger. Barocke Bühnen verwendeten typischerweise einen Proszeniumsbogen, gestufte Bühnenrückwände und einen Hintergrund, um einen illusionistischen Raum mit ausgeprägter Tiefenwahrnehmung zu schaffen (Abb. 28, Abb. 29) ; Das repräsentativste visuelle Vokabular bestand darin, durch Darstellungen von Säulengängen, Bögen oder Arkaden, die sich unendlich in die Ferne erstreckten, eine räumliche Illusion zu erzeugen. Dieses Kompositionsparadigma war in europäischen topografischen Landschaftsdrucken ungewöhnlich. In nicht-szenischen Drucken aus der Mitte der Qing-Dynastie wurde es jedoch wiederholt verwendet. Bei der Darstellung architektonischer Szenen (Abb. 26, Abb. 27, Abb. 30, Abb. 31) setzten die Maler diese mehrschichtige Korridor-Komposition geschickt ein, um die Bildebene zu strukturieren und den Blick des Betrachters tief in einen fiktiven, theaterähnlichen Innenraum zu lenken.

Die visuelle Kultur des Barocktheaters war dem zeitgenössischen chinesischen Publikum möglicherweise nicht unbekannt. In seiner Abhandlung über lineare Perspektive aus dem Jahr 1735, The Theory of Vision, fügte Nian Xiyao zwei Perspektivdiagramme (Abb. 32) , die einen Paravent aus sechs vertikal angeordneten Tafeln zeigen, auf denen jeweils ein perspektivisches Raster gemalt ist. Mit zunehmender Entfernung verkleinerten sich die auf den Tafeln dargestellten Objekte proportional und bildeten zusammen einen illusorischen Raum, der den Regeln der linearen Perspektive entsprach. Die Szene zeigte Kinder, die in einer chinesischen Architekturkulisse das Laternenfest feierten, was unter das zuvor zusammengefasste „gemeinsame Thema“ fiel. Li Qile wies darauf hin, dass es sich hierbei um ein optisches Tischspielzeug (Abb. 33, Abb. 34) handelte, das als „Laterna Magica“ bekannt war –

Das Miniaturmodell, ein optisches Tischspielzeug (Abb. 33, Abb. 34) hat seinen Ursprung im Barocktheater des 17. Jahrhunderts. Darüber hinaus zeigen Landschaftsgemälde aus der Qianlong-Zeit den östlichen Seeuferbereich des Changchun-Gartens (Abb. 35, Abb. 36), eine Struktur auf, die der Bühnenkulisse des oben genannten Barocktheaters bemerkenswert ähnlich ist. Es befindet sich am östlichsten Ende der westlichen Gebäude im Changchun-Garten und besteht aus zwei parallelen Ziegelmauern mit jeweils sechs Seiten, die sich allmählich zur Mitte hin verjüngen. Am Ende steht eine lange Ziegelmauer, an deren Seiten perspektivische Tafeln angebracht sind.

### III. Die Illusion als Ersatz für die Realität: Unterschiede europäischer Guckkästen im „Zeitalter der Weltbilder“

Die Unterschiede im Bildinhalt bedingen die unterschiedliche Bedeutung und Funktion der „Illusion“ in chinesischen und europäischen Guckkästen ( ) - Bedeutung und Funktion. Bevor wir uns mit der Illusion „ „ in Peep-Show-Geräten aus der Mitte der Qing-Dynastie befassen, untersuchen wir zunächst die Illusion „ „ in europäischen Peep-Show-Geräten. Europäische Peep-Show-Bilder, die in erster Linie geografische Landschaften darstellen, repräsentieren eine neue europäische Elitekultur, die in der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entstand und die Spannungen zwischen der Aufklärung und der Gegenreformation im 16. und 17. Jahrhundert widerspiegelt. Um die illusorische Natur der europäischen topografischen Ansichten in „ „ zu verstehen, ist es unerlässlich, sie in einen historischen Rahmen zu stellen, und eine frühere barocke Tradition des Illusionismus zu untersuchen, die

darauf abzielte, ekstatische  
Erfahrungen hervorzurufen.

Nach den Forschungen von  
hat der kulturelle Kontext  
dieser illusionistischen  
Tradition seinen Ursprung in  
der Gegenreformation der  
Jesuiten. Mit der  
Verurteilung visueller  
Darstellungen durch die  
lutherische Reformation,  
verfolgte die katholische  
Kirche den gegenteiligen  
Weg und versuchte, die  
Gläubigen durch die  
Schaffung intensiver  
visueller Eindrücke  
zurückzugewinnen. Zu  
diesem Zweck nutzten  
Kräfte, die durch die  
Jesuiten repräsentiert  
wurden, verschiedene neu  
entstehende optische  
Medien und Technologien  
und setzten  
halluzinatorische visuelle  
Illusionen ein, um den  
Betrachter zu unterwerfen  
und zu schaffen

Religiöse Erleuchtung. Von Kischers Konzept der „**Illusion**“ bis hin zum Einsatz von Perspektivtafeln und künstlichem Licht im Barocktheater, um in dunklen Umgebungen intensive Illusionen zu erzeugen, bleibt der Zweck, wie bereits erwähnt, derselbe: das Publikum aus der alltäglichen Realität zu entführen und es in einen heiligen, transzendenten spirituellen Bereich zu versetzen. In diesem Zusammenhang steht **die Illusion** innerhalb des Spiegels — — im Gegensatz zur Realität außerhalb des Spiegels und verkörpert die Dichotomie zwischen Wahrheit und Lüge, dem Heiligen und dem Profanen. Die Illusionen des Theaters versuchten nicht, die Realität nachzuahmen, sondern vielmehr, verzerrte weltliche Wahrnehmungen zu überwältigen und durch eine höhere, heilige Wahrheit zu ersetzen, um so den Menschen den Weg zur Erleuchtung zu weisen (4).

Mit dem Aufkommen der Aufklärung wich diese mystische **Illusion des** „**„**“, die heilige Erfahrungen hervorrufen sollte, jedoch allmählich einer neuen, rationalen **Illusion** des „**„**“. Letztere entspricht genau der Betrachtungsweise, die durch die Laterna magica des 18. Jahrhunderts verkörpert wurde, die geografische Landschaften zeigte. Diese Transformation zeigte sich am deutlichsten in den Innovationen des Betrachtungsapparats selbst. Zwar konnten verschiedene Guckkästen verwendet werden, um die topografischen Landschaften Europas dieser Zeit zu betrachten, doch am weitesten verbreitet war zweifellos der kastenlose Zoetrop (Abb. 1, Abb. 2) dessen Aufkommen revolutionär war. Im Gegensatz zu den jahrhundertlang verwendeten visuellen Geräten mit Holzkasten – von Albertis

**Renaissance** „**„**“ bis hin zu **niederländische** **he** **dem** 17. **Jahrhundert** und die

auf der **„Licht der Vernunft“** ( ) der Aufklärung. Dieser Trend manifestierte sich in visuellen Geräten mit offenem Rahmen aus dem frühen 19. Jahrhundert, wie Panoramen und Camera lucida. Barbara Stafford bezeichnete diese gemeinsam als „**„**“. Diese **„**“ verkörpert das Streben der Aufklärung nach rationalem Vergnügen. Zu den charakteristischsten Merkmalen der Aufklärung gehörte die Abneigung gegen **die** **„Dunkelheit“** ( ) des Aberglaubens, der Götzenverehrung und der kirchlichen Täuschung ( ). Bei der Verwendung des kastenlosen Zoetrops und **anderer „Bright Oramas“** ( ) betrat der Betrachter nicht mehr eine magische dunkle Box, sondern war dem Tageslicht ausgesetzt und beobachtete **die entzauberte** **„Illusion“** ( ) auf offene und rationale Weise (5).

Der Zoegla-Spiegel gehörte nicht zum Bereich der populären Unterhaltung, sondern diente vielmehr als privater Besitz in den raffinierten

Innenräumen der europäischen Eliten und wurde zur Befriedigung intellektueller Interessen genutzt. Untersuchungen von Marie van B zeigen, dass solche Betrachtungsinstrumente und Bilddrucke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in **den Niederlanden vor allem im Besitz von Prominenten, wohlhabenden Haushalten und bestimmten Kaufleuten und Ladenbesitzern** waren. Bauernfamilien, Arbeiter und andere einfache Leute konnten sich diese nicht leisten.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Niederlanden waren Prominente, wohlhabende Familien und bestimmte Kaufleute und Ladenbesitzer die Hauptbesitzer solcher Betrachtungsinstrumente und Bilder. Bauern- und Arbeiterfamilien hatten jedoch keinen Zugang zu diesen Gegenständen. Die illusorischen Landschaften, die der Zegla-Spiegel — — — darstellte, boten den europäischen Eliten ein virtuelles Reiseerlebnis. Im 18. Jahrhundert, als die Grand Tour florierete, dienten diese **illusorischen** Landschaften — — — als Ersatz für tatsächliche Reisen (6).

Gerade wegen ihrer Funktion als virtuelle Reise, wie Kaldembach feststellte, legten die Schöpfer dieser Bilder mehr Wert auf Wiedererkennbarkeit als auf künstlerischen Wert. Das heißt, ihr Hauptanliegen war es, den Betrachtern zu ermöglichen, die dargestellten geografischen Landschaften leicht zu identifizieren. war es ihre oberste Priorität, den Betrachtern die Wiedererkennbarkeit der dargestellten geografischen Landschaften zu ermöglichen



Abb. 20 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil: „Illustrierte Geschichten“ Mitte der Qing-Dynastie Holzschnitt, handbemalt 12,6 × 18,6 cm Sammlung des Kobe City Museum (Ausstellungskatalog: „Chinesische Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und Bilderbücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“, Tafel 93-5, S. 274)

Abbildung 21 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil: „Das festliche Beisammensein am Altar“ Mitte der Qing-Dynastie Holzschnitt, handkoloriert 12,6 × 18,6 cm Sammlung des Kobe City Museum (Ausstellungskatalog: „Chinesische Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und illustrierte Bücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“, Tafel 93-5, S. 274)

Abb. 22 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil: „Weißer Schnee und rote Pflaumenblüten in einer Kristallwelt“ Mitte der Qing-Dynastie Holzschnitt, handkoloriert Sammlung von Fu Xihua (The Dream of the Red Chamber Print Collection, S. 69)

Abb. 23 In China hergestellte Guckkasten-Karte: „Den Fächer zerreißen für tausend Goldstücke voller Gelächter“ Mitte der Qing-Dynastie Holzschnitt, handkoloriert Sammlung von Fu Xihua (Die Druckgrafik-Sammlung „Der Traum der roten Kammer“, S. 63)





Zegler-Spiegel und  
topografische  
Landschaftstafeln der Mitte  
bis zum Ende des 18.  
Jahrhunderts konstruierte  
Erfahrung als konkrete  
Verwirklichung

**der**  
**„Wel**  
**tbild**  
**ära“**  
**()**  
**und**  
**der**  
**„Wel**  
**t der**  
**Bilde**  
**r“ ()**

angesehen werden.

und Metapher. Bei der Schaffung  
topografischer Landschaften wurde die  
Welt durch Beobachtung und Vermessung  
präzise

wiedergegeben, aber auch drastisch vereinfacht. Die ursprüngliche Realität, die von Heterogenität und Wandel geprägt war, wurde durch eine Reihe von Platten einheitlicher Größe und ähnlicher Komposition ersetzt. So präsentierte die Laterna magica dem Betrachter eine gefilterte Welt, die klarer, leichter verständlich und besser zu studieren war – eine zweite Realität. Als europäische Betrachter sich dafür entschieden, die „Grand Tour“ ( ) in ihren eigenen vier Wänden mit Hilfe der Camera obscura zu unternehmen, entstand eine distanziertere binäre Beziehung – zwischen Betrachter und Landschaft, häuslichem Raum und öffentlichem Raum – im Vergleich zu dem verwobenen Netz von Bedeutungen, das sich zwischen dem Reisenden und der Welt während der tatsächlichen „Grand Tour“ ( ) spannt.

In bestimmten soziokulturellen Kontexten verdrängt die im Zoetrop reflektierte „Illusion“ ‚illusion‘ - oder zweite Realität – nicht nur die Realität während des Betrachtens. Eine von Blake (Erin C. He) diskutierte Fallstudie zeigt, wie eine solche „Illusion“ ‚illusion‘ auch Einfluss auf die Veränderung realer sozialer Beziehungen nehmen kann. Er argumentiert, dass das Zoetrop zum Aufbau der höflichen Gesellschaft Londons beigetragen hat (höfliche Gesellschaft). Die sogenannte „ „ bezieht sich auf ein zivilisiertes, geordnetes modernes soziales Umfeld, das emotionale Zurückhaltung in sozialen Interaktionen befürwortet und eine leidenschaftsfreie oder konfliktfreie Kommunikation betont. Dies weist eine frappierende Ähnlichkeit mit der Entfremdung zwischen Menschen und ihrer Umgebung in der modernen Gesellschaft auf, wie sie von Heidegger definiert wurde<sup>6</sup>. Nach Blakes Ansicht begünstigte der Zegla-Spiegel die Entstehung der höflichen Gesellschaft, in der die kuratierte topografische Landschaft Londons es der Stadt ermöglichte, sich von ihren überfüllten, ungeordneten Stadtvierteln zu „ „ und „ „, wodurch die übermäßig intime Verbindung des Publikums zu diesen Orten, die durch gelebte Erfahrungen entstanden war, unterbrochen wurde. So bot die „Illusion“ innerhalb des Zoetrops „ „ ein Paradigma dafür, wie Individuen eine angemessene Distanz zu anderen und ihrer Umgebung innerhalb realer öffentlicher Räume herstellen konnten<sup>6</sup>.

Aufgrund der vorstehenden Ausführungen kann das visuelle Erlebnis, das der Zogla-Spiegel hervorruft, als Mikrokosmos des Übergangs Europas von der traditionellen Gesellschaft zum „ „ – dem Zeitalter des Weltbildes – betrachtet werden. Wenn sich Betrachter daran gewöhnen, Dinge eher in einer reproduzierten als in einer realen Welt wahrzunehmen, verändert sich ihre Art und Weise, die Welt zu verstehen. In der Schlussfolgerung zu „Das Zeitalter des Weltbildes“ stellt Heidegger fest: „Sobald die Welt zum Bild wird, wird die Position des Menschen als Weltanschauung betrachtet“, und merkt an, dass „ „ (Weltanschauung) „ „ ab dem späten 18. Jahrhundert zu einem gängigen Begriff wurde<sup>7</sup>. In diesem Sinne kann die Praxis, geografische Landschaften durch das Prisma des Kaleidoskops zu betrachten, als passender Kommentar zum aufkommenden Konzept der „ „ (Weltanschauung) angesehen werden. Die zeitliche Überschneidung zwischen der Popularität dieses Bildinstruments und dem Aufkommen der „ „ (Weltanschauung), ist vielleicht kein Zufall.

#### IV. Die fiktionale „Illusion“ der „ „: Parallelwelten in Laterna-Magica-Projektionen aus der Mitte der Qing-Dynastie

Im Vergleich zu ihren europäischen Pendanten aus derselben Zeit stellten die westlichen Bildkarten, die während der mittleren Qing-Zeit hergestellt wurden, nie eine solche indexikalische Beziehung zur Realität her. Was die Menschen der Qing-Zeit durch diese westlichen Bildkarten sahen, war eine Welt, die der Realität ähnelte, aber nicht ganz mit ihr identisch war. Wie bereits erwähnt, umfassen die Inhalte der erhaltenen chinesischen westlichen Bildkarten aus dieser Zeit hauptsächlich geografische Landschaften, Theater- und Literaturthemen sowie allgemeine Motive. Die Distanz zwischen Fiktion und Realität ist leicht nachvollziehbar. Ob es sich nun um „Die Romanze der Westkammer“ oder „Der Traum der roten Kammer“ handelt, die von der Realität inspiriert sind, um „Die Romanze der Drei Reiche“, die auf historischen Rahmenbedingungen basiert, oder um den übernatürlichen Roman „Die Reise nach Westen“ – die zeitlichen und räumlichen Welten, die diese Werke konstruieren, haben oft einen Bezug zur realen Welt, unterscheiden sich jedoch deutlich von ihr.

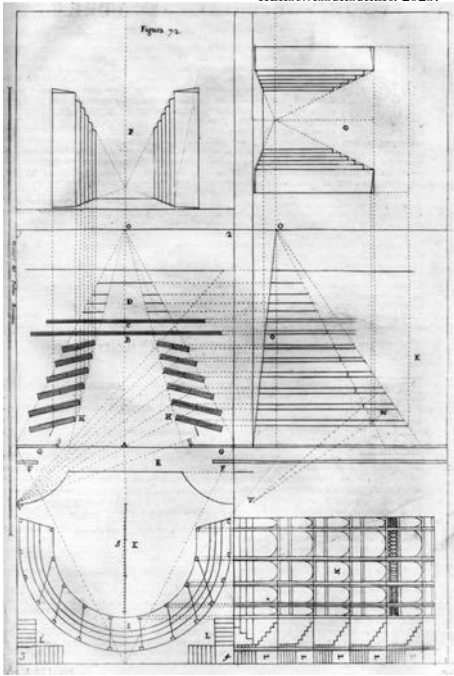


Abbildung 28: Schematische Darstellung eines barocken Bühnenbildes (Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Rom; Joannes Jacobus Komárek, 1693, Abb. 72)

Abb. 29 Bühnenbild von Giacomo Torelli für die Oper *Belfort* von 1642. Kupferstich, 23,3 × 31,3 cm. Victoria and Albert Museum, London. (*Paper Peepshows: The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Tafel 2, S. 13)



Abb. 30 In China hergestellte Guckkasten-Karte, Geschichten aus aller Welt. Mitte der Qing-Dynastie. Holzschnitt, handkoloriert. 12,6 × 18,6 cm. Kobe City Museum. (Aus „Chinese Western-Style Painting: Paintings, Prints and Picture Books from the Late Ming to the Qing Dynasty“, Tafel 93, S. 53)



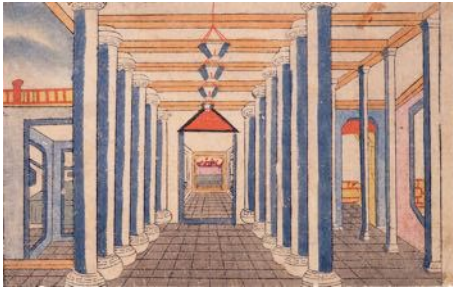


Abb. 31 In China hergestellte Bildkarten im westlichen Stil: „Illustrierte Geschichten“ Mitte der Qing-Dynastie Holzschnitt, handbemalt 12,6 × 18,6 cm Sammlung des Kobe City Museum (Ausstellungskatalog: „Chinesische Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und Bilderbücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“, Tafel 93-6, S. 274)

„Laterna Magica in der Mitte der Qing-Dynastie“  
 Lian oder vollständig übereinstimmend. Im Allgemeinen präsentieren sich thematische Bildtafeln ebenfalls als virtuelle Räume, die die Realität nachahmen, aber außerhalb dieser existieren, und typischerweise bestimmte Arten von Architektur oder Orte darstellen, die aus der Realität abstrahiert sind, wie Lotusteiche, Innenhöfe oder die Innenräume von Gebäuden im westlichen oder chinesischen Stil. Was topografische Landschaftsdrucke betrifft, so weisen sie zwar auf bestimmte reale Orte hin, doch historische Aufzeichnungen deuten darauf hin, dass sie im Kontext der mittleren Qing-Dynastie nicht als Indizes der tatsächlichen Welt verstanden wurden. Stattdessen wurden sie typologisch wahrgenommen. Im Wesentlichen schienen die Betrachter nicht eine bestimmte Szene, sondern eine Kategorie von Landschaften wahrzunehmen. Die 1792 erschienene Publikation Hu Fu Zhi (虎阜志) enthält einen zeitgenössischen Kommentar zu Spiegeln im westlichen Stil:

Pavillons in Kästen  
 Tiger und Leoparden  
 Löwen und Elefanten  
 Berge und Bäche  
 Gras und Bäume  
 Göttliche Wesen  
 Schöne Jungfrauen, alles auf einen Blick deutlich sichtbar

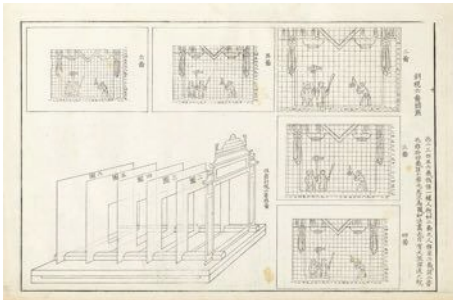
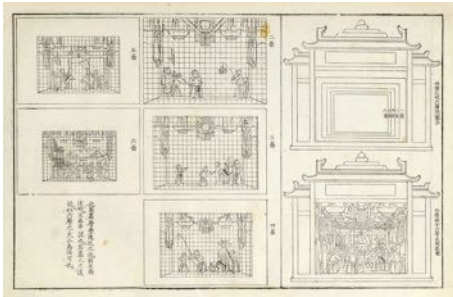


Abb. 32 Layoutmethode für das Miniatur-Perspektivtheater in „Scolasticon, S. 108-109)

Hier liegt der Fokus nicht auf einer bestimmten Landschaft, sondern auf der Kategorie der Landschaften. Das heißt, als Betrachter aus der Mitte der Qing-Dynastie den Qingzhou-See (Abb. 14) betrachteten, haben sie möglicherweise nicht darauf geachtet oder gar erkannt, dass es sich um „Qingzhou-See“ handelte, sondern ihn als allgemeine Landschaft mit Pavillons, Bergen, Wäldern und Vegetation kategorisiert. Im Gegensatz zu ihren europäischen Zeitgenossen legten die Betrachter der Qing-Dynastie also keinen Wert darauf, bestimmte Landschaften in Gemälden zu identifizieren. Eine ähnliche typologische Verallgemeinerung findet sich in Li Dou's Yangzhou Painting Boats Record aus der späten Qianlong-Periode:

Jiangning produziert quadratische und runde Schachteln, die innen mit Blumenmustern, Vögeln und Fischen, Fabelwesen und geheimen Spielen verziert sind. Diese haben an der Außenseite runde Öffnungen, die mit schildpattfarbenem Stoff bedeckt sind. Ein einziger Blick durch sie hindurch vergrößert das Kleine, sodass es groß erscheint, und sie werden als bezeichnet.

„Blühende Bäume“, „Vögel und Fische“, „ „ oder „dull“ – diese Begriffe definieren den Inhalt von Drucken, die wir als topografische Landschaften kategorisieren. Dies erklärt zum Teil, warum viele erhaltene topografische Drucke allein anhand des Kunstwerks selbst nur schwer zu identifizieren sind. Nehmen wir beispielsweise „Bäume von Zhenjiang“ (Abb. 15), das Wälder entlang einer breiten Allee zeigt: Ohne die Inschrift, die Zhenjiang angibt, kann der Betrachter den Ort allein anhand des Bildes nicht bestimmen. Genauso wie der Bilderrahmen im westlichen Stil auch als „ (Blick auf den Westsee) bekannt ist, stellt ein



Abb. 33 Deutsch gefertigte Miniaturperspektivtheaterkarte: „Jesus' Rede im Tempel“ 1720-1770 Kupferstich, handkoloriert 16 × 20 cm Auktionshaus Dorotheum 2020 Los (https://www.dorotheum.com/en/16894784/)

chinesischer Bilderrahmen, der nach einem geografischen Ort oft nicht speziell die Landschaft dieses bestimmten Ortes dar, sondern sollte als Oberbegriff für eine typische Landschaftsansicht betrachtet werden. Darüber hinaus sind die meisten in China hergestellten Bilder, die westliche geografische Landschaften darstellen (Abb. 16, Abb. 17), ebenfalls schwer zu identifizieren, sei es aufgrund mangelnder geografischer Kenntnisse oder aufgrund bewusster Vereinfachung. Offensichtlich hatte die Wiedererkennbarkeit für die Hersteller keine Priorität. Welche Bedeutung hatte

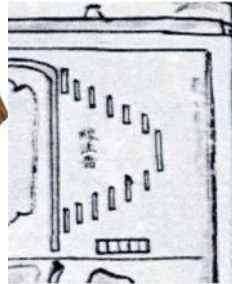
diese Welt in westlichen  
Bildern – realitätsnah, aber  
nicht ganz identisch – für die  
Betrachter der mittleren Qing-  
Dynastie?

(1) Der reine visuelle Genuss der

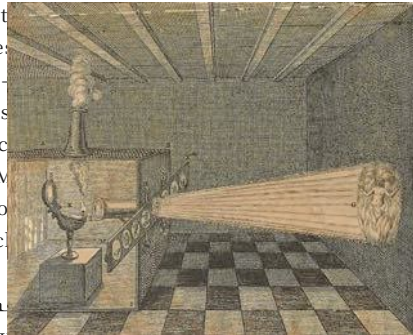
### „Illusion“

Es muss klargelegt werden, dass die chinesischen Laterna-Magica-Projektoren der mittleren Qing-Dynastie keine Elitekultur förderten, wie sie im zeitgenössischen Europa existierte. Dokumentarische und bildliche Belege deuten darauf hin, dass die Betrachter dieser Bilder aus allen sozialen Schichten stammten, darunter Hofadel, Literaten und einfache Bürger. Für die meisten Untertanen der Qing-Dynastie waren die von den Laterna-Magica-Projektoren präsentierten Illusionen ein reiner

visuellen Genuss. Diese Haltung wurde durch das traditionelle chinesische Verständnis und die Erwartungen an „Illusionen“ geprägt.



In der alten chinesischen Bildkunst entwickelten sich nur innerhalb bestimmter Grenzen, dass eine Kategorie von Gemälden eine enge Verbindung zum Illusionismus des westlichen Publikums, insbesondere der männlichen Betrachter, aufweist. Diese Techniken in der einheimischen Malerei sind mit symbolischen Bedeutungen, wie möglicherweise die Darstellung als der Hauptwert illusionistischer Techniken.



**Die Phantasmagorie**, die mit Hilfe von Peep-Show-Linsen und bemalten Paravents aus der Mitte der Qing-Dynastie erzeugt wurden, haben zwei Gemeinsamkeiten. Erstens, und das ist am offensichtlichsten, zeigen die Peep-Show-Bilder (insbesondere solche, die Romane, Theaterstücke und allgemeine Themen darstellten) häufig zarte Figuren, ähnlich wie die Paravents der Damen. Das Bild „Eine Welt aus glasierten Ziegeln: Weißer Schnee und purpurrote Pflaumenblüten“ (Abb. 2) zeigt die Szene aus „Der Traum der roten Kammer“, in der Baoqin im Schnee steht: Der Hof und die Umgebung sind mit einer silbernen Schneedecke bedeckt, Baoqin ist in einem roten Umhang gekleidet und steht im Vordergrund rechts, begleitet von einer Magd, die hinter ihr eine rote Pflaumenblüte hält. Wie Shang Wei bemerkt, ist diese Episode innerhalb der gesamten Erzählung relativ unbedeutend, taucht jedoch häufig in Illustrationen zu „Der Traum der roten Kammer“ auf. Die Beliebtheit des Motivs rührt von der visuellen Anziehungskraft der zarten Figuren im Schnee her. Über

Neben „Eine kristallene Welt aus Schnee und purpurroten Pflaumenblüten“ weist ein weiteres Werk mit dem Titel „Hofgarten“ (Abb. 3) eine bemerkenswert ähnliche Komposition und Figuren-Darstellung auf. Darüber hinaus gibt es ein weiteres Werk mit dem ähnlichen Titel „Hofgarten“.

(Abb. 4) Obwohl sich die Figuren unterscheiden und die verschneite Szenerie in eine Frühlingslandschaft verwandelt wurde, erinnern die geschwungene Brücke im Vordergrund, die schlanke Jungfrau und die Pavillons und Korridore, die die Brücke flankieren, immer noch an das Bild von Baoqin, die im Schnee steht. Ein weiteres wiederkehrendes Motiv in den erhaltenen Gemälden ist **die „Lotuspflückende Jungfrau“** (Abb. 7, 41, 42). In der klassischen chinesischen Poesie, Prosa und Malerei verkörpert die **„Lotuspflückende Jungfrau“** seit jeher ein idealisiertes weibliches Bild, das durch eine männliche Brille betrachtet wird. Wang Wei „Lotus-Tal“ (Lianhua Wu) fängt dieses Gefühl ein: „Manipuliere deine Bambusstange sanft, damit du kein Wasser spritzt, das das purpurrote Lotusgewand zu befeuchten.“ (43) zeigt eine anmutige Jungfrau, die vorsichtig ihre Bambusstange manövriert, aus Angst, ihre Kleidung zu befeuchten. Dieses idealisierte Bild durchdringt in ähnlicher Weise die Maltradition, wobei Werke zu diesem Thema während der Ming- und Qing-Dynastien recht verbreitet waren.

Zweitens verwendeten die meisten Peep-Show-Karten, ähnlich wie die illusionistischen Techniken in der Tradition der Wandschirmmalerei, eine mehrschichtige, **„tiefenreiche“** Komposition, um verführerische, taktile Vorstellungen zu wecken. Insbesondere zeigen zahlreiche chinesische Bilder aus dieser Zeit Türen oder Fenster, die tief in der Komposition, entlang der linken oder rechten Kante oder an der Schnittstelle dieser Ebenen positioniert sind und den tiefen Raum dahinter darstellen (Abb. 41, 42). Dadurch kann der Blick des Betrachters weiter in die Szene eindringen. Ein solcher kompositorischer Ansatz ist in zeitgenössischen europäischen Guckkastenbildern selten anzutreffen.

eten Künstler, wie Wu Hung festgestellt hat, häufig das Motiv des Paravents, um mehrschichtige visuelle Tiefenillusionen zu erzielen. Zhou Wenjus „Double Screens Chess Meeting“ (Abb. 43) ist ein bahnbrechendes Meisterwerk, das diesen Ansatz erstmals umsetzte. Dieses Werk stammt ursprünglich

Abb. 34 Holzkasten zum Betrachten von Miniatur-Perspektivtheatern (Paper Peepshows: *The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, Tafel 7, S. 15)

Abb. 35 Grundriss des „Perspektivgemäldes des östlichen Sees“ in der „Vollständigen Karte des Changchun-Gartens im Alten Sommerpalast“ der kaiserlichen Malwerkstatt (Ausschnitt) (Liu Hui: Europäische Ursprünge und lokaler Kontext: Von illusorischer Dekoration zu linearen Panorama-Perspektivgemälden im Qing-Palast, *Palace Museum Press*, 2017, S. 130)

Abbildung 36: „Blick nach Om afa“ aus Ilan Tais Album westlicher Gebäude im Alten Sommerpalast, 1781–1787. Kupferstich. 50,5 ×

8 7,5 cm. Sammlung des Getty Research Institute. (*Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*, Abb. 5.21, S. 192)

Abb. 37 Kischers Konzeption der „Zauberlaterne“, 1671 (Ars magna lucis et umbrae, S. 768)

Abb. 38 In den Niederlanden hergestellte „Perspektivbox“ - 17. Jahrhundert 58×88×60,5 cm National Gallery, London



Abb. 39 „Canaletto Der große Spazierweg in den Vauxhall Gardens, London, um 1751  
1751 Öl auf Leinwand 70 × 96 cm Compton House Art Gallery, Großbritannien

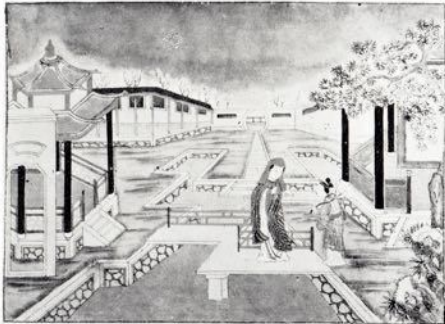


Abb. 40 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil, Gartenszene, Mitte der Qing-Dynastie (aus „Doro-e-to-Glass-e“, Tafel 35)



Abb. 41 In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil: „Narrative Szene“ Mitte der Qing-Dynastie Holzschnitt, handbemalt 12,6 × 18,6 cm Sammlung des Kobe City Museum (Ausstellungskatalog: „Chinesische Malerei im westlichen Stil: Gemälde, Drucke und Bilderbücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie“, Tafel 93-4, S. 273)



Abbildung 42: In China hergestellte Bildkarte im westlichen Stil, Szene mit Lotusblütenpflückern, Mitte bis Ende des 18. Jahrhunderts, koloriert auf Papier, 26,7 × 40,5 cm, Sammlung des Kobe City Museum (aus „Chinese Western-style Painting Exhibition: Paintings, Prints and Illustrated Books from the Late Ming to the Qing Dynasty“, Tafel 85, S. 269)

Dieses Gemälde zielt auf einen <sup>Laterna Magica in der Mitte der Qing-Dynastie</sup> eigenständigen Paravent, doch hinter den vier Männern, die Schach spielen, befindet sich ein weiterer „<sup>Peep-Show</sup>“ – ein Paravent, der Paravents darstellt. Durch mehrere Paravents – einen physischen und zwei bildliche – konstruiert der Künstler einen vogelnestartigen, tief zurückgesetzten Raum <sup>Peep-Show</sup>. In den Bildkarten im westlichen Stil verwandeln sich diese mehreren Paravents in mehrere Tür- oder Fensterrahmen. Die ursprüngliche Spannung zwischen Bild und Medium verschwindet und wird durch einen kohärenten perspektivischen Raum ersetzt, wodurch die visuelle Illusion vertieft wird. In dem Peep-Show-Bild „Composing a Chrysanthemum Poem at Night in Hengwu Courtyard“ (Abb. 44) zeigt die Tiefe der Komposition einen Innenhofkorridor, der von dreifachen Türen eingerahmt wird, während auf der linken Seite ebenfalls mehrere Türen und Fenster in der Tiefe angeordnet sind. Interessanterweise zielt ein Paravent die rechte Wand, dessen schwarz gerahmtes Gemälde eine fensterähnliche optische Täuschung erzeugt. Hier verschmelzen zwei illusionistische Techniken – die traditionelle Paraventkomposition und die westliche Perspektive – in einem einzigen Werk und erzeugen eine visuelle Faszination, in der Realität und Illusion nicht mehr zu unterscheiden sind.

Innerhalb des neuartigen Mediums der Peepshow findet die durch Wandschirme begründete Tradition der Illusion einen neuen Ausdruck. Die erfolgreiche Adaption beruht auf der grundlegenden Ähnlichkeit zwischen Peepshow und Wandschirmen: Beide bieten den Betrachtern eine psychologisch sichere Art der Beobachtung. Die Verwandlung von Wandschirmen in Lebewesen ist ein wiederkehrendes Thema in der chinesischen Literatur und spiegelt die unterschwellige Angst wider, die Kontrolle über das beobachtete Objekt zu verlieren. Daher ist der Rahmen des Bildschirms unverzichtbar, da er sicherstellt, dass der dargestellte Inhalt in einem geschlossenen Raum bleibt <sup>Peep-Show</sup>. Das Guckloch und die Linse der Camera obscura garantieren jedoch ein sichereres Seherlebnis. Die zwischen dem Betrachter und dem Bild positionierte Linse stellt sicher, dass der Betrachter die Kontrolle über das beobachtete Objekt behält. Die in Holzkästen untergebrachten Guckkästen boten eine noch privatere Möglichkeit des Voyeurismus, was sich in den erotischen Darstellungen der Themen

„geheimen Spiel“ ( ) und „geheimen Spiele“ ( ) dieser Zeit voll entfaltet <sup>Peep-Show</sup>. In der späten Ming-Dynastie ( ) und frühen Qing-Dynastie hatte ein früheres westliches optisches Instrument – das Teleskop – bereits erotische Fantasien von sicherem Voyeurismus geweckt. Das erste Kapitel von Li Yus Roman Xia Yilou schildert eine erotisierte Lotuspflückerszene, die durch eine Linse abgeschirmt ist: Der Protagonist Ji Ren beobachtet nackte Dienstmädchen im Lotusteich aus sicherer Entfernung durch ein Fernrohr (Abb. 45) <sup>Peep-Show</sup>. Die in westlichen Bildkarten vorherrschende Lotuspflückerszene kann als Fortsetzung dieser Fantasie angesehen werden.

In Wahrheit war es nicht nur die Laterna magica, die neue Entwicklungen im Streben nach visueller Freude innerhalb der einheimischen Tradition der Illusionskunst während der Qing-Dynastie auslöste; auch die Einführung anderer Medien und Techniken spielte eine Rolle. Das auffälligste Beispiel war die Einführung großer europäischer Spiegel am Qing-Hof, was sich in der Entstehung von Spiegelbildschirmen in den Kaiserpalästen während der Kangxi-Herrschaft zeigte. Wu Hung behauptet, dass Spiegelbildschirme stark von der Tradition bemalter Bildschirme beeinflusst waren. Der in Jiao Bingzhens „Damenvoreinem Spiegel“ (Abb. 46) dargestellte Spiegelbildschirm ist von einem Damenbildschirm nicht zu unterscheiden, doch statt Porträts von Damen zeigt er das Spiegelbild der Frau, die davor steht <sup>Peep-Show</sup>. Darüber hinaus wurden bei bestimmten Projekten am

Qing-Hof große

Ausgabe 9

# Glass piege

Es verwendet, um ein Illusion zu erzeugen, die der westlichen Peep-Show-Logik ähnelte, jedoch ehrgeiziger und umfangreicher war. Das „innerhalb des „Spiegels““

## innerhalb des „Spiegels“

des Jianqin-Studios ( ) stellte eine vollständige Peep-Show-Erlebnisses dieses geheime Theater, das im 37. Regierungsjahr von Qianlong (1771) erbaut wurde, befand sich im Jianqin-Studio am nördlichsten Ende der Gärten des Ninghou-Palastes. Um diesen Raum zu betreten, muss man durch eine Spiegeltür gehen, die als Wandspiegel getarnt ist ( ) (Abb. 1) und nach wenigen Schritten gelangt man in Qianlongs privates Theater (Abb. 2). Die Kombination aus Spiegeltür und Theater soll ein fantastisches Erlebnis beim Durchschreiten des Spiegels schaffen. Dieses Design und die Betrachtungsweise des westlichen Spiegels bilden einen wunderbaren Kontrast und eine Transzendenz: Wenn der Betrachter durch den westlichen Spiegel schaut, sieht er das Innere des Theaters, während das Innere des Theaters im Spiegel reflektiert wird, wodurch ein Doppelbild entsteht.

Spiegelbetrachtungsmethoden bilden einen wunderbaren Kontrast und eine Transzendenz: Wenn der Betrachter durch den westlichen Spiegel blickt

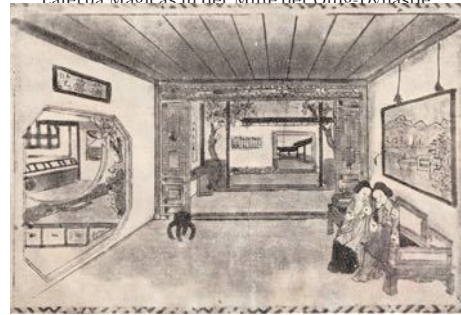


Abbildung 43 Zhou Wenju, Doppelte Bildschirm-Schachpartie, Fünf-Dynastien-Periode, farbige Seidenrolle, 40,3 × 70,5 cm, Sammlung des Palastmuseums

Abb. 44 ... In China hergestellte Guckkasten-Karten „Verfassen eines Chrysanthemen-Gedichts bei Nacht im Hengwu-Hof“ Handkolorierter Holzschnitt aus der Mitte der Qing-Dynastie (Dream of the Red Chamber Woodblock Print Collection, S. 67)

Betrachtet man das Spiegelbild von „Die Versammlung am Studienaltar“ (Abb 2), hat man das Gefühl, einer Theateraufführung von „Der Traum der roten Kammer“ beizuwohnen. Im Gegensatz dazu betrachtet der Betrachter im Jianqin-Studio nicht mehr nur ein Spiegelbild, sondern scheint in die Welt im Spiegel einzutreten. Die Wände und die Decke des Theaters sind mit Trompe-l'œil-Perspektivgemälden drapiert, die die physische Struktur mit der durch das Kunstwerk geschaffenen illusorischen Welt verschmelzen lassen. Diese Verflechtung von Realität und Illusion macht die Unterscheidung zwischen beiden unmöglich, ähnlich wie in der Welt innerhalb eines Spiegels. Obwohl das Theater hinter der Spiegeltür ein greifbarer physischer Raum ist, versetzt es den Betrachter in eine immersivere Welt **der „Illusion“** von „ ” ( ).

(II) „Indras Netz“: Die Verflechtung von gespiegelten und ungespiegelten Welten

Für die meisten Zuschauer der mittleren Qing-Dynastie **die „Illusion“**, die durch die Laterna magica erzeugt wurde - mit reinem visuellen Vergnügen. Die Erfahrungen bestimmter Literatenkreise erwiesen sich jedoch als weitaus komplexer. Wie Shang Wei hervorhebt, griffen sie auf traditionelle Diskurse zurück, die in buddhistischem und taoistischem Denken verwurzelt waren, wie „ „ („gespenstische Bilder“), „ „ („Illusionen“) und „ „ („Himmel in einer Vase“, „Feenland“), „ „ („geheimnisvolle Landschaften“), um technologische Spektakel in einen einheimischen intellektuellen Rahmen zu integrieren (9). Gleichzeitig ist es bemerkenswert, dass einige westliche Spiegelgedichte und -prosa nicht nur das Verständnis und die Vorstellung der Literaten von **der „Illusion“** innerhalb des Spiegels festhielten, sondern auch ihre neue Wahrnehmung der realen Welt jenseits des Spiegels, nachdem sie sich von der Illusion gelöst und in die Realität zurückgekehrt waren. Sophie Vops Forschungen zur chinesischen Theaterkultur des 17. Jahrhunderts zeigen, dass die versiertesten Zuschauer diejenigen waren, die in der Lage waren, gleichzeitig einzutauchen und sich zu lösen und so die höchste ästhetische Erfahrung innerhalb der Spannung zwischen dem Betreten und Verlassen der Aufführung zu erreichen (6). Die Literaten der mittleren Qing-Dynastie führten diese kulturell tief verwurzelte elitäre Betrachtungsweise fort. Gerade **in** dem Moment des „Herauskommens aus dem Stück“ (出戏, ) - dem Augenblick der Loslösung von der Illusion - konnten sie die Grenzen zwischen Realität und Illusion mit einer beispiellosen Sinneserfahrung neu betrachten und erkennen und so die Zauberalaterne in ein wirkungsvolles philosophisches Instrument verwandeln.

Während der Regierungszeiten von Jiaqing und Daoguang beschrieb Shen Weishu in seinen Gedichten über westliche Malerei die Erfahrung, Bilder durch die Laterna magica zu betrachten: „Intensiv blickend, wie exquisit die Form! Ferne Schatten, geschichtet wie Wolken, sind subtil enthalten. Türme im Spiegel scheinen erklimmbar, doch außerhalb bleibt das kleine Schachbrett unverändert.“ (6) Der Dichter nähert sich zunächst dem westlichen Spiegel, taucht vollständig in dessen dreidimensionale Illusion ein, bewundert die prächtigen Bilder und die vielschichtige Tiefe und erlebt sogar die körperliche Illusion von „ „ („如可登“) und „ „ („“). Anschließend zieht sich der Dichter aus dieser Immersion zurück, kehrt in die Realität zurück und betrachtet das Schachbrett, das noch immer auf dem Tisch im Raum steht, wodurch ein starker Kontrast

zwischen der Reflexion des Spiegels und der äußeren Landschaft entsteht.

Shen Weishu Verse lediglich ein Bewusstsein für die parallele Koexistenz von „Illusion“ im Spiegel und äußerer Realität zum Ausdruck bringen, offenbaren die folgenden Gedichte über den westlichen Spiegel tiefere erkenntnistheoretische Reflexionen über die Realität. Zhang Xun, ein Beamter aus Peking, schrieb 1776 in seinem Gedicht „Westlicher Spiegel“:

Fünf italienische Reiche, weite und kleine Meere des Westens, Wunder der Natur entfalten sich im Glas, Sonne und Mond, Fische und Drachen, Samen und Körner, alles gespeichert im leuchtenden Kristall-Kinder staunen über das Schauspiel und genießen den Augenblick

Zhang Xun projiziert seinen Geist in das Gerät „Westlicher Spiegel“ und taucht ein, um zu entdecken, dass sowohl Sonne als auch Mond in dieser winzigen Glaslinse enthalten sind. Der Dichter glaubt, dass dies das alte buddhistische Konzept bestätigt: „

„ein Senfkorn enthält den Berg Sumeru“)

und „  
Das heißt, dass der Dichtersay während er die Illusion bewunderte, auch ein tieferes Verständnis für die Realität selbst gewann. Die Wahrnehmung von Größe und Proportionen durch den Menschen



Abb. 45 Illustrierte Ausgabe von Xia Yilou, Holzschnitt aus der frühen Qing-Dynastie



Abb. 46 „Jiao Bingzhen, „Damen vor dem Spiegel“ (Detail) 18. Jahrhundert Tusche auf Seide 22,6 × 49,8 cm Sammlung des Museum of Fine Arts, Boston

Die Wahrnehmung wird oft durch die eigenen Erfahrungen und Perspektiven eingeschränkt; das Festhalten an vorgefassten Meinungen kann leicht die inhärente Relativität der Dinge verschleiern. Hier spielt die Peepshow-Linse eine bemerkenswerte transformative Rolle: Sie macht ein transzendentes Prinzip der räumlichen Relativität -

**„Senfkorn, das einen Berg“** - greifbar, fast schon fühlbar, ein Konzept, das normalerweise nur durch abstraktes Denken erfasst werden kann. Der Betrachter muss nur sein Auge dicht an die winzige Linse halten, um persönlich das visuelle Wunder des grenzenlosen Raums zu erleben, der in einem Quadratzentimeter enthalten ist, und dadurch intuitiv **„sehen“** ( ) und **„erleben“** ( ) zu können, was ursprünglich ein abstraktes philosophisches Prinzip war.

Xu Qianxues Gedicht aus „Sechs Verse über die Zauberalaterne“ bringt die Einsichten in die Realität, die durch die **„Illusion“** ( ) und die „Verwandlung“ ( ) der Laterne hervorgerufen werden, noch direkter zum Ausdruck: „Das Universum, ewig wie eine Kristallvase, / Das Spiegelbild des Wassers und das Licht des Himmels, alles gemalte Szenen. / Zweifle heute Nacht nicht an den Zwillings spiegeln, / Die Farben des Frühlings haben schon immer in der Leere gewohnt.“ Xu Qianxue beginnt mit

**„(„eine Kristallvase“), „(„eine gemalte Szene“)** als Symbol für den Kosmos und **„(„eine gemalte Szene“)** als Symbol für Wasserreflexionen und himmlisches Licht. Dies drückt eine Reflexion über die **„(„Realität“)** aus, **„(„Frühlings schönheit“)**, immer im Grunde genommen illusorisch war. Der Dichter kam zu dieser Erkenntnis gerade deshalb, weil die Laterna magica eine unbestreitbar lebensechte Welt offenbarte. Obwohl der Betrachter weiß, dass es sich um eine **„Illusion“** handelt, kommen Zweifel auf, ob es sich vielleicht doch um **„Realität“** handelt - . Diese Seherfahrung und die technische Realität zeigen eindrucksvoll, dass Szenen erfunden sein können. So wird der Dichter dazu gebracht, die vertraute, aber unhinterfragte Realität vor unseren Augen in Frage zu stellen.

Wenn **die lebenssechteste „Frühlingslandschaft“** in einer Box enthalten sein kann, ist dann nicht auch die Frühlingslandschaft vor unseren Augen eine Szene, die in der **„Box“** unserer Sinne eingeschlossen ist?

Die in dem obigen Vers enthaltenen Erkenntnisse offenbaren die einzigartige Denkweise der Literaten der mittleren Qing-Dynastie, die mit der westlichen Laterna Magica konfrontiert waren. Anstatt durch dieses technologische Wunderwerk völlig neue Wahrnehmungen zu entdecken, bekräftigten sie darin eine Weltanschauung mit alten Wurzeln. Diese Vorstellung, dass die phänomenale Welt im Grunde genommen illusorisch ist, ist tief in der chinesischen intellektuellen Tradition verwurzelt. Wie im Avatamsaka Sutra - Gāthā des Bodhisattva Jue Lin dargelegt: „Wie ein geschickter Maler, der verschiedene Farben arrangiert und aus den großen **Elementen**

**ohne Unterscheidung illusorische Formen schafft“** <sup>9</sup>, ist es offensichtlich, dass der Maler zwar verschiedene Bilder darstellt, diese jedoch keine realen Objekte sind, sondern lediglich **„illusorische Formen“** aus Farbpigmenten. In ähnlicher Weise scheinen alle Dinge in der Welt zwar unterschiedlich zu sein,

Obwohl sie unzählige Formen annehmen, unterscheiden sie sich nicht von gemalten Bildern, da sie alle **„illusorische Erscheinungen“** <sup>10</sup>,

**en große n Samen“**

Abb. 47 Versteckte Tür im Spiegelschirm des Jianqin-Ateliers im geöffneten und geschlossenen Zustand (Objekte - Gemälde - Bilder Eine globale Geschichte des Ganzkörperspiegels, S.131)



Abb. 48 Der theatralische Raum hinter der Spiegeltür des Jianqin-Ateliers



◀

„  
g  
r  
e  
a  
ts  
e  
e  
d  
s  
”

)◀

b

I  
nd  
e  
rV  
er  
ga  
ng  
en  
he  
i

t

b

e

r  
uh  
t

e

d

i  
es  
es  
V  
e  
r  
s

tändnis eher auf philosophischen Spekulationen oder inneren Erfahrungen. Der einzigartige Vorteil des Kaleidoskops besteht darin, dass es eine überzeugende, externe materielle Bestätigung für dieses abstrakte Konzept liefert und die im Avatamsaka-Sutra dargelegte Theorie durch technische Demonstrationen umsetzbar macht: Die Betrachter konnten physisch zwischen dem zweidimensionalen Bild – den „  
“ ( 大  
種, ) – und der dreidimensionalen Illusion –  
den „  
“ ( 异  
相, ) – hin- und herwechseln und so die illusorische Natur der Realität durch eine unwiderlegbare Sinneserfahrung bestätigen.

Vielleicht ist es gerade das neue optische Seherlebnis, das durch westliche optische Medien des 18. Jahrhunderts wie die Guckkasten- und Laterna-Magica-Vorführungen

eine neuartige technologische Seherfahrung und boten beispiellose imaginative Ressourcen für das klassische Thema der Illusion versus Realität. Dies wiederum löste eine neue Welle konzentrierter literarischer

die klassische Frage nach Illusion und Realität mit beispiellosen imaginativen Mitteln auf und löste eine neue Welle intensiver Auseinandersetzung mit diesem alten Thema in der zeitgenössischen Literatur aus. In Kapitel 56 von „Der Traum der roten Kammer“ war Jia Baoyu voller Zweifel, als er erfuhr, dass es in der Familie Zhen in Jiangnan ebenfalls einen jungen Herrn namens Baoyu gab. Als er in sein Zimmer zurückkehrte, träumte er von Zhen Baoyus Welt:

Erneut kam Zweifel in Baoyus Herzen auf: „Wenn man sagt, es kann nicht sein, doch es erscheint; wenn man sagt, es muss erscheinen, doch es gibt keinen Zeugen dafür.“ Seine Gedanken wurden schwer, und als er in sein Schlafgemach zurückkehrte, grübelte er still vor sich hin, bis er in einen unruhigen Schlaf fiel. Bevor er sich versah, befand er sich in einem Garten. Baoyu rief erstaunt aus: „Gibt es außer meinem Grand View Garden noch einen anderen Garten wie diesen?“

Gerade als er darüber nachdachte, erschienen mehrere junge Damen auf der anderen Seite – allesamt Dienstmädchen. Baoyu staunte erneut: „Gibt es neben Yuanyang, Xixiang und Ping'er wirklich noch so viele andere?“ Da lächelte eines der Dienstmädchen und sagte: „Baoyu, wie bist du hierher gekommen?“ Baoyu verstand die Bemerkung als Anspielung auf sich selbst und lächelte eilig schmeichelhaft: „Ich bin nur zufällig hierher gekommen und weiß nicht, wem dieser Garten gehört. Wärt ihr so freundlich, liebe Schwestern, mir alles zu zeigen?“ Die Dienstmädchen kicherten: „Aber das ist doch unser Baoyu!“ Er ist immer noch so rein und sein kleines Mundwerk ist so gewandt – Als Baoyu das hörte, protestierte er hastig: „Schwester, gibt es hier noch einen anderen Baoyu?“

Als Baoyu das hörte, erschrak er. Er sah den Jugendlichen auf dem Bett sagen Ich habe die alte Dame sagen hören, dass es in Chang'an noch einen Baoyu gibt, der das gleiche Temperament hat wie ich. Ich erkenne ihn nur nicht. Ich hatte kürzlich einen Traum, in dem ich in einem Garten in der Hauptstadt landete. Ich traf mehrere junge Damen, aber sie alle nannten mich einen stinkenden kleinen Jungen und ignorierten mich. Nach langem Suchen fand ich ein Zimmer, in dem der Gelehrte schlief, Nur eine leere Hülle – wo um alles in der Welt ist sein wahres Ich geblieben? Als Baoyu das hörte, sagte er hastig: „Ich bin hierher gekommen, um Baoyu zu suchen ... Könnte das Baoyu sein?“ Die Gestalt auf dem Bett krabbelte herunter und protestierte: „Baoyu? Das ist kein Traum!“ Baoyu rief aus: „Ist das wirklich das Tageslicht? Ja, das ist es wirklich!“ Daraufhin sprach das Kind, Vater Baoyu! Erschrocken gerieten alle Anwesenden in Aufregung. Der eine Baoyu floh, während der andere rief: „Baoyu komm sofort zurück! Komm sofort zurück!“

In Jia Baoyus Traum träumte Zhen Baoyu ebenfalls und sah Jia Baoyu selbst vor seinem inneren Auge. In dieser Traumlandschaft kehrte sich das Verhältnis zwischen Traum und Wirklichkeit um, sodass die Grenze zwischen Illusion und Realität nicht mehr zu erkennen war. Jia Baoyus Traum ähnelte der Vision des Dichters durch eine Zauberalaterne = '幻', – ein Paralleluniversum, das seinem eigenen auffallend ähnlich war. Diese hyperrealistische '幻', bestätigt die Echtheit der Realität noch entlarvt sie deren Falschheit, sondern verwischt stattdessen die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge und zerstört deren dualistische Gegensätzlichkeit. Sie spiegelt das Couplet wider, auf das Jia Baoyu während seiner Traumreise durch das Reich der Illusionen im ersten Kapitel gestoßen ist: 假作真时真亦假, 无为有处有还无。 Interessanterweise diskutierte Kaiser Qianlong in seiner Spiegelparabel zwei aufkommende optische Medien: Glasspiegel und Glasfenster. Als er beschrieb, wie Glasfenster unerwartet Bilder der Landschaft dahinter projizierten und so eine eigentümliche „Illusion“ ( ) erzeugten, äußerte er einen Ausruf, der dem oben genannten Couplet bemerkenswert ähnlich ist: „Wenn man es Illusion nennt, wird die Illusion geleugnet; wenn man es Wahrheit nennt, ist es keine Wahrheit.“<sup>2</sup>

Diese Wahrnehmung der Realität jenseits des Spiegels, die sich aus dem westlichen optischen Medium der Laterna magica und anderen ähnlichen Geräten ( „幻“, ) ableitet, steht in krassem Gegensatz zu dem Verständnis, das die Europäer des 17. und 18. Jahrhunderts – sei es im Kontext der Gegenreformation oder der Aufklärung – aus der „Illusion“ ( „幻“) selbst gewonnen haben. Im Kontext der Gegenreformation setzten die Jesuiten barocke Illusionen ein, die die weltliche, fehlbare, falsche Realität überwältigen und durch eine transzendente,

heilige „wahr<sup>Kunstwissenschaft, 2025</sup>e Realität zu ersch<sup>Ausgabe 9</sup>en“ und so die Zuschauer in eine einzigartige, höhere spirituelle Sphäre zu führen. Hier<sup>Ausgabe 9</sup> steht „Illusion“ im Gegensatz zur Realität, während „Illusion“ s dienen als Werkzeuge für die einzige Wahrheit. Im Gegensatz dazu stellen im Kontext der Aufklärung die Illusionen der europäischen Camera obscura **Illusionen** eine indexikalische Entsprechung zur Realität dar und vermeiden so eine Dichotomie zwischen Falschheit und Wahrheit. Dennoch zielt der Blick des Betrachters auf Letztere ebenfalls darauf ab, Wahrheit zu erfassen. Denn hier dienen die **gespiegelten** Illusionen Illusionen dazu, die Realität zu filtern und zu klären.

komplexe und chaotische sensorische Störungen, um eine transparentere, verständlichere zweite Realität zu präsentieren – die selbst als „Wahrer“ angesehen wurde, . Diese beiden europäischen Betrachtungstraditionen, die sich zwar in ihrem Zweck für Einsatz „Illusion“ unterscheiden, , dienen letztendlich beide dem Streben nach äußerer „Wahrheit“, .

Im Gegensatz zum europäischen Streben nach „Wahrheit“ zielte die Beziehung zwischen der „Illusion“ in den westlichen Spiegeln der mittleren Qing-Dynastie und der dahinter weder darauf ab, „Falschheit“ durch „Wahrheit“ zu ersetzen, noch darauf, die Wahrheit der Realität besser zu erfassen. Was sie darstellten, waren zwei grundsätzlich gleichwertige, spiegelbildliche Parallelwelten. Hier ähnelt die Beziehung zwischen der „Illusion“ im Spiegel und der äußeren Realität eher dem „Indra-Netz“<sup>7</sup>, das im Avatamsaka-Sutra beschrieben wird: Schicht um Schicht, ohne Hindernisse ineinander verschmolzen, wobei keine Welt „realer“ ist als die andere. Beide erscheinen substantiell, doch beide sind im Grunde genommen frei von inhärenter Existenz.

So führten **die „Illusion“** ( ) und die „Realität“ ( ) des westlichen Spiegels in der Betrachtungserfahrung bestimmter Gelehrter der Qing-Dynastie zu einer philosophischen Schlussfolgerung ( ), die derjenigen Europas fast diametral entgegenstand. Weit davon entfernt, die dualistische Opposition zwischen Subjekt und Objekt zu verstärken, löste seine unbestreitbar technische Illusion die Grenze zwischen Realität und Fiktion auf. Diese Auflösung untergrub grundlegend die stabile Beziehung zwischen dem betrachtenden Subjekt und der Außenwelt. Wenn die Außenwelt, die als Maßstab für **die „Realität“** dient, selbst verdächtig wird, verliert der Betrachter den festen Boden, auf dem er seine eigene Identität bekräftigen kann. Während europäische Betrachter ein rationales Selbst formten und bekräftigten, das sich der Welt innerhalb ihrer Bilder entgegenstellte, fanden die literarischen Betrachter der Qing-Dynastie in einem Parallelraum, der der Realität auffallend ähnlich war, eine Gelegenheit zur Selbstbetrachtung, die letztendlich zur Erkenntnis und Aufhebung der Unterscheidung zwischen Selbst und Objekt und sogar der Selbst-Existenz selbst führte.

#### Schlussfolgerung Fazit

In der Zeit vor dem Kino löste die Gucklochkamera eine Welle technologischer Betrachtungsweisen in ganz Eurasien aus. Die stereoskopische Illusion, die sie erzeugte, stellte sowohl für europäische als auch für chinesische Betrachter eine völlig neue Sinneserfahrung dar. Diese Studie zeigt jedoch, dass dieselbe Technologie bei Begegnung mit unterschiedlichen kulturellen Traditionen mit radikal unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden kann. Obwohl die Laterna magica mit identischer Technologie stereoskopische Illusionen erzeugte, führten unterschiedliche Interpretationen und Erwartungen hinsichtlich **„Illusion“** ( ) und „Realität“ ( ) zu unterschiedlichen Bildinhalten und visuellen Erfahrungen, die sich im Europa und China der Mitte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts entwickelten. Vor dem Hintergrund der Aufklärung können die Betrachtungspraktiken und -erfahrungen, wie sie durch europäische boxless zoetropes und topografische Landschaftsbilder veranschaulicht werden, als konkrete Manifestationen und Metaphern von Heideggers „Zeitalter des Weltbildes“ ( ) angesehen werden. Hier ~~repräsentiert~~ **der Spiegel „幻“**, eine gefilterte Welt – eine transparentere, verständlichere und analysierbare zweite Realität, die die äußere Realität als Kanal des Menschen zum Verstehen und Wahrnehmen der Welt ersetzt.

Für die Chinesen dieser Zeit stellte **die Illusion** innerhalb **der Peepshow-„幻“**, jedoch nie eine indexikalische Beziehung zur Realität her. Sie glich eher zwei parallelen Welten – ähnlich, aber ohne Überschneidungen. Für die meisten Beobachter der mittleren Qing-Dynastie ging es bei der von der Peepshow **„幻“**, erzeugten Illusion in erster Linie um visuelle Freude, die die Fortsetzung und Stimulierung einheimischer illusionistischer Traditionen unter neuen technologischen Bedingungen darstellte. Unter den Literaten jedoch ging dieser technologisch erzeugte, hyperrealistische Parallelraum über bloße visuelle Unterhaltung hinaus und wurde zu einem wirkungsvollen philosophischen Instrument. Er brachte zwar keine völlig neuen Gedanken hervor,

Kunstwissenschaft, 2025;  
Ausgabe 9  
verwurzelt war – eine Weltanschauung, die sich mit der Nicht-Dualität von Realität und Illusion befasste.

Letztendlich fungiert dieses technologische Artefakt, die Peepshow, wie ein Prisma, das zwei unterschiedliche Wahrnehmungsweisen und divergierende Wege bei der Konstruktion des modernen Subjekts bricht. Während europäische Beobachter innerhalb des verspiegelten „ 幻 “ ( 幻 ) lernten und bekräftigten, wie man zu rationalen Wesen wird, die in der Lage sind, die Welt zu begreifen, erkannten ihre zeitgenössischen Literaten der Qing-Dynastie gerade durch das Eintauchen in diese technologische Illusion und die Loslösung von ihr den Nihilismus der phänomenalen Welt. Dies führte sie letztendlich zur Auflösung des „ 自我 “ ( 自我 ). So wurde die Seherfahrung der westlichen Laterna Magica in der Qing-Dynastie

Laterna Magica in der Mitte der Qing-Dynastie vor allem einen östlichen Gegenpiegel, um über das scheinbar universelle Modernitätskonzept nachzudenken, das auf der Subjekt-Objekt-Dualität basiert.

- \* Der Autor dankt Herrn Akira Tsukahara vom Kobe City Museum für die freundliche Erlaubnis, die Sammlung chinesischer und japanischer Spiegel und Bilder im westlichen Stil des Museums zu untersuchen, sowie Wu Hong von der Philosophischen Fakultät der Fudan-Universität für die Inspiration und Unterstützung während des Schreibprozesses.
- In der Zeit von den 1740er Jahren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erreichten solche Betrachtungsgeräte den Höhepunkt ihrer Popularität. Obwohl sie nach der Jahrhundertwende in Europa weiterhin zu sehen waren, wurden sie nach der Erfindung des Stereoskops in den 1830er Jahren allmählich verdrängt und gerieten in Vergessenheit [C. J. Kaldenbach, „Perspective Views“, *Print Quarterly*, Bd. 2, Nr. 2 (1985): 88; Marek Letkiewicz, „*Okno Maszyna Optyczna* Zograscopie“, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L-Artes*, Bd. 11, Nr. 1 (2013): 39-41].
- © C. J. Kaldenbach, „Perspective Views“, *Print Quarterly*, Bd. 2, Nr. 2 (1985): 91; zur Einteilung von Bildbetrachtungsspiegeln in „*diagonal*“, „*Direktblich*“-Typen siehe Okada Yasumasa, Megane-e Shin-kō (Chikuma Shobō, 1992), S. 78–79.
- © In verschiedenen Regionen Europas hatten Betrachtungsspiegel und die dazugehörigen Bilder unterschiedliche Bezeichnungen. In Großbritannien wurde er neben Zogrape auch als „diagonaler Spiegel“ bezeichnet.
- Diagonalspiegel) oder „optische Maschine“, mit dazugehörigen Bildern, die als „perspektivische Ansichten“ bezeichnet wurden in Frankreich war sie als „optique“ oder „optische Box“ bekannt, mit Bildern, die als „optische Ansichten“ bezeichnet wurden; in Deutschland wurde es als „Guckkasten“ bezeichnet, die Bilder als „Guckkastenbilder“ oder „Guckkastenblätter“; in Italien war es als „optische Kammer“ (camera ottica) bekannt, die Bilder wurden als „perspektivische Realitäten“ (realità prospettive) bezeichnet; in den Niederlanden wurden sie als „optica“ bezeichnet, die Bilder als „optica print“. Siehe C. J. Kaldenbach, „Perspective Views“, *Print Quarterly*, Band 2, Nr. 2 (1985): 87-91.
- © Basierend auf erhaltenen physischen Beweisen begannen europäische Fernrohre in den frühen 1750er Jahren in China an Popularität zu gewinnen (Julian Jinn Lee, *The Origin and*
- Entwicklung japanischer Landschaftsdrucke: Eine Studie zur Synthese östlicher und westlicher Kunst*, Doktorarbeit, University of Washington, 1977, S. 264–282), wobei wir nicht ausschließen, dass ähnliche optische Geräte bereits zu einem früheren Zeitpunkt in China existierten, da chinesische Texte aus dem späten 17. Jahrhundert Berichte enthalten, die solche Instrumente beschreiben könnten (Kristina Kleutghen, „Peepboxes, Society, and Visuality in Early Modern China“, *Art History*, Bd. 38, Nr. 4 (2015): 762-777). Wie in diesem Artikel gezeigt wird, zeigen, dass der chinesische Bildbetrachtungsspiegel in Bezug auf seine visuellen Ursprünge ebenfalls von der früheren barocken Theaterkunst inspiriert war. Eine Diskussion über die Blütezeit japanischer Bildbetrachtungsspiegel findet sich bei Okada Yasumasa, Megane-e Shin-kō, S. 105–136.
- ③ Im chinesischen Kontext gibt es keine explizite terminologische Unterscheidung zwischen dem Instrument und den Bildtafeln. Zusammenfassend können sie entweder als „Spiegel“ oder als „Szene“ bezeichnet werden.
- [Kristina Kleutghen, „Peepboxes, Society, and Visuality in Early Modern China“, *Art History*, Band 38, Nr. 4 (2015): 763].
- ④ Japanische „Megane-e“, hauptsächlich handkolorierte Holzschnitte, mit Varianten in Kupferstichdruck, die im späten 18. Jahrhundert aufkamen. Zu konkreten Werken und einer Diskussion siehe Yasumasa Oka, *New Studies on Megane-e*, S. 105–176.
- ⑤ Ono Tadashige, *Edo no Yōgaka* (San'sai-sha, 1968), S. 27–32, 49–90; Ono Tadashige, *Dorō-e to Garasu-e* (Asoka Shobō, 1954), S. 105–144; Julian Jinn Lee, *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints: A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art*; Yasumasa Oka, *New Perspectives on Megane-e*; Timon Screech, „The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture“, *Archives of Asian Art*, Bd. 47 (1994): S. 58–69; Timon Screech, *Obtaining Images: Art, Production and Display in Edo Japan*, London: Reaktion Books, 2012, S. 321–331.
- Qiu Zhongjin, „Die Entwicklung der visuellen Wahrnehmung durch westliche Brillen seit der späten Ming-Dynastie“, in Qiu Zhongjin (Hrsg.): *Neue Perspektiven zur chinesischen Geschichte: Band über Leben und Kultur*, (Taiwan) Lianjing Publishing Co., Ltd., 2013, S. 377–447; Shi Yunli: „From Playthings to Science: The Popularity and Imagery of European Optical Toys in the Qing Dynasty“, *Science and Culture Review*, Nr. 2, 2013.
- © Kristina Kleutghen, „Peepboxes, Society, and Visuality in Early Modern China“, *Art History*, Bd. 38, Nr. 4 (2015): S. 762–777.
- © Shang Wei: „Die Illusion des Realismus: Zauberkarten, Perspektive und die verzauberten Gespenster des Grand View Garden“, Teile I, II und III, *Cao Xueqin Studies*, Nr. 1–3, 2016. Darüber hinaus hat der Autor bereits zuvor die Beziehung zwischen dem visuellen Vokabular der Laterna magica und den linearen perspektivischen Panoramagemälden des Qing-Hofes untersucht. Siehe Lu Qi: „Der Betrachtungsspiegel, die Black Box und neue Sinneserfahrungen: Überdenken der linearen perspektivischen Panoramagemälde des Qing-Hofes im 18. Jahrhundert durch die Laterna magica“, *Journal of Beijing Film Academy*, Nr. 6, 2021.
- Kaldenbachs Analyse visueller Effekte wird kurz angesprochen und zeigt, dass das Prinzip hinter der optischen Täuschung dem des Stereoskops ähnelt, das erst im 19. Jahrhundert erfunden wurde. Er behauptet, dass die Funktion des Betrachtungsspiegels nicht nur in der Vergrößerung besteht, sondern vielmehr in der Erzeugung einer Tiefenillusion im binokularen Sehen. C. J. Kaldenbach, „Perspective Views“, *Print Quarterly*, Band 2, Nr. 2 (1985): 87; Letkiewicz ergänzte dies mit Diagrammen, um das Konzept der ~~hinter~~ Signale zu verdeutlichen, und identifizierte gleichzeitig weitere Merkmale des Betrachtungsspiegels, die den stereoskopischen Illusionseffekt verstärken Marek Letkiewicz, „Perspective Views“, *Print Quarterly*, Bd. 2, Nr. 2 (1985): 87].

Kunstwissenschaft, 2025.  
 Kiewicz, „The Marvelous Optical Machine **Zograscoposcope**“, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L-Artes*, Band 11, Nr. 1 (2013): 27–43. Es ist anzumerken, dass sich die Ausführungen der oben genannten Wissenschaftler ausschließlich auf in Europa hergestellte Reflex-Betrachtungsgeräte beziehen (mit Linsendurchmessern, die den Augenabstand überschreiten).

- 12 Jan Koenderink, Maarten Wijnjtes und Andrea van Doorn, **Zograscopic Viewing**“, *I-Perception*, Bd. 4, Nr. 3 (2013): 192–206.
- 13 A. Ames, „The Illusion of Depth from Single **Pictures**“, *Journal of the Optical Society of America*, Band 10, 12 (1925): 137–148, 141–142.
- 14 Shang Wei: The Illusion of Realism: Peep-Hole Scenes, Perspective, and the Dreamlike Spectres of the Grand View Garden, Teil II; für eine weitere Diskussion über Kompositionskonventionen in chinesischen Guckloch-Szenen siehe Lu Qi: Viewing Mirrors, Black Boxes, and New Sensory Experiences: Rethinking 18th-Century Qing Palace Linear Perspective Panoramic Paintings through the Lens of Peep-Hole Scenes.
- 15 Niklas Leverenz, „Vues d’optique with Chinese **Subjects**“, *Print Quarterly*, Bd. 31, Nr. 1 (2014): 29–30.
- 16 Marek Letkiewicz, „The Marvelous Optical Machine **Zograscoposcope**“, *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio L’Artes*, Bd. 11, Nr. 1 (2013): 35–36.
- 17 Julian Jinn Lee, Jinn Lee, *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints: A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art*, S. 254), aber wie die in diesem Artikel vorgestellten japanischen „reflektierenden“ und „direkt sichtbaren“ Laterna Magicas zeigen, sind kleinere Linsen in erhaltenen Materialien nachgewiesen.
- 19○20○8○40○42 C. J. Kaldenbach, „Perspective **Views**“, *Print Quarterly*, Bd. 2, Nr. 2 (1985): S. 89, 90, 93–94, 89, 102.
- 21 Leverenz untersuchte europäische Gemälde, die China durch optisches Glas darstellen, obwohl solche Werke weniger als ein Prozent der Gesamtzahl ausmachen. Die häufigsten Motive sind nach wie vor europäische topografische Landschaften. Niklas Leverenz, „Vues d’optique with **Chinese-Subjects**“, *Print Quarterly*, Vol. 31, 1 (2014): 21
- 22 Machida City International Print Art Museum (Hrsg.), Die Ausstellung „Westliche Malerei in China“: Gemälde, Drucke und illustrierte Bücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie (Machida City International Print Art Museum, 1993), S. 266–274; Kobe City Museum (Hrsg.), Megane-e und die dreißig Stationen der Tōkaidō: Ukiyo-e unter westlichem Einfluss (Kobe City Museum, 1984), S. 52; Ono Tadashige, Dorō-e und Glasmalerei, Tafeln 33–37; Aying Chan, Die Druckgrafik-Sammlung „Der Traum der roten Kammer“, Shanghai Publishing Company, Ausgabe 1955, S. 62–71.
- 23 Julian Jinn Lee, *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints: A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art*, S. 264–315; Yasumasa Oka, *New Perspectives on Megane-e*, S. 105–136.
- 24○41 Julian Jinn Lee, *The Origin and Development of Japanese Landscape Prints: A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art*, S. 267–268, S. 249.
- 25 Machida City International Print Art Museum (Hrsg.), Die Ausstellung „Westliche Malerei in China“: Gemälde, Drucke und illustrierte Bücher vom späten Ming bis zur Qing-Dynastie, Tafel 93, S. 53, 272–274. Diese Druckserie ist im Katalog als „Monogatari-zu“ (d. h. „erzählerische Gemälde“) bezeichnet, doch einige Werke hinsichtlich der dargestellten Szenen.
- 26 Xu Wenqin: Die Kunst der Holzschnittdrucke der Westkammer: Von Suzhou-Holzschnittabfällen zu „westlichen Spektakeln“ Bildkarten, (Taiwan) New Edge Cultural Creation, Ausgabe 2021, S. 240–242.
- 27 A Yingzhen: Eine Sammlung von Holzschnitten aus „Der Traum der roten Kammer“, S. 62–71.
- 28 Cheng Youzeng Ming Shan Yan Shi Lu (Di), Lin Jizhong, Hrsg.: *Complete Collection of Yan Xing Lu*, Band 69, (Südkorea) Dongguk University Press, 2001, S. 227.
- 29 Ralph Hyde, *Paper Peepshows: Die Sammlung von Jacqueline und Jonathan Gestetner*, Woodbridge: *Antique Collector’s Club*, 2015, S. 12.
- 30 veröffentlichte 1729 Shixue Jingyun. Auf dieser Arbeit aufbauend fügte er seiner Ausgabe von Shixue aus dem Jahr 1735 141 Illustrationen hinzu. (Nian Xiyao: *The Essence of Optics, Qing Yongzheng 13th year supplement edition*)
- Der komplette Satz von Drucken wurde in einer Holzkiste mit Schlitzen aufbewahrt, die das Betrachten durch eine kleine Öffnung ermöglichten; in einigen Kisten waren die Drucke horizontal angeordnet, in anderen vertikal. Einzelheiten zu dem Spiegelbild, für dessen Betrachtung nach unten ein Konkavspiegel erforderlich ist, finden Sie bei Ralph Hyde, *Paper Peepshows: The Jacqueline and Jonathan Gestetner Collection*, S. 14. Der Autor hat diese optischen Spielzeuge zuvor mit der Laterna magica gleichgesetzt (Seeing Through the Magic Lantern: Reconsidering 18th-Century Qing Court Perspective Panoramas through the Lens of the Magic Lantern) versucht nun jedoch eine differenziertere Unterscheidung. Damit soll verdeutlicht werden, dass ihre formalen und konzeptionellen Unterschiede auf zwei unterschiedliche kulturelle Traditionen zurückzuführen sind: den barocken Illusionismus der Gegenreformation und der Aufklärung.
- 31 Friedrich Kittler, *Optical Media: Berlin Lectures 1999*, übersetzt von Anthony Enns, Cambridge: Polity Press, 2010, S. 76–88, S. 70–76.
- 32 Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam: Apud Joannem Janssonium à Waesberge & Haerdes

Elizaei Weyerstraeat, 1671, S. 768. Eine weitere Erfindung, auf die Kittler in seinem Buch anspielt, ist ein visuelles Gerät namens „parastatisches **Makig**“ ( ), das oft als Vorläufer des Kinos angesehen wird. Das in der Abbildung auf S. 770 des Buches dargestellte Gerät zeigt die acht Stationen der Passion Christi mit acht Bildern, die nacheinander auf eine rotierende Scheibe gemalt wurden. Wenn die Scheibe gedreht wurde, konnte der Betrachter die Szenen durch eine Linse beobachten.

(Ars magna lucis et umbrae, S. 770). Siehe Friedrich Kittler, *Optische Medien: Berliner Vorlesungen 1999*, S. 73-75.

- 34 Es bleibt ungewiss, ob die barocken Theaterkünste, mit denen die Gelehrten der Qing-Dynastie in Berührung kamen, mit den Jesuiten in Verbindung standen. Einerseits bildete die Gegenreformation den historischen Hintergrund für Matteo Ricci Jesuitenmission in China im Jahr 1582. Infolgedessen bemühten sich sowohl Ricci als auch seine Nachfolger, den Katholizismus unter den Chinesen durch Bilder zu verbreiten, die mit europäischen Darstellungstechniken hergestellt wurden. Zeitgenössische Aufzeichnungen deuten darauf hin, dass die Jesuiten in der Nordkirche neunzehn Bücher über Perspektive besaßen (Samuel Edgerton, *The Heri-*

*The Age of Giotta's Geometry: Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ithaca und London: Cornell University Press, 1991, S. 20) während die beiden oben erwähnten theaterbezogenen Schöpfungen – das perspektivische Miniaturtheatermodell und die Karte der Lake East Line – beide mit Lang Shining in Verbindung stehen. Andererseits ist es durchaus möglich, dass Künstler der Qing-Dynastie über alternative Kanäle mit der barocken Theaterkunst in Berührung kamen. Li Qile argumentiert, dass

Das Miniatur-Perspektivtheater wurde von Beamten aus Guangdong, die es von ausländischen Händlern erworben hatten, in andere Regionen Chinas eingeführt und tauchte in Peking oder Hua'an (Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*, Seattle und London: University of Washington Press, 2015, S. 84-85).

- 35 Zu Albertis „**见**“ (见, Holzkasten) siehe Friedrich Kittler, *Optische Medien: Berliner Vorlesungen 1999*, S. 61; Richard Balzer, *Peepshows: A Visual History*, New York: Harry N. Abrams, 1998, S. 18. In Bezug auf die niederländischen „**见**“-Perspektivkästen aus dem 17. Jahrhundert stellten Maler Szenen auf den Innenwänden von Holzkästen dar, manchmal unter Einbeziehung von Spiegeln. Die Betrachter konnten den illusorischen Raum im Inneren durch dafür vorgesehene Gucklöcher beobachten (Richard Balzer, *Peepshows: A Visual History*, S. 20-21; Jun P. Nakamura, „Seeing Outside the Box: Reexamining the Top of Samuel van Hoogstraten's London Perspective **Box**“, <https://jhna.org/articles/seeing-outside-the-box-re-examining-the-top-of-samuel-van-hoogstraten-s-london-perspective-box>, *Peepshows* siehe Richard Balzer, *Peepshows: A Visual History*, S. 26-27. Der Autor hat zuvor die Tradition der Laterna magica auf diese früheren Installationen mit Holzkästen zurückgeführt (Seeing Mirrors, Black Boxes, and New Sensory Experiences: Rethinking 18th-Century Qing Court Linear Perspective Panoramas through the Magic Lantern) Dieser Artikel versucht, genauer zwischen diesen visuellen Installationen aus verschiedenen Epochen zu unterscheiden und ihre unterschiedlichen zugrunde liegenden Bedeutungen zu erläutern.

- 36 Barbara Maria Stafford, „Revealing Technologies/Magical **Domains**“, in Barbara Maria Stafford & Frances Terpak, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2001, S. 90-102.

- 37 Barbara Maria Stafford, „Revealing Technologies/Magical **Domains**“, *Devices of Wonder: From the World in a Box to Images on a Screen*, S. 47-66. Vgl. Friedrich Kittler, *Optische Medien: Berliner Vorlesungen 1999*, S. 93-98; Richard Balzer, *Peepshows: A Visual History*, S. 17.

- 39 C. J. Kaldenbach, „Perspective **Views**“, *Print Quarterly*, Bd. 2, Nr. 2 (1985): 89; David Robinson, „Perspective Views and Their **Public**“, *Print Quarterly*, Bd. 6, Nr. 1 (1989): 75.

- 43○45○47 Martin Heidegger, „The Age of the World **Picture**“, in *Off the Beaten Track*, übersetzt und herausgegeben von Julian Young & Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 57-85, S. 67-69, S. 70.

- 46 Erin C. Blake, „Zograscope, Virtual Reality, and the Mapping of Polite Society in Eighteenth-Century **England**“, in Lisa Gitelman & Geoffrey B. Pingree (Hrsg.), *New Media, 1740-1915*, Cambridge: The MIT Press, 2003, S. 1-29.

- 48 Lu Zhaoyu und Ren Zhaolin, Hrsg., „Produkte“, in *Hu Fu Zhi*, Band 6, Holzschnitt-Ausgabe aus der Qianlong-Zeit, Qing-Dynastie.

- 49 Li Dou, herausgegeben und kommentiert von Wang Beiping und Tu Yugong: Yangzhou Huafang Lu, Band 11, Zhonghua Book Company, Ausgabe 1960, S. 265.

- 50 Zwar wurden in China während der mittleren Qing-Dynastie geografische Landschaftswerke geschaffen, die in ihrer Art mit ihren europäischen Zeitgenossen vergleichbar waren, doch handelte es sich dabei nicht um Bildkarten im westlichen Stil. Ein Beispiel ist das Kupferstichalbum Yuanmingyuan Changchun Garden aus dem Jahr 1786, das zwanzig perspektivische Ansichten von Fassaden westlicher Gebäude enthält. Ein solches Werk, *Line Drawing of the East Lake*, wurde bereits zuvor erwähnt. Ähnlich wie bei bestimmten europäischen Guckkasten-Drucken geben die Titel dieser Stichserie die Ausrichtung der dargestellten Bauwerke an, um ihre räumliche Positionierung innerhalb der tatsächlichen Landschaft zu betonen. So zeigen beispielsweise vier Drucke die Halle des harmonischen Friedens, die jeweils mit „**见**“ (见, „Süd“), „**见**“, „**见**“, „**见**“, „West“) . Darüber hinaus weisen zahlreiche Exportgemälde aus Guangzhou aus dem 18. und 19. Jahrhundert ähnliche Merkmale auf. So dokumentierten beispielsweise mehrere Ausgaben der Haizhu-Tempel-Serie aus dem späten 18. Jahrhundert akribisch die Hauptgebäude und buddhistischen Statuen des Tempels. Für Diskussionen über die Haizhu-Tempel-Serie siehe Yan Niping und Wu Tianyue:

Sammeln, Übersetzung und künstlerischer Geschmack: Der Spanier Agut und die Exportserie Gemälde aus dem Haizhuang-Tempel in der Qing-Dynastie, *Literatur- und Kunstwissenschaft*, Ausgabe 9, 2020.

- 51 Zur Zuschauerklasse von Guckkästen in China siehe Kristina Kleutghen, „Peepboxes, Society, and Visuality in Early Modern **China**“, *Kunstgeschichte*, Band 38, Nr. 4 (2015): 763-777.

- 52○57○58 Wu Hung, *Double Screen: Media and Representation in Chinese Painting*, übersetzt von Wen Dan, herausgegeben von Huang Xiaofeng, Shanghai People's Publishing House, 2009, S. 95, 219, 99.

- 59 : John K. Highman, *Praktischer Nutzen und Vergnügen: Weltliche Malerei in der Qing-Dynastie*, übersetzt von Yang Duo, Sanlian Books, 2022, S. 73.

- Kunstwissenschaft, 2025.  
Ausgabe 9
- Es sei darauf hingewiesen, dass Maler seit der Westlichen Han-Dynastie häufig Wandmalereien mit optischen Täuschungen in nicht alltäglichen Räumen wie Klöstern und Gräbern schufen und diese zeremoniellen Bauwerke in „Verwandelten, die eine Brücke zwischen der menschlichen und der übermenschlichen Welt schlugen“ (Kristina Kleutghen, *Imperial Illusions: Crossing Pictorial Boundaries in the Qing Palaces*, S. 33).
- 54 Shang Wei: Die Illusion des Realismus: Zauberkarten, Perspektive und die traumhaften Gespenster des Grand View Garden, Band 1.
- 55 ,kommentiert von Zhao Diancheng und herausgegeben von Bai He: Wang Wei Ji, Shanghai Ancient Books Publishing House, Ausgabe 2017, S. 370.
- 56 John K. Gough führte erstmals das Konzept der „durchdringenden“ Komposition ein (Practicality and Pleasure: Secular Painting in the Qing Dynasty's Golden Age, S. 59)
- 59 Das oben genannte Zitat aus Yangzhou Huaifang Lu spielt auf „geheime Theaterstücke“ als einen Inhalt des westlichen Spektakels an. Für Diskussionen über geheime Theaterstücke innerhalb westlicher Spektakel siehe  
\*Magic Lanterns and the Development of Visual Sensibilities since the Late Ming\*.
- 60 Li Yu: Die zwölf Geschichten, Band IV, in: Das Gesamtwerk von Li Yu, Band IX, Zhejiang Ancient Books Press, Ausgabe 1991, S. 73–81.
- 61 Wu Hung: Dinge, Gemälde und Bilder: Eine globale Geschichte des Ganzkörperspiegels, Shanghai People's Publishing House, 2021, S. 73–87. Zu den neuen materiellen Kulturen und Vorstellungen, die große Glasspiegel in der Qing-Dynastie mit sich brachten, siehe Lihong Liu, „Vitreous Views: Materiality and Mediality of Glass in Qing China through a Transcultural Prism“, *Getty Research Journal*, Nr. 8 (2016): 17–38.
- 62 Wu Hung: Objekte, Gemälde und Bilder: Eine globale Geschichte des Ganzkörperspiegels, S. 126–135.
- 6\* Shang Wei: „The Illusion of Realism: Magic Lanterns, Perspective, and the Dreamlike Spectres of the Grand View Garden“, in.
- 64 Sophie Volpp, *Weltliche Bühne: Theatralik im China des 17. Jahrhunderts*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, S. 27–58.
- 65 Shen Weishu: Gedichte über westliche Theaterstücke, zusammengestellt von Pan Yantong: Ergänzungsband IV zu „Shen Weishu's Xuan Records: Continuation“, gedruckt vom Zhejiang-Verlag im 17. Jahr der Guangxu-Regierungszeit (1891).
- 66 Zhang Xun: Gesammelte Werke der Bambusblatt-Einsiedelei, Band 11, in Die Fortsetzung der vollständigen Bibliothek der vier Schätze, Band 1449, Shanghai Ancient Books Publishing House, Ausgabe 2002, S. 182.
- 67 „Der Senfkorn, der den Berg Sumeru enthält“ ( ) ist eine Metapher aus den buddhistischen Schriften. Ihre Kernaussage besteht darin, gewöhnliche Wesen von ihrer Anhaftung an und Unterscheidung hinsichtlich Größe und Raum zu befreien. Zahlreiche Texte verwenden diese Analogie, wie beispielsweise das Mahāparinirvāṇa Sūtra (Mahāparinirvāṇa Sūtra, Band 4, übersetzt von Dharmakṣema, Taisho Shinshu Daizōkyō, Band 12, Teil 375, Daizōkyō).
- 68 Xu Qianxue: Gesammelte Werke von Danyuan, Band 8, Fortsetzung der vollständigen Bibliothek in vier Abschnitten, Band 1412, Shanghai Ancient Books Publishing House, Ausgabe 2002, S. 422.
- 69 Das Avatamsaka-Sūtra, Band 19, übersetzt von Śikṣānanda, The Taishō Revised Tripitaka, Band 10, Teil 279, S. 102.
- 7071 Cao Xueqin und Gao E: Traum der roten Kammer, People's Literature Publishing House, Ausgabe 2005, S. 774–776, S. 10.
- 72 Hongli: Spiegelparabeln, zusammengestellt von Dong Gao: Fortsetzung der kaiserlichen Qing-Literaturanthologie, Band 15, vorderer Teil, geschnittene Ausgabe aus der Wuying-Halle, 15. Jahr der Jiaqing-Herrschaft, Qing-Dynastie.
- 73 Das Indra-Netz ist ein Juwelennetz, das im Palast von Indra, dem himmlischen Herrscher der indischen Mythologie, aufgehängt ist. Es besteht aus unzähligen Juwelen, wobei jede Perle das Bild aller anderen und des gesamten Netzes selbst reflektiert und so eine unendliche, sich gegenseitig durchdringende Spiegelung erzeugt. Im Avatamsaka-Sutra offenbart diese Metapher von Indras Netz die Kerndoktrin der Hua-Yen-Schule: den verwobenen, unendlich vielschichtigen und harmonisch ungehinderten Zustand der Existenz aller Phänomene im Universum (Das große und weitreichende Blumenschmuck-Sutra, übersetzt von Buddha-bhadra, Taisho Shinshu Daizōkyō, Band 9, Teil 28, S. 42).

Zugehörigkeit des Autors

China Film Culture Research Institute, Beijing Film Academy

Chefredakteur Wang Wei