

# Beschriftet auf einer Platte

## Zu Kriegsbildern und anderen Kupferstichen des Qing-Hofes

Yan Hui

**Zusammenfassung:** Kupferstiche waren am Qing-Hof ein wichtiges Element des kulturellen Austauschs zwischen Ost und West im 18. Jahrhundert. Dieser Beitrag vergleicht den gesamten Prozess der Verbreitung der Kupferstichmalerei während der Ming- und der Qing-Dynastie, ihre Wurzeln am Qing-Hof, ihre Entwicklung, ihre Blütezeit und ihren Niedergang. Der Beitrag untersucht die Schlüsselfiguren und historischen Informationen über den kulturellen Austausch zwischen Ost und West, die in dieser Geschichte eine Rolle spielten, und nimmt eine Analyse und Beurteilung der Produktionstechniken und Materialien repräsentativer Werke in jeder Phase auf der Grundlage der jüngsten dokumentarischen Quellen vor. Dies hat positive Auswirkungen auf die Entwicklung des zeitgenössischen chinesischen Kupferstichs.

**Stichwörter:** Kupferstiche aus dem Palast der Qing-Dynastie, früher chinesischer und westlicher Kulturaustausch, Gravurverfahren, Ätzverfahren

### I

Kupferstiche wurden in Europa schon vor fast sechshundert Jahren entwickelt, also vor der Entwicklung des fotografischen Reproduktionsdrucks, und wurden häufig als Druckverfahren zur Reproduktion von Ölgemälden und zur Herstellung von Buchillustrationen verwendet. Während der Ming- und Qing-Dynastien wurden Kupferstichillustrationen von westlichen Missionaren nach China gebracht und hauptsächlich zur Verbreitung der christlichen Lehre verwendet. Die natürliche Kombination von Reproduktion und Bildung machte sie zu einem wichtigen Kommunikationsmittel für die Chinesen, um mit der modernen westlichen Kultur Schritt zu halten.

Während der Ming-Dynastie kam Matteo Ricci (1552-1610), ein italienischer Jesuitenmissionar, nach China und brachte Kupferstiche wie Die Jungfrau, die das Heilige Kind umarmt, mit Bildern von

Die Art und Weise, wie das Wirken Christi unter den Chinesen verbreitet wurde. Cheng Yis Cheng-Tintenfass wurde auf Holzblock kopiert. Der englische Kunsthistoriker Sullivan formulierte es so: "Obwohl die von den Jesuiten mitgebrachten Gemälde mehr geschätzt wurden, waren es letztlich die Buchillustrationen und Stiche, die eine größere Wirkung hatten, da sie leichter zu verbreiten und in großer Zahl zu vielfältigen waren oder von chinesischen Holzschneidern bearbeitet werden konnten." <sup>[1]</sup> Aufgrund der aufkommenden modernen Technologie und Kultur des Westens weckten diese schönen westlichen Kupferstiche und wunderbaren christlichen Geschichten natürlich die Neugierde und das Interesse der Chinesen. Zwei dieser westlichen Kupferstichbücher waren sehr einflussreich: Das eine war The Bible Story. Es wurde in Antwerpen, dem berühmten Druckzentrum Europas im 16. Jahrhundert, gedruckt und von Plantin-Christoph, dem damals mächtigsten Verleger Westeuropas, herausgegeben. Die fortschrittliche Verlags- und Drucktechnik und die exquisiten Illustrationen versetzten die Chinesen in Erstaunen. Das zweite ist die Illustrierte Geschichte der Evangelien, die den Inhalt der Bibel in Form von Kupferstichillustrationen fortlaufend darstellt. Die Kupferplatten wurden hauptsächlich von den drei berühmten Stechern, den Brüdern Wilkes, nach Gemälden von Paris und Auss, den berühmten Künstlern, die damals die Werkstatt in Antwerpen leiteten, hergestellt. Das Buch befand sich bereits um 1604 im Besitz von Matteo Ricci und wurde in Peking ausgestellt, wo es von den adligen und gelehrten Schichten des chinesischen Reiches mit Erstaunen aufgenommen wurde. <sup>[2]</sup> Kupferstich-Illustration

[22] Fortsetzung des Zhi Tongjian Changjian, Band 171, 'Renzong Huang You San Xie Ganz', S. 4115.  
[23] [Song] Mei Yaochen, "Book Scouring", Quan Song Shi, Bd. 252, Beijing University Press, 1992, S. 3021.

[24] von Qiu Guangming, Qiu Long und Yang Ping, herausgegeben von Lu Jiaxi, General Editor, History of Chinese Science and Technology - Metrology Volume, Science Press, 2001, S. 368.

[25] [Song] Le Shi (乐史), Wang Wenchu (王文楚等点校), Taiping Huan

- Yu Ji (太平寰宇記), Bd. 62, Hebei Dao (河北道), China Book Bureau, 2007, S. 1267.
- [26] Song] Lu You, Lao Xue'an Notes, Bd. 2, Song-Yuan Notes on Fiction (IV), S. 3470 Seiten.
- [27] Yuan] Toutou et al, Song Shi (Geschichte der Song-Dynastie), Bd. 316, Tang Jie zhuan (Die Biografie von Tang Jie), China Book Bureau 1977, S. 10327 Seiten.
- [28] Song] Shao Bo Wen, Shao's Record of Hearsay, Bd. 2, China Book Bureau, 1983, S. 13.
- [29] Beyoncé (Pfad), S. 3.
- [30] Song] Zhou Mi, Qi Dong Ye Yu, Bd. 1, Wang Duan Ming, China Book Bureau, 1983, S. 16.
- [31] Shacs Aufzeichnung der Herzen und Zeugen, Bd. 2, S. 13.
- [32] Song] Zhou Fai (周輝), Qingbo zhuan (清波杂志), Bd. 5 (定器), Song- und Yuan-Notizen und Romane (宋元笔记小说大观) (V), Shanghai Ancient Books Publishing House, 2001, S. 213.
- [33] Fu Zhenlun, Jingdezhen Pottery Records in Detail, Bd. 6, Bibliographic Literature Press, 1993, S. 76 Seiten.
- [34] Shen Xianyou, "Talking about Ding Kiln Red Porcelain", Spring and Autumn of Cultural Relics, Nr. 4, 2000, S. 63-70.
- [35] Song hui yao serie xian - rituals 3.7 - the tomb of Empress Wencheng, S. 1593.
- [36] Song] Xu Mengxin (三朝北盟会编), Bd. 146, Shanghai Ancient Books Publishing House, 1987, S. 1063.
- [37] Yang Zhishui, "Die Pulvermotte, die den Pass überquert, und die Zikade der Familie Meng", Chinese Cultural Pictorials, 3, 2010 98-99 Seiten.
- [38] Zhu Jieren, Yan Zozhi und Liu Yongxiang, Hrsg., Zhu Zi Quanshu - Mr. Heian Zhu Wen Gong Wenji, Bd. 18, "According to Tang Zhongyou's Third Form", Shanghai Ancient Books Publishing House und Anhui Education Publishing House, 2002, S. 836.
- [39] Song] Zhu Yu (萍洲可談), Bd. 1, Quan Song jingji (全宋笔记第二编) (VI), Da Xiang Press, 2006, S. 146.
- [40] Song] Yue Ke, "Ein hundred Lieder aus dem Palast", in Quan Song Shi, Bd. 2973, S. 35402.
- [41] Das Grabmal von Huang Sheng, Südliche Song-Dynastie, Fuzhou, Provinz Fujian, herausgegeben vom Provinzmuseum Fujian, Reliquienpresse, 1982 79 Seiten.
- [42] Song] Lu You, Lao Xue'an jing (Notizen über die alte Schule), Bd. 2, Song-Yuan yu zhi yu zhi dai guan (Song-Yuan Notizen und Romane) (IV).
- [43] Song] Zhao Lingyao (趙令畤), Hou Mackerel Jie (侯鯖錄), Bd. 6, Song-Yuan Notes on Fiction (II).
- [44] Fortsetzung von Zhi Tongjian Changjian, Bd. 13, "Das fünfte Jahr von Taizu Kaibao im siebten Monat des Jia Shen", S. 286.
- [45] Song hui yao serie xian - Öffentliche Meinung und Kleidung IV - Ministerielle Kleidung, S. 2236.
- [46] Shacs Aufzeichnung der Herzen und Zeugen, Bd. 3, S. 23.

Chen Yanshu Außerordentlicher Professor,  
Abteilung für Kunstgeschichte und -theorie,  
Hochschule für Bildende Künste, Tsinghua-  
Universität

Die realistische Darstellung und die prägnante Erzählung halfen den Chinesen, die wenig über den Katholizismus wussten, seine Lehren zu verstehen, was sich positiv auf seine Verbreitung in China auswirkte. Neben dem religiösen Genre waren einige der Kupferstiche von europäischer Architektur und gesellschaftlichen Bräuchen von größerem Interesse für die chinesische Führungsschicht. Nach den Schwierigkeiten, die er als "chinesischer Generalist" erlebte, erkannte Matteo Ricci, dass er nur durch den Versuch, den Kaiser, den höchsten Herrscher Chinas, zum Katholizismus zu bekehren, die Verbreitung des Evangeliums Christi im ganzen Reich anordnen konnte. So versuchte er, sich dem Kaiser zu nähern, und als er von dessen Interesse an der Architektur europäischer Höfe erfuhr, überreichte Ricci ihm einen Kupferstich des Palastes von San Lorenzo in El Escorial, Spanien. Der chinesische Kaiser war von den realistischen visuellen Effekten und den exquisiten Details des Werks fasziniert und wurde dadurch neugierig und interessiert an der westlichen Kultur. Dieser von Matteo Ricci entwickelte "künstlerische und kulturelle Missionsansatz" entsprach den kulturellen Vorlieben der Chinesen und trug in der Tat zum Einfluss der westlichen Malerei in China und zur Ausbreitung des Katholizismus im Lande bei. Kupferstiche spielten als Medium der kulturellen Überlieferung eine Schlüsselrolle. Da zu dieser Zeit niemand die Technik der Kupferstichherstellung kannte und europäische Druckmaschinen und Materialien nie nach China gebracht wurden, versuchte man erst hundert Jahre später, Kupferstiche vor Ort herzustellen und zu drucken.

## II

Die Veröffentlichung von Kupferstichen am Qing-Hof begann im Jahr 1713, im 52. Jahr der Kangxi-Ära. Der Kaiser Kangxi war zuvor durch Missionare mit westlichen Kupferstichen in Berührung gekommen und schätzte diese. Er erkannte den einzigartigen Wert der Verwendung von Kupferplatten für die Herstellung von Landkarten und architektonischen Landschaften und lud Missionare, die mit Kupferstichtechniken vertraut waren, ein, am Hof Kupferstiche herzustellen und zu lehren. Der Stich und Druck der "Sechsendreißig Ansichten der kaiserlichen Sommerfrische von Chengde" durch den italienischen Missionar Ma Guoxian war der erste Versuch, am Qing-Hof Kupferstiche herzustellen, und die früheste Kombination von chinesischem und westlichem Stich und Druck. (Abb. 1) Darüber hinaus beauftragte der Kangxi-Kaiser Ma Guoxian mit der Herstellung einer Kupferstichversion der berühmten Karte der kaiserlichen öffentlichen Meinung. Die Karte wurde später in 44 Teile geteilt, die in Kupferplatten geschnitten und von Ma Guoxian gedruckt wurden - die erste Anwendung westlicher Kupferplatten in der chinesischen Geschichte.

Der aus Neapel stammende **Matteo Ripa (1682-1745)** wurde 1710 vom Papst als Missionar nach China berufen, zu einer Zeit, als der Heilige Stuhl und China wegen des "Liturgiestreits" zerstritten waren und die Missionsarbeit nicht vorankommen konnte. Ma Guoxian musste als Maler am Hof von Kangxi bleiben. Laut Ma Guoxians Memoiren



Abb. 1 Kaiserliches Gedicht über die sechsendreißig Ansichten des Sommerpalastes in Chengde, "Morgensonnenuntergang auf dem westlichen Bergrücken" 1713 in der Bayannur-Bibliothek, China

Er hatte nur oberflächliche Kenntnisse über den Kupferstich, aber mit der Unterstützung des Kaisers stellte Ma Guoxian Druckmaterialien wie Salpetersäure und Tinte her und baute eine Druckerpresse, nachdem er mühsam versucht hatte, sich auf einige Ersatzstoffe zu verlassen. <sup>(3)</sup>

Nachdem er echte Fortschritte in seinen Kupferstichkünsten gemacht hatte, beschloss Kangxi, ihn die Sechsdreißig Ansichten der Sommerfrische von Chengde stechen zu lassen. Zusammen mit einem chinesischen Kollegen reiste Ma Guoxian durch die Sommerfrische und skizzierte die Szenen, um schließlich einen Kupferstich mit Bezug auf die Holzschnittversion des Palastes anzufertigen. Kangxi gefiel dieser Kupferstich mit den Landschaften so gut, dass er ihn mit den Gedichten zusammenbinden und der kaiserlichen Familie als kostbares und elegantes Geschenk überreichen ließ.

Als erfolgreicher Herrscher der Qing-Dynastie errang Kangxi in seiner Regierungszeit eine Reihe militärischer Siege über fremde Länder, die es der Qing-Dynastie ermöglichten, die Grenzen der Ming-Dynastie zu durchbrechen. Seine engen Kontakte zu Russland und Europa, sein Einsatz westlicher Missionare mit wissenschaftlichem Fachwissen am Hof und seine Sammlung einer breiten Palette westlicher Artefakte und Publikationen unterstreichen seine globale Ausrichtung und seine politischen Ambitionen. Für Kangxi war die Wahl von Kupferstichen für das kaiserliche Gemälde der Sechsdreißig Ansichten der Sommervillen in Chengde nicht nur eine Frage der Neuheit, sondern sollte die Tatsache illustrieren, dass die Qing-Dynastie ein expandierendes kontinentales Reich war. <sup>(4)</sup> Der Qing-Kaiser wollte der Außenwelt seine großartigen Paläste, die sich von denen der europäischen Monarchen unterschieden, in einem wunderschönen westlichen Kupferstichalbum zeigen. Aus den erhaltenen Aufzeichnungen der Korrespondenz zwischen Kangxi und der Wuyingdian-Kompilation geht hervor, dass er von diesem Werk äußerst begeistert war. Er beteiligte sich daran auf höchst innovative Weise und gab spezifische Ratschläge und Anleitungen zu vielen Details des Atlas-Erstellungsprozesses. <sup>(5)</sup> Zu seinen Mitarbeitern gehörten neben zahlreichen professionellen Graveuren auch kulturelle Eliten wie der mandschurische Dichter und Beamte Kui Xiu (ca. 1674-1717) und der Han-Gelehrte, Bürokrat und Maler Jiang Tingxi (1669-1732), der für die Hinzufügung aller antiken Anspielungen in der chinesischen Poesie und Diktion verantwortlich war. Wie die Gestaltung der Gärten der Sommerresidenz waren auch die Atlanten der Sommerresidenz das Ergebnis einer multiethnischen Mischung aus mongolischen und chinesischen

Kulturen. Kangxi versuchte, diese Form der bildlichen und poetischen Zusammenarbeit zu nutzen, um die aufstrebende Elite der Qing-Gesellschaft zu erziehen, insbesondere die Angehörigen der Acht Banner der Mandschu und der Mongolen, und vermittelte eine subtile, aber sanfte Haltung gegenüber der Akzeptanz und Achtung der konfuzianischen Kultur durch die Mandschu als Herrscher des chinesischen Reiches. Es stellt den Kangxi-Kaiser objektiv als Patriarchen der kulturellen Tradition der Han dar". <sup>(6)</sup> Han-Literaten, die diesen Atlas sahen, hätten erkannt, dass der Kangxi-Kaiser eine große Leidenschaft für die Han-Kultur hegte, und hätten den hohen Ausbildungsstand des Kaisers und seine Kenntnisse der Han-Literatur anerkannt.

Infolge des früheren Kangxi-Kommentars zur Holzschnittversion des kaiserlichen Gedichts "Sechsdreißig Ansichten der Sommervilla in Chengde

In Anlehnung an die Abbildung fertigte Ma Guoxian einen Kupferstich an, der sich auf diese Version bezieht

Das kaiserliche Gemälde mit sechsdreißig Szenen aus dem Sommerpalast in Chengde. Wenn man die beiden Versionen vergleicht, kann man die Ähnlichkeiten in der Komposition, im Inhalt und in der Form des Rahmens erkennen, aber "es handelt sich nicht um eine einfache Imitation oder Nachahmung, sondern um eine Neuschöpfung und Re-Sublimierung des Entwurfs". <sup>(7)</sup> Ma Guoxian wandte die Informationen, die er bei seinen Feldskizzen in der Sommerresidenz gesammelt hatte, auf seinen Kupferstich des Gedichts an. Es werden besondere, für die Stätten des Gebirgskurortes charakteristische Details dargestellt, wie die eigenartig geformten Berge und der Stil der architektonischen Strukturen sowie die Tatsache, dass diese Stätten Teil des Privatlebens des Kaisers waren. In dieser Sammlung gibt es zwei unterschiedliche Stilrichtungen: Die eine, wie Morgensonne auf dem westlichen Gebirgskamm, verwendet westliche Malmethoden, um die Effekte von Licht und Schatten und die Perspektive zu betonen, wobei feine geätzte Kupferstichreihen verwendet werden, um das Volumen der Berge und die Dreidimensionalität der Gebäude darzustellen; die Bewegung der Wolken, die Reflexionen im Wasser und die Äste und Blätter der Bäume sind detaillierter und näher an der realen visuellen Erfahrung. Ein anderer Teil der Werke, wie z. B. Cloudy Mountain Resort, bezieht sich ganz auf chinesische Maltechniken: die einzeiligen Umrisse der Berge und Hügel, die chap-dye-Pinselführung der Berge, die symbolische Behandlung der Bäume und die großen weißen Flächen. Ma Guoxian versucht, in seinen Gruppenbildern Elemente der chinesischen und der westlichen Malerei zu vereinen. Sie ist

Durch das Hinzufügen westlicher visueller Elemente zu einem Landschaftsrahmen im chinesischen Stil erreichen Ma Guoxians Kupferstiche ein hohes Maß an interkultureller Leistung. [ 8 ] Die Veröffentlichung von *The Imperial Poem on Thirty-six Views of the Chengde Summer Resort* eröffnet neue Möglichkeiten für die Entwicklung der chinesischen Malerei und stellt eine wertvolle Quelle für das Studium der Geschichte des kulturellen Austauschs zwischen dem Westen und China in der Neuzeit dar.

Nach dreizehn Jahren am Hof der Qing konnte Ma Guoxian seine Missionsarbeit nicht wie erhofft zu Ende führen und bat 1724 enttäuscht um seine Rückkehr, da ein Familienmitglied gestorben war. Nachdem er die Erlaubnis des Yongzheng-Kaisers erhalten hatte, kehrte er mit einer großen Anzahl wertvoller Geschenke der königlichen Familie nach Italien zurück, begleitet von den fünf chinesischen Schülern, die er ausgebildet hatte. Auf seiner Reise durch England überreichte Ma Guoxian König Georg I. ein Exemplar der *Royal Public Opinion*. Dieses Buch lieferte ein genaues Modell der chinesischen Gartenarchitektur und Landschaftsgestaltung und ermöglichte es den Briten, sich zum ersten Mal das wahre Bild der chinesischen Gartenkunst zu vergegenwärtigen, was einen positiven und weitreichenden Einfluss auf die damals aufkommende Gartenrevolution in Großbritannien und Europa hatte. Dies hatte einen positiven und weitreichenden Einfluss auf die damals aufkeimende Gartenrevolution in Großbritannien und Europa. Da nur wenige Glückliche das Originalalbum von Ma Guoxian zu sehen bekamen, erfolgte die weitere Verbreitung dieser Drucke hauptsächlich über Verleger, die mit Raubdrucken von Alben im chinesischen Stil handelten, Kopien der Originale nachdruckten und vertrieben und Kupferstichvariationen zu denselben Themen herstellten. Eine Broschüre mit dem Titel *The Chinese Emperor's Palace in Beijing* (Abb. 2), die 20 Ansichten der Sommerresidenz enthält, wurde von vier Londoner Verlagen herausgegeben. **Achtzehn**

der 20 Tafeln in diesem Buch wurden von Ma Guoxian-Drucken reproduziert, und da das Buch für ein europäisches Publikum bestimmt war, wurden die Bilder in einer romantischeren, "orientalischen" Sprache neu interpretiert. Der Londoner Kupferstecher fügte Figuren, Vögel, Tiere und Gegenstände entsprechend den damaligen Gepflogenheiten hinzu und kolorierte die Gartenszenen mit Aquarellfarben, um sie lebendig zu machen und dem Bild des europäischen Publikums vom orientalischen China als einem idyllischen Land der Neugier und Exotik zu entsprechen. Für die europäische Elite vermittelten die von Ma Guoxian angefertigten Kupferstiche eine wertvolle Botschaft objektiver Tatsachen und nicht nur das poetische Bild der Gärten des Kangxi-Kaisers wie in den Holzschnitten. Im Gegensatz zum prächtigen Schloss von Versailles sind die in den 36 Ansichten gezeigten Gebäude einfach und bescheiden und vermitteln ein Bild des kaiserlichen Lebens im Stil eines konfuzianischen Gentleman, was das etablierte Bild des chinesischen Kaisers als aufgeklärter Monarch, das die Europäer zu sehen gewohnt waren, noch verstärkt.

Als Pionier in der Herstellung von Kupferdrucken für die Qing-Dynastie war Ma Guoxian führte erstmals westliche Kupferstichtechiken in China ein. Er entwickelte nicht nur die für den Kupferdruck benötigten Materialien, sondern stellte auch

Kupferstich aus dieser Zeit ist das Kriegsbild der Pingxing der Junbei Hui. Es wurde von einem Missionsmaler in China gemalt und von den berühmtesten königlichen französischen Druckern hergestellt. Es ist exquisit gestochen und sorgfältig gedruckt und "repräsentiert das höchste Niveau des Kupferstichs und Drucks in Europa zu dieser Zeit".<sup>(9)</sup> Die übrigen sechs Kriegskartensätze und der Yuanmingyuan-Kupferstich wurden von Hofmalern gemalt und gestochen und sind typisch für lokale Kupferstiche, von denen der Yuanmingyuan-

Geschichte 049

Abb. 2 Das Innere des Palastes des Kaisers von China in Peking auf Kupfertafel mit Aquarellkolorit. Erschienen 1753

Druckmaschinen und bildete die ersten Chinesen aus, die die Technik des Kupferstichs und des Drucks erlernten, was den Weg für die großen Kupferstich-Kriegsbildgruppen ebnete, die in der Qianlong-Zeit entstanden. Als Amateurkupferstecher beherrschte Ma Guoxian die Technik der Kupferstichradierung noch relativ rudimentär und konnte keine feineren Linien erzeugen; auch der Mangel an Materialien wie Papier und Tinte wirkte sich zwangsläufig auf die Qualität der Drucke aus. Nach den neuesten Erkenntnissen des Antiquars des Palastes, Herrn Weng Lianxi, ist die Kupferstichversion der kaiserlichen Gedichte über sechszwanzig Ansichten der Sommerfrische von Chengde hauptsächlich auf Kaihua-Papier gedruckt, einem dünnen Papier, das in Kaihua in der Provinz Zhejiang in China hergestellt wird und ursprünglich für Holzschnitte verwendet wurde. Es gibt auch einige Kopien der Gedichte auf westlichem Papier, die im Vergleich effektiver sind. Aufgrund des Mangels an Werkzeugen, Materialien und Druckvorrichtungen waren die Gedichte den europäischen Kupferstichen jener Zeit in puncto Gravur und Druckqualität leicht unterlegen.

Vom Ende der Ming-Dynastie, als Missionare den Kupferstich nach China brachten, über das volkstümliche Kopieren westlicher Kupferstiche mit Holzplatten bis hin zur Kangxi-Dynastie, als der Missionar Ma Guoxian den Kupferstich am Hof einführte und die ersten großen Kupferstichgruppen schuf, konnte der Kupferstich am Qing-Hof Fuß fassen, und der gesamte Prozess dauerte mehr als hundert Jahre. Der Titel "Hof"-Kupferstich ist ein Verweis auf die kulturelle und politische Bedeutung der Ära "Kang, Yong und Qian".

### III

Die Qianlong-Dynastie war eine blühende Zeit für die Veröffentlichung von Kupferstichen am Hof der Qing. Die Gravur von Kupferstichen war ein wichtiges Ereignis. Insgesamt wurden sieben Arten von Kupferstich-Kriegskarten und eine Reihe von Architekturansichten des Westgebäudes in Yuanmingyuan gestochen. Der repräsentativste



Kupferstich die höchste Stufe der lokalen Produktion darstellt und die Reife der Palastkupferstichproduktion in der Qing-Dynastie markiert.

Der Qianlong-Kaiser (1711-1799), der als "Zehn vollkommene Älteste" bekannt ist, regierte 60 Jahre lang und befand sich auf dem Höhepunkt seiner zivilen und militärischen Macht sowie der politischen und wirtschaftlichen Blüte seines Reiches. Nach dem Vorbild seines Großvaters Kangxi interessierte sich Qianlong auch sehr für Kunst, Architektur und Kunstgewerbe. Er sammelte nicht nur chinesische Kunstwerke, sondern auch Werke aus einer Vielzahl von Kulturen, einschließlich Europa. Auch als Kunstmäzen "scheint der Qianlong-Kaiser erkannt zu haben, dass Drucke das perfekte Mittel sind, um kulturelle und politische Botschaften zu übermitteln".<sup>(10)</sup> Er war bestrebt, seinen politischen Einfluss durch Kunstwerke zu verbreiten, die seine Errungenschaften als großer Herrscher auf der Weltbühne interpretierten und in Erinnerung brachten. Über die Produktion

Die Entstehung der Kupferstich-Kriegskarten ist darauf zurückzuführen, dass der Qianlong-Kaiser eine Reihe von Kupferstich-Kriegskarten des deutschen Malers Lügendaus gesehen hatte, die er visuell realistisch und charakteristisch fand, und dass die Kupferstiche in begrenzter Anzahl als Belohnung für den Kaiser und seine Minister gedruckt werden konnten, was der Würdigung königlicher Verdienste zuträglich war. Zusätzlich zu dem guten Beispiel der Kangxi-Dynastie ließ der Qianlong-Kaiser nach jedem Krieg die Hofmaler Kupferplatten mit den wichtigsten Schlachten und Ereignissen des Krieges zeichnen und anfertigen.

Im Jahr 1760, nach der Befriedung der Junggar- und Hui-Aufstände, befahl der Qianlong-Kaiser Lang Shining, **16 kleine Entwürfe für die Kriegskarte** zu erstellen. Diese kleinen Entwürfe waren ursprünglich für die Erstellung von 16 großen Gemälden desselben Themas für die Ziguangge gedacht und bildeten die Grundlage für die Kupferstichskizzen der Battle Maps. Es sind nur drei Schwarz-Weiß-Entwürfe bekannt, die Schlachtszenen darstellen und sich alle in den Sammlungen der Tenri Universitätsbibliothek in Nara, Japan, befinden. Nehmen Sie zum Beispiel die Skizze, die eine Szene aus der Schlacht von Tungusluk zeigt (Abb. 3). Die Skizze ähnelt einem Kupferstich desselben Sujets insofern, als die Szene mit einem in Tinte getauchten Pinsel dargestellt ist, der die Gesamtkomposition und den Aufbau der Szene umreißt, wobei die Berge und Bäume den Umriss und die Struktur vorgeben und die Armeen auf beiden Seiten nur kurz in menschlicher Gestalt und Bewegung skizziert sind, ohne erkennbare Details oder Identität. Von besonderem Interesse ist das gelbe Etikett, das an jedem der 88 Soldaten der Qing-Armee angebracht ist und auf dem ihre Namen in Mandschu geschrieben stehen. In der oberen rechten Ecke befinden sich zwei weitere gelbe Etiketten mit den chinesischen Namen der beiden wichtigsten Generäle, die den Huijiang-Aufstand niederschlugen, Zhaohui und Mingrui. <sup>(11)</sup> 1765 beauftragte der Qianlong-Kaiser vier westliche Missionsmaler des Hofes, Lang Shining, Wang Zhicheng, Ai Qimeng und Andeyi, mit der Anfertigung detaillierterer Skizzen für den Kupferstich, die dann nach Frankreich geschickt wurden, wo die französischen Hofhandwerker Kesheng und Lebar einen Kupferstich nach dieser Vorlage anfertigten. Im Jahr 1774 trafen **200 Exemplare** von jeder der 16 Kupferplatten zusammen mit dem Manuskript und den Originalplatten in China ein, und es dauerte 14 Jahre, bis der Druckvorgang abgeschlossen war.

Dieser Satz von Kriegskarten stellt nicht nur eine wichtige Periode der Kriegsführung während der Herrschaft von Qianlong dar

Die Geschichte bietet auch eine fast vollständige Geschichte der Kontakte zwischen den französischen und den chinesischen Hofkünstlern. Es ist ein komplexer Dialog zwischen verschiedenen kulturellen Mentalitäten in der Geschichte des kulturellen Austauschs zwischen China und Europa, der sehr faszinierend ist. Während der Kangxi-Herrschaft wurde der Kupferstich am Hof unter der Schirmherrschaft von Ma Guoxian ausgeführt, aber für fast fünfzig Jahre danach war niemand mehr in der Lage, diese Arbeit auszuführen, so dass der Qianlong-Kaiser sein Augenmerk von Anfang an auf das Ausland richtete, wenn er die Herstellung von Kupferstich-Kriegsbildern in Erwägung zog: Er ließ zunächst durch die westlichen Missionare am Hof die europäischen Länder mit den besten Kupferdrucktechniken ermitteln. Der französische Jesuit Deng Xuansi, der zu dieser Zeit in Guangdong lebte, wies darauf hin, dass die fortschrittlichste und zuverlässigste Kupferdrucktechnik in Frankreich selbst zu finden sei. <sup>(12)</sup> Der Qianlong-Kaiser wies daraufhin die Missionare, darunter auch Lang Shining, an, sich der Sache anzunehmen und Frankreich mit der Herstellung von Kupferstich-Kriegskarten zu beauftragen, wobei "einhundert der gedruckten Platten mit den Originalplatten zurückgeschickt werden müssen". Lang übersetzte die Bulle ins Französische und schickte sie mit einem persönlichen Brief an den **Marquis de Marigny**, Präsidenten der Königlichen Akademie der Schönen Künste. Der Brief enthielt zwei wichtige Vorschläge: Erstens sollten die großen Taten des Qianlong-Kaisers auf raffinierte und elegante Weise dargestellt werden, wobei Gravur- und Radiertechniken mit europäischen Merkmalen verwendet werden sollten. Zweitens, dass die Originalplatten nach dem Druck so vollständig wie möglich repariert werden, wenn sie abgenutzt sind, damit sie bei einem Neudruck die gleiche Wirkung wie beim ersten Druck haben. Dies bedeutete, dass der Qianlong-Kaiser den Kupferdruck kannte und in Erwägung zog, im Rahmen dieses "internationalen Kooperationsprojekts" eine ganze Reihe von Geräten und Materialien für den Kupferdruck einzuführen, um sie in Zukunft am Hof selbst drucken zu können. Dieser Auftrag weckte das starke pro-chinesische Interesse des französischen Ministers **Henri Bertin**, der die "wirtschaftlichen, politischen und religiösen" Vorteile des Kunstprojekts hervorhob. Das fertige französische Kunstwerk würde den chinesischen Kaiser von Frankreich beeindrucken, das Ansehen des Landes steigern, Frankreich von anderen europäischen Ländern unterscheiden und letztlich den Handel zwischen den beiden Ländern erleichtern - eine große politische und wirtschaftliche Chance. Besonders erfreut waren die Franzosen darüber, dass sie die Wahl des chinesischen Kaisers für Frankreich als "Tribut des asiatischen Reiches an Frankreich ....."<sup>(13)</sup> sahen. Tatsächlich wollte Qianlong nur Drucke von bester Qualität, und es ist nicht sicher, dass der Kaiser eine Präferenz für das Land äußerte, das die Kupferstiche herstellte. In der französischen Eile zu machen



Abb. 3 Die Schlacht von Tungusluk (Skizze), eine Karte der Schlacht zur Befriedung der Junbu Hui, von Lang Shining, Tinte und gelbes Etikett auf Papier, in der Tenri Universitätsbibliothek, Japan

In ihrem Optimismus scheinen sie nicht bemerkt zu haben, dass sie nur rekrutiert wurden, um dem Qianlong-Kaiser zu dienen.

Als die Originalzeichnung in Paris eintraf, besuchte Darcy, der Direktor der Französischen Ostindien-Kompanie, den Marquis de Marigny, den Direktor der Königlichen Akademie der Schönen Künste, und beschloss auf Empfehlung von Marigny, dass **Cochin**, damals ein führender französischer Kupferstecher, den Stich beaufsichtigen sollte, und wählte die besten französischen königlichen Kupferstecher jener Zeit wie Leuba, Breaux und Alleman aus, um die Arbeit zu übernehmen. Die Arbeit verlief nicht immer reibungslos. Die Herstellung der Platten verlief nicht immer reibungslos, und obwohl die Skizzen von Wang Zhicheng und anderen sehr detailliert waren, hielten sich die französischen Kupferstecher bei der Übertragung auf den Kupferstich nicht an die Originale, sondern veränderten sie entsprechend ihrer Interpretation. Zu Ko-Shengs Aufsichtspflichten gehörte die Überprüfung der Korrekturfahnen. **Charles Antoine Jombert** stellt in seinem *Katalog der Werke Cochins* fest, dass "die Überbrückung der Kluft zwischen den europäischen und den chinesischen Kunsttraditionen eine schwierige Aufgabe war". Obwohl er als wichtigster kaiserlicher Maler des Qianlong-Kaisers und als der bei weitem technisch versierteste Hofkünstler gilt, scheint Lang Shining, zumindest aus französischer Sicht, unbedeutend zu sein. In ähnlicher Weise schrieb der Marquis de Marigny 1769 an Wang Zhicheng, seine Gemälde seien "im chinesischen Stil, mehr durch ihre Einzigartigkeit als durch ihre Schönheit bemerkenswert".<sup>[14]</sup> Nach überlieferten Notizen der beteiligten Künstler und Verwalter entwarfen Ko Sheng und der Marquis de Maligny 1767 detaillierte Pläne für das Projekt, um die Unterschiede im Kunstgeschmack zwischen Europa und China zu erkunden. Ko Sheng war sich der Schwierigkeiten bewusst, die mit der Schaffung von Kunstwerken für jemanden verbunden waren, der der französischen Kultur so fern stand, und schrieb: (Die Historienbilder Ludwigs XV.) wurden in der Regel durch symbolische Ikonographie aus griechischen mythologischen und religiösen Quellen dargestellt, doch war dies für die Chinesen eine unverständliche Sprache ..... der muskulöse, fast nackte männliche Körperbau und die klassische Darstellung des Torsos des geliebten Pferdes des Künstlers ist für das chinesische Publikum völlig unpassend. Schließlich schlug Ko Sheng Anpassungen vor: die Verbesserung des Gesamtdesigns der architektonischen Begrenzungen und der dunklen Lichteffekte der Figuren sowie die Vermittlung der Botschaft durch die symbolische Bedeutung bestimmter Tier- oder Pflanzenattribute, wie z. B. die Eiche als Symbol für Ruhm, Stärke und Unbezwingbarkeit. Er ist der Meinung, dass Interpretation notwendig ist und dass das endgültige Werk jedem gefallen sollte, unabhängig von der ästhetischen Reife des Betrachters. In Anlehnung an die höchsten Qualitätsstandards der klassischen europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts überarbeitete Coatson vier Originalentwürfe der Missionare und forderte, dass die französischen Künstler alles, was ihnen nicht sinnvoll erschien, abändern durften. Ko Sheng wies arrogant darauf hin, dass die Chinesen kleine, subtile Werke anderen Effekten vorziehen, die von künstlerischem Talent und Flair zeugen.

<sup>[15]</sup> Die vier Kupferstecher verbrachten fast ein halbes Jahr damit, die vier von den Missionaren gemalten Originale nachzustechen, und begannen 1767 mit dem Stechen und der Herstellung der Platten für die vier Kupferplatten, während die übrigen zwölf Originale bereits von China nach Frankreich verschifft worden waren. Die ersten Kupferplatten wurden 1769 teilweise gestochen. Nach Ansicht des zeitgenössischen Wissenschaftlers **Niklas Leverenz**, der die verschiedenen Stadien der Probedrucke der im Louvre erhaltenen Kriegszeichnungen analysiert hat, verwendeten die französischen Kupferstecher zunächst die Technik der Radierung und fertigten den ersten Probedruck nach Fertigstellung der Radierung an. Die Zeichnung wurde dann an den Graveur zurückgegeben, der weitere Gravuren und Änderungen mit dem traditionellen Graviermesser und dem Druckschleifwerkzeug in der Technik der gravierten Linie vornahm, bevor er für einen Probedruck erneut radierte. Ko Sheng überwacht jeden Schritt der Plattenherstellung, und seine Arbeitsethik ist so streng, dass der Graveur erst nach seiner Bestätigung mit dem nächsten Schritt fortfahren kann. Erst nach der Fertigstellung der Platte gestattete Ko Sheng dem Graveur, die Namen der Schöpfer auf der Unterseite der Original-Kupferplatte in der Reihenfolge einzugravieren, in der sie auf der Platte erscheinen: der Name des ursprünglichen Künstlers und das Datum in der linken unteren Ecke, mit

Der Name des Direktors, Ko Sheng, sowie der Name und das Datum des Graveurs in der unteren rechten Ecke. Nach der Herstellung der Platten begann die komplexe und arbeitsintensive Druckphase. Der durchschnittliche Kupferdruck lag bei **sechs bis acht Platten** pro Tag, plus Probedrucke, und jede Platte wurde mehr als zweihundert Mal gedruckt. Als die Platten abgenutzt waren, wurden die Originalplatten erneut repariert und aufgearbeitet, um sicherzustellen, dass sie für weitere Drucke nach China zurückgebracht werden konnten. Als der Qianlong-Kaiser verlangte, dass "einhundert Drucke mit den Originalplatten zurückgeschickt werden müssen", scheint er nie daran gedacht zu haben, einige der Ausgaben in Frankreich zu lassen. Tatsächlich wurde sein Befehl nicht buchstabengetreu befolgt, und eine große Anzahl von Probedrucken, Restbeständen und einigen wenigen vollständigen Ausgaben existieren noch immer in Museen, Bibliotheken und Privatsammlungen in aller Welt.

Schließlich wurden von jeder der 16 Kupferplatten der Kriegskarte **200 Exemplare** gedruckt und zusammen mit allen Originalplatten nach China zurückgeschickt. In dem Memorandum über Ko Sheng werden auch die Bedingungen für die Verbringung von Druckmaschinen, Plattenherstellungsanlagen und Materiallieferungen von Europa nach China festgehalten. Ko-Sheng erklärte, dass die Chinesen ausführliche Anweisungen erhalten würden, wie sie ihre eigenen Drucke anfertigen können, sowie eine Druckpresse und alle erforderlichen Werkzeuge und Materialien. Nachdem die Franzosen die Herstellung und den Druck der Kriegskarten abgeschlossen hatten, wurden sie zusammen mit der Druckpresse und den Druckmaterialien nach China transportiert.

Aufgrund des Erfolges der Schlachtkarte der Ping der Junbu Hui folgte die Qing-Dynastie diesem Format und produzierte sechs Arten von Kupferstich-Schlachtkarten, wie die Schlachtkarte der Ping von Jinchuan, die Schlachtkarte der Ping von Annan und die Schlachtkarte der Ping von Taiwan, die auf tatsächlichen Aufzeichnungen von Militäraktionen des Qianlong-Kaisers gegen die südwestlichen und südöstlichen Nachbarn beruhen. Sie wurden hauptsächlich von chinesischen Malern (mit Beteiligung ausländischer Maler) gemalt und auf Kupferplatten gedruckt, die vom Amt für innere Angelegenheiten der Qing-Dynastie hergestellt wurden. Diese sechs Kupfertafeln sind in China heimisch und spiegeln die Bemühungen der chinesischen Hofmaler wider, das Beste aus chinesischer und westlicher Malerei zu vereinen und gleichzeitig die ästhetischen Interessen des Kaisers zu befriedigen, und sind als "hybrider Stil" bekannt. Zu dieser Zeit hatte der Qing-Hof bereits fortschrittliche europäische Kupferdruckgeräte und -materialien eingeführt, und die fertigen Drucke zeigen, dass chinesische Grafiker die Techniken und Druckverfahren des Kupferstichs im Wesentlichen beherrschten. Die Produktion von Kupferstichen am Hof der Qing erlebte eine Blütezeit.

Welche französische Drucktechnik wurde bei der Herstellung der Kriegskarte der Pingxing Junbu Hui verwendet? Waren die am Qing-Hof hergestellten Kupferstich-Kriegskarten in ihrer Technik einheitlich? Diese beiden Fragen sind von chinesischen und ausländischen Wissenschaftlern noch nicht mit Sicherheit beantwortet worden.

Im **18. Jahrhundert** war in Europa der **Kupferstich** die Hauptstütze des Druckgewerbes und der Druckkunst, wobei der **Kupferstich** und die

**Radierung** die beiden gängigsten Herstellungstechniken waren. **Gravur** "Die Gravur ist von der Metallgravur abgeleitet und beruht auf der harten Arbeit des Schnitzens mit einem einzigen Messer, die zeitaufwändig ist und jahrelange Übung erfordert, um sie zu beherrschen, und die eine hohe technische Schwelle hat. Bei der "Ätzmethode" wird das Prinzip der Säure zur Korrosion des Metalls genutzt, indem die Oberfläche einer mit einer Korrosionsschutzlösung beschichteten Kupferplatte leicht angekratzt wird, wodurch die Metallschicht freigelegt wird, und dann die Säure zur Korrosion der Linien eingesetzt wird. Es ist relativ einfach zu produzieren und leicht zu beherrschen. Im Gegensatz dazu sind die gravierten Linien aufgrund der unterschiedlichen Herstellungsverfahren zarter und starrer, während die geätzten Linien flexibler und lebendiger sind. Im **18. Jahrhundert** wurde allgemein angenommen, dass die gravierten Linien ausdrucksstärker sind als die geätzten. Die verschiedenen Grafiker wählten je nach ihren Druckanforderungen unterschiedliche Produktionstechniken, wobei sich einige auf eine Technik konzentrierten und andere die Stärken beider Techniken kombinierten. Der berühmte englische Grafiker William Hogarth beispielsweise hat im 18. Jahrhundert mit seinem Meisterwerk, dem Kupferstich "The Career of the Prodigal Son", eine perfekte Kombination aus Kupferstich und Radierung geschaffen. Der französische Kupferstich des Kriegsbildes der Pingding der Quasi-Bu Hui wurde in den 1860er und 1870er Jahren hergestellt, zu einer Zeit, als die meisten europäischen Kupferstiche auf der Technik des Kupferstichs basierten. Auf der Grundlage der Analyse der ursprünglichen Druckschritte der Kriegskarte in der Louvre-Sammlung glaube ich auch, dass der französische Stich der Kriegskarte eine Kombination aus Gravur und Radierung verwendet. Daraus lässt sich Folgendes schließen: Erstens hat der Kupferstecher die Methode der Radierung angewandt, bei der das Bild der Zeichnung



Abb. 4 "Der Häuptling von Ush kapituliert vor der Stadt" im Musée du Louvre, Frankreich, aus der Schlachtkarte der Befriedung der Zhumbe Hui

Nach der Übertragung auf die Oberfläche der mit Konservierungsmitteln beschichteten Kupferplatte wurden die Gesamtform und die Grundschichten des Bildes geätzt und geätzt. Anschließend werden die Details auf dem Probedruck gezeichnet und die schwersten dunklen und hellen Übergangsteile des Bildes mit der Gravurtechnik eingraviert (Abb. 4), und die Radierung wird fortgesetzt, um die hellsten und empfindlichsten Schichten des Bildes zu vervollständigen, wie z. B. den Himmelsteil des Hintergrunds. Diese beiden Techniken können abwechselnd wiederholt werden, wobei der Überschuss durch entsprechendes Kratzen entfernt wird. Nach einem langwierigen und mühsamen Prozess der Plattenherstellung wird das Bild vollständig und gleichmäßig hergestellt und schließlich, nach wiederholten Testdrucken und Änderungen, offiziell gedruckt. Der Vorteil der Kombination der beiden Techniken Radierung und Gravur besteht darin, dass die Flexibilität und Schlankheit der geätzten Linien zur Geltung kommt, während die Strenge und Dreidimensionalität der gravierten Linien ebenfalls hervorgehoben wird. Gleichzeitig wird der Produktionszyklus erheblich verkürzt und die Arbeitsbelastung des Graveurs reduziert.

Welche Techniken wurden also in den sechs Kriegskartensätzen verwendet, die das Haus Qing später herstellte?

Im Juni 2019 sah der Autor das Original der "War Map of Pingding Taiwan" und urteilte, dass die Karte ähnlich wie die

Die Techniken, die bei der Herstellung der Sechsenddreißig Ansichten des Sommerpalastes verwendet wurden, sind die gleichen, da beide geätzt wurden. Die Analyse lautet wie folgt: Erstens gehört die Textur der Linien eher zu den geätzten als zu den

gravierten Linien. Zweitens berichtet Ma Guoxian in seinen Memoiren eindeutig über die Verwendung von Ersatzstoffen für die Herstellung von Salpetersäure zum Ätzen von Kupferplatten. Die Technik, die für das Gedicht Sechsenddreißig Ansichten des Sommerpalastes verwendet wurde, ist nachweislich die Strichätzung. Unter den Kupferstichtechiken ist die Radierung eine relativ einfache Methode, während die Gravur eine spezielle Fertigkeit ist, die nur ein professioneller Graveur beherrschen kann. Ma Guoxian selbst war kein Experte für den Kupferstich und kannte nur ein paar Grundlagen, so dass wir davon ausgehen können, dass Ma nur die Technik der Strichätzung beherrschte. Drittens bildete Ma Guoxian die ersten Chinesen am Hof in der Kunst des Kupferstichs aus, so dass vorläufig davon ausgegangen wird, dass die chinesischen Graveure am Qing-Hof auch die Methode der Strichätzung beherrschten. Viertens gibt es keine dokumentierten Aufzeichnungen über ausländische Graveure, die zu dieser Zeit nach China kamen, um Chinesen in der Gravurtechnik auszubilden. Der Missionar am Hof, Jiang Youren, war trotz seiner umfassenden Kenntnisse in der Kupferstichherstellung kein professioneller Graveur, so dass es unwahrscheinlich ist, dass Missionare am Qing-Hof die chinesische Gravurmethode lehrten. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass laut

Nachdem die Originalfassung von Die zwei Siege des Pingding Jun Hui auf Befehl des Qianlong-Kaisers nach China zurückgegeben worden war, wurde Jiang Youren (**Benoist Michel**)

Die verfügbaren Quellen gehen davon aus, dass die sieben Kriegskartensätze des Qing-Hauses, einschließlich aller anderen am Qing-Hof hergestellten Kupferstiche, in einer einzigen Radiertechnik hergestellt wurden. Dies ist ein Urteil, das auf historischen Unterlagen und der Betrachtung des Originaldrucks beruht.

Vergleicht man die Merkmale der in die Original-Kupferplatte eingravierten Rillen, kann man schlüssiger auf die jeweils verwendete Technik schließen. Bei der Gravurmethode wird ein spezielles Druckmesser mit einer rautenförmigen Klinge verwendet, das, wenn es mit der Spitze der Klinge sanft gegen die Oberfläche der Platte gedrückt wird, die Linien mit der rautenförmigen Klinge heraussticht und eine V-förmige Rille in der Platte hinterlässt. Je paralleler die Klingenspitze zur Plattenoberfläche ist, desto leichter und flacher wird die Linie sein; je größer der Winkel zwischen Klingenspitze und Platte ist, desto tiefer wird die Linie sein und desto schwieriger wird sie zu schieben sein. In der Sammlung des Volkskundemuseums in Berlin, Deutschland, befinden sich 34 Original-Kupfertafeln, darunter die "Pingding Junbu Hui" und sieben weitere Schlachtkarten. Auf einer der originalen Kupferplatten sind die V-förmigen Rillen im Kragenbereich und der dunklere Teil des Gesichts deutlich als Spuren der Gravurmethode zu erkennen. Die Linien des Ätzverfahrens, die mit einer Schnitznadel durch die Konservierungsschicht geschnitten und mit Säure geätzt wurden, um das Metall freizulegen, korrodieren nicht senkrecht nach unten, sondern dringen in die Metallschicht ein und breiten sich in alle Richtungen aus, wodurch eine U-förmige Rille mit einer kleinen Öffnung und einem großen Bauch entsteht. Wie auf einer originalen Kupferplatte der Schlacht von Pingding Miao teilweise zu sehen ist, sind trotz der dicken und tiefen Linien der Figuren die Rillen gekrümmt und die Innenseite hat durch die Säurereste eine leicht grüne Patina. Dies bestätigt im Wesentlichen, dass die Linien durch die Ätzmethode geätzt wurden. Eine genauere Aussage kann nur durch einen Vergleich mit der Original-Kupferplatte in situ getroffen werden.

Obwohl die Einzigartigkeit der Herstellungstechnik die Zahl der Qing-Hausgravuren etwas einschränkte

Der Standard der Herstellung von Kupferstich-Kriegskarten in China. Die exquisite Qualität der Kriegskarte, die fortschrittlichen Druckstandards und die jahrhundertelange Geschichte der Kupferstichproduktion in China ließen jedoch nicht nur die Liebe der Chinesen zu den westlichen Kupferstichen wieder aufleben, sondern inspirierten die Chinesen auch direkt dazu, ihre eigenen Kupferstiche herzustellen und zu veröffentlichen.

Das Bild des Sieges der beiden Abschnitte des Pingding Jun Hui, das mit einem Gedicht des Qianlong-Kaisers versehen ist, wurde nachgedruckt.<sup>[16]</sup> Jiang Youren, ein französischer Missionar, der 1744 nach China kam, war nicht nur ein hervorragender Architekt und Künstler, sondern auch ein Wissenschaftler mit soliden Kenntnissen der westlichen Technologie und einem guten Verständnis für die Herstellung von Kupferstichen und den Druck. Die chinesischen Grafiker am Hof hatten die Möglichkeit, den gesamten Prozess der Kupferstichherstellung und des Druckens mitzuerleben und einen Lehrer zu haben, der sie bei der Herstellung ihrer eigenen Kupferstiche anleiten konnte. Im Gegensatz zur französischen Version druckte der Qing-Hof auf dünnem chinesischem Papier mit Pflanzenfasern und nicht auf französischem Druckerpapier. Auf diesem dünnen Papier kommen die Linien und Details des Kupferstichs nicht besonders gut zur Geltung. Den Franzosen mag es dilettantisch vorgekommen sein, aber den Kaiser hat es offenbar nicht sonderlich gestört.

Durch die Anleitung von Fachleuten und die Verfügbarkeit einer ganzen Reihe von Geräten und Materialien zur Herstellung von Kupferstichen verbesserte sich das Niveau der Produktion und des Drucks von Kupferstichen am Hof der Qing natürlich kontinuierlich. Das repräsentativste Beispiel für den Standard der Kupferstichproduktion am Qing-Hof ist der Yuanmingyuan-Garten in Changchun. Dies ist die einzige Serie von Kupferstichen aus der Qianlong-Periode mit nicht-militärischen Themen, die die verschiedenen Fassaden mehrerer Gebäude im Westflügel des Yuanmingyuan aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigen, wie die Harmonie der Kuriositäten, die Haiyan-Halle, Yuan Ying Guan und das Große Wassergesetz. Es ist die einzige Serie von Kupferstichen, die während der Qianlong-Zeit gedruckt wurden und keine militärischen Themen behandeln. Das Album enthält einen Brief mit 20 Platten, die alle auf Papier aus Hangzhou gedruckt wurden, und wurde laut Archivunterlagen 1781 entworfen und 1786 fertiggestellt. Die Herstellung und Veröffentlichung der Kupfertafeln des Yuanmingyuan war dank der gemeinsamen Bemühungen einer Reihe chinesischer Hofmaler und Kunsthandwerker, die als "Schüler von Lang Shining" bekannt sind, ein Erfolg.<sup>[17]</sup> Der Mandschu-Maler Ilan Tai, der am Hof diente, zeichnete für die Zeichnung verantwortlich, und der anonyme Hofkupferstecher vollendete den Kupferstich. Die Drucke werden mit "äußerster Präzision" im Detail geätzt. Die architektonische Landschaft, die Details und die Proportionen der verschiedenen Gebäudeteile sind klar und präzise, und die Regel der Fokusperspektive wird erfolgreich angewendet. Einige Wissenschaftler haben spekuliert, dass es sich bei dieser Gruppierung nicht um eine Skizze der Landschaft handelt, sondern vielmehr um eine Anreicherung und dreidimensionale Darstellung des Inhalts der Architekturzeichnungen. Tatsächlich war Iolanthe als Schülerin von Lang Shining bereits im 14. Jahr der Qianlong-Herrschaft mit ihm in der Hofmalerei tätig. In den Augen des Qianlong-Kaisers war Iolanthe nach Wang Youxue der beste chinesische Maler, der die Methoden der Perspektive und die

europäischen Maltechniken beherrschte.<sup>[18]</sup> Er malte nicht nur Durchblicke in der Verbotenen Stadt, sondern auch eine große Anzahl von ihnen für das Yuanmingyuan. Es ist daher anzunehmen, dass Iolanthe die perspektivische Technik der "Übersichtslinienmalerei" auf die Kupferstichskizzen des Yuanmingyuan angewendet hat. Die Bäume und der Himmel in diesem Set sind nicht realistisch, sondern werden der Szene mit subjektivem Interesse hinzugefügt, wodurch ein geometrisches, gemustertes und stilisiertes Interesse entsteht. Die Komposition unterscheidet sich von den westlichen Kupferstichen und vermeidet die Strenge und Vulgarität der großen poetischen Inschriften des Kaisers in den Kriegsbildern. Es handelt sich um eines der wenigen Werke der Qing-Dynastie, das Kupferstichtechniken und Kunstfertigkeit perfekt miteinander verbindet und eine reife Phase in der Herstellung von Kupferstichen in der Qing-Dynastie in Bezug auf Gravur, Druck und Materialausstattung markiert.

#### IV

In der späten Qianlong-Periode schwand der Einfluss westlicher Malmethoden aufgrund des Verbots für westliche Missionare, nach China zu kommen, und der Kupferstich am Qing-Hof begann in der Zeit kurz nach seinem Aufstieg zu sinken. Während der Jiaqing-Dynastie waren die Hofkupferstiche denen der vorangegangenen Dynastien weit unterlegen, ein Wendepunkt im Niedergang der Hofkupferstiche während der Qing-Dynastie. Die Gravur der "Pingding Huijiang Battle Map" während der Daoguang-Periode war grob, starr und von wesentlich geringerem Standard als zuvor. Mit dem Niedergang der nationalen Macht konnten es sich die neuen, vom kaiserlichen Haushalt während der Xianfeng-Dynastie (1851-1862) erstellten Kriegskarten nicht mehr leisten, in Kupferplatten gefertigt zu werden. Die Geschichte des Kupferstichs am Hof der Qing fand ein jähes Ende.

Im Laufe der Geschichte spielten die westlichen Missionare in China eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung des Kupferstichs während der Ming- und Qing-Dynastien und bei der Entstehung, Entwicklung, dem Wohlstand und dem Niedergang des Kupferstichs am Qing-Hof. Von Riccis Einführung des Kupferstichs als Medium der religiösen Propaganda und Erbauung der Chinesen

Die ersten Kupferstiche wurden am Hof der Qing von Ma Guoxian angefertigt, dann von Lang Shining, der eine "internationale Zusammenarbeit" zwischen chinesischen und französischen Hofkünstlern ermöglichte, und schließlich von Jiang Youren, der die "Lokalisierung" der Kupferstiche überwachte. Der Kupferstich des Qing-Hofes ist mehr als nur ein Druckmedium und eine Druckkunst, denn er ist natürlich durch den frühen kulturellen und politischen Austausch zwischen China und dem Westen geprägt und hat sowohl historischen Dokumentations- als auch künstlerischen Forschungswert. Anders als in Europa, wo der Kupferstich als vertrautes Kommunikationsmittel galt, schätzten die Herrscher der Qing-Dynastie seine exquisiten künstlerischen Effekte und seinen einzigartigen Wert für die Verbreitung kultureller und politischer Informationen. Es wurde als königlicher Kunstschatz innerhalb der Mauern des Qing-Hofes aufbewahrt und diente der kaiserlichen Familie und dem Adel zur Freude. Die königliche Abhängigkeit von den Kupferstichen teilte natürlich das Schicksal der Qing-Dynastie. Dies mag eine gewisse Einsicht vermitteln: Eine Kunstform kann nur dann lebensfähig bleiben, wenn sie in ein breites Spektrum des gesellschaftlichen Lebens eingebunden ist, um eine ästhetische und kommunikative Rolle zu spielen, und wenn sie die Fähigkeit besitzt, auf die Bedürfnisse und Kollisionen mehrerer Kulturen zu reagieren. □

#### Anmerkungen.

- [1][Englisch] The Convergence of Eastern and Western Art von Sullivan, übersetzt von Zhu Boxiong, in Art Translation Series, No. 2, 1982, S. 73.
- [2]Huang Yaling und Ma Weiyuan, "Westliche Malerei im Osten und die Verbreitung und Veröffentlichung von Kupferdrucken in den Ming- und Qing-Dynastien", Art 100, Nr. 8, 2008, S. 97
- [3][Chinesisch] Ma Guoxian, übersetzt von Li Tianzang, Thirteen Years at the Qing Court – Memoirs of Ma Guoxian in China, Shanghai Ancient Books Publishing House 2004, S. 62.
- [4] Li Xiaodan und Wang Qixing, "The Italian missionary Ma Guoxian and the summer residence copperplate during the Kangxi period of the Qing dynasty", Palace Museum Journal, No. 3, 2006, S. 44.
- [5] Han Qi, "Ma Guoxian's activities at court in the light of Chinese and Western documents", in Michael Fatica, Francesco Arel, eds, Catholic missionary activity in China in the 17th-18th centuries: Ma Guoxian and the Chinese Academy, Naples: University of the East Research Centre, 1999.
- [6] Shi Listenquan, "Die Verbreitung eines kaiserlichen Gartens der Qing-Dynastie – die sechsunddreißig Ansichten des Kangxi-Sommerpalastes und seine Verbreitung im Westen", Landscape Architecture, Vol. 6, No. 6, 2009, S. 97.
- [7] Weng Lianxi, "A study of the Qing dynasty inscribed books in the Inner House", Palace Press, 2013, S. 196.
- [8] Shi Listenquan, "Die Verbreitung eines kaiserlichen Gartens der Qing-Dynastie – die sechsunddreißig Ansichten des Kangxi-Sommerpalastes und seine Verbreitung im Westen", Landscape Architecture, Vol. 6, No. 6, 2009, S. 101.
- [9] Weng Lianxi, Palace Prints of the Qing Dynasty, Heritage Press, 2001, S. 290.
- [10] Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan. 2019, S. 8.
- [11] Niklas Leverenz, *Zeichnungen, Probedrucke und Drucke aus den osttürkischen Kupferstichen des Qianlong-Kaisers*, Arts Asiatiques Tome 68, 2013, P.41.
- [12][Japan] Ono Tadashige, 'The Qianlong Painting Institute and Copperplate', Huang Shijian, East-West Exchange Forum, Second Collection, Shanghai Literature and Art

Publishing House, 2001, S. 401.

- [13] Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan. 2019, S. 8.
- [14] Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan. 2019, S. 11.
- [15] Marcia Reed, *The Qianlong Emperor's Copperplate Engravings*, Harvard Library Bulletin, Jan. 2019, S. 12.
- [16][Französisch] Berdlé, übersetzt von Geng Sheng, The Foreign Painters of the Qing Palace, Shandong Pictorial Press, 2002, S. 84.
- [17] Wang Rongzu, In Pursuit of the Lost Yuanmingyuan, veröffentlicht von Jiangsu Education Press, 2005, S. 102-103.
- [18] Zhang Shuxian, "The evolution of passage-view painting in the Qianlong period from Sanxitang passage-view painting", *Journal of the Imperial Palace* (11. Serie insgesamt) 2014, S. 219.

Yan Hui, Assistenzprofessor,  
Hochschule für Bildende Künste,  
Tsinghua-Universität