

Die achtzehn Wandbilder zum „Hong Lou Meng“
im
„Chang Chun“- Palast der Verbotenen Stadt

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines
Doktors der Philosophie
vorgelegt an der Philosophischen Fakultät der
Ruprecht-Karls-Universität zu Heidelberg

von
Nicoletta Bauer

Dezember 2004

Danke:

Professor Dr. Lothar Ledderose

Professor Dr. Barbara Mittler

Albert Bauer

Nie Chongzheng (Palastmuseum Beijing)

Yang Xin (Palastmuseum Beijing)

Hong Shannan (Akademie der Wissenschaften)

Professor Li Shusheng (Zentrale Kunstakademie Beijing)

Professor Dr. Martina Schönbein (als Freundin)

Valerio Marchi

Lilly Bauer-Krylov

Changshun Bauer-Zhu

Stephanie Lauper

Nonna und Leo

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	1
II.	BILDBESPRECHUNG	6
II.1	Bild 1 (Abb.2): Beschreibung und Deutung.....	10
II.2	Bild 2 (Abb.4): Beschreibung und Deutung.....	13
II.3	Bild 3 (Abb.6): Beschreibung und Deutung.....	17
II.4	Bild 4 (Abb.7): Beschreibung und Deutung.....	20
II.5	Bild 5 (Abb.9): Beschreibung und Deutung.....	23
II.6	Bild 6 (Abb.11): Beschreibung und Deutung	26
II.7	Bild 7 (Abb.13): Beschreibung und Deutung	28
II.8	Bild 8 (Abb.15): Beschreibung und Deutung	31
II.9	Bild 9 (Abb.17): Beschreibung und Deutung	34
II.10	Bild 10 (Abb.19):Beschreibung und Deutung	36
II.11	Bild 11(Abb.21): Beschreibung und Deutung	40
II.12	Bild 12 (Abb.23): Beschreibung und Deutung	43
II.13	Bild 13 (Abb.26): Beschreibung und Deutung	45
II.14	Bild 14 (Abb.28): Beschreibung und Deutung	47
II.15	Bild 15 (Abb.29): Beschreibung und Deutung	50
II.16	Bild 16 (Abb.31): Beschreibung und Deutung	53
II.17	Bild 17 (Abb.33): Beschreibung und Deutung	57
II.18	Bild 18 (Abb.35): Beschreibung und Deutung	59
II.19	Auswertung	62
III.	DATIERUNG UND HISTORISCHER HINTERGRUND	66
III.1	Zeitliche Eingrenzung für die Entstehung	66
III.2	Bisheriger Datierungsansatz	67
III.3	Entstehungsdatum und kaiserliche Dokumente	70
III.3.1	Dokument 1	72
III.3.2	Dokument 2	74
III.3.3	Dokument 3:	77
III.3.4	Dokument 4.....	80
III.4	Historisch politischer Hintergrund	83
III.4.1	Die Vertreter der kaiserlichen Macht.....	84
III.4.2	Kaiser Tong Zhi (reg.1861-1874).....	84
III.4.3	Ci An (1837-1881).....	86
III.4.4	Ci Xi (1935-1908).....	86

III.5	Ci Xi und der „Chang Chun Gong“	90
IV.	STIL.....	93
IV.1	Linearperspektive und trompe l’oeil-Malerei	95
IV.1.1	Linearperspektive im Westen.....	96
IV.1.2	Linearperspektive in China	97
IV.1.3	Perspektive im Roman <i>Hong Lou Meng</i>	108
IV.1.4	Perspektive und Theater.....	109
IV.1.5	Photographie und Perspektive	116
IV.2	Illustrationen zum <i>Hong Lou Meng</i>	120
IV.2.1	Die „Cha Tu“ der „Cheng Wei Yuan“-Ausgabe.....	120
IV.2.2	Das „Hong Lou Meng Tu Yong“	122
IV.2.3	Das „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“	123
IV.3	Neujahrsbilder	125
IV.3.1	„Xi Hu Jing“ (Ansichten vom Westsee).....	126
IV.3.2	Neujahrsbilder von „Yang Liu Qing“.....	127
IV.3.3	Neujahrsbilder des Gao Tongxuan (1835-1906).....	129
IV.4	Figurenmalerei der Ära Tong Zhi (1861-1874).....	131
IV.4.1	Dame im Stil von Fei Yigeng (19.Jh.)	132
IV.4.2	Dame im Stil von Sha Fu (1831-1906)	133
IV.5	Darstellungen zum „Da Guan Yuan“	135
IV.5.1	Der Garten im „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“	135
IV.5.2	Die Bildrolle des Lishi Bowuguan	138
IV.5.3	Die „Yuan Ming Yuan Si Shi Tu Yong“	146
IV.5.4	Der Pavillon von „Qian Long an Neujahr“	151
V.	„YUAN MING YUAN“ UND „DA GUAN YUAN“	153
VI.	CONCLUSIO	157
VII.	FUSSNOTEN	166
VIII.	BIBLIOGRAPHIE	188
IX.	GLOSSAR.....	209
X.	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	215
XI.	ABBILDUNGEN	218

I. EINLEITUNG

Die Verbotene Stadt betritt man durch das Mittagstor. Gleich einem Tunnel führt ein Tonnengewölbe unter den massiven Mauern mit dem darüber prangenden Gebäude hindurch und lässt die Dichte und Macht der Mauern spüren, die die Gebäudeanlagen dahinter hermetisch abschirmen. Mit all jenen Gebäuden verbindet sich Geschichte. Die Geschichte ihrer Entstehung wie auch die Geschichte derjenigen, die über Jahrhunderte hier lebten und Entscheidungen trafen. Teilweise sind diese Aspekte der Geschichte der Verbotenen Stadt schon erforscht, teilweise sind sie noch unberührt. Mit jeder Untersuchung zu einem dieser Teile des Palastes wird gleichzeitig ein neues Kapitel an Mikro-Geschichte aufgeschlagen, mit welchem sich das Gesamtbild der Makro- oder Weltgeschichte vervollständigt, verändert oder bestätigt.

Von einem kleinen Teil, von Bildern in einer der Palastanlagen handelt diese Arbeit und will damit einen kleinen Beitrag zur Mikrogeschichte leisten. Im nördlichen Teil der Palastanlage befinden sich die privaten Räume der kaiserlichen Familie. Sie bilden Ensembles hintereinander gestaffelter Höfe. Unter ihnen befindet sich im Nord-westlichen Bereich der Palasthof „Chang Chun Gong“ (Palast des Ewigen Frühling). Er unterscheidet sich von allen anderen Höfen in der Verbotenen Stadt durch Wandbilder, die sämtliche freiliegenden Wandflächen komplett ausfüllen. Dass es sich bei den Bildern um die Darstellung einer einzigen Geschichte handelt, geht daraus hervor, dass auf fast jedem Wandbild die gleichen Figuren erscheinen. Gezeigt sind Episoden aus dem Roman des achtzehnten Jahrhunderts, der unter dem Titel Hong Lou Meng (Traum der Roten Kammer) bekannt ist und inzwischen zu den Werken der Weltliteratur zählt¹.

Die Bedeutung dieses Romans wird darin deutlich, dass sich – vergleichbar der Forschung um Dantes „Divina commedia“ – eine eigene Sparte der chinesischen Literaturwissenschaft mit ihm beschäftigt. In Anlehnung an den Namen des Romans² „Hong Xue“ wird sie „Redo-logy“ („Rotforschung“) genannt. Trotz der literarischen Gewichtigkeit und Bekanntheit des Romans als Meilenstein der Weltliteratur sind die Wandbilder dagegen bisher völlig unbeachtet geblieben und noch nie untersucht worden. Ein Grund hierfür mag darin liegen, dass die Wandbilder in einer für den chinesischen Betrachter fremdartigen Technik – der europäischen Linearperspektive- gemalt wurden und daher als „minderwertig“ und abstoßend empfunden wurden und werden³. Als Autor des Romans gilt Cao Xueqin (1724-1763), der jedoch starb, ehe er sein Werk vollendet hatte. Bevor etwa 30 Jahre nach seinem Tod 1791 die erste Druckausgabe des Romans mit 120 Kapiteln erschien, kursierten die ersten 80 Kapitel aus der Feder von Cao Xueqin nur in Manuskriptform unter einem kleinen Kreis von Freunden und Förderern des Autors⁴. Freunde des Autors vervollständigten den Roman mit weiteren 40 Kapiteln und veröffentlichten ihn dann erstmals 1791 in Form einer Druckausgabe, die schnell und in großer Anzahl zu reproduzieren war. Es sind inzwischen 200 Jahre vergangen, dass der Roman Hong Lou Meng zu den „bestsellern“ und zu einer der meist gelesenen Lektüren zählt. Mit den ersten Übersetzungen ins Japanische und Englische im Jahr 1892, etwa ein Jahrhundert nach dem ersten Erscheinen, hat der Roman seinen Umlauf ins Ausland begonnen und eine gleichermaßen begeisterte Leserschaft gefunden⁵. Doch nicht nur unter den gebildeten Kreisen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts erfreute sich der Roman großer Beliebtheit, wie die schnelle Verbreitung des Romans belegt. Auch beim Kaiserhaus, welches zur Wahrung der korrekten politischen Haltung, sowie der moralischen und literarischen Standards eine sehr strenge Zensur ausüben ließ⁶, fand der Roman offensichtlich wohlwollende Anerkennung.

Dass Szenen nach dem Hong Lou Meng ausgewählt wurden, um die Wände des Palasthofes „Chang Chun Gong“ zu schmücken, zeugt von eindeutiger Wertschätzung höchster „Instanz“. Die Wandmalereien haben in gewisser Weise Anteil an der „Rezeption“ des Romans, wenn auch eine regelrechte Rezeptionsgeschichte noch gar nicht richtig in Angriff genommen ist⁷. Doch so wie unterschiedliche Leser aus unterschiedlichen Gründen Gefallen an einem literarischen Werk finden, ist anzunehmen, dass auch beim Kaiserhaus spezielle Beweggründe vorlagen, die meines Erachtens aus der Art der Darstellung und der Auswahl der Szenen hervorgehen. Insofern stellt die Untersuchung der Wandbilder auch einen ersten Schritt in Richtung der „ästhetischen“ Rezeption des literarischen Werks *Hong Lou Meng* dar.

Mit der Bearbeitung der Wandbilder im „Chang Chun Gong“ betrete ich „Neuland“. Bis auf die Erkenntnis, dass es sich bei den Darstellungen um Motive aus dem Hong Lou Meng handelt⁸, liegen so gut wie keine weiterführenden Untersuchungen vor. Als „Pionierarbeit“ hatte auch meine Arbeit mit verschiedenen Unwegsamkeiten zu kämpfen. Eine der Hürden bestand darin, dass von den insgesamt achtzehn Darstellungen zum Hong Lou Meng bisher immer nur einige Bilder veröffentlicht sind, nicht aber das gesamte Set. Auch das Palastmuseum, in welches die Verbotene Stadt heute umbenannt ist, konnte kein vollständiges Set von Abbildungen zur Verfügung stellen. Ich erhielt aber die außerordentliche Erlaubnis, selbst Photographien von den Bildern machen zu dürfen. Zum Schutz vor den Besuchern sind die Bilder heute hinter Glas gesetzt, was beim direkten Ablichten zu einem Spiegelreflex führt. Für einen Amateurphotographen wie mich bedeutete die Erstellung des Bildmaterials daher eine Herausforderung besonderer Art. Unter Anwendung einer speziellen Technik gelang es aber, eine Ablichtung von den Wandbildern zu nehmen, mit dem Ergebnis, dass in dieser Arbeit – vielleicht zum ersten Mal – der komplette Satz aller acht-

zehn Wandbilder vorstellt wird. Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit der Ikonographie der Bilder. Da in den 120 Kapiteln des Romans eine ungeheure Vielzahl von Episoden beschrieben ist, ging es bei diesem ersten Schritt um die Zuordnung der Bildszenen zum jeweiligen Romanabschnitt.

Bis heute ist die Frage nach der Datierung der Wandbilder unbeantwortet. Der zweite Abschnitt dieser Arbeit beschäftigt sich daher mit dem Entstehungszeitpunkt der Wandbilder. Dank eines Stipendiums des DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienstes) konnte ich mich drei Monate in Beijing aufhalten und erhielt durch den chinesischen Staat die Genehmigung, Dokumente des kaiserlichen Haushaltes einzusehen. Diese Dokumente, konkreter Protokolle, sind heute im „Zhongguo Di Yi Lishi Danganguan“ (Erstes Chinesisches Archiv für historische Dokumente) aufbewahrt. Viele der Dokumente sind bereits in Mikrofiche übertragen. Einen Großteil durfte ich jedoch im Original betrachten. Es sind Blätter, die ordentlich gefaltet und zu Bündeln für je ein Quartal zusammengefasst sind. Seit die Dokumente vor etwa 130 Jahren geschrieben wurden, hatte ich das besondere Privileg, sie erstmals wieder in die Hand zu nehmen und einzusehen. Die Protokolle waren wahrscheinlich zu unbedeutend, als dass sie dem Kaiser zur Begutachtung vorgelegt wurden. Während in dem stereotypen, formelhaften Charakter der Texte Routine sichtbar wird, treten in der fehlenden Sorgfalt flüchtig dahin gepinseltes, korrigiertes oder gar völlig falsches Schriftzeichen und den über das Papier verschütteten, weggewischten Teeflecken die menschlichen Seiten des Palastalltages umso lebendiger zum Vorschein. Lange, bevor ich auf der Suche nach dem „date“ (Entstehungsdatum), fündig wurde, stieß ich dagegen auf eine „date“ (Dattel), die von der ungewohnten Atmosphäre, in der der Schreiber vor 130 Jahren das Protokoll abfasste, lebhaft Zeugnis gibt.

Zum Komplex der Frage nach der Entstehung wird ebenfalls ein

Blick auf den historischen Hintergrund geworfen. Ein wichtiger Aspekt ist in diesem Zusammenhang auch die Frage nach den Auftraggebern und dem Bezug der Wandbilder zu der Umgebung, in welcher sie sich befinden. Wer ist es, der die Bilder malen lässt, und weshalb wird der Palasthof „Chang Chun Gong“ für die Wandbilder gewählt? Einen weiteren Bereich bildet die stilistische Untersuchung, die den dritten Teil der Arbeit darstellt. Der erste Abschnitt handelt zunächst von dem besonderen Merkmal der Linearperspektive. Linearperspektive, ursprünglich keine chinesische Maltechnik, wird erst durch Jesuitenmissionare am Kaiserhof bekannt gemacht und erfährt vor allem im 18. Jahrhundert unter Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) einen Höhepunkt. Ein Jahrhundert später dagegen, als zu einem genauer zu bestimmenden Zeitpunkt die Wandbilder entstehen, stellt die Perspektive weder etwas Neues noch Außergewöhnliches dar. Ihre Verwendung geht wahrscheinlich auf andere Gründe zurück, die in diesem Abschnitt vorgestellt und diskutiert werden.

Hinsichtlich vergleichbarem Bildmaterial stieß die Arbeit an Grenzen. Als Wandbilder gehören die Darstellungen zum Hong Lou Meng in den Bereich von Handwerkskunst. Diese stellt eine Sparte vor, die im Wesentlichen von chinesischen Forschern bearbeitet wird und zu der Untersuchungsmaterial nur schwer erhältlich ist. Handwerksmaler genossen zwar durchaus einen weitverbreiteten Bekanntheitsgrad und große Popularität, schriftliches Material für eine Dokumentation ist jedoch nur in seltenen Fällen vorhanden und so verlieren sich viele Werke und die Namen der Künstler in der Anonymität. Soweit Bildmaterial vorhanden ist, fehlen meistens Datierungen oder Künstlersignaturen. Auch die Frage des „Händescheidens“, von welchem Maler welcher Bildteil gemalt sein könnte, wird in dieser Arbeit nicht gelöst werden. Die stilistische Untersuchung konzentriert sich daher darauf, durch Vergleichsmaterial, die Datierung zu sichern.

Die Wandbilder im Palasthof „Chang Chun Gong“ sind in Farben auf einem verputzten Untergrund gemalt. Sie sind den extremen Witterungsverhältnissen großer Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen in Nordchina ausgesetzt und zeigen sehr starke Spuren der Verwitterung, die die Qualität der Bilder bereits sehr beeinträchtigt hat. Die Farben sind verblasst, Aufschriften unleserlich und Teile des Untergrundputzes bröckeln heraus. Als Schutz vor den Besuchern sind Glasscheiben vor sie gesetzt. Witterungseinflüsse werden diese jedoch nicht abhalten können. Die Bilder sind vielleicht nicht die Werke berühmter Künstler. Dennoch: Allein schon als Dekor innerhalb eines der bedeutendsten Bauwerke Chinas und eines der größten Paläste der Welt besitzen sie Wichtigkeit. Darüber hinaus stellen sie wertvolles Forschungsmaterial zu einem der bekanntesten Meisterwerke der chinesischen Literatur dar.

Mit meiner Untersuchung unternehme ich einen ersten Schritt, der keine endgültige Analyse darstellen kann, der hoffentlich aber den Anstoß für weitere Beiträge gibt. Mit meinen Recherchen hoffe ich, die Entstehung der Wandbilder zu erhellen. Vor allem aber hoffe ich, dass ich mit meiner Arbeit dazu beitrage, die achtzehn Wandbildern zum Hong Lou Meng ins Blickfeld von „Redologen“ als auch Kunsthistorikern zu rücken und den Bildern dadurch die verdiente Aufmerksamkeit zuteil werden zu lassen, ehe sie vielleicht, ohne entdeckt worden zu sein, verblasst und verschwunden sind.

II. BILDBESPRECHUNG

Zu dem rechteckig ausgelegten Hof, der nach der Haupthalle „Chang Chun Gong“ (Palast des Ewigen Frühlings) benannt ist, gehören insgesamt vier Gebäude. Dem Palast „Chang Chun Gong“ im Norden liegt vis à vis im Süden die Halle „Ti Yuan

Dian" (Halle des Höchsten Prinzips) gegenüber. Dem Eingang der Halle "Chan Chun Gong" im Norden sowie dem Hinterausgang der Halle "Ti Yuan Dian" im Süden ist jeweils eine überdachte Terrasse vorgelagert. Die Terrasse im Norden fungierte als Zuschauertribüne, diejenige im Süden diente entsprechend als Theaterbühne⁹.

Im Westen und Osten stehen je zwei kleinere einfache Seitengebäude. Rundherum um den gesamten Hof führt ein überdachter Wandelgang, der gleichzeitig die Außenmauer des Hofes bildet. In der Mauer befinden sich verschiedentlich Durchbrüche, die durch wie bei einer Ziehharmonika faltbare Türen aus schwerem Holz verschlossen sind. Beim Öffnen dieser Türen lässt sich der Hof in seinem Ausmaß beliebig vergrößern und bietet direkten Zugang zu anliegenden Räumlichkeiten. Durch Schließen der Türen dagegen wird der Hof zu einer durch die Mauern eingegrenzten und isolierten Raumeinheit. Der Wandelgang bildet mit den beiden Terrassen einen einheitlichen Verbund und erlaubt, wie ein Kreuzgang den Klosterinnenhof, den gesamten Palasthof unter dem Schutz der Überdachung im Rundgang zu umgehen.

Die Wandflächen des Wandelganges sind durch Pfeiler als tragenden Elementen der umgebenden Architektur in regelmäßigen Flächen gegliedert. Es ergeben sich so die achtzehn Wandflächen, die als Raum zur Gestaltung für die Szenen aus dem berühmten Roman Hong Lou Meng (Traum der Roten Kammer) dienen.

Der Inhalt des Romans Hong Lou Meng kreist um die Mitglieder einer Beamtenfamilie mit Clannamen „Jia“. Hauptstrang der Erzählung bilden vor allem die Erlebnisse von Bao Yu, dem jüngsten Sohn der Familie. Im Gegenzug zu der in aller Vielfalt von Ereignissen unübersichtlichen Handlung ist der Handlungsschauplatz auf einen Ort begrenzt, der das direkte Lebensumfeld des Haupthelden Bao Yu darstellt. Es ist dies eine prachtvolle Parkanlage mit Namen "Da Guan Yuan" (Garten zur gro-

Ben Aussicht). Obwohl die Familie zwei geräumige und prächtige Paläste besitzt, wohnt der Junge nicht dort, sondern im weitläufigen Park „Da Guan Yuan“. Außer ihm wohnen dort die unverheirateten Mädchen der Familie: Bao Yus drei Halbschwwestern, zahlreiche Cousinen und eine Vielzahl junger Zofen. Der Roman kennzeichnet sich durch seinen beachtlichen Umfang. In seiner Endfassung umfasst er 120 Kapitel¹⁰. Jedes einzelne Kapitel hat einen Titel, der aus zwei Teilen besteht und auf die verschiedenen Ereignisse innerhalb eines einzelnen Kapitels Bezug nimmt.

In Anbetracht der ausgedehnten und verwobenen Handlung des Romans interessierte als Erstes, zu bestimmen, welche Episoden von den 120 Kapiteln für die Wandbilder des Chang Chun Gong ausgewählt wurden.

Von den 18 Wandbildern ist bisher nur kleiner Teil identifiziert. Im Jahr 1981 verfasste Zhou Ruchang, einer der bedeutendsten „Redologen“, einen Aufsatz zu den Bildern im „Chang Chun Gong“. Im Rahmen dieses Aufsatzes teilt Zhou Ruchang sechs der 18 Bilder einer Romanepisode zu. Bei seiner Identifizierung orientierte er sich an dem jeweils erkennbaren Handlungsort¹¹. Die Feststellung des Handlungsortes -Pavillon plus Name- allein reicht zur Bestimmung der Bildszene allerdings nicht aus, denn verschiedenste Episoden „spielen“ im Roman an ein und demselben Ort. Leider fehlt bei der Aufzählung von Zhou Ruchang die Angabe, an welcher Stelle des Hofes „Chang Chun Gong“ sich die von ihm benannten Bildszenen befinden. In dem 1988 erschienen Bildband „Beijing Zi Jin Cheng“ (Die Verbotene Stadt in Beijing) wird der Katalog "identifizierter" Bildszenen noch um einen weiteren Titel erweitert¹². Wie bei Zhou Ruchang orientiert sich auch hier die Identifizierung am Ort des Geschehens. Bei den übrigen Wandbildern ist dagegen noch völlig unbekannt, um welche Episoden aus dem Roman es sich handelt. Mit dieser Arbeit nehme ich zum ersten Mal die Identifizierung nicht nur einiger, sondern aller 18 Wandbilder

vor, was bisher noch nicht geschehen ist. Da einige auf den Wandbildern dargestellten Gebäude mit Aufschriftentafeln versehen sind, auf denen der Name des betreffenden Handlungsschauplatzes bekannt gegeben ist, liegt methodisch die Zuordnung der Szene nach Handlungsort nahe. Doch sind auf einigen der Bilder entweder keine Aufschriftentafeln aufgemalt oder - wie auf vielen anderen Wandbildern - sind die Zeichen im Lauf der Zeit durch Verwitterung unlesbar geworden.

Die Bestimmung solcher Bildszenen ist dann nur durch eine gründliche Analyse der Bilddetails in Gegenüberstellung mit der Romanbeschreibung möglich. Da die Wandbilder sehr detailreich ausgemalt sind, ist für die Bestimmung der Bildszenen eine sehr genaue Betrachtung erforderlich, die aus der Vielzahl von Details dasjenige herauszufiltern erlaubt, welches den entscheidenden Hinweis auf die richtige Entzifferung liefert. Hierzu dient im Folgenden der Teil der Bildbeschreibungen, bei welcher jedes Bild einzeln behandelt wird. Die Szenen werden in ihrer Gesamtheit (umgebende Szenerie und Interaktion der Figuren) vorgestellt und aus den sich daraus ergebenden Informationen dem entsprechenden Romanabschnitt zugeordnet. Da die Bilder noch nicht alle identifiziert sind, habe ich jedes der achtzehn Wahnbilder zunächst nach fortlaufender Nummer benannt, beginnend mit Bild 1.

Den Anfang bilden die Bilder auf der Südostseite des Hofes, dann folge ich im weiteren Verlauf dem Uhrzeigersinn. Die Nummer eines jeden Bildes ist in der schematischen Darstellung des Hofes als Zahl in einem Kreis erkennbar (siehe: Abb.1). Welches Kapitel nach meiner Bestimmung auf dem jeweiligen Wandbild dargestellt ist, ist wiederum der schematischen Darstellung des Hofes (Abb.1) zu entnehmen und erscheint als die Zahl außerhalb der den Hof umgebenden Umgrenzungslinie. Da auf einigen Wandbildern zwar dasselbe Romankapitel aber ein unterschiedlicher Abschnitt dargestellt sein kann, ist dies nach der Kapitelnummer - abgesetzt durch einen Querstrich - durch die Zahlen 1 oder 2 etc. angegeben je nachdem, ob sich die

Darstellung auf die erste oder zweite Hälfte einer Kapitelüberschrift im Roman bezieht.

II.1 Bild 1 (Abb.2): Beschreibung und Deutung

Das Bild zeigt eine Szene mit Figuren, die vor der Kulisse einer immensen Parkanlage spielt. Im Zentrum des Parks breitet sich ein großer Teich aus. Auf der linken Uferseite stehen in natürlicher Ordnung Bäume und Sträucher in einer Vielfalt, die die Pracht dieses Gartens unterstreicht. Viele der Pflanzen sind sehr detailliert, fast naturgetreu gemalt und können genau bestimmt werden. In dem Baum mit kahlem Stamm, furchiger Rinde und einer Fächerkrone aus buschig zusammenstehenden Nadeln erkennt man eine Kiefer, in der Staude mit den palmettenartigen, länglichen Blättern einen Bananenstrauch. Am rechten Ufer - zwischen den Gebäuden - wiegt eine Weide ihre leichten Zweige im Wind. Das Wasser des Sees zieht sich sehr weit in die Tiefe des Bildes dahin. Am fernen Hintergrund begrenzt das Gewässer eine überdachte Wandelgalerie, die zum See hin offen, auf der zum See abgewandten Seite dagegen von einer Wand mit Zierfenstern verschlossen ist. Über diese Wandelgalerie hinweg blickt man in noch weitere Ferne auf ein von Mauern umfriedetes, mit Bäumen und Gebäuden bestandenes Terrain. Dahinter steigt die Landschaft an zu kegelförmigen Hügeln, auf denen gewundene Pfade zu Pavillons auf den Bergkuppen führen. Das rechte Ufer des Sees besetzen vorwiegend Gebäude. Die steinernen Terrassen zweier unterschiedlicher Wohnanlagen schieben sich in das Wasser des Sees. Rechtes und linkes Ufer verbindet ein schmaler Landstrich in der Mitte des Sees, im Vordergrund des Bildes führt ein künstlich angelegter, breiter Steinsteig über das Wasser. Auf dem Steinsteig promenieren drei junge Damen in vornehmer Gewandung und kunstvoll aufgesteckter Frisur. Sie bewegen sich scheinbar in Richtung Garten dahin, als ein Ereignis hinter ihnen ihre Aufmerksamkeit erregt. So plötzlich geschieht alles, dass sie sich

nicht einmal ganz danach umdrehen, sondern nur den Kopf umwenden und einen raschen Blick hinter sich werfen. Ihr Blick zielt auf jeweils paarweise beieinander stehende, weitere vier Mädchenfiguren auf den Terrassenabsätzen, die lange Angelruten ins Wasser ausgeworfen haben (Abb.3). Auch diese vier Anglerinnen sind in ihrer Aufmerksamkeit von etwas gefangen genommen und beugen sich daher über die Terrassenbrüstung, um die Wasseroberfläche genauer in Augenschein nehmen zu können. Das aufgeregte Treiben hat eine weitere Dame ange-lockt; neugierig tritt sie aus dem hinteren Teil der Terrasse her-aus. Die Szene hat noch einen weiteren Beobachter. Still und unbemerkt steht er am gegenüberliegenden Ufer in seinem Ver-steck von schroffem Felsgestein und der davor empor sprießen-den Bananenstaude. Es ist ein junger Mann, der auf seinem Kopf eine Kappe trägt. Vorsichtig blickt er hinter seinem Fächer, den er sich, um unerkant und unentdeckt zu bleiben, vors Ge-sicht hält, hervor (Abb.2).

Die in diesem Wandbild dargestellte Szene illustriert Kapitel 81 des Romans. In der Geschichte zu diesem Kapitel geht es um einen Lausbubenstreich, den Bao Yu einigen seiner Cousinen spielt. Nach dem Roman macht sich Bao Yu auf die Suche nach-seinen Freundinnen im Garten. Er sucht Zerstreuung von trüben Gedanken, die mit der unglücklichen Verheiratung seiner Halb-schwester Xi Chun zu tun haben. Auf seinem Streifzug durch den Garten spürt er am Teich vier seiner Cousinen beim Angeln auf, die dabei sind, ihre Glückschancen zu testen, was sich da-nach richtet, ob ein Fisch anbeißt oder nicht. Da die Mädchen derart in ihr Tun vertieft sind, dass sie sein Auftauchen nicht bemerken, jagt er ihnen einen ordentlichen Schrecken ein, in-dem er einen Stein ins Wasser wirft, der dem Angelspaß ein jähes Ende setzt. Bei der Darstellung dieser Episode ist die Ro-manvorlage in einigen Details sehr genau beachtet. Dies ist be-sonders der Fall bei der Gestaltung der Figur von Bao Yu. Laut der Personenbeschreibung zur Erscheinung Bao Yus (Kapitel 3)

gehört zu seiner Kleidung eine ausgefallene Kopfbedeckung, deren Aussehen sich mit der Romanbeschreibung deckt. Sie besteht aus einem juwelenbesetzten Reif, in dessen Mitte sich ein Hütchen aufwölbt. Auf dem Hütchen erscheinen als Dekor zwei Drachen, die um eine Perle ringen. Auf dem Bild ist die beschriebene Kopfbedeckung wortgetreu nachgebildet. Unübersehbar ist die „Perle“, die in der Bildversion als große, bommelartige Kugel über der Stirn schwingt. In seiner Einmaligkeit wird dieses Hütchen zum ständigen „Attribut“ und charakteristischem Erkennungsmerkmal für die Figur „Bao Yu“. Auch die Angabe zu dem Versteck, von welchem aus Bao Yu seinen Streich durchführt, ist der Textvorlage entsprechend abgebildet. Bao Yu versteckt sich hinter einem künstlich angelegten Felsenmassiv. Im Bild hingegen schützt sich Bao Yu außerdem noch hinter einer Bananenstaude und einem Fächer vor Entdeckung. Das Felsgestein im Bild erfüllt die Funktion des Verstecks nur noch wenig und erscheint in diesem Bild vor allem aus Gründen der Worttreue gegenüber dem Text. In deutlichem Kontrast zur präzisen, textkonformen Darstellung der Figur von Bao Yu steht dagegen die Darstellung der weiblichen Figuren. In ihrem Erscheinungsbild zeigen sie keinerlei zu unterscheidende Merkmale oder Individualisierungen. Die Romanerzählung dagegen sagt ausdrücklich, um wen es sich bei den vier „Anglerinnen“ handelt und stellt jede namentlich vor¹³.

Natürlich stellt sich hier die Frage, weshalb die Frauenfiguren so wenig voneinander differenziert behandelt werden, wo doch gerade in der Anzahl von „vier Anglerinnen“ die Hauptinformation zum Verständnis der Bildszene versteckt liegt. Es scheint fast, als hätten es die Künstler in ihrer Darstellung darauf angelegt, dem Betrachter den „Code“ zu Enträtselung nicht unmittelbar und direkt zu liefern, sondern ihn eher zu verwirren. Erst wenn der Betrachter das Bild genau anschaut und Wichtiges von Beiwerk zu unterscheiden vermag, erschließt sich ihm wie bei einem „Suchspiel“ die Bedeutung der dargestellten Bildszene. Aus der Festlegung der Damen auf den Terrassen als den Anglerin-

nen ergibt sich, dass es sich bei den Damen auf dem steinernen Steg im Vordergrund, um Dienerinnen handeln muss, die der Romanbeschreibung zufolge ihren Herrinnen beim Angeln behilflich sind. Ihr Anteil an der Episode ist weniger bedeutend und wird im Roman wenig ausführlich beschrieben. Entsprechend gibt der Roman zu den „Dienerinnen“ keinerlei Angaben zu Anzahl, Rang oder Identität. Den Künstlern bleibt daher bei der Gestaltung dieser Figuren freie Hand. Die Ausstattung der Dienerinnen fällt bemerkenswert erlesen aus. Die Gewandung ist für Dienstmägde ungewöhnlich elegant, der Schmuck besonders reich. Die Figuren erinnern eher an edle Hofdamen, was sich möglicherweise daraus erklärt, dass sie der glanzvollen und höfischen Umgebung der Wandbilder, dem Palasthof „Chang Chun Gong“, angepasst wurden. Unbeachtet ist bisher die Figur der Dame geblieben, die voller Neugier aus dem rechten Hintergrund hervortritt. Die Figur erklärt sich nicht aus dem Romangeschehen, sondern übt wohl eine Funktion in Hinblick auf die räumliche Wahrnehmung durch den Betrachter aus. Wie die Gebäude auf der rechten Seite des Bildes ist die Figur dieser Dame nur zum Teil, d.h. „angeschnitten“, wiedergegeben. Der Betrachter wird die weitere Ausdehnung des Raumes, wie sie ihm bereits in der in unendliche Tiefe projizierten Landschaftsdarstellung des Hintergrunds vor Augen geführt ist, auch für die seitliche Raumdimension suggeriert. Er vermag sich die Fortsetzung der Figur der Dame und der Gebäude vorzustellen. Der durch die Begrenzung des Bildes vorgegebene Rahmen wird dabei imaginär gesprengt.

II.2 Bild 2 (Abb.4): Beschreibung und Deutung

Die in diesem Wandbild dargestellte Szene spielt wiederum vor dem Hintergrund einer Gartenkulisse. Erneut – aber aus einem anderen Blickwinkel erfasst – erstreckt sich in der Mitte ein ausgedehntes Gewässer bis weit in den Hintergrund. Das

Hauptgeschehen ist in den Vordergrund verlagert. Gebäude stehen zu beiden Seiten. Architektonisch verbunden sind sie durch einen flachen, breiten Steg über das Wasser. Der Steg ruht auf massiven Steinquadern, zwischen denen das Wasser wie bei einer Schleuse hindurch strömt. Die Konstruktion wirkt nicht wie ein künstlerisches Phantasieprodukt, sondern erscheint technisch genau beobachtet und wirkt wie von einem echten Vorbild ab kopiert. Über den Steg schreitet in Richtung des rechten Pavillons ein Zug von Personen. Die prominenteste Figur in diesem Zug ist eine hoch betagte Dame, mit völlig ergrautem Haar, die von zwei jungen Damen auf einer offenen nur von einem schirmartigen Baldachin überspannten Sänfte getragen wird und dadurch die übrigen Personen des Zuges überragt. Die Damen, die die Sänfte tragen, fallen außer durch elegante Kleidung vor allem durch den reichen Haarschmuck aus von Perlen und Edelsteinen besetzten Haarspangen auf. Hinter der Sänfte folgen zwei andere, edel ausgestaffierte Damen, die in Tücher eingeschlagene Essbehälter mit sich tragen. Angeführt wird der Zug von Bao Yu. Er steigt rechts die Stufen zu einem offenen Wasserpavillon hinauf und zeigt mit seinem Fächer die Zielrichtung an. Dabei wendet er den Blick zurück, als wolle er sich vergewissern, dass seine Begleiter ihm noch folgen. Am Eingang des Pavillons nehmen zwei junge Damen den Ankömmling in Empfang. Weiter rechts, im Inneren des Pavillons sind die Vorbereitungen für ein Festmahl in vollem Gange (Abb.5). Der Tisch ist bereits mit Schalen und Trinkbechern gedeckt und in der Mitte prangt eine große Servierschale, die bis zum Rand gefüllt ist mit Speisen. Weitere Damen stehen um den gedeckten Tisch herum und verfolgen aufmerksam die letzten Handgriffe zur Vorbereitung des Festmahls. Die Beachtung und die konzentrierte Aufmerksamkeit, die dem Esstisch und den aufgetragenen Speise zukommt, signalisiert dem Betrachter die besondere Bedeutung dieses Bildausschnitts für die gesamte Szene, die zu denjenigen zählt, die bisher noch nicht entziffert und betitelt wurden.

Für die Deutung der Bildszene liefert die Figur der "alten Dame auf der Sänfte" einen ersten "Schlüssel" zur Entzifferung und ist entsprechend vor den anderen Figuren herausgestellt: diese Figur nimmt das Zentrum des Bildes ein und überragt - auf der Sänfte sitzend - alle übrigen Figuren. Außer der Sänfte unterscheidet sich diese Figur noch durch „hohes Alter“, veranschaulicht durch ihr ergrautes Haar. In dem Roman erscheinen im Zusammenhang mit Ausflügen im Garten zwei Frauengestalten fortgeschrittenen Alters. Es bedarf daher der Klärung, welche der beiden Charaktere in dem Bild gemeint ist. Da ist „Jia Mu“, die Großmutter Bao Yus. Ihr untersteht der gesamte Haushalt. Alle Familienmitglieder, inklusive ihre Söhne, die als Beamten des Kaisers einen hohen gesellschaftlichen Rang besitzen, zollen ihr uneingeschränkt Respekt.

Der Figur von „Jia Mu“ steht die Figur von „Liu Laolao“, einer einfachen Bäuerin, gegenüber. Im Hause der noblen Familie Jia begegnet man der Bäuerin „Liu Laolao“ trotz derber und unrefinierter Manieren dennoch ebenfalls mit Achtung und Sympathie, denn sie trägt das Herz auf dem rechten Fleck und beurteilt viele Dinge mit einer als wohltuend und erfrischend empfundenen Offenheit. Die Entscheidung, ob auf dem Wandbild um „Jia Mu“ oder „Liu Laolao“ dargestellt ist, kann nur zugunsten der Figur des Familienoberhauptes ausfallen. Die Dame auf dem Wandbild genießt unübersehbar einen privilegierten Stand, der durch Sänfte, Baldachin und begleitenden Hofstaat mehrerer elegant gekleideter Damen deutlich gemacht ist und räumt somit jegliche Verwechslungsmöglichkeit aus. Allein mit der Identifizierung von „Jia Mu“, ist die Bildszene noch nicht eindeutig zuzuordnen, denn innerhalb des Romanverlaufs ist sie bei verschiedenen Zusammenkünften zugegen. Das Bild enthält aber eine Fülle weiterer versteckter Angaben zu Ort, Zeit und Umständen, die Entschlüsselung und sichere Bestimmung dieser Bildszene ermöglichen. Ort des Festes ist ein offener Pavillon an einem See, der den Ausblick auf die im Hintergrund

prächtiger Weite und abwechslungsreiche Gartenszenerie freigibt. Die Wahl dieses offenen Pavillons als Ort für das Fest setzt eine warme Jahreszeit voraus, die dem Betrachter im grünen Laubwerk der Bäume zusätzlich bestätigt wird. Nicht ganz unwichtig ist weiterhin die Klassifizierung der auf dem Bild dargestellten Figuren in die zwei Gruppen: Die eine Gruppe von Gastgebern bilden die jungen Damen rechts im Pavillon, die mit der Vorbereitung des Esstisches beschäftigt oder am Eingang des Pavillons ihre Gäste begrüßen. Die Gruppe der Gäste stellen die Figuren aus dem Zug dar, der mit Bao Yu an der Spitze und Jia Mu als Ehrengast über den Steinsteig ankommen. Das entscheidende Moment, welches die Szene eindeutig zu interpretieren erlaubt, liegt in den Speisen, die für das Festmahl vorbereitet wurden und in der großen Servierschale auf dem Tisch bereitgestellt sind: Es sind Krebse. Die Summe dieser Einzelinformationen verweisen auf ein Festessen aus Kapitel 38, welches von Xiang Yun, einer Cousine Bao Yus, im Wasserpavillon „Ou Xiang Xie“ („Lotus Fragrance Anchorage“¹⁴) ausgerichtet wird. Anlass für das Fest ist die Aufnahme von Xiang Yun, einer Cousine von Bao Yu, in den Hobbydichtverein „Begonienclub“. In diesem Club veranstalten Bao Yu und die Mädchen Treffen, bei welchen sie zu einem Motiv innerhalb einer vorgegebenen Zeit ein Gedicht improvisieren. Um das Treffen angemessen zu feiern, bewirbt Xiang Yun ihre Gäste mit einer Delikatesse: den Krebsen. Da Krebse zudem noch zu den Lieblingsspeisen von Jia Mu zählen, wird sie dazu gebeten.

Der bedeutende „Redologe“ Zhou Ruchang widmet diesem Wandbild besondere Aufmerksamkeit. Seine Betrachtungen und Überlegungen zu diesem Bild zielen nicht auf die Entschlüsselung der Szene, sondern kreisen vor allem um die Gestalt der „alten Dame“. Er sieht in der Darstellung der Ahnin Jia Mu aus dem Roman eine mögliche Anspielung auf die reale Person der Kaiserinwitwe Ci Xi (1835-1903)¹⁵. Ob Jia Mu zu Fuß oder in einer Sänfte zu dem Krebsessen erscheint, ist in dem Roman

nicht ausdrücklich erwähnt. Bei einem Besuch im weitläufigen Garten nimmt sie, wie in Kapitel 41 beschrieben, eine Sänfte in Anspruch. Durch das Accessoire „Sänfte“ ist im Bild der höhere Rang der Figur Jia Mu veranschaulicht und schließt - wie oben dargelegt - die Personenverwechslung mit „Liu Laolao“, der alten Frau vom Lande, aus. Gegen Zhou Ruchangs Gleichsetzung von Jia Mu mit der Kaiserinwitwe sprechen zwei Aspekte. Zum einen zeigt die Wiedergabe Jia Mu keine Ähnlichkeit mit der Kaiserinwitwe, von der etliche Photographien - meist im Alter um die siebzig Jahre - sowie aber auch ein lebensgroßes Porträt in Öl existieren¹⁶. Zusätzlich stellt sich die Frage, ob die Wiedergabe mit ergrautem Haar auf den Wandbildern für die Kaiserinwitwe schmeichelhaft wäre. Scheinbar legte Ci Xi viel Wert auf ihr Äußeres und besaß noch im hohen Alter schwarzes Haar, das sie offenbar bei Bedarf nachzufärben pflegte¹⁷. Dennoch birgt Zhou Ruchangs Hypothese vom Zusammenhang zwischen den Wandbildern und der Kaiserinwitwe für die Untersuchungen hinsichtlich des Entstehungshintergrunds der Wandbilder eine wertvolle Anregung.

Bemerkenswert ist an diesem Wandbild wiederum das hohe Maß an Genauigkeit. Jedes Detail ist minutiös ausgeführt und verleiht dem Wandbild ein „Extra“ an Eleganz und Raffinesse. Da die Wandbilder in erster Linie zur Betrachtung durch Mitglieder des Kaiserhauses angelegt waren, sollte möglicherweise den Augen eines offenbar verwöhnten und hochrangigen Publikums nichts unter dem gewohnten Niveau geboten werden. In der direkten Umgebung des Palastes mangelte es den Künstlern der Wandbilder sicherlich nicht an inspirierenden Vorbildern.

II.3 Bild 3 (Abb.6): Beschreibung und Deutung

Architektur und ein sich ins Uferlose ausweitender See sind auch in diesem Bild die dominanten Elemente, die einen spannungsvollen Wechsel zwischen Raum in die Tiefe und in die Ho-

horizontalen ergibt. In weiter Ferne stößt das Wasser des Sees an natürlich belassenes Gelände, welches sich gemächlich in sanften Hügelketten bis zu einem von Bäumen gesäumten Horizont dahinzieht. Diesem fernen Ufer ist eine kleine, natürlich anmutenden Inseln mit zwei einzelnen Bäumen vorgelagert. Von hier aus spannt eine schlanke Brücke ihren Bogen über das Wasser und verbindet die Insel mit dem Festland. Der unendlich weite See wird in seiner Mitte von einem steinernen Laufsteg übers Wasser durchbrochen. An seinem rechten Ende geht der Steg über in ein Plateau, das im Wasser ruht und auf dem sich über einem Sockel ein offener Aussichtspavillon erhebt. Zwischen den Säulen, die den Ausblick auf die Landschaft im Hintergrund freigeben, promenieren zwei Frauengestalten. Parallel zu der Wasserpromenade und dem Wasserplateau in der Mitte des Sees durchzieht - die Horizontale betonend - eine ähnliche Anlage den Vordergrund des Bildes. Ein breiter Steg aus robusten Steinblöcken führt von links nach rechts über das Wasser und mündet in eine etwas verbreiterte Terrasse. Der Steg ist begrenzt von einer verspielten, möglicherweise gusseisernen Balustrade, die beim Übergang zur Terrasse zu einer Eingrenzung aus Steinplatten wechselt. Die Terrasse ist wiederum Standort für einen schmucken Wohnpavillon. Dachgeschoß, Fensterrahmung, die leichte Umzäunung des säulengetragenen Vorbaus sind reich von unterschiedlichstem Gitterwerk geziert. Dieser Pavillon ist das imposanteste und höchste Gebäude auf dem Bild. Nur eine Kiefer, die auf der Rückseite des Gebäudes steht, überragt diesen Pavillon und verdeutlicht auf diese Weise seine Bedeutung für das Bildgeschehen. An der Brüstung zu einem überdachten Vorbau des Pavillons stehen eine junge Dame und ihre Dienerin, angedeutet durch eine kleinere Statur. Sie blicken herab auf ein Figurenpaar am Fuß der Treppe. Links ist Bao Yu zu erkennen, ausgezeichnet durch einen Halsreif mit dem Glücksamulett und der Kappe, die über der Front mit einem, eine Perle symbolisierenden Bällchen besetzt ist. Über dem Arm trägt Bao Yu ein Kleidungsstück aus rotem, gemuster-

tem Stoff, von welchem lange Bänder herabhängen. Bao Yu beugt sich behutsam vor, um der Dame vor ihm das Kleidungsstück entgegenzuhalten. In einer Pose, die Unentschlossenheit und Scham ausdrückt, wendet sich die junge Dame von Bao Yu ab, um ihm gleichzeitig den Kopf wieder zuzuneigen. Früheren Betrachtern hat unter Umständen das Schild über dem Eingang zum Pavillon den Namen verraten und als zusätzlicher Hinweis die Zuordnung der Bildszene zum Romangeschehen erleichtert. Heute, da die Zeichen unkenntlich geworden sind, lässt sich der bisher unbestimmte Bildinhalt nur durch die dargestellte Handlung erschließen, die in der Übergabe eines roten Stück Stoffes zwischen Bao Yu und der schüchternen Dame besteht. In einer Episode, die im zweiten Teil des Titels zu Kapitel 62 genannt ist, geht es um ein Kleidungsstück aus rotem Stoff. Darin führt der Streit unter vier der Gartenbewohnerinnen zu heftigem Gerangel mit dem Ergebnis, dass der granatapfelrote Rock von Xiang Ling durch Wasser und Schlammflecken ruiniert wird. Todunglücklich über dieses Missgeschick traut sich Xiang Ling kaum nach Hause, denn dort erwartet sie Vorwurf und Tadel durch die strenge Tante. Außerdem schämt sich Xiang Ling aber auch darüber, dass sie mit dem Rock - ursprünglich ein kostbares Geschenk von Cousine Bao Qin - nicht ausreichend behutsam umgegangen ist. In dieser scheinbar ausweglosen und verfahrenen Situation wird Bao Yu zum Retter in der Not. Er beauftragt seine Leibzofe, Xi Ren, der verzweifelten Xiang Ling einen ihrer Röcke aus einem ähnlichen Stoff zu überlassen, um ihn gegen das verschmutzte Kleidungsstück einzutauschen. Xi Ren erfüllt diesen Auftrag ihres jungen Gebieters nur zu gerne, denn sie ist Xiang Ling freundschaftlich gesonnen. Xiang Ling wechselt also den ruinierten Rock gegen einen neuen und kann sich ohne Furcht vor Schelte und Schuldgefühl auf den Heimweg begeben. Bei dem rötlichen Kleidungsstück, welches Bao Yu der jungen Dame entgegenhält, handelt es sich wahrscheinlich um den granatfarbenen Ersatzrock. In der Figur der schüchternen Dame ist demnach Xiang Ling repräsentiert. An-

ders als in der Romanversion, der zufolge Xi Ren, die Leibzofe Bao Yus, der unglücklichen Xiang Ling den Ersatzrock überreicht, nimmt im Bild diese nur als Zuschauerin teil und beobachtet zusammen mit einer kleinen Dienstmagd von der Veranda des Pavillons aus die Übergabe des Kleidungsstücks. Mit dieser Abweichung vom Text unterstreichen die Künstler allerdings deutlicher die Rolle von Bao Yu als Urheber der Hilfsaktion, der hier im Bild die „gute Tat“ eigenhändig ausführt, und erleichtern dem Betrachter das Verständnis und die „Lesbarkeit“ dieser Bildszene.

II.4 Bild 4 (Abb.7): Beschreibung und Deutung

In diesem Bild bilden Gebäude und Landschaft keine einheitliche, ineinander übergreifende Gartenkulisse, sondern erscheinen wie voneinander getrennte Bereiche. Der Vordergrund ist vorwiegend von Bauten besetzt. Dahinter breitet sich eine im Wesentlichen natürliche Landschaft aus. In nächster Nähe zum Betrachter erheben sich rechts und links zwei Wohnpavillons. Die Eingänge der Pavillons sind einander zugewandt. Zwischen den beiden Seitenbauten verläuft ein kunstvoll gepflasterter Weg und führt direkt zum Eingang eines dritten Pavillons von komplexerer Bauweise. An die geräumige, zentrale Halle schließen sich rechts und links - gleich Flügeltrakten - Korridore an. Durch die Säulen dieser Korridore ist die Aussicht auf die rückwärtige Parklandschaft mit einem See, kleinen Inseln und wenigen, die Landschaft akzentuierenden Aussichtspavillons gegeben. Zwischen dem Arrangement der Gebäude im Vordergrund stehen einige urwüchsig emporragende Kiefern, die ihre Krone majestätisch über den Dächern ausbreiten. In gefälliger Ordnung säumen steinumfasste Beete unterschiedlicher Form, in denen rare Zierpflanzen wachsen, die Ränder der Wege. Dekorative „Ziersteine“ von bizarrer Form sind in verschwenderischer Anzahl zwischen zarten Bambussträuchern aufgestellt.

Das Gebäude im Zentrum des Bildes trägt über dem Eingang ein Schild mit den Schriftzeichen „Yi Hong Kuai Lü“ („Happy Red and Delightful Green“¹⁸). Der Pavillon ist festlich geschmückt. Von den Dachtraufen hängen dicht gedrängt seidenbespannte Lampions mit langen Fransen. Auf den Lampions erscheint ein Schriftzeichen, welches kurioserweise nie in frontaler Ansicht wiedergegeben ist, sondern auf der Rundung der Lampions nur zu einem kleinen Teil erkennbar ist. Es ähnelt dem Glückwunschzeichen „Shou“ (langes Leben). Zahlreiche Gäste sind zu dem Fest erschienen und haben sich im Innenraum des Wohnpavillons zu einer fröhlichen Runde um eine reich mit Essgeschirr und Trinkschalen gedeckten Tafel zusammengefunden (Abb.8). Inmitten der Schar von neun jungen Damen erkennt man auf dem Ehrenplatz frontal zum Eingang Bao Yu. Zwar ist das Gesicht der Figur zur Unkenntlichkeit zerstört, deutlich erkennbar ist jedoch die für Bao Yu typische Kappe mit schwingender Bommel. Von allen Figuren im Raum hebt einzig Bao Yu seine Schale zum Trinken an und tritt damit vor den anderen als Hauptfigur hervor. Zu dem Fest eilen von allen Seiten weitere Gäste herbei. Von links nahen zwei Damen. Eine schreitet voran und zeigt der Nachfolgenden mit dem ausgestreckten Finger das nahe Ziel vor ihnen an. Die zweite Dame führt einen in Stoff gehüllten Gegenstand -wohl eine Gabe zum Fest- mit sich. Durch das Dunkel der Nacht suchen sich – unten rechts im Bild- drei andere Frauengestalten den Weg zur Festgesellschaft. Von ihnen tragen zwei Damen große Körbe. Eine kleine Dienerin leuchtet ihnen mit einer Laterne den Weg voraus. Über dem Eingang des Pavillons im rechten Vordergrund hängt ein Schild, dessen Aufschrift nicht mehr lesbar ist. Teilweise erkennbar sind die Zeichen eines Verspaares auf den Säulen seitlich zum Eingang¹⁹. Vor dem Eingang dieses Pavillons ist eine schwere Reismatte herabgelassen, die Fenster sind durch vorgezogene Vorhänge verdunkelt und deuten an, dass der Pavillon bereits für die Nachtruhe vorbereitet ist. Aus dem Inneren blickt, von einer kleinen Dienerin auf der Veranda ans Fenster gerufen,

eine Dame hinter einem der Vorhänge hervor und nimmt die flüsternd durchs Fenster vermittelte Botschaft in Empfang. Bewegung herrscht auch in dem Pavillon auf der gegenüberliegenden Seite, der in Parallelität zum Pavillon rechts ähnlich konstruiert ist. Die Schrift auf dem Eingangsschild ist verschwunden und unleserlich. Ebenso sind die Seitenaufschriften nur noch sehr fragmentarisch zu erkennen. Die Bewohnerin dieses Pavillons ist schon aus ihrer Wohnung herausgetreten und begibt sich in Begleitung einer Dienerin auf den Weg. Die Aufschrift „Yi Hong Kuai Lü“ als Ort des Geschehens enthält einen ersten Hinweis für die Zuordnung. Es handelt sich um den Wohnpalast von Bao Yu. Ein nächtliches Treffen, wie es in diesem Bild illustriert ist, bezieht sich in Verbindung mit dem für einen Geburtstag typischen Glückwunschsymbold „Langes Leben“ auf den Laternen auf den Geburtstag von Bao Yu, der behandelt ist in Kapitel 63. In der Romanbeschreibung hat Bao Yu seit dem frühen Morgen seinen Geburtstag mit der Erfüllung formeller Ritualen begehen müssen: mit Opfern an den Himmels- und Erdgottheiten, mit Ehrerweisungen an die Familienvorfahren im Clanstempel, mit Höflichkeitsbesuchen bei Tanten, um Glückwünsche entgegenzunehmen. Nach der Rückkehr in seinen Wohnhof bereiten die Zofen von Bao Yu als Kontrastprogramm eine von allen Zwängen freie, improvisierte Geburtstagsparty. Dies alles geschieht heimlich und ohne Wissen der Erwachsenen. Zunächst „steigt“ die nächtliche „Party“ in kleinem Kreis von Bao Yu und seinen Zofen. Da es aber für gesellige Trinkspiele an Teilnehmern fehlt, beschließt man, Cousine Bao Chai und Lin Dai Yu zu dem heimlichen Fest herbeizurufen. Später stoßen dann aber auch noch die Halbschwester Dan Chun, die Cousinen Bao Qin, Li Wan und Xiang Yun dazu. Die im Roman genannte Anzahl der Mädchen von 16 Personen wird von den Malern in der Darstellung genau umgesetzt. Dieses Wandbild hält durch die Vielfalt und Subtilität bildlicher Ausdrucksmittel, mit denen die Künstler das im Dunkel der Nacht

getarnte, geheime Treffen zum Ausdruck zu bringen, einen besonderen Reiz für das Auge des Betrachters bereit.

II.5 Bild 5 (Abb.9): Beschreibung und Deutung

Das fünfte Bild befindet sich am Ende des ersten Abschnitts des Wandelgangs, an welchem er in den westlichen Trakt um die Ecke biegt. Dieses Mal ist auf dem Bild nur ein einzelner Wohnpalast gezeigt. Im Hintergrund erstreckt sich eine flache Seenlandschaft. Interessant dagegen ist vor allem die Landschaft im nächsten Vordergrund. Als wolle es eine unüberwindliche Barriere zwischen Betrachter und Bild herstellen, wirft sich hier ein schroffes Felsenmassiv auf und vermittelt den Eindruck von Unzugänglichkeit des anschließenden Geländes. Die Abgeschiedenheit dieses Ortes ist zusätzlich noch dadurch hervorgehoben, dass erst jenseits eines unendlich weiten Gewässers das nächste bewohnte Gebäude sichtbar wird, das kaum erkennbar hinter einem Bergvorsprung hervor lugt. Schier endlos scheint der Weg bis hin zu jenem fernen Gebäude, der mit der steinernen Bogenbrücke hinter dem Wohnpalast beginnt und sich über unzählige Windungen dahinzieht. Distanz kommt schließlich auch zum Ausdruck in dem Himmel, dessen Färbung mit zunehmender Entfernung wechselt. Der dunkle, fast bedrohlich düstere Blauton im Vordergrund erhellt sich allmählich zu einem heiteren hellen Aquamarin und schlägt am Horizont um in einen zarten Rotton, wie er für Dämmerungen charakteristisch ist. Den einsamen Wohnpalast umhüllen zarte Bambusstauden wie zum Schutz vor der unwirtlichen Umgebung. Vor dem Palast liegt ein kleines, geordnetes Gärtchen, das ein kunstvoll geflochtener Bambuszaun umgibt. In diesem Vorgarten blühen Chrysanthemen und künden vom angebrochenen Herbst. Der Palast besteht aus mehreren Räumen, über denen sich hintereinander zwei Satteldächer staffeln. Über dem Eingang hängt ein Schild mit den Zeichen „Xiao Xiang Guan“ („Bamboo Lodge“²⁰). Ein

zweites Schild hängt an der zum Vordergrund ausgerichteten Gebäudewand. Die Zeichen darauf sind verblasst und unlesbar. Der offen stehende Eingang gewährt den Einblick ins Innere des Palastes. Stapel von Buchkassetten und ein mit Schriftzeichen dekoriertes Wandschirm wiesen den Bewohner dieses Palastes als Kunstkenner und gebildeten Literaturliebhaber aus. Auf der Veranda des Pavillons befinden sich mehrere Figuren. Direkt im Eingang steht eine junge Dame von schlanker, aufrechter Gestalt (Abb.10). Sie blickt hinüber zu einer kleinen Dienerin die von links mit einem Tablett voller Trinkschalen herbeieilt. Am oberen Treppenabsatz bereitet sich eine zweite Dame zum Gehen vor und beugt sich einer kleinen Zofe entgegen, die dabei ist, einen Schirm zu öffnen. Während sich am Eingang auf der Veranda der eine Besucher verabschiedet, naht von rechts bereits ein zweiter. Dies ist Bao Yu, der sich mit aufgespanntem Schirm als Schutz vor dem anhaltenden Regen einen Weg durch die zerklüfteten Felsen bahnt. Durch die Aufschrift „Xiao Xiang Guan“ ist das Gebäude im Bildvordergrund als Wohnquartier von Lin Dai Yu, der begabten und sensiblen Lieblingscousine von Bao Yu, gekennzeichnet. Die Darstellung gibt ein völlig anderes Bild vom Xiao Xiang Guan als er im Roman beschrieben ist. Nach Kapitel 17 ist der „Xiao Xiang Guan“ ein schlichtes Gebäude, das sich durch vornehme Eleganz und Zurückhaltung auszeichnet. Es liegt ruhig, ist umgeben von einem Bambushain, ein klarer, murmelnder Quellbach fließt vorbei und im rückwärtigen Garten wachsen Birnbäume und Bananenstauden. Es ist wegen des zarten Bambus und der ruhigen Abgeschiedenheit, weshalb sich Cousine Lin Dai Yung diesen Ort als Quartier wählt, und in denen sich das fragile und in sich zurückgezogene Naturell Lin Dai Yus spiegelt.

Auch in diesem Bild war es den Künstlern offensichtlich wichtig, ein Bild wiederzugeben, in welchem es weniger um die wortgetreue Illustration des Textes, sondern vielmehr um ein genaues und speziell für Lin Dai Yis Wohnort typisches Stimmungsbild geht.

Um welche Romanepisode es sich handelt, erschließt sich dem Betrachter in diesem Bild aus verschiedenen, puzzle-artige zusammengesetzten und in Bildsprache kodifizierter Informationen: Die im Vorgarten blühenden Chrysanthemen verweisen auf den Herbst als Jahreszeit. Die Angabe der Tageszeit ist enthalten in der Abenddämmerung, die am fernen Horizont rötlich schimmert. Dass es sich einen regnerischen Tag handelt, ist durch zwei Bildrequisiten angezeigt: die Regenschirme von Bao Yu und der sich verabschiedenden Besucherin, und dem ungewöhnlich dunklen, wie bei einem Unwetter verfärbten Himmel direkt über dem Palast. Aufgrund der im Bild enthaltenen Hinweise zu Ort, Tages- und Jahreszeit und die beteiligten Personen lässt sich die Bildszene Kapitel 45 zuordnen.

In diesem Kapitel wird erzählt, dass Lin Dai Yu wegen ihrer kränkenden Verfassung nicht ihren Wohnpalast verlassen kann und sich nach langer Zeit ohne Gesellschaft einsam und verlassen fühlt. Ihre durch die Krankheit verstärkte Melancholie erhellt sich durch den Besuch von Cousine Bao Chai, die ihr ein kräftigendes Essen bringt. Vor allem aber durch das Erscheinen Bao Yus. Die aufrechte Figur am Eingang des Pavillons stellt demnach Lin Dai Yu dar, während sie Bao Chai verabschiedet, welche in der zweiten Frauenfigur mit einer kleinen Dienerin in Begleitung wiedergegeben ist. Rechts im Vordergrund des Bildes schreitet Bao Yu auf den Wohnpalast von Lin Dai Yu zu. Nach dem Roman erscheint Bao Yu aufgrund des Regens in einem Cape aus Gras und einem geflochtenen Bambushut. Diese Bekleidung lässt ihn wie einen Fischer aussehen und liefert Lin Dai Yu einen Grund, sich über ihn lustig zu machen, was ihre trübe Stimmung hebt. Der „Bao Yu“ des Wandbilds ist hingegen nur mit einem Regenschirm ausgestattet. Dies ist aber eine verständliche Abweichung, bedenkt man, dass durch Regencape und Strohhut, das entscheidende Attribut von Bao Yu, die Kappe mit Bommel, nicht mehr sichtbar wäre.

In diesem Bild folgen die Künstler vielleicht nicht ganz buchstaben-treu der Romanvorlage, lassen den Betrachter aber mit unterschiedlichen Mitteln der Bildsprache an den Gefühlen der Personen in der Bildszene und der Stimmung dieses besonderen Ortes teilhaben.

II.6 Bild 6 (Abb.11): Beschreibung und Deutung

In Bild 6 spielt die Handlung nicht vor einer Seenlandschaft, sondern ist verlegt in eine Hügellandschaft, die eine andere Variante chinesischer Gartenkunst präsentiert. Kräftige, massive Hügelkuppen verleihen dem Gartenausschnitt im rückwärtigen Teil des Bildes einen vor allem rauen, spröden Charakter. Das unruhige „Auf und Ab“ wird besonders unterstrichen durch die Ziermauer auf dem Kamm der hinteren Hügelkette, die dem Gefälle der Erhebungen der Hügelkette folgt. Im Kontrast hierzu ist der Gartenschmuck im Vordergrund gestaltet. Hier entfaltet sich Natur von eher gezähmtem Charakter. In den Flächen zwischen den aus Kieselstein gepflasterten Wegen sprießen einzelne Grasbüschel und kleine Blumenkissen. In steinumfassten Beeten ragen dekorative Ziersteine als Zeichen für Eleganz und Reichtum der Umgebung auf. Eine Lotusblüte zum Zeichen der sommerlichen Jahreszeit entsteigt einem dekorativen Topf, der links am Wegrand steht und zur Hälfte angeschnitten dargestellt ist. Dahinter ragen die Stängel eines Bambusstrauches ins Bild. In diesem Bild sind mehrere Bauten hintereinander gestaffelt angeordnet, aber derart gestaltet, dass durch die Säulen eines jeden Gebäudes hindurch der Ausblick in weitere Ferne gewahrt bleibt. Durch den vorderen Pavillon, der ein zweistöckiges Pagodendach trägt, blickt man zunächst auf eine mächtige steinerne Brücke. Auf der Brücke thront ein Aussichtspavillon mit der imposanten Dachkonstruktion eines Sattelwalmdaches und einem ungewöhnlich auffallend rot ausgemaltem Giebelfeld. Durch die das Dach stützenden Säulen hindurch vermag man

dennoch wiederum, noch weiter in die Ferne zu blicken. Die Aussichtsterrasse links im Bild weist nur ein Flachdach auf, was ihr ein luftiges, fragiles Aussehen verleiht. Auf den gepflasterten Wegen des Ziergartens nähert sich eine Dame in Begleitung einer kleinen Dienerin dem Pavillon vorne rechts. Unter den modisch langen Ärmeln ihres hellen Gewandes lugt rechts ein Rundfächer hervor. Er trägt ein in Tuschmalerei ausgeführtes Bambusdesign. Am Eingang des Pavillons steht Bao Yu einer jungen Dame gegenüber und übernimmt aus ihren Händen einen gefalteten Fächer (Abb12). Weiter rechts sitzt eine andere, junge Dame mit einer Blume an der Schläfe. Vor sich hält sie einen Faltfächer. Sie benutzt ihn offenbar aber nicht, um sich Kühlung zuzufächeln, sondern hat ihn mit beiden Händen bis zum äußersten auseinander gezogen. Zwei kleine Dienerinnen schauen ihr dabei zu und lenken damit die Aufmerksamkeit auf diese spezielle Figur.

Der Inhalt dieser Darstellung geht zurück auf eine Episode aus Kapitel 31 des Romans, die das betreffende Geschehen unter dem Titel „Si Shan Zuo Qian Jin Yi Xiao“ (Ein zerrissener Fächer bewirkt dasselbe wie Zehntausend Goldbarren für ein Lächeln) zusammenfasst. In dieser Episode geht es um einen Streit zwischen Bao Yu der seiner engvertrauten Zofe Qing Wen, die versehentlich einen Fächer von Bao Yu zerbricht. Bao Yu, aus anderen Gründen missgestimmt, tadelt sie dafür übermäßig harsch, worauf sich die Zofe ungerecht behandelt fühlt und schmollt. Eine Versöhnung kommt erst zustande, als Bao Yu zum Zeichen der Reue und als Beweis, dass er einen gewöhnlichen Fächer nicht höher schätzt als die grenzenlose Hingabe seiner Zofe, dem Mädchen mehrere Fächer bringt, die sie ausdrücklich auf sein Geheiß zerreißen soll. So zerpflückt Qing Wen zuerst sämtliche Fächer, die Bao Yu mitgebracht hat. Als aber kein anderer mehr zur Hand ist, muss She Yue, eine andere Zofe, auch noch ihren Fächer opfern. Die Umgebung, in welcher diese Szene spielt, ist im Roman nicht genauer beschrieben. Die

Künstler der Wandbilder haben ihn demnach nach eigenen Vorstellungen gestaltet. Die Handlung aber haben sie - abgesehen von den kleinen Dienerinnen - in der Figurengruppe innerhalb des Pavillons unverwechselbar und deutlich nachgebildet. Wir sehen Qing Wen, die den Fächer auseinanderzieht; am Pavilloneingang She Yue, die ihren Fächer Bao Yu überlassen muss. Die heran wandernde Dame stellt möglicherweise Xi Ren dar, die Hauptzofe von Bao Yu, die sich im Roman erst etwas später einfindet. Die drei kleinen Dienerinnen sind Beiwerk, das von den Künstlern der Szene hinzugefügt wurden, möglicherweise mit dem Ziel, die Hauptfigur der Szene zu „umrahmen“, gleichzeitig um sie zu „verstecken“ und so den Betrachter auf die „Suche“ nach der Bedeutung dieser Bildszene zu schicken.

II.7 Bild 7 (Abb.13): Beschreibung und Deutung

In diesem Bild schiebt sich vor einem Teich, in dem Seerosen blühen, eine offene Veranda in den rechten Vordergrund ins Bild. Das flache Dach wird von quadratischen Säulen getragen und ist von einem verzierten Gesims umgeben. Auf dessen geometrisch gemustertem Untergrund prangen als Dekor runde Medaillons mit unterschiedlichen, stilisierten Schriftzeichen. Am weit entfernten, linken Ufersaum liegt ein Gehöft, das von einer wie? getünchte Umfriedungsmauer mit Zierfenstern und rundem Mondtor umgeben ist. Von den verschiedenen Gebäuden innerhalb des Gehöftes lugen nur die Dachgiebel hervor. Im Hintergrund erhebt sich ein „Jia Shan“, ein aus aufeinander getürmten Felsen künstlich geschaffenes Gebirge. Ein offener Aussichtspavillon mit Pagodendach krönt seinen Gipfel. Weiden säumen das rückwärtige Ufer. Ihre herabhängenden Äste wiegen im leichten Wind. Dahinter verläuft eine weitere Mauer, die dieses Mal jedoch nicht von Fenstern durchbrochen ist. Ebenso ist das Portal, welches von einem überdachten Vorbau umrahmt wird und die einzige Durchgangsmöglichkeit bildet, fest verrie-

gelt und rundet diesen Gartenabschnitt zu einer Einheit ab. Während das rechte Ufer hinter der Veranda im Vordergrund verborgen ist und offen bleibt, wie sich die Gartenanlage dort fortsetzt, suggerieren Baumwipfel hinter der rückwärtigen „verriegelten“ Mauer und jenseits des „künstlichen Gebirges“ noch weitere Ausdehnung des Terrains in die Tiefe.

Auch dieses Bild hat eine festliche Versammlung zum Motiv. Es findet wiederum ein Essen statt, das sich jedoch in diesem Bild am Abend ereignet: viereckige Glaslaternen auf langstieligen Ständern sind aufgestellt. Eine weitere Leuchte steht neben Ess- und Trinkschälchen auf dem Tisch. Drei Damen haben um den Tisch Platz genommen. Die beiden vorderen, jüngeren unterhalten sich einander zugewandt. Eine ältere Dame mit ergrautem Haar unter der anliegenden Haube lauscht ihrem Gespräch. Ihr zur Seite steht eine kleine Dienerin, ein Fläschchen in den Händen.

Von links nähert sich Bao Yu. Er trägt hier ein kostbares, besonders ausgearbeitetes Gewand. Über dem dunklen, knöchellangen Untergewand folgt ein kürzerer Rock, dessen heller Stoff gazeleicht, fast durchsichtig erscheint. Er ist außerdem in einen knielangen, olive-braunen Mantel gehüllt. Mit welcher verschwenderischer Fülle an Stoff der Mantel gefertigt wurde, wird sichtbar in dem reichen Faltenwurf der langen Ärmel. Als Kontrast sind Futter und Kragenbesatz abgesetzt durch einen Stoff von hellem Grundton und zarten Musterung. Das Amulett am Halse Bao Yus ist als ein Kunstwerk an Geschmeide gezeigt. All diese Details sind mit besonderer Sorgfalt ausgeführt und sind Ausdruck von erlesenem Geschmack und raffiniertem Lebensstil, denen im Roman in besonders ausführlichen Beschreibungen über Farben, Form und Beschaffenheit Aufmerksamkeit gewidmet ist und die hier ins Bild übernommen sind. Bao Yu wird von einer Zofe begleitet. Sie trägt ihm an einem Stock eine Laterne mit dem Schriftzeichen vorausträgt, die dem Namen seiner Familie „Jia“ ähnelt.

Das Bild enthält viele unterschiedliche Informationen, die für die Bestimmung der Bildszene hilfreich sind. Da Laternen angezündet sind, ist es Abend. Die Bäume sind belaubt, Blumen blühen in den Zierbeeten und der Teich ist übersät mit den Blättern von Seerosen, was bedeutet, dass es sich um eine milde, warme Jahreszeit handelt. An der Szene sind unter den Figuren die Ahnin, Jia Mu, der junge Bao Yu sowie einige Mädchen beteiligt. Nach dem Roman unternimmt die Ahnin Jia Mu einmal einen zweitägigen Rundgang durch den Garten, in welchem die jungen Leute verstreut in verschiedenen Wohnanlagen residieren. An verschiedenen, besonders schönen Plätzen des Gartens, deren Exklusivität ausführlich beschrieben wird, legt Jia Mu einen Halt ein, um den Anblick der Umgebung zu genießen. Der Schlüssel zur Dechiffrierung liegt in diesem Bild in den Details, die den Ort der Handlung auf diesem Bild charakterisieren (Abb.14). In der linken hinteren Ecke des Pavillons steht ein kleiner Tisch, der aus bizarr gewundenem Wurzelholz nicht nur ein Beispiel für ein modisches Zierobjekt ist, sondern als Blickfang für die Aufmerksamkeit des Betrachters fungiert. Darauf befinden sich eine hohe Vase mit einem Blütenzweig, eine Bücherkassette und links eine Schale mit einer besonderen Spezies von Zitrusfrüchten, die ihrer fingrigen Form wegen „Fo Shou“ („Buddhahand“) heißen. Genau diese Komposition von Gegenständen zeichnet den Wohnpalast von Dan Chun, einer der Halbschwestern von Bao Yu, aus und liefert den entscheidenden Hinweis zur in diesem Wandbild möglicherweise illustrierten Episode aus Kapitel 40. Einige Details in diesem Wandbild weichen von der Beschreibung im Roman ab. Nach dem Roman legen Jia Mu und ihre Begleiter auf ihrem Spaziergang durch den Garten „Da Guan Yuan“ („Grand View Garden“²¹) nicht am Abend eine Pause in der Wohnstätte von Dan Chun ein, sondern am späten Vormittag zu einem kräftigenden Frühstück. In dem Wandbild deuten dagegen Glaslampen im Inneren des Pavillons als auch Laternen, mit denen eine Zofe Bao Yu voran-

schreitet, auf eine abendliche Stunde. Hierin könnte angezeigt sein, dass sich der Besuch bis in späte Stunden hingezogen haben könnte.

Da sich im Hintergrund ein steil aufragender Berg mit einem Pavillon auf dem Gipfel erhebt, könnte sich die Bildszene auch auf ein anderes Ereignis beziehen: ein Treffen anlässlich des Mittelherbstfestes auf dem Gipfel des „Tu Bi Shan Zhuang“ („Convex Emerald Hall“²²) aus Kapitel 76. In Unterschied zum Roman findet das abendliche Fest nicht auf dem Gipfel des Berges statt, sondern weit unten am See. Es ist kein Vollmond gezeigt, noch sieht man einen Flötenspieler, der im Roman zu dieser Episode gehört. Bei beiden Interpretationen bestehen Unstimmigkeiten zur Romanvorlage. Ich gebe aber der Festlegung dieser Bildszene auf Kapitel 40 den Vorrang, da die Details zur Charakterisierung der Wohnung von Dan Chun zu ungewöhnlich sind und nicht ohne Grund eingesetzt sein werden.

II.8 Bild 8 (Abb.15): Beschreibung und Deutung

Die Szene in diesem Wandbild - eine eisige Winterkulisse - spiegelt die winterliche Atmosphäre in vielfältigen Details: milchig schimmernder Reif überzieht die Gebäude, Felsen und Wege und lässt sie hell vor dem verfinsterten Himmel und dem trüben Wasser hervorstechen. Die klirrende Winterkälte, die die Landschaft bis in die Nadelspitzen der hohen Kiefern umhüllt hat, wird für den Betrachter nicht nur sichtbar, sondern geradezu spürbar. Entlang des linken Seeufers stehen mehrere Wohnhöfe. Über den Rand der Mauern, die die Gebäude schützend umschließen, ragen die Dachgiebel der Gebäude aus dem Inneren hervor.

Im Vordergrund des Bildes steht ein sehr ungewöhnlicher Pavillon. Wie ein Pfahlbau ragt er auf Holzpflocken als Fundament

aus dem Wasser. Knorrig gewundene Holzstämme ersetzen die Säulen, auf denen das Dach ruht. Das Dach schützt eine Schilfbedeckung, deren Kanten von Bambusstöcken verstärkt sind. Grundsätzlich unterscheidet sich dieser Pavillon von der Konstruktion her nicht von den bisher vorgestellten Wohnpavillons der übrigen Wandbilder. Ungewöhnlich jedoch sind die Materialien, die den Eindruck von urwüchsiger Natürlichkeit erwecken²³. Über dem Eingang hängen als Motto die Zeichen „Yuè Yuè“ (Mondschau). Ein zweites Schild oberhalb des Fensters auf der dem Betrachter frontal zugewandten Seite des Pavillons gibt den Namen des Ortes preis: „Lu Xue An“ (Reed Snow Cottage²⁴). Ein in Zick-zack angelegter Steg führt über das Wasser zum Eingang der „Hütte“. Er steht ebenfalls auf hölzernen Pfosten und fügt sich stilistisch der Umgebung des ländlichen Wasserpavillons ein. Ebenso das Geländer des Stegs, das aus kunstvollem Rattangeflecht besteht. Die gesamte Konstruktion erscheint sehr originell und hat etwas von der Art einer „Follie“, den ausgefallen, eigenwilligen und auch etwas extravaganten bis bizarren Bauten, die im neunzehnten Jahrhundert zum Schmuck und als „eye catcher“ (Hingucker) vorzugsweise in englischen, aber auch französischen Gartenlandschaften erbaut wurden, und in denen sich die ganz besonderen Sehnsüchte ihrer Erbauer widerspiegeln²⁵. Zwei Frauengestalten schreiten über die Zickzack-Brücke auf den Pavillon zu. Zum Schutz gegen die eisige Winterkälte sind sie warm gekleidet. Die große schlanke Dame mit aufgetürmter Frisur trägt ein langes Cape, ihre Dienerin eine Haube, deren Krempe im Nacken weit herabhängt. Weitere Besucher nahen von anderen Seiten: von weit aus dem Hintergrund, hinweg über eine Brücke und einen langen Damm bahnt sich eine andere Dame, gestützt auf ihre Zofe, ihren Weg durch die Winterlandschaft. Am Eingang des „hölzerne“ Pavillons sind zwei Damen zu sehen, von denen die eine, die keinen Wintermantel trägt und offenbar aus dem Inneren des Pavillons herausgetreten ist, den Neuankömmling, der noch ganz fest sein rotes Cape mit Kapuze um sich geschlungen hält,

am Umhang zupft, gleichsam als Aufforderung, einzutreten und abzulegen. Durch das Fenster mit hochgeschlagenen und beiseite gerafften Behängen sieht man in den Innenraum des Pavillons, dem ein Wandschirm mit Schriftzeichen das Flair von „Gelehrsamkeit“ verleiht.²⁶ Um den runden Tisch sitzen eine junge Dame mit einer Winterhaube, Bao Yu und eine alte Dame mit einem schwarzen Stirnband, das ein Zierstein über der Stirne schmückt (Abb.16). Hinter dieser Dame steht eine kleine Dienerin mit Schneckenfrisur. Auf dem Tisch stehen Trinkschalen bereit. Man erkennt Bao Yu, der in der Kohle in einem runden tragbaren Stövchen herumstochert, um die Glut anzufachen.

In diesem Wandbild liefert bereits der Name des Ortes allein einen entscheidenden Schlüssel zur Entzifferung. Die im Wandbild dargestellten winterliche Versammlung im „Lu Xue An“ ist im Kapitel 50 des Romans behandelt. Wiederum geht es um ein Treffen, welches Bao Yu und seine im Garten lebenden Cousinen abhalten, um sich bei einem Wettstreit im improvisierten Dichten zu üben. Als besonderer Ehrengast erscheint auch „Jia Mu“, die Ahnin der Familie. Der Pavillon dieses Wandbildes illustriert nicht das im Roman beschriebene Vorbild von einem einfachen Landhäuschen mit Riedgrasdach und Bambusfenstern, welches von Reisfelder umgeben auf einer Landzunge gebaut ist. Der im Bild wiedergegebene Pavillon weicht davon weit ab. Es zeigt eine sehr ausgefallene, interessante Interpretation. Was wir sehen, ist ein Palastbau mit Holz – und Bambuselementen auf ländlich getrimmt. Die Künstler entscheiden sich bei der Darstellung des „Lu Xue An“ für eine Version, bei der das Gebäude dennoch überzeugend stabil und robust wirkt, um sich dort auch im Winter längere Zeit aufhalten und Feuer machen zu können. Sowohl der Pavillon als auch die Gartenlandschaft in Winterstimmung sind mit einer Vielfalt origineller Details versehen, die den Einfallsreichtum und die Kreativität der Künstler besonders deutlich werden lassen.

II.9 Bild 9 (Abb.17): Beschreibung und Deutung

Dieses Bild fällt aus dem üblichen Schema der bisher vorgestellten Wandbilder heraus. Hier ist keine Gartenlandschaft zu sehen. Es zeigt allein einen Wandelgang, genauer gesagt, es zeigt den Wandelgang des umgebenden Palasthofes „Chang Chun Gong“ ins Bild übertragen.

In einem weiteren Punkt unterscheidet sich dieses Wandbild von den bisher besprochenen Bildern: Erscheint um die Wandbilder mit den Episoden aus dem Roman ein Zierstreifen, der der Montierung einer seidenen Hängerolle gleicht (Abb.36), so füllt die Malerei dieses Wandbildes die gesamte Wandfläche aus. Läuft man den echten Wandelgang entlang, fällt sofort auf, dass auch andere Proportionen benutzt sind als in den Bildszenen zum Roman. Gebäude, Hintergrund und Figuren fallen dort kleiner aus. Der Betrachter nimmt den Bruch, die Distanz zwischen Bild und realem Raum, dem Standort des Betrachters, deutlich wahr. In diesem Wandbild hingegen scheinen der im Wandbild dargestellte Raum und der reale Raum nahtlos ineinander überzugehen. Das Bild wirkt wie die Verlängerung des Wandelganges in die Bildfläche ein. Der Wandelgang im Bild ist natürlich nicht „echt“, sondern ein trompe l'oeil („eine Täuschung des Auges“ = optische Täuschung), dessen Wirkung von einem bestimmten Betrachterstandort aus besonders effektiv ist. Am Gelingen der optischen Täuschung haben mehrere Elemente Anteil: so imitiert der Bodenbelag im Wandbild die anthrazitfarbenen Granitplatten des echten Ganges; unterhalb des Dachgebälks tritt zwischen den Säulen holzgeschnitztes Zierwerk mit dem Zeichen „Shou“ (langes Leben) in der Mitte von zwei stilisierten Fledermäusen als Ausdruck für den Wunsch auf ein glückliches, langes Leben auf; darunter bilden Strebenelemente in geometrischer Anordnung eine Eingrenzung wie im echten Korridor. Wie der reale Palasthof ist der Wandelgang im Bild zu

einer Seite offen und besteht aus einer Sequenz von fünf Pfeilern als Träger der Überdachung des Wandelganges. An der rechten Seite des imaginären Ganges verläuft die Außenwand eines Gebäudes. Ebenso wie die Wände des realen Hofes ist die gemalte Gebäudewand durch Holzpfeiler in regelmäßige Abschnitte unterteilt. Die Pfeiler sind wie im echten Gang in rechteckigen, steinernen Säulenbasen verankert. Die untere Hälfte der fünf Wandabschnitte ist grau-, die obere Hälfte weißgetüncht. In der oberen Hälfte der ersten beiden und letzten beiden Abschnitte befinden sich Fensteröffnungen unterschiedlichster Formen, die von geometrischen Hexagonen hinreichen bis zu stilisierten Blattformen²⁷. Den mittleren Abschnitt füllt eine hexagone Türöffnung ein. Ein Türflügel ist zugeklappt, während der zweite Flügel der Tür leicht offen steht und den Eindruck vermittelt, hier führte ein Weg in einen anschließenden Innenraum. Quer über dem Tor hängt eine Tafel mit der Aufschrift "Song Feng Shui Yue" (Wind in den Fichten, Mond auf dem Wasser). Am hinteren Ende verzweigt sich der imaginäre Gang und führt rechts um eine Ecke als setzte sich dort der Gang fort. Hinter dieser Ecke tritt die Gestalt Bao Yus hervor. Die Projektion in die Tiefe erschöpft sich nicht nur in der Fortsetzung des Ganges. An dessen Ende ist das umzäunende Gitterwerk durchbrochen und erlaubt den Durchgang zu einer anschließenden Terrasse. Aufschriftentafeln über dem oberen Türrahmen und an beiden Seiten verleihen dem Eingang Wichtigkeit. Die obere Tafel trägt die Zeichen " Yue Yi Zhu Ying" (Im Mondschein wandert der Schatten des Bambus). Auf dem linken Schild steht eine siebenfüßige Zeile, die lautet: „Mei Xiao Feng Chui Han Mo Xiang" (Pfirsichblüten lachen, eine Brise weht und es duftet nach Pinsel und Tusche). Das rechte Schild wird zum Teil von der um die Ecke erscheinenden Figur verdeckt. Es sind nur die oberen drei Schriftzeichen sichtbar: „Zhu Shen Yu ..." (Dicht steht der Bambus, der Regen...). Um die Ecke tritt Bao Yu hervor (Abb.18).

Auf der Terrasse hinter dem Eingang steht als einziger Schmuck ein imposanter Zierstein auf einem steingemeißelten Podest. Hinter einer abschließenden, marmornen Begrenzung breiten sich zarte Bambusruten wie ein Wandschirm über den Horizont aus. Aus dem Wandelgang im Bild läuft dem Betrachter eine junge Dame entgegen. Ihr helles Unterkleid ist reich verziert, die Tunika ist mit gemusterten Bordüren an Ärmelsaum und Kragen geschmückt. Von der die Taille umschlingenden Schärpe hängen lange Zierbänder herab, die beim Gehen tänzelnd umher baumeln und die Bewegung des Schritts unterstreichen. Es fehlen nur ein paar Schritte und die junge Dame tritt aus dem Bild heraus auf den Gang des Palasthofes. Doch da hält sie unentschlossen inne, blickt zurück zu Bao Yu und schlägt damit auf halbem Weg vom Fiktiven in die Realität eine Brücke zwischen Hong Lou Meng und dem Palasthof „Chang Chun Gong“. Den Aufschriften des Eingangs am Ende des gemalten Wandelganges ist kein eindeutiger Hinweis auf einen bestimmten Romanabschnitt zu entnehmen. Der Bezug dieser Darstellung zum Roman besteht daher vorrangig allein durch die Figur von Bao Yu. Vielmehr spielt dieses Wandbild mit der Schwierigkeit, die Grenze zwischen Realität und Illusion, zwischen „Zhen“ (echt) und „Jia“ (fiktiv) zu ziehen, welches zu einem der thematischen Leitmotive des Romans zählt²⁸.

II.10 Bild 10 (Abb.19):Beschreibung und Deutung

Dieses Bild zeigt einen Innenhof: links eine Halle, die nicht in ihrem ganzen Ausmaß wiedergegeben, sondern wiederum nur angeschnitten dargestellt ist. Im nächsten, linken Vordergrund des Bildes weist ein Eingang den Weg ins Innere einer Halle, die durch eine Tafel als „Long Cui An“ („Green Lattice Nunnery“²⁹) ausgewiesen ist. Eine marmorne Treppe direkt vor dem Eingang führen hinab zu einem Weg, der sich quer über den gesamten Vordergrund des Bildes zieht. Die Pflasterung dieses gemalten

Weges im Bild entspricht wiederum in Art und Farbe dem steinernen Bodenbelag im echten Wandelgang. Der Zusammenhang zwischen Bild und realem Raum scheint auch in diesem Bild hergestellt. Auf dem ziegelgedeckten Satteldach des Tempels schmücken Tierfiguren die Dachkanten. Eine von den Künstlern beabsichtigte Anspielung auf die umgebenden Palasthallen? Ein bauliches Element, das ebenfalls dem echten Palasthof ähnelt, ist die gemauerte Seitenwand als Abschluss für das hintere Ende des überdachten Vorraums, die mit einem Türdurchgang zu einem anschließenden Wandelgang überleitet. Ebenso stimmen die eckigen Säulen und das Holz-Flechtwerk der Balustraden mit dem echten Wandelgang überein. Im Unterschied zum Gang des „Chang Chun Gong“ ist der Wandelgang des Bildes beidseitig offen. Zunächst führt er geradeaus in die Tiefe, macht dann aber eine Rechtsbiegung und verläuft über die gesamte Bildfläche und offenbar über den rechten Bildrand hinaus. Die Landschaft des Hintergrunds charakterisiert das Anwesen als einen isolierten, in Stille und Abgeschiedenheit gelegenen Platz. Links, hinter der Halle, steht eine Kiefer von ungewöhnlich knorriger Gestalt als Zeichen dafür, dass sie schon lange den Entbehrungen dieses Ortes trotzt. Weites Gewässer trennt den Ort von dem Rest des Parks. Erst in großer Ferne liegt - über eine Steinbrücke zu erreichen und versteckt hinter einer Mauer - der nächste Wohnhof. Auf einer Halbinsel, die rechts hinter dem Wandelgang in den See ragt, steigt eine glatte, kantige Felswand steil empor. Ungewöhnlich ist, dass sie sich von oben nach unten verjüngt und so den Eindruck erweckt, die Anlage im Vordergrund sei in einer Schlucht gelegen. Vor dieser massiven Felskulisse nehmen sich die blühenden Zweige eines Pflaumenbaums und die Sprossen eines Bambus umso zarter und fragiler aus. Der aufgeräumte Vorgarten im Vordergrund ist mit steingefassten Rabatten, Miniaturbäumchen und Ziersteinen geschmückt und entspricht in seinem raffinierten Stil den bisher gezeigten Palastdarstellungen. Dennoch handelt es sich bei dem Gebäudekomplex in diesem Wandbild nicht ein-

fach nur um einen Wohnpalast. Deutlich wird dies durch ein pagodenförmiges Räuchergefäß, das - rechts im Bild - auf dem Weg zum Halleneingang platziert ist, als auch durch eine Glocke unter dem Vordach. Beides weist das Anwesen als einen Tempel oder als Stätte religiöser Meditation aus. Vor dem Eingang steht eine Frauengestalt mit ergrautem Haar. Sie gibt einer jungen Dienerin im Vorgarten, die einen tuchumwickelten Korb hält und zu der Alten hinaufblickt, Anweisungen. Zwischen der Halle und dem rückwärtigen Wandelgang im Bild laufen zwei Dienerinnen geschäftig hin und her. Gerade kommt die eine mit einer Teeschale in der Hand durch den gemauerten Durchgang geschritten, durch den noch kurz zuvor eine andere Dienerin in entgegengesetzter Richtung geschlüpft ist und nun mit einem Tablett in den Wandelgang läuft, um dort zwei Figuren zu servieren, die auf Gartenhockern an einem runden Tischchen sitzen (Abb.20). Der Tisch ist mit einer gewirkten, fransenversehenden Decke überworfen. Eine Teekanne steht darauf. In der Gestalt rechts vom Tisch erkennt man an der typischen Kappe „Bao Yu“. Vorsichtig hält er mit den Fingerspitzen der linken Hand eine Teeschale empor, beugt sich vor, um sie einer jungen Dame zu reichen. Mit dem Zeigefinger der rechten Hand zeigt er über den Rand der Schale auf den Inhalt und deutet damit an, dass es sich bei der Unterhaltung zwischen den beiden Personen um den servierten Tee handelt. Die Figur links ist eine junge Dame, deren Haltung und vornehme Kleidung auf eine noble Herkunft schließen lässt. Anders als die in den bisherigen Bildern gezeigten Damen ist ihr zu einem hohen Knoten aufgestecktes Haar mit einem Tüchlein verhüllt. Aus dem „Staubwedel“, der vom Handgelenk ihrer rechten Hand herabhängt geht hervor, dass diese junge Dame eine Nonne ist. Auf die von Bao Yu dargebotene Teeschale reagiert sie einerseits mit einem wohlwollenden Lächeln, hebt dabei aber gleichzeitig die rechte Hand empor, um mit freundlicher Geste die Schale zurückzuweisen.

Durch die klosterähnliche Anlage und die Handlung um den Romanhelden Bao Yu und eine junge Nonne beim Teetrinken, lässt sich die Bildszene dem Romankapitel 41, welches überschrieben ist mit „Jia Bao Yu Pin Cha Long Cui An“ (Jia Bao Yu kostet Tee im Long Cui An), zuordnen. In diesem Teil des Kapitels wird der Leser in das Anwesen „Long Cui An“ eingeführt und mit dessen Bewohnerin, der jungen Nonne Miao Yu, bekannt gemacht. Sie ist keine direkte Angehörige der Familie, sondern wird anlässlich des Besuches der ältesten Schwester von Bao Yu in die Familie aufgenommen. Seitdem wohnt sie in einer entfernten Ecke des Gartens. Der Besuch von Miao Yus Einsiedelei ereignet sich in Zusammenhang mit dem Rundgang von Jia Mu durch den Garten und bildet einen Besichtigungspunkt. Da die Besucher bei ihrem Eintreffen im „Long Cui An“ bereits gespeist haben, bewirbt Miao Yu ihre Gäste nur mit Tee. Da sich Liu Laolao eine Bemerkung zu dem Tee erlaubt, durch welchen ihr Grad an Ignoranz und Einfältigkeit offenkundig wird, zieht sich Miao Yu mit den beiden Cousins Bao Chai und Lin Dai Yu in einen gesonderten Raum zurück, um ihnen dort einen besonders erlesenen Tee zu bereiten. Der Tee, den Miao Yu dieses Mal bereitet, ist auch deshalb so kostbar, weil sie zur Vorbereitung einjährig gelagertes Schneewasser benutzt. Kostbar und einmalig sind auch die alten Gefäße, in denen sie den Tee serviert. Zu dieser exklusiven Teezeremonie stößt - ungebeten, aber willkommen geheißen - auch Bao Yu. Der elitäre Lebensstil von Miao Yu, für den die besondere Teezubereitung als Beispiel steht, ist nicht nur versnobte Attitüde einer verwöhnten jungen Dame, sondern spiegelt die Prinzipien, denen sie sich als Nonne und praktizierende Buddhistin verpflichtet sieht: Streben nach höchstmöglicher Vollkommenheit und Abkehr jeglichem Vulgären eines gewöhnlichen Menschendaseins. Aus demselben Beweggrund weigert sich Miao Yu die von Liu Laolao benutzte Schale zurückzunehmen und wieder zu verwenden. Durch die Berührung einer derart niederen und groben Kreatur wie Liu Laolao betrachtet sie die Schale als „kontaminiert“ und „ent-

weiht". Als Miao Yu die Schale zu zerschlagen beabsichtigt, schlägt Bao Yu vor, die Schale lieber Liu Laolao zu überlassen, sodass diese wenigstens aus dem Verkauf des Stückes einen Nutzen hat. Der Vorschlag erhält schließlich auch Miao Yus Zustimmung. Bei der Darstellung der Handlung auf dem Wandbild konzentrieren sich die Maler auf die Quintessenz und den Kernpunkt der Episode. Die kontroverse Einstellung, die jeweils von Bao Yu und Miao Yu vertreten wird, ist in dem Wandbild einmal durch die Geste des Darreichens der Teeschale und einmal durch die Geste der Ablehnung vortrefflich zum Ausdruck gebracht. In der Darstellung treten allein auf die Hauptfiguren Miao Yu und Bao Yu auf. Anders als es der Text vorgibt, erscheinen hier weder Jia Mu, Lin Dai Yu oder Bao Chai. Die Figur der alten Frau links vor dem Eingang zur Halle lässt zwei Interpretationen zu. Man könnte in ihr Liu Laolao sehen, die als solche allerdings relativ zusammenhangslos ins Bild gesetzt wäre. Oder sie stellte eine der zwei Ammen Miao Yus dar, die in der Romanvorlage vorkommen, und hier - ihrer Position entsprechend - die Dienerin dirigiert.

II.11 Bild 11(Abb.21): Beschreibung und Deutung

Der kostbar ausgestaffierte Vorgarten mit gepflasterten Wegen und steinumfriedeten Zierbeeten für blühende Blumenstauden oder Dekorsteine gehört zu einer luftigen offenen Säulenveranda links im Bild. Im Hintergrund erstreckt sich der Garten mit vereinzelt Laubbäumen, die ihre Kronen weit ausbreiten. Etwas weiter in der Ferne erkennt man einen Wohnkomplex, dessen verschiedene Höfe und Wandelgalerien sich entlang des Seeufers hintereinander staffeln. Auf der Rückseite der offenen Veranda steht Bao Yu und spricht zu einer jungen Dame, während er mit der Hand nach der rechten Bildhälfte weist (Abb.22). In die aufgezeigte Richtung läuft raschen Schrittes, der den Saum des langen Kleides aufspringen lässt, eine andere junge

Dame. Den Fächer, den sie mit sich trägt, hält sie, um im Lauf nicht behindert zu werden, nah an den Körper geschmiegt. Den Körper in Laufrichtung gewandt schaut sie gleichzeitig zurück, als wolle sie sich vergewissern, dass Bao Yu und seine Begleiterin folgen. Rechts, vor einem künstlichen Gebirge aus dekorativ durchbrochenen Felsen und einem prachtvollen Busch, der von einer Fülle von Blüten übersät ist, steht eine Steinbank. Auf dieser Bank liegt eine junge Dame, den Kopf auf den linken Arm gestützt. Dem Schlaf, der sie plötzlich überkommen haben muss, leistet sie noch einen letzten Widerstand und hält ihren Fächer fest mit der Hand umgriffen. Dagegen ist ihr das Taschentuch aus der anderen Hand geglitten und liegt jetzt vor der Bank auf dem Boden

In diesem Bild haben die Maler ganz auf Aufschriftentafeln, die auf den Ort des Geschehens und somit auf den Romanabschnitt hinweisen, verzichtet. Offenbar sind sie bei dieser Bildszene davon ausgegangen, dass die Entschlüsselung allein aus den dargestellten Bildelementen und ohne zusätzliche Hilfestellung erkennbar sein muss. Es handelt sich um die Illustration einer Romanepisode, die in Kapitel 62 des Romans mit folgender Kapitelüberschrift angekündigt wird: „Han Xiang Yun Zui Mian Shao Yao Yin“ („Sweet Hsiang-yun Sleeps Tipsily Among Peonies“³⁰). Das Kapitel handelt davon, dass Bao Yu, Bao Qin, eine Cousine, die Zofe Ping Er und Xiu Yan alle am selben Tag Geburtstag haben. Aus diesem Anlass organisiert Bao Yus Stiefschwester Dan Chun ein Fest, bei welchem zum Zeitvertreib Fingerknobeln und Ratespiele veranstaltet werden. Verlierer einer Partie müssen zur „Strafe“ ein Gläschen Schnaps leeren. An diesem Nachmittag ist es vor allem Xiang Yun, die in Folge unbesonnenen Spieleifers mehrmals verliert und entsprechend viele Schnäpse trinken muss. Zum Ende des Festes ist Xiang Yun plötzlich verschwunden, was eine ausgedehnte Suchaktion auslöst. Zuletzt gelingt es aber einer Dienerin, Xiang Yun ausfindig zu machen. Dieser ist allerdings nicht wie befürchtet et-

was Schlimmes zugestoßen, sie hat sich lediglich an einem kühlen Ort hinter einem künstlichen Felsen auf einer Steinbank hingelegt, um ihren Schwips auszuschlafen. Dass sie noch während des Schlafs weiterhin Reime für die Ratespiele vor sich hinmurmelt, wandelt den Ernst der Situation ins Komische, sodass alle in lautes Gelächter ausbrechen und Xiang Yun aus ihrem Halbschlaf reißen. In dem Wandbild ist zeitgleich einerseits die Suche nach Xiang Yun der andererseits das Auffinden festgehalten. Im Roman wird nicht angegeben, wer an der Suche nach Xiang Yun teilnimmt. Stellvertretend - *pars pro toto* - für die Schar der Suchenden werden auf dem Wandbild Bao Yu und eine junge Dame gezeigt. Bei der Steinbank, die Xiang Yun als Raststätte dient, dem künstlichen Felsgebirge und dem vollerblühten Peonienstrauch sind die Künstler der Romanvorlage nahezu buchstabengetreu gefolgt. Auch die Accessoires Xiang Yuns, der Fächer und das Taschentuch, sind dem Text nachgebildet. Doch es gibt eine Abweichung zum Roman. Im Roman ist es der Fächer, der zu Boden gefallen ist, nicht - wie im Bild - das Tüchlein. Das Tüchlein spielt in der Romanversion eine andere Rolle: dem Text zufolge hat es Xiang Yun mit Blättern von Peonienblüten gefüllt hat und als gepolstertes "Kissen" unter den Kopf geschoben. Genau auf diese mit Peonien gefüllte Kopfunterlage ist in der Überschrift zum Kapitel angespielt.

Die Übernahme beider Accessoires ins Bild bestätigt die Kenntnis der Romanstelle seitens der Maler. Die Abweichung im Bild erklärt sich möglicherweise dadurch, dass die Darstellung des Taschentuches als Kopfunterlage sich als zu undeutlich erwiesen hätte. Das weiße Taschentuch auf dem Boden dagegen hinterlässt einen viel spektakuläreren, effektvolleren Eindruck beim Betrachter.

II.12 Bild 12 (Abb.23): Beschreibung und Deutung

Wie eine Schlucht, die sich weit in die Tiefe des Bildes fortsetzt, stehen verschiedene Gebäude und Wohnkomplexe hintereinander. In der Mitte zwischen ihnen zieht sich ein Seerosen-Teich dahin. Von rechts ragt ein breiter, steinerner Steg ins Bild, der im Zickzack den gesamten Bildvordergrund durchläuft. Das aus massiven Steinfeilern gefügte Fundament des Steges ist von Wasser umspült. Auf dem ersten Abschnitt des Stegs ist schnellen Schrittes eine Dame mit einem Rundfächer herbeigelaufen und nur kurz vor dem Geländer zum Stehen gekommen. Mit beiden Armen rudert sie herum, um wieder die Balance zu erreichen (Abb.24). Etwas weiter im Hintergrund beobachtet eine Begleiterin ihr Treiben. An der nächsten Biegung führt der Steg unter einem offenen Aussichtspavillon mit doppelstöckigem Pagodendach hindurch. Der Pavillon ist mit einer Aufschrift versehen, doch die Zeichen darauf sind inzwischen abgeblättert, und so bleibt ihre Mitteilung an den Betrachter - wahrscheinlich der Hinweis über den Ort des Geschehens - verborgen.

Von der linken Seite des Pavillons zieht sich der Steg quer über das Bild und geleitet den Blick des Betrachters nach zwei weiteren Biegungen zu einem anderen viereckigen, flach gedeckten Pavillon, der reich und vielfältig mit Gitterwerk verziert ist. Die Fenster des Pavillons sind verschlossen. Um den Pavillon führt ein überdachter Säulengang. Hier stehen sich zwei Damen gegenüber. Sie sind in eine Unterhaltung vertieft und nehmen von den Ereignissen auf der anderen Seite des Zickzack-Stegs offenbar keinerlei Notiz. Im Hintergrund folgen rechts und links des Gewässerufers Wohnanlagen, an denen die Künstler die Vielfalt an Variationen von Dekor in Bauelementen demonstrieren: die erste Anlage links ist begrenzt von einer Mauer, die von Fenstern durchbrochen ist und zusätzlich umgeben von einem Wandelgang; die Anlage dahinter ist zum Kontrast eine geschlossene Umfriedung, die neben einem vasenförmigen Seitentor den Fokus auf das imposant von einem Pagodendach

überwölbten Mondtor konzentriert. Bei der Anlage rechts im Hintergrund wiederum ist das Mauerwerk aufgelockert durch Aussichtsfenster unterschiedlichster Formen. Zwischen den Wohnanlagen deuten vereinzelt Laubbäume den Garten an.

Auch in diesem Bild sind die Zeichen auf der Aufschriftentafel für den Namen des Ortes zur Unkenntlichkeit abgeblättert. Die Identifizierung muss deshalb aus der dargestellten Handlung ermittelt werden.

Das Element, welches in diesem Bild besonders die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die Zickzack-Brücke, die nahezu den gesamten Bildvordergrund vereinnahmt. Darauf befindet sich die Dame mit dem Fächer, die auffällig gestikulierend dem Betrachter entgegenläuft und damit seinen Blick einfängt. In dieser Bildszene könnte eine Episode aus Kapitel 27 dargestellt sein, die von der Jagd Bao Chais nach einem Paar von Schmetterlingen handelt: Bao Chai, eine Cousine von Bao Yu, plant Lin Dai Yu, eine andere Cousine, zu besuchen. Da diese bereits einen anderen Gast empfangen hat, zieht Bao Chai weiter. Ein wenig ziellos streift sie durch den Garten, bis ein Pärchen grün schimmernder Schmetterlinge an ihr vorbeifliegt. Da ist ihr Jagdtrieb geweckt und sie verfolgt, um sie mit ihrem Fächer zu erhaschen. Die Schmetterlinge aber entwischen über das Wasser, ohne dass Bao Chai ihnen folgen kann. Schmetterlinge sind auf dem Wandbild nicht zu sehen.

Es ist vor allem die auffällige Bewegung der Figur auf dem Zickzacksteg, auf die sich die mögliche Interpretation dieser Figur als „Bao Chai auf der Jagd nach Schmetterlingen“ stützt. Das Motiv von der „Schmetterling haschenden Bao Chai“ findet sich auf einer Lithographie des Künstler Zhou Mu Qiao aus dem Jahr 1894 (siehe Abb.25)³¹ und legt eine gewisse Parallelität zur Figur auf dem Wandbild nahe.

Für die Richtigkeit der Interpretation dieser Bildszene und der Zuordnung auf Kapitel 27 spricht zusätzlich, dass der Bildausschnitt links mit dem weiteren Verlauf der Romanerzählung

übereinstimmt. Laut Roman gelangt Bao Chai am anderen Ende der Zickzack-Brücke zu einem Pavillon mit Namen „Di Cui Ting“ („Dripping Emerald Pavilion“³²). Der Pavillon wird ausführlich mit seinen Vorzügen, einem rundherum führenden Wandelgang und feinem Gitterwerk vor den papierbeklebten Fenstern, beschrieben. Aus dem Pavillon dringt geheimnisvolles Geflüster. Bao Chai hört genauer hin und wird ungewollt Zeugin einer geheimen Unterredung zwischen den zwei untergebenen Zofen um ein unschickliches Liebespfand.

Dieser Teil der Erzählung scheint in dem Bildausschnitt vom Pavillon links abgebildet. Das Äußere des Pavillons deckt sich mit der Beschreibung zum „Dripping Emerald Pavilion“. Die beiden Figuren außerhalb des Pavillons können als die beiden Zofen gedeutet werden, die in Abweichung zur Romanversion nicht verborgen im Inneren des Pavillons ihre geheime Unterredung führen, sondern - für den Betrachter sichtbar - im Säulengang des Pavillons.

Im Bild erscheint außerdem noch eine weitere Figur, die bisher unbeachtet geblieben ist: Es ist die Dame hinter Bao Chai. Sie ist Bao Chai zuzuordnen, denn sie ist ihr zugewandt und beobachtet sie. In der Romanversion ist Bao Chai alleine. Bei dieser Figur handelt es sich eindeutig um eine „Zudichtung“ der Maler, möglicherweise dazu gedacht, um durch den Kontrast ihrer statischen, aufrechten Haltung das unbalancierte Getaumel von Bao Chai im Vordergrund zu unterstreichen und eindringlicher erscheinen zu lassen oder einfach auch nur um den sozialen Rang von Bao Chai als edles Fräulein mit Dienerschaft zu verdeutlichen.

II.13 Bild 13 (Abb.26): Beschreibung und Deutung

Die rechte Bildhälfte nimmt ein angeschnitten dargestellter, elegant ausgestatteter Wohnpavillon ein. Er steht auf einem Sockel aus kunstvoll gemeißeltem Marmorstein. Die Pracht die-

ses Pavillons spiegelt sich in reichem Gitterwerk, welches in einer Vielfalt an Mustern nicht nur für Terrassengeländer, sondern auch für die vom Dachgebälk herabhängenden Balustraden, Fensterrahmen und im Dachzwischenraum Verwendung findet, sowie einem imposanten zweistöckigen Pagodendach. Ungewöhnlich ist das Dreieck unter dem Dachgiebel. Es ist komplett in roter Farbe getüncht und erinnert dabei an die Palasthallen der Verbotenen Stadt. Ein Namensschild an der Dachtraufe trägt die Zeichen „Qiu Shuang Zhai“ („Studio of Autumn Freshness“³³).

Vor dem Pavillon sind Marmor gesockelte Podeste für dekorative Miniaturlandschaften und Zierpflanzen aufgestellt. Den Platz vor dem Pavillon durchkreuzen verschiedene Wege, die als Blickfang in Steinen unterschiedlicher Färbung ausgelegt sind. Die Wege verlaufen seitlich des Pavillons und geleiten in den hinteren Teil der Anlage, wo ein Gartenhäuschen steht, das sich mit seinem flach abfallenden Satteldach vergleichsweise einfach und schlicht ausnimmt. Unter dem Vordach des Häuschens stehen eine Dame und ihre Dienerin, bereit für den Aufbruch zum prächtigen Pavillon, wie es die richtungweisenden Gesten ihrer Hände erkennen lassen. Die Hintergrundkulisse bildet wiederum eine Seenlandschaft in einer erneuten Variation zu den bisherigen Bildern³⁴. Die Stufen des Pavillons „Qiu Shuang Zhai“ steigen eine Dame und ihre Dienerin hinauf, ihr Ziel mit der Hand andeutend. In das Innere des Pavillons gewährt ein geöffnetes Fenster Einblick. Ein Paravent mit archaisch stilisierten Schriftzeichen und ein aus eigenwillig verwurzelten Hölzern gefügter Ständer für ein Gefäß mit Blumengesteck schmücken den Innenraum und sind gleichzeitig Symbole für hohe Bildung und erlesenen Geschmack. Um einen geräumigen Tisch sitzen und stehen verschiedene junge Damen (Abb.27). In ihrer Mitte, halb von einer Säule verdeckt, befindet sich Bao Yu. Er beugt sich über ein Blatt weißen Papiers und beschreibt es mit einem Pinsel. Von den übrigen Damen schreiben ebenso die junge Dame links am Tisch, die sich durch die aufgetürmte Frisur von den

übrigen unterscheidet und hinter der eine kleine Dienerin steht, und eine der drei Damen rechts. Die übrigen Anwesenden verfolgen aufmerksam das Entstehen der Schriftstücke. Die Dame hinter Bao Yu begutachtet - ihm über die Schulter schauend - sein Werk, deutet aber gleichzeitig mit der Hand nach links zur Schreiberin mit der Turmfrisur.

Dargestellt ist erneut ein Dichtwettstreit, den Bao Yu und seine Cousinen als Form intellektuellen Zeitvertreibs pflegen. In einem solchen Wettstreit geht es darum, in einem vorab festgelegten Zeitraum – hier die Dauer eines abbrennenden Räucherstäbchens - ein Gedicht zu einem kurz zuvor bestimmten Motiv zu improvisieren. Zum Schluss wird aus allen Gedichten ein Beitrag als bestes Werk gekürt. Den ersten, hier dargestellten Wettstreit, ist beschrieben in Kapitel 37. In der Dame mit der hoch aufgesteckten Frisur ist vermutlich Lin Dai Yu dargestellt, die das beste Gedicht komponiert und auf welche die übrigen Figuren mit ausgestreckten Fingern als designierte Siegerin deuten.

II.14 Bild 14 (Abb.28): Beschreibung und Deutung

In diesem Wandbild ist wieder die imaginäre Fortsetzung des Korridors des Palasthofs „Chang Chun Gong“ zu sehen. Dieses trompe l’oeil befindet sich exakt gegenüber der entsprechenden Darstellung auf der anderen Seite des Wandelganges. Wie im Wandbild vis à vis ist der gemalte Korridor auf einer Seite – hier links - von einer zu einem Gebäude gehörenden Wand begrenzt. Ebenso ist wie im Bild gegenüber die Wand in fünf Teile unterteilt, unten grau, oben weiß getüncht und von Fenstern verschiedenster Form durchbrochen. Zur rechten Seite ist der vorgetäuschte Gang zu einem gepflasterten Hof hin geöffnet. Die auf der Unterseite in leuchtendem Rot ausgemalte Überdachung wird gestützt von der gleichen Kolonnade grüner Pfeiler wie im

Bild vis à vis. Auch die Ornamente des geschnitzten Gitterwerks an den Balustraden - oben und unten - stimmen mit dem Bild gegenüber überein. Zwischen zwei letzten Pfeilern am hinteren Ende des Korridors führt der Weg um die Ecke und setzt sich weiter über den rechten Bildrand hinaus fort. Das hin" bleibt wiederum der Vorstellung des Betrachters überlassen. Im bemalten Wandelgang sind zwei Damen zu sehen: die Eine, die dem Betrachter mit dem Rücken zugewandt ist, läuft in den Wandelgang hinein auf eine zweite Dame zu, die am hinteren Ende auf sie wartet und ihr mit einer Hand den Weg nach links bedeutet.

Wie auch im trompe l'oeil Bild gegenüber wird am Ende des gemalten Wandelgangs ein weiterer Raum sichtbar. Der vermeintliche Eingang ist geschmückt mit Aufschriftentafeln. Die Quertafel in Form eines geöffneten Faltfächers oberhalb des Durchgangs trägt die vier Schriftzeichen „Lü Zhu Chang Chun" (Grüner Bambus und ewiger Frühling). Auf den vertikal angebrachten Tafeln erscheint ein Reimpaar, die rechts „Ting Xiao You Zhu Chun Chang Zai" (Im kleinen Hof, wo Bambus steht, weilt der Frühling ewig") und links "Shan Jing Wu Ren Shui Zi Liu" (in den Bergen, wo es still ist und menschenleer, plätschert Wasser vor sich hin) lauten. Der Inhalt dieses Reimpaars ist eine Vorankündigung dessen, was im anschließenden Raum zu sehen ist: Ein kleiner gepflasterter Hof, den eine gekalkte Mauer begrenzt. In der Mitte der Mauer befindet sich ein Tor von sechseckiger Form. Mit seinen vier Türflügeln, auf deren grünem Untergrund jeweils ein auf die Spitze gestelltes rotes Rechteck mit glücksverheißenden Schriftzeichen aufleuchtet, gleicht es dem Tor in der rechten Hauswand im Bildbeispiel gegenüber. Die mittleren Türflügel in diesem Bild aber stehen weit offen und geben den Blick frei in den Bereich hinter der Mauer, wo ein Wäldchen von feinblättrigem, zartgrünem Bambus seine schlanken Rispen über die Mauer hinweg schwingen lässt. Im Gegensatz zum trompe l'oeil im Westflügel des „Chang Chun

Gong“, in welchem der gemalte Korridor in ein Gärtchen übergeht, ist in diesem Bild ist der Hof, der durch das Tor zu einem Bambuswald führt, selbst wieder nur eine „Illusion“, die den Betrachter in ein und demselben Bild gleich zweimal hintereinander in eine „optische Falle“ tappen lässt. Was zunächst wie die räumliche Fortsetzung des Ganges aussieht, entpuppt sich erst bei sorgfältigerer Betrachtung als eine Wand mit aufgemalter Landschaft! Beim zweiten Hinsehen wird erkennbar, dass der angedeutete Hof rundum von roten Balken gerahmt ist und dass es sich daher wieder nur um eine bemalte Bildfläche handeln soll. Den Kunstgriff des *trompe l'oeil* in ein und demselben Bild gleich zwei Mal anzuwenden, und die Spiegelung von Realität in Illusion, von echt in fiktiv, zu verdoppeln, ist ausgesprochen kurios. Die chinesischen Künstler treiben hier das Spiel mit der europäischen Linearperspektive auf die Spitze und es wird deutlich, wie sicher sie mit dieser Technik umzugehen wussten und wie gut sie sie beherrschten. Auf der anderen Seite mag das Jonglieren mit der Linearperspektive, mit einem *trompe l'oeil* im *trompe l'oeil* die bewusste und wohlüberlegte Hervorhebung der Thematik um „jia“ (fiktiv) und „zhen“ (echt) beinhalten.

Anhand der im Bild vorhandenen Aufschriften lässt sich kein Ort aus der Romanhandlung bestimmen. Der gemalte Korridor als Handlungsschauplatz, die Figuren, die Interaktion zwischen ihnen – eine Dame läuft nach dem Fingerzeig der anderen – dies alles ist zu vage, um eine gesicherte Zuordnung auf ein bestimmtes Romankapitel vornehmen zu können. Eine lockere Verbindung zum Roman erfährt das Bild vorwiegend durch seine gestalterische „Parallelität“ mit der *trompe l'oeil* Darstellung auf der gegenüberliegenden Seite, auf welchem durch die Figur Bao Yus indirekt der Bezug zum Roman hergestellt sein mag. Sollte das alles sein?

Vielleicht nicht, denn die zunächst bedeutungslose Geste der hinteren Figur gewinnt an Sinn vor dem Hintergrund, dass der

hinter ihr gezeigte Hof nicht wirklich als begehbarer Raum zur Verfügung stünde. Die Geste birgt den versteckten Hinweis darauf, dass auf dem Bild nicht alles „echt“ ist, wie es dem Betrachter zunächst vorkommen mag. Die Geste geleitet ihn auf den Weg und verweist auf das Thema um „jia“ und „zhen“ im Roman.

II.15 Bild 15 (Abb.29): Beschreibung und Deutung

Die Gartenkulisse in diesem Wandbild zeigt sich wiederum als verschneite Winterlandschaft. Der grelle Kontrast heller, eisüberzogener und eingeschneiter Gebäudesilhouetten vor dem trüben Grün des unbelebten Sees und dem dunklen Winterhimmel veranschaulichen die klirrende Kälte und düstere Atmosphäre nach schwerem Schneefall. Laublose Baumgerippe - rechts und links im Vordergrund - stilisieren die während des Winters ruhende Natur. Quer über den Bildvordergrund, der völlig vom undurchsichtigen Seewasser erfüllt ist, zieht sich ein solider, breiter Steg. In Abwechslung zu Beispielen ähnlicher Konstruktionen in anderen Bildern, bilden die Standpfeiler dieses Stegs Rundbögen. Tiermasken in Relief als besonderer Dekor der Brücke belegen die immer wieder erstaunliche Detailfreude der Maler. Detailliert und fein bis in jede Einzelheit ist auch das Gitterwerk des beidseitigen Geländers auf dem Steg. Dort läuft eine junge Dame in einem rötlich gefärbten Wintercape und mit einem breitrempigen Hut auf dem Kopf (Abb.30). Sie stützt sich auf eine kleine Dienerin. In einer geschmeidigen, geradezu übertriebenen Körperbiegung, die Zartheit und Grazie zum Ausdruck bringt, wendet sie sich zurück. Hinter der Dame folgt Bao Yu in einem langen Mantel und einem aufgespannten Schirm über dem Kopf. Beide sind auf dem Weg zu einem Wohnpavillon am linken Ende des Stegs. Der Pavillon steht auf einer ringsum von Wasser umgebenen Plattform und ist umgrenzt von einer steinernen Balustrade. Das Dach des

Pavillons erhebt sich in zwei Stockwerken und besitzt - wie der bei der Wohnstätte Dan Chuns im Bild Nr.13 - ein rot getünchtes Feld unterhalb des Giebeldreiecks. Am oberen Dachvorsprung hängt eine Aufschriftentafel mit den Zeichen „Xing Lian Zai Wang“ („Approach to Apricot Tavern“³⁵). Eine Dame mit Turban und ihre kleine Dienerin haben den Pavillon bereits erreicht und sprechen mit einer Bewohnerin des Pavillons, die den Vorhang beiseite gezogen hält, durch das Fenster. Auf der zum Betrachter zugewandten Seite steht in dem offenen Umgang eine andere Dame und verfolgt das Gespräch. Hinter dem Pavillon schließt sich ein weiterer Steinsteig an. Er ist schmaler als der vordere Steig, aber mit einem ebenso schmucken Geländer versehen. Der Steig führt zu einem offenen Aussichtspavillon. Gerade durchqueren ihn eine andere junge Dame mit einem hellen Winterumhang und einem Turban. Hinter sich eine Zofe als Begleitung.

Der offene Aussichtspavillon ist über eine kleine Bogenbrücke mit dem Festland verbunden. Dort steht ein ummauertes Gehöft, dessen Eingangstor fest verriegelt ist, fast so, als habe man den Winter ausschließen wollen. Durch das Weiß am Boden vor dem Tor ziehen sich deutliche Fußstapfen und lassen erkennen, dass eine ungeheure, mühsam zu durchquerende Menge Schnee gefallen sein muss. Fußspuren führen auch um den Aussichtspavillon auf der kleinen Insel mitten im See, die über eine ebenso verschneite Wandelgalerie von rechts erreichbar ist. Während das Anwesen im fernen Hintergrund unter einer Decke weißen Schnees zu verschwinden scheint, ragt ein Nadelbaum kraftvoll empor, dem winterlichen Eisbehang tapfer trotzend.

Die Aufschrift auf dem Pavillon liefert einen ersten Tipp für die Entschlüsselung. Sie setzt allerdings eine gute Kenntnis und Vertrautheit des Betrachters mit dem Roman voraus, denn in der Aufschrift „Xing Lian Zai Wang“ (Approach to Apricot Tavern) ist zunächst der ursprüngliche Name für einen bukolisch zwi-

schen Reisfeldern und Aprikosenbäumen gelegenen Ort angesprochen, der später für den gesamten Romanverlauf in „Dao Xiang Cun“ (Paddy Sweet Cottage³⁶) umbenannt wird. Während die Namensgebung Gegenstand von Kapitel 17 ist, handelt es sich bei der im Bild gezeigten Zusammenkunft von Bao Yu und einigen Cousinen im „Dao Xiang Cun“ bei winterlichem Tiefschnee um Teil 1 zu Kapitel 49 des Romans. Das Treffen findet statt, um das Dichtertreffen im „Lue Xue An“, welches vis à vis auf der gegenüberliegenden Seite des Hofes in Bild Nr.8 dargestellt ist, zu besprechen und vorzubereiten. Auf Bitten Li Wans, der jung verwitweten Schwägerin, erscheinen zur Vorbesprechung Bao Chai, Lin Dai Yu, Bao Yu und Cousine Xiang Yun. Die an der Geschichte teilhabenden Personen sind – im Gegensatz zu vielen anderen Bildern- in diesem Wandbild voneinander differenziert. Ein Bestimmungskriterium steckt hierzu in der Kleidung. Ein weiteres Kriterium zur Festlegung, wen die verschiedenen Figuren repräsentieren, liefert die unterschiedliche räumliche Distanz zum Treffpunkt, wodurch das Eintreffen der einzelnen Figuren hintereinander zum Ausdruck gebracht wird. Bei der Dame, die aus dem Inneren des Pavillons heraus ihre Gäste willkommen heißt, handelt es mit großer Wahrscheinlichkeit um die Gastgeberin Li Wan.

Als erster trifft Bao Chai bei Li Wan ein, dargestellt in der Dame, die mit ihrer Zofe den Pavillon erreicht hat und sich durch das Fenster unterhält. Die junge Frau, die abseits im Säulengang steht und deren Haar seitlich zu Schnecken gesammelt ist, stellt möglicherweise Xiu Yan dar, die seit ihrer Aufnahme im Hause Jia bei Li Wan einquartiert ist.

Bao Yu und Lin Dai Yu machen sich nach der Romanvorlage gemeinsam auf den Weg zu Li Wan, nachdem sich Lin Dai Yu eine Wintermontur aus roten fellgefütterten Stiefeln, einem purpurnen Seidenumhang mit Pelzbesatz und einem Winterhut übergezogen hat. Das rote Cape und der Hut der Dame, die vor Bao Yu auf dem Steg läuft, weisen diese Figur unverwechselbar als Lin Dai Yu aus. Bao Yu trägt in dieser Bildszene einen aufge-

spannten Regenschirm. Es ist dies ein Detail, welches nicht im Text vorkommt, sondern zu der Art freier Erfindungen zählt, welche die Künstler einsetzen, um dem Betrachter verständlich zu machen, dass es weiterhin schneit, was optisch nicht sichtbar ist. Den weitesten Weg bis zum Wohnpalast Li Wans hat die Dame im offenen Aussichtspavillon vor sich. Sie stellt wahrscheinlich Xiang Yun dar, denn sie erscheint als letzte zu der Unterredung und trägt einen hellen, gefleckten Behang um die Schultern. Nach dem Roman besitzt Xiang Yun einen von grauem Eichhörnchenfell gesäumten Hermelinmantel, der im Text ausführlich beschrieben ist.

Werden die Vorzüge des "Dao Xiang Cun" im Roman durch das Bild eines einfach gehaltenen Gehöftes in als idyllisch, ländlicher Lage aufgezeichnet, weicht die Interpretation der Künstler mit dem schmucken Wohnpavillon vollkommen von der Textvorlage ab. Was die Bildversion zeigt, besitzt mit dem Ort aus dem keinerlei Gemeinsamkeit. Im Wandbild ist das Romangeschehen verlegt in ein Entourage, das mit Hallen, Pavillons und Brücken eher einer noblen, vielleicht sogar kaiserlichen Gartenanlage entspricht.

II.16 Bild 16 (Abb.31): Beschreibung und Deutung

Im Schatten eines hohen Weidenbaumes erhebt sich im rechten Vordergrund ein prachtvoller Wohnpavillon auf einem Plateau, das wie eine künstliche Insel auf Pfeilern über dem Wasser schwebt. Zugang gewährt ein breiter, von geschnitzten Steinplatten eingefasster Steg. Ein andere Verbindung gewährt ein schmaler Steg, der - im Kontrast zu dem massiven Steinsteig - von einem zierlich geschnitzten Zaun begrenzt ist und auf der rückwärtigen Seite des Inselplateaus erst eine kurze Strecke in die Tiefe des Bildes führt, sich dann aber nach links und rechts verzweigt und dadurch Vordergrund und Hintergrund voneinander trennt. Hinter diesem Steg steht links in einiger Entfernung

ein weiterer Wasserpavillon im See. Rechts zieht sich das Ufer hin, an welchem sich drei ummauerte Wohnanlagen hintereinander reihen. Diese Gebäude mit den glatten, weißen Mauern sind schlicht und sparsam im Schmuck. Fenster und Türen sind geschlossen, das Fehlen jeglicher Figur in ihrer Umgebung vermittelt den Eindruck von großer Stille. Diese bescheiden zurückhaltende Hintergrundkulisse überlässt die Aufmerksamkeit ganz dem Geschehen im Vordergrund.

Hier haben die Maler in reizvoller Abwechslung für den Betrachter das immer wieder kehrende Bildmotiv des Pavillons mit einer sehr ausgefallenen Variante der Dachkonstruktion modifiziert. Die Abwandlung dieses Architekturelements geht wiederum nicht auf die Beschreibungen des betreffenden Ortes in der Romanvorlage zurück. Das Dach besteht bei diesem Pavillon nicht aus mehreren Stockwerken. Anstatt dessen erhebt sich im Zentrum ein komplexes Kreuzdach. Den Scheitelpunkt ziert ein „Bao Ding“, ein Dachknauf. Wie in vorherigen Bildbeispielen sind auch bei diesem Pavillon die Flächen unterhalb der Giebel rot getüncht hervorgehoben.

An das Dach schließt sich ein schräg abfallendes Vordach an. Es wird von runden Säulen getragen und ergibt die Überdachung des um den Pavillon verlaufenden Wandelgangs. Über dem Eingang auf der linken Seite, zu dem mehrere Stufen den Sockel hinaufführen, springt das Vordach etwas weiter hervor und spannt sich über einen rechteckigen Vorbau. Die Eigenständigkeit dieses Vorbaus betonen einerseits die geschnitzte Zierbalkustrade des überhängenden Daches, andererseits die unterschiedliche Farbe - grün anstelle von rot - sowie divergierende Säulenform - quadratisch anstelle von rund. Reichgeschnitztes Gitterwerk ziert die Abschnitte oberhalb von Fenstern, unterhalb von Traufen und das Gelände des Umgangs. Dieser Schmuck dient einerseits dem gefälligen Anblick, stellt gleichzeitig aber die Bedeutung dieses Pavillons vor den übrigen Gebäuden deutlich heraus.

Ganz in Kontrast zum menschenleeren Hintergrund erscheinen in und um den Palast zahlreiche Figuren. Auf den Aufgangsstufen des Pavillons bereitet eine Dame den ankommenden Gästen den Empfang, indem sie ihrer Dienerin letzte Anweisungen gibt. Eine andere Dame nähert sich indes gefolgt von ihrem Mädchen über den breiten Steinweg. Vor dem Pavillon lädt eine Dame eine zweite dazu ein, sie zu dem Geschehen im Pavillon, auf welchen sie mit der Hand weist, zu begleiten. In das Innere des Pavillons gewähren die geöffneten Fenster Einblick. Der Raum ist von einem breiten Wandschirm aus Paneelen mit Schriftzeichen und Blumenmalereien prunkvoll ausgestattet. Links steht auf einem Ständer aus Wurzelholz eine Schale mit Blumengesteck. Sechs Personen - vier sitzend, zwei stehend - drängen sich um einen Tisch (Abb.32). Eine der jungen Damen am Tisch, beschreibt mit dem Pinsel einen Bogen Papier; ein Pinselständer in Form eines dreizackigen Berges und ein rundes Gefäß stehen als weitere Schreibutensilien neben ihr auf dem Tisch bereit. Die übrigen Figuren verfolgen gespannt und mit höchstem Interesse das Entstehen des Schriftstücks. Den besten Einblick hat Bao Yu, der direkt hinter der Schreiberin steht und sich ihr über die Schulter beugt.

Aus der Darstellung geht hervor, dass auch diese Szene einen Dichtwettbewerb illustriert. In dem vorliegenden Bild wurde auf eine Aufschriftentafel zur Bezeichnung des Ortes ganz verzichtet, so dass die Erklärung dieser Bildszene nur über die Details zu ermitteln ist. In diesem Bild fallen als Besonderheit die großen, unübersehbaren Chrysanthemenblüten auf, die fast alle jungen Damen im Haar tragen. Die Chrysanthemenblüten sind nicht allein als modischer Schmuck der Frisuren ins Bild gesetzt, sondern enthalten die versteckte Anspielung auf das in diesem Fall festgelegte Dichtmotiv der „Chrysantheme“. Gezeigt ist in diesem Wandbild die zweite Zusammenkunft des „Begonienclubs“, des Hobbydichtvereins von Bao Yu der seinen Cousinen, der Gegenstand von Kapitel 38 des Romans ist. Deutet man die

dargestellte Bildszene als Illustration zu Dichtwettstreit um die „Chrysantheme“, bestehen zwei Möglichkeiten, die Figur der schreibenden jungen Dame einer der Romangestalten zu zuordnen. Die Figur könnte einerseits Ying Chun darstellen, die - so beschreibt es der Text - am Ende des Wettstreits die von den verschiedenen Teilnehmern vorgelegten Gedichtimprovisationen in eine saubere Kalligraphieversion überträgt. Andererseits ist wahrscheinlicher, dass in der Figur, die ein Schriftstück verfasst, Lin Dai Yu wiedergegeben ist, die als Siegerin aus diesem Wettstreit hervorgeht. Als Ausdruck der Bewunderung für ihr dichterisches Talent konzentrieren sich die Blicke alle auf diese schreibende Figur.

Besondere Aufmerksamkeit verdient diese Darstellung wegen einer architektonischen Eigenheit. Der Romanbeschreibung zufolge ereignet sich der hier dargestellte Dichtwettstreit um das Motiv der Chrysantheme direkt im Anschluss an das Festmahl mit Krebsen (siehe Abb.4). Obwohl der Ort des Geschehens im vorliegenden Wandbild derselbe wie in Bild 2 ist, ist keines der in Bild 2 dargestellten Gebäude in der Nähe des Wasserpavillons „Ou Xiang Xie“ (Lotus Fragrance Anchorage) auf Bild 16 wiederzufinden. Die Künstler unterziehen sich der Mühe, für dieses Bild eine völlig neue und komplett unterschiedliche Architektur zu erfinden. Es ist unwahrscheinlich, dass angesichts der vielfältigen und außerordentlichen Fähigkeiten der Künstler, es ihnen nicht möglich gewesen sein sollte, ein Gebäude aus Bild 2 direkt in Bild 16 zu übertragen oder aus einer anderen Perspektive gesehen zu reproduzieren. Die Abwandlung ein und desselben Ortes im Roman in zwei völlig voneinander abweichende Objekte kann – wie dieses Beispiel anschaulich belegt - kein Zufall sein, sondern geschieht offenbar mit voller Absicht. Dass allein das Talent oder die Erfindungskraft der Künstler demonstrieren werden sollte, stellt sicher keine ausreichende Begründung dar.

II.17 Bild 17 (Abb.33): Beschreibung und Deutung

Den Vordergrund des Bildes nimmt das dunkle Grün eines tiefen Gewässers ein. Aus dem Wasser erhebt sich, auf massiven Steinpfeilern als Fundament ruhend, eine Plattform. Von der Plattform aus schiebt sich links ein kurzer Steg weiter ins Wasser, der gut als Bootsanlegeplatz dienen könnte. Um Steg und Plattform führt eine Balustrade aus marmornen Platten. Das künstlich ausgebaute, dem Plateau vorgelagerte Ufer öffnet sich zu einem flachen Terrain aus blankgefegter, unbewachsener Erde, das nur hier und da vom zarten Grün vereinzelter Pflanzen bewachsen ist.

Auf der Landscholle steht rechts nahe dem Quai ein Gebäude. Es erscheint als sehr nah und sehr groß. Mit seinem doppelten, graugeziegelten und die Enden aufschwingenden Dach, das sich - wie Höcker eines Dromedars - zweimal hintereinander aufwölbt, beansprucht dieses Gebäude nahezu die gesamte Höhe des Bildes. Zwei Räume des Wohnpavillons sind sichtbar. Der vordere Raum ist wie eine luftige, offene Veranda. Schlanke, quadratische Eckpfeiler tragen die schwere und gewichtige Überdachung. Eingefasst ist die Veranda von einem niedrigen Geländer. Interessant ist der Dekor des Geländers. Er besteht nicht aus dem sonst üblichen geschnitzten Gitterwerk, sondern zur Abwechslung aus einer Bemalung³⁷.

Hinter der offenen Veranda folgt ein zweiter Raum, angedeutet in einer als Rundbogen gefassten Holzrahmung. Den Übergang zum Innenraum trennt ein Vorhang, der hier im Bild seitlich zusammengerafft und von einem Haken, den Blick ins Innere freigebend, offengehalten ist. Auf der linken Rückseite des Gebäudes windet sich eine mächtige Kiefer mit knorrigem Geäst über die Dachspitzen hinaus in die Höhe. Ein Rinnsal trennt die Landscholle von dem rückwärtigen Gelände. Ein Steg aus umgelegten Felsplatten führt über ihn hinweg. Links zieht sich der See in weitem Bogen in die Tiefe. Das Ufer zeigt sich hier naturbelassen, vom Wasser zu unregelmäßigen Zacken zernagt und

zerklüftet. Verschiedene Wohnanlagen stehen am Ufer hintereinander. Jeweils vom davorstehenden Komplex verdeckt sind sie nur mit jeweils einer Ecke zu sehen. Obwohl diese Gebäude mehr oder weniger als Hintergrundkulisse dienen und nicht in ihrer Gesamtheit dargestellt sind, ist ihnen erstaunlich viel Beachtung in der Ausschmückung beigemessen worden. An jeder der Anlagen stellt man einen eigenen, von den übrigen Gebäuden differenzierten Dekor fest, der, wenn auch noch so miniaturnhaft, mit größter Genauigkeit gemalt ist³⁸. Der Hintergrund mit seinen so bunt und variiert beschriebenen Gebäuden ist dennoch menschenleer. Die Handlung spielt im vorderen Teil des Bildes.

Auf der offenen Veranda im rechten Vordergrund beobachtet Bao Yu zwei Damen, die sich bei einem Brettspiel an einem Lacktischchen gegenüber sitzen (Abb.34). Gerade ist die junge Dame links am Zug. Sinnend betrachtet sie das Spiel, während Bao Yu und ihre Gegenspielerin auf der anderen Seite mit Handgesten verschiedene Positionen zum Setzen der Steine anzeigen. Die zweite Spielerin ist im Profil zu sehen, wodurch ihre eigenartige Haube umso deutlicher in Szene gesetzt ist, die in diesem Fall auch der Schlüssel zur Entzifferung dieser Bildszene ist.

Anhand der Kopfbedeckung erkennt man die scheue Nonne Miao Yu wieder, die eine kleine Klosteranlage in der Gartenanlage der Familie Jia bewohnt und die bei einer anderen Episode auf Bild 10 zu sehen ist. Das Brettspiel gehört zu den seltenen Anlässen, zu welchen die zurückgezogen lebenden Miao Yu ihr abgeschirmtes Kloster verlässt und sich in die Gefilde der „profanen“ Welt begibt. Die dargestellte Episode ist unverwechselbar und illustriert einen Abschnitt aus Kapitel 87 des Romans. Beschrieben ist, wie Bao Yu an einem schulfreien Nachmittag müßig der wieder einmal gelangweilt durch den Garten streift, bis er beim Vorbeigehen an Xi Chuns Behausung Stimmen und Geräusche eines Brettspiels hört, was seine Neugier weckt. Da-

raufhin schleicht er sich leise heran und überrascht Xi Chun und Miao Yu, die sich derart auf ihr Spiel konzentriert haben, so dass sie sein Erscheinen gar nicht wahrgenommen haben. Auf dem Bild ist der Augenblick festgehalten, in welchem die Spielerinnen noch in ihr Spiel vertieft sind und Bao Yus unerwartet erscheint. Auf dem Wandbild eilt vor der Veranda schnellen Schrittes, der Rocksäum und Zierbänder auffliegen lässt, eine junge Dame mit einem Tablett mit Teeschalen herbei. Diese Figur, die mit Sicherheit eine Dienerin darstellt, ist eine reine Erfindung der Maler. In der Romanvorlage erscheint sie nicht, dient in diesem Zusammenhang aber als Informationsträger, der für das bessere Verständnis der Bildszene beiträgt. Auf ihrem Tablett trägt die kleine Dienerin nur zwei Teeschalen: eine für die Gastgeberin Xi Chun und ihren Gast Miao Yu, wodurch verdeutlicht sein mag, dass Bao Yu unerwartet und überraschend erschienen ist.

II.18 Bild 18 (Abb.35): Beschreibung und Deutung

Das Gewässer, das sich in diesem Bild einem Flusslauf gleich, in die Tiefe zieht, ist links und rechts von verschiedenen, aufeinander folgenden Gebäuden gesäumt, sodass der Eindruck entsteht, man blicke in eine sich verengende „Schlucht“. Die Gebäude stehen auf marmornen Pfeilern im Wasser, was der Landschaft dieses Bildes außerdem den Charakter einer „Stadt auf dem Wasser“ verleiht. Während die Fundamente im Wasser bei allen Gebäuden einheitlich erscheinen, sehen wir in den Bauten darüber unterschiedliche Gebäudetypen³⁹. Am fernen Hintergrund zieht sich geweißte Umfassungsmauer dahin, hinter der Wipfel von Bäumen hervorragen und andeuten, dass sich das Gelände nicht mit dem bis zur Mauer sichtbaren Bereich endet, sondern sich hinter der Mauer weiter ausdehnt. Über die weite, beide Uferseiten trennende Wasserfläche führen verschiedene Übergänge, jeder unterschiedlich zum anderen: im

weiten Hintergrund eine imposante, auf Rundbögen gebaute Steinbrücke, der ein mehrstöckiger Pavillon aufsitzt; davor in der Mitte des Gewässers eine schlichte Brücke, deren Schmuck in der zart aufgewölbten Rundung der marmornen Steinquader besteht. In den nächsten Vordergrund schiebt sich dagegen ein flacher, breiter Steinweg. Er führt direkt auf ein zweigeschossiges Wohnhaus zu, welches am linken Ufer zwischen der zerklüfteten, von Gehölz überwucherten Böschung und einem hohen Baum steht. Zwei Personen schreiten über den steinernen Weg hinweg auf jenes Gebäude zu. In der Figur in weißem Untergewand mit weitem Ärmeln und blauer Tunika erkennt man Bao Yu; hinter ihm folgt Miao Yu, die außer ihrer Haube auf dem Kopf, einen Staubwedel als buddhistisches „Accessoire“ vor sich her schwingt. Beide reden angeregt miteinander und deuten mit einer Geste der Hand in Richtung der Figuren im Haus. In der Vorhalle des Erdgeschosses bewegt sich unauffällig und teils durch die tragenden Säulen verdeckt eine junge Dienerin mit einem Tablett in Händen. Oben auf dem Balkon des zweiten Geschosses sitzt eine Dame. Sie schlägt die Saiten einer Qin, einer chinesischen Griffbrettzither, an, die vor ihr auf einem Tischchen liegt. Links stehen ihr eine, rechts zwei Dienerinnen zur Seite, jederzeit bereit die Gegenstände, die sie in Händen halten, der Herrin darzureichen und ihren Wünschen augenblicklich Folge zu leisten.

Die Szene hält einen Abschnitt aus dem Kapitel 87 fest, der in der Teilüberschrift „Gan Qiu Shen Fu Qin Bei Wang Shi“ („Moved by an Autumn Poem, a Lutist Mourns the Past“⁴⁰) angekündigt ist. Die in diesem Bild gezeigte Szene ereignet sich im Anschluss an die im vorangegangenen Bild vorgestellte Episode vom Brettspiel zwischen Xi Chun und Miao Yu. Aus Verlegenheit und auch aus Verärgerung über Bao Yus mokierende Bemerkungen zum Brettspiel mit Xi Chun bricht Miao Yu das Spiel abrupt ab und will sich auf den Heimweg machen. Bao Yu, der ihre Verlegenheit spürt und seinen verletzenden Vorwitz

bereut, bietet sich an, sie zu ihrem Kloster zu begleiten. Aus Angst sich in dem weitläufigen Garten zu verlaufen, nimmt Miao Yu das Begleitangebot nur zu gerne an. Auf dem Heimweg zum Kloster „Long Cui An“ kommen sie an der Wohnstätte Lin Dai Yus, dem „Xiao Xiang Guan“, vorbei, als die Klänge einer Qin zu ihnen dringen. Miao Yu, die selbst die Kunst des Qinspiels beherrscht, hält inne, um aus der Ferne dem Vortrag Lin Dai Yus zuzuhören. Voll der Bewunderung für Lin Dai Yus Bravour im Zitherspiel lauscht sie der melancholischen Melodie. Doch als Lin Dai Yu ihr Instrument nachstimmt, sieht Miao Yu in dem dabei entstehenden unharmonischen Ton und dem anschließenden Bersten einer Saite ein unheilvolles Omen für die Zukunft, welches sie in Angst der Schrecken versetzen. Im weiteren Verlauf der Romanhandlung sieht Miao Yu, trotz des Versuchs, sich durch Meditation von den Vorahnungen zu läutern, ihr späteres unheilvolles Schicksal in einem Traum voraus.

Nichts von der Schwermut Lin Dai Yus oder den düsteren Zukunftsvisionen Miao Yus klingt in der Darstellung auf dem Wandbild an. Allein das Positive der Episode, die Würdigung von Lin Dai Yus meisterhaftem Qinspiel ist festgehalten, veranschaulicht durch die Handgesten Miao Yus und Bao Yus, die die Aufmerksamkeit auf die Figur Lin Dai Yus lenken und besonders auszeichnen. Für die auf der Aussichtsterrasse rechts lustwandelnden Damen gibt der Text keine Erklärung. Durch sie wird aber die architektonisch „steife“ Hintergrundkulisse aufgelockert und belebt.

In diesem Bild wiederholt sich ein Phänomen, welches bereits bei anderen Bildbeispielen innerhalb des „Chang Chun Gong“ zu beobachten war: Der Ort der Handlung wird, trotzdem er auf einem anderen der Bilder bereits dargestellt ist, völlig neu gestaltet. Der Romanerzählung zufolge handelt es sich bei dem zweigeschossigen Haus, auf dessen Balkon Lin Dai Yu Qin spielt, um ihren Wohnpalast, „Xiao Xiang Guan“. Dieser erscheint außerdem auf Bild 5 vis à vis am anderen Ende des Wandelgangs. Dort ist das Wohnquartier von Lin Dai Yu ein ebenerdiger, ein-

stöckiger Pavillon mit mehreren hintereinander gelagerten Räumen. Er liegt fern ab von anderen Gehöften in völliger Abgeschlossenheit und ist umgeben von einem zarten Bambushain. Mit diesen Eigenheiten entspricht dieser Wohnpavillon den Beschreibungen im Roman und lässt den Schluss zu, dass den Künstlern die Besonderheiten des Xiao Xian Guan bekannt und bewusst waren. In Bild 18 dagegen sind die für den „Xiao Xiang Guan“ charakteristischen Elemente völlig außer Acht gelassen. Der Grund hierfür mag darin liegen, dass sich dem Betrachter das Geschehen von Bild 5 durch einen als unverwechselbar charakterisierten Ort – einsamer Pavillon im Bambushain – erschließt. In Bild 18 verhält es sich genau umgekehrt. Hier liegt der Schlüssel, um die Bildszene zu erkennen und zu identifizieren in der Handlung: Miao Yu und Bao Yu lauschen als ferne Zuhörer Lin Dai Yus Qin-Musik.

In Bild 18 ist möglicherweise die Gesamtkomposition des Bildes verantwortlich für die von der Textvorlage abweichende Darstellung des „Xiao Xiang Guan“. Wie zu Anfang der Bildbeschreibung bereits erwähnt, erweckt die Gebäudeanordnung den Eindruck einer „Schlucht“. Zustande kommt dieser Eindruck durch die die Festlegung des perspektivischen Fluchtpunkts in der Mitte des Bildes. Mit dem Blick diese „Gebäudeschlucht“ bietet Bild 18 dem Betrachter eine ähnliche Aussicht wie in die imaginären Korridore der trompe l’oeil-Darstellungen auf Bild 10 und 13, die sich ebenfalls jeweils an einem Endpunkt eines Arms des Wandelganges befinden.

II.19 Auswertung

Aus der Beschreibung und Deutung der achtzehn Bildszenen im Palasthof Chang Chun Gong lassen sich mehrere Ergebnisse zusammenfassen:

Die 18 Wandbilder bilden eine Einheit, insofern als sie alle in-

haltlich den Roman Hong Lou Meng illustrieren. Stilistisch hingegen unterscheiden sich die Bilder und bilden zwei Gruppen: Auf der einen Seite haben wir 16 Wandbilder mit der Darstellung einer Gartenlandschaft und Figuren. Um diese 16 Wandbilder erscheint ein gemaltes Passepartout, das die seidene Montierung von Bildrollen imitiert (Abb.36). Unverkennbar ist die Struktur des Gewebes, der Wechsel von glänzendem und mattem Garn, wobei helle Linien das Muster stilisierter Wolken auf dunklem Untergrund ergeben. Durch dieses gemalte Passepartout erwecken die 16 Wandbilder den Anschein, als seien sie nicht Wandbilder, die direkt auf den Wandputz aufgemalt sind, sondern als seien sie Bildrollen.

Daneben gibt es die zwei Wandbilder, die als trompe l'oeil Malereien die Fortführung des Korridors vom Palasthof suggerieren. Diesen beiden Wandbildern fehlt das gemalte „Passepartout“, was den Grad an „Realitätsnähe“ erhöht. Täuschen von den Wandbildern im Palasthof „Chang Chun Gong“ 16 Bilder durch das Passepartout Bildrollen anstelle von Wandmalereien vor, so täuschen die beiden trompe l'oeil Bilder eine räumliche Ausdehnung des Palasthofes vor, wodurch der reale Welt im Palast und die Fiktion des Romans miteinander „verschmelzen“. Sehr ungewöhnlich für die Darstellung einer Geschichte ist, dass die chronologische Abfolge völlig außer Acht gelassen ist. Umsonst sucht der Betrachter in einem der Bilder den Anfangs- oder Endpunkt der Geschichte. Die Episoden sind bunt durcheinander gewürfelt. Einer Geschichte den Ablauf zu nehmen macht keinen Sinn, es sei denn eine andere Absicht wird damit verfolgt. Fest steht daher zunächst nur, dass der Romanstoff Hong Lou Meng unter Umständen nicht das alleinige Motiv und Thema ist. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung der Figuren. Bao Yu und die Ahnin Jia Mu sind deutlich zu erkennen. Die übrigen Figuren, die Cousinen und Zofen darstellen sollen, sind - anders als im Roman, in welchem die Heldinnen durch ausgesprochen individuelle und unverwechselbare Züge gekennzeichnet sind - in den Wandbildern sehr uniform gestaltet und nicht

identifizierbar. Besonders bemerkenswert ist die ungeheure Fülle an Details, in der die Wandbilder ausgeführt sind. Selbst Zhou Ruchang, dessen Interesse als Literaturwissenschaftler in erster Linie dem Bildinhalt gilt, hebt die große Wirkung der Bilder aufgrund ihrer bemerkenswerten und verschwenderischen Detailfülle ausdrücklich hervor⁴¹. Sicherlich ist die Feinheit und Varietät in der Ausführung der Details ein Beleg für die künstlerische Bravour der Maler, die in der opulenten Ausschmückung der Bildszenen sowohl dem gleichermaßen detailreichen Erzählstil des Romans als auch der eleganten und anspruchsvollen Umgebung des Palastes und seiner Bewohner Rechnung tragen. Vor allem aber spielen die Details das eine Mal die Rolle des Schlüssels zur Identifizierung, das andere Mal fungieren sie quasi als „Ablenkungsmanöver“ und „verhüllen“ den Blick auf das entscheidende Detail zur Lösung. Bei vielen der Wandbilder erschließt sich dem Betrachter die Bedeutung der dargestellten Bildszene nicht auf den ersten Blick. Darin liegt wohl ein Grund, weshalb bisher nicht sämtliche Szenen identifiziert worden sind⁴². Wie bei einem Rätsel oder Rebus ist der Betrachter vor die Aufgabe gestellt, aus der Fülle von Details den richtigen Lösungscodex herauszufiltern. Schließlich wird die Betrachtung des Bildes dadurch fesselnder und die Suche nach der Lösung um eine Spur spannender.

Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Gestaltung des Gartens auf den Wandbildern. Was wir sehen, ist zunächst ein Garten mit einem ausgedehnten Gewässer, der vor allem aber von Gebäuden und architektonischen Elementen dominiert ist. Die Besonderheit der dargestellten Architektur besteht darin, dass sie durch viele bauliche Details als glaubhafte Gebäudekonstruktionen wahrgenommen werden sollen. Außerdem haben sich die Künstler in der Wiedergabe der Gebäude der westlichen Maltechnik der Linearperspektive bedient, was dazu beiträgt, einen möglichst realistischen und überzeugend echten Eindruck von den Gebäuden zu geben. Theoretisch sollte die auf

den Wandbildern gezeigte Seenlandschaft mit Gebäuden den Romangarten „Da Guan Yuan“ darstellen. Doch weicht die Darstellung weit von den Angaben des Romans ab. Die eindringlichsten Beispiele sind die Abwandlung des „Dao Xiang Cun“, dem von Reisfeldern und Aprikosenbäumen umgebenen Bauerngehöft, in ein schmuckes Pavillonensemble am See in (Abb.29) oder dem Landhäuschen „Lu Xue An“ in einen schicken Wohnpalast in Holzversion (Abb.15).

Auffällig sind die rot gefärbten Giebelfelder, die wiederholt als Schmuckelement der Gebäude auftreten⁴³. Geht dieses Detail unter Umständen auf den direkten Einfluss durch den unmittelbar umgebenden Kaiserpalast mit seinen rot gefärbten Gemäuern und Giebelfeldern⁴⁴ zurück? An anderer Stelle wird die Architektur desselben Handlungsortes derart modifiziert und neu arrangiert, dass man den Handlungsort kaum wieder zu erkennen vermag. Hier seien als Beispiele genannt: der Pavillon mit Vorhalle auf Bild 5 (Abb.9) und das zweistöckige, gemauerte Wohnhaus am linken Ufer von Bild 18 (Abb.35), die beide den Wohnpalast „Xiao Xiang Guan“ von Lin Dai Yu darstellen. Es entsteht der Eindruck, als würden die Romanangaben zu den Handlungsorten völlig zugunsten der Demonstration des Formenreichtums und der Vielfalt an Schmuckelementen in der chinesischen Gartenbaukunst verdrängt.

Die Auswahl von Episoden für die Wandbilder ließe sich unter dem Motto „kultivierter und intellektuell anspruchsvoller Zeitvertreib“ zusammen fassen. Das Motiv des Dichtwettstreits ist in sechs von achtzehn Bildern thematisiert. Die Illustrationen zum Musizieren auf der chinesischen Griffbrettzither Qin, zum Brettspiel, dem Zelebrieren einer Teezeremonie oder dem Begehen von Festen fügen sich nahtlos in das Entourage des Kaiserpalastes und seiner Bewohner, die derartigen Zeitvertreib als Ausdruck ihrer Bildung der Gelehrsamkeit sicher selbst pflegten. Die hier sehr sorgfältig ausgesuchten Episoden geben allerdings nur einen sehr speziellen Ausschnitt des Romans wieder.

Aus all den oben vorgestellten, bildimmanenten Informationen – der fehlenden Chronologie, der uniformen Darstellung der weiblichen Figuren, der Anpassung des Romangarten an die Umgebung des Palastes und schließlich dem Wechselspiel in der Wahrnehmung von Realität der Fiktion – ergibt sich der Eindruck, dass das, was man sieht, nicht eigentlich das ist, was man sehen soll. Ist also der Roman Hong Lou Meng vielleicht nur das vordergründige Motiv, hinter dem auf einer anderen Ebene eine weitere Botschaft des Bildes steckt?

Um dies zu ergründen, soll in den weiteren Kapiteln Licht auf die historischen Gegebenheiten und Einflüsse geworfen werden.

III. DATIERUNG UND HISTORISCHER HINTERGRUND

Bis heute ist ungeklärt, wann die Wandmalereien im Palasthof „Chang Chun Gong“ entstanden sind. Dieser Frage wendet sich der folgende Teil der Arbeit zu.

III.1 Zeitliche Eingrenzung für die Entstehung

Als frühest möglicher Zeitpunkt kommt das Jahr in Frage, in welchem der Roman Hong Lou Meng, die literarische Vorlage zu den Wandbildern erschienenen ist: somit das Jahr 1791. Da es sich bei den Wandmalereien zum Hong Lou Meng um Bilder handelt, die die Wände eines Palasthofes schmücken, ist die Datierungsfrage ebenso eng mit den Ereignissen in der Verbotenen Stadt und dem Schicksal ihrer Bewohner verknüpft. In der Geschichte der Verbotenen Stadt stellt das Jahr 1911 einen wichtigen Wendepunkt dar. Es markiert die Beendigung der Herrschaft des chinesischen Reiches durch einen absoluten Monarchen. Kaiser Pu Yi, der letzte Regent in der Dynastienfolge der Qing (1644-1911), wird entthront und muss abdanken. Bis zum Jahr 1924, ein Jahr bevor der Kaiserpalast offiziell als Museum zu einem kulturellen Denkmal deklariert wird, behält

Pu Yi das Privileg in der Kaiserstadt weiter zu leben⁴⁵. Aller übrigen Privilegien war er entledigt.

Es ist unwahrscheinlich, dass es unter den gegebenen Umständen, die mit Sicherheit finanzielle Einschränkungen bedeuteten, noch möglich war, Mittel für Verschönerung eines Palasthofes aufzutreiben. Den spät möglichsten Zeitpunkt für die Entstehung der Wandbilder stellt damit wahrscheinlich das Jahr 1911 dar. 1791 und 1911 sind daher die Eckdaten, die den Rahmen geben für einen Zeitraum von etwa 120 Jahren, in welchem die Entstehung der Bilder vor sich ging und in welchem nach einem Hinweis auf die Wandbilder im Chang Chun Gong zu suchen ist.

III.2 Bisheriger Datierungsansatz

Chinesische Forscher datieren die Bilder in den Zeitraum der Regierungsperiode Guang Xu (reg.1875-1908). Sie begründen diese Datierung durch den Zusammenhang der Bilder mit historischen Personen und Ereignissen aus dieser Periode. So werden die Bilder beispielsweise aufgrund des zugrundeliegenden literarischen Inhalts in Verbindung mit der Kaiserinwitwe Ci Xi (1835-1908) gebracht. In einer schriftlichen Quelle, die von einem Zeitgenossen Ci Xis - allerdings Jahre nach ihrem Tod - verfasst wurde, gehörte der Roman Hong Lou Meng, der den Stoff für die Wandbilder liefert, zu ihrer Lieblingslektüre⁴⁶. Andere Forscher sehen in der geschichtlichen Entwicklung des Palasthofes, den die Wandbilder schmücken, eine Datierungsmöglichkeit. Nach von ihnen konsultierten Quellen liefert der fünfzigste Geburtstag der Kaiserinwitwe den Anlass für die Entstehung der Wandbilder im „Chang Chun Gong“. So sollen am 10. Tag des 10. Monats im Zehnten Jahr der Regierung Guang Xu (1884) anlässlich des fünfzigsten Geburtstages der Kaiserinwitwe Ci Xi entsprechend prunkvolle Feierlichkeiten stattgefunden haben, die sich über fünf Tage hinzogen. Im Mittelpunkt stand als Ort der Feierlichkeiten der Palasthof, denn

hier, auf den überdachten Terrassen der Palasthallen des „Chang Chun Gong“ und der „Ti Yuan Dian“, seien ununterbrochen Theaterstücke aufgeführt worden⁴⁷. Insofern als die hier zitierte Quelle nur über die Festlichkeiten anlässlich des fünfzigsten Geburtstages der Kaiserinwitwe informiert, nicht aber ausdrücklich besagt, dass zu diesem Ereignis auch die Wandbilder gemalt wurden, bleibt dieser Datierungsvorschlag eine Vermutung.

Eine weitere These stützt sich auf Informationen aus den „Qing Gong Ci“ (Palastgedichten der Qing Dynastie 1644-1908) von Wu Shiqian (1873-1933). Diese Palastgedichte kann man vielleicht als eine Art inoffizieller Hofchronik ansehen. Denn dort sind vor allem die Erlebnisse der Palastbewohnerinnen festgehalten, obwohl der Autor selbst meistens ein Mann ist. Im Gegensatz zu den offiziellen Chroniken, die reale Ereignisse protokollieren, geben die Palastgedichte Empfindungen und Gefühle der Palastbewohner wieder⁴⁸. Laut diesen Gedichten geht die Entstehung der Wandbilder mit Szenen zum Hong Lou Meng auf die Gemahlinnen Kaiser Guang Xus (1861-1874) zurück:

石頭舊記寓言奇，傳信傳疑想像之。
繪得大觀園一幅，征題先進侍臣詩。
瑾，珍二貴妃，令畫苑繪紅樓夢大觀園，
交內廷臣工題詩⁴⁹。

(Übersetzung: „Die alte Geschichte vom Stein enthält wunderbare Beschreibungen, Phantasien, die Glaubhaftes und Rätselhaftes beschreiben. Vom „Da Guan Yuan“ entsteht ein Bild und um einen Titel zu geben, werden die Gedichte der hohen Beamten eingereicht. Die beiden kaiserlichen Gemahlinnen Jin und Zhen geben den Hofmalern den Auftrag, den „Da Guan Yuan“ des „Traum der Roten Kammer“ zu malen, und lassen ihn von den Höflingen mit Reimen versehen.“

Diesen Reimen zufolge wird ein Bild in Auftrag gegeben, dessen Motiv im Wesentlichen der Garten „Da Guan Yuan“ stellt. Im Unterschied dazu aber bilden auf den Wandbildern des „Chang Chun Gong“ eher einzelne Episoden aus dem Roman den Kern der Darstellung.

In den Versen der „Qing Gong Ci“ ist weder der Palasthof „Chang Chun Gong“ erwähnt, noch ist die Rede davon, dass es sich um achtzehn verschiedene Bildern und dazu noch Wandbilder handelt. Wegen der kaiserlichen Gemahlinnen Jin und Zhen wäre eine Datierung in die Guang Xu Zeit (1875-1908) berechtigt. Allerdings steht in Frage, ob sich diese Gedichtstelle auf die Wandbilder im „Chang Chun Gong“ bezieht, oder nicht vielleicht auf eine andere Auftragsarbeit angespielt ist⁵⁰. Eine Datierung der Wandbilder in die Zeit von 1875 bis 1908 ist daher ebenfalls nicht gesichert.

Eine Datierung in die Guang Xu Zeit (1875-1908) schlägt auch Wang Zhongjie vor. Sein Vorschlag basiert auf mündlich tradierte Berichten über zwei Handwerksmaler, die spezialisiert waren in Dekorationen auf Holz und vor allem auf Architekturelementen in Palästen des Kaiserhofes oder hoher Beamten⁵¹. Wang Zhongjies Datierungsvorschlag orientiert sich an den Lebensdaten des einen Künstlers, Gu Caitang, ohne dass jedoch dessen Geburtsdatum oder Todesdatum feststehen. Wann Gu Caitang geboren sein soll, bleibt völlig offen. Das Todesdatum des Künstlers vermutet Wang Zhongjie einmal in die Zeit um die Gründung der Republik 1911, dann wiederum um 1920⁵². Es ist nicht auszuschließen, dass Gu Caitang an den Wandbildern im „Chang Chun Gong“ mitgearbeitet haben könnte. Daraus ergibt sich allerdings noch nicht der Schluss, dass die Wandbilder mit den Illustrationen zum *Hong Lou Meng* im Zeitraum von 1875-1908 entstanden sein müssen.

III.3 Entstehungsdatum und kaiserliche Dokumente

Um der Frage des Entstehungsdatum nachzugehen, steht ein bisher ungesichteter Fundus an schriftlichem Material in den „Dang An“, den Dokumenten des kaiserlichen Haushaltes, zur Verfügung. Heute sind die zahlreichen Zeugnisse historischer Ereignisse von über mehrere Jahrhunderte im „Zhong Guo Di Yi Li Shi Dang An Guan“ (Erstes Nationale Archiv Historischer Dokumente) gesammelt und im Original aufbewahrt.

Die Sammlung dieser Dokumente geht zurück auf die Ming Dynastie (1368-1644). Neben kaiserlichen Edikten und Eingaben durch Beamte sind die Dokumente in erster Linie Protokolle. Das Erstellen von Protokollen, die zur Überprüfung bewahrt wurden, gewinnt an Bedeutung in Zusammenhang mit der Ausweitung eines zentral gelenkten Verwaltungsapparates über das gesamte chinesische Reichsgebiet seit der Ming Zeit (1368-1644). Eine Verteilung der Verwaltungsaufgaben auf verschiedene Institutionen war nötig, um die Kontrolle zu gewährleisten. Für verschiedene Aufgaben waren unterschiedliche Verwaltungseinheiten zuständig. Die Spitze des Verwaltungsapparates besetzte der Kaiser selbst, der nun von seinem Zentralsitz in Peking aus Befehle aussenden und die Bestätigung der Durchführung durch ein Protokoll überwachen konnte. Eine wichtige Voraussetzung dieses -hier vereinfacht dargestellten- Mechanismus war ein gut funktionierendes und exaktes Nachrichten-Übermittlungssystem. Dazu dienten die Dokumente⁵³.

In der Sammlung von Dokumenten sind die einzelnen Protokolle nach den jeweiligen Verwaltungseinheiten gruppiert. Für Ereignisse, die den kaiserlichen Haushalt und die dazugehörigen Außenstellen – wie die Gärten und Sommerresidenzen - betreffen, ist das Verwaltungsorgan des „Nei Wu Fu“ (Verwaltung der Inneren Gemächer) verantwortlich. Die Institution des „Nei Wu Fu“ selbst wurde zu Beginn der Qing Dynastie (1644-1911) eingerichtet⁵⁴.

Bei der Durchsicht der Dokumente des „Zao Ban Chu“⁵⁵, der kaiserlichen Werkstätten, einer Verwaltungseinheit innerhalb des „Nei Wu Fu“, in welchen Ausgaben für Instandhaltung des Palastes oder der Gärten vermerkt sind, fanden sich für den Zeitraum 1875-1908, der Ära „Guang Xu“ also, sporadische Aufzeichnungen zum „Chang Chun Gong“. Der Inhalt der Mitteilungen bezieht sich auf Routinearbeiten zur Wartung des Palasthofes: Palastdächer werden von Gras befreit, Türwächterfiguren erneuert oder Laternen ausgetauscht. Es gibt jedoch kein einziges Protokoll, das die Dekoration des Palasthofes „Chang Chun Gong“ mit Wandmalereien erwähnt. Als Konsequenz dieser ergebnislosen Suche in den Dokumenten der Ära Guang Xu lässt sich nur schlussfolgern, dass der Palasthof „Chang Chun Gong“ während der Ära Guang Xu unverändert geblieben ist und sein heutiges Erscheinungsbild möglicherweise auf einen früheren Zeitpunkt zurückgeht.

Tatsächlich sind in den Dokumenten der vorangehenden Regierungsperiode, Ära Tong Zhi (reg.1861-1874), rege Aktivitäten und häufigere Wartung des „Chang Chun Gong“ notiert. Vor allem aus dem 6. Jahr der Regierung Tong Zhi (1866) weisen die Dokumente vielfältige Eintragungen auf, die von unterschiedlichen größeren Arbeiten im Zusammenhang mit dem „Chang Chun Gong“ berichten und für den Entstehungszeitpunkt der Wandbilder von Relevanz sind.

Es sind Dokumente, die -wie ihr Name „ Zhi Yi Ti Tou Qing Dang“ (Qingzeitliche Dokumente von Kaiserlichen Wünschen erster Dringlichkeit) besagt- Aufträge unter der direkten Anweisung der kaiserlichen Majestät betreffen. In diesen Dokumenten wird von Bildern gesprochen, die im „Chang Chun Gong“ in „Xian Fa“ (Methode der Linien) gemalt werden, wobei „Xian Fa“ den chinesischen Terminus für die westliche Maltechnik der „Linearperspektive“⁵⁶ bezeichnet.

III.3.1 Dokument 1

Die Übersetzung lautet:

„Ära Tong Zhi, 6.Jahr, erster Monat:

Am fünften Tag des ersten Monats erscheint der Vize-
direktor des Büros zur Verwaltung des kaiserlichen
Haushalts⁵⁷ Guang Ying und der Eunuche Huang
Yongfu und machen die mündliche Mitteilung:

Die Ehrwürdige Mutter, Kaiserinwitwe Ci Xi hat durch
den jungen Eunuchen Ling Shan verkünden lassen:
Auf kaiserlichen Befehl soll das Ru Yi Guan⁵⁸ in Line-
arperspektive den Chang Chun Palast und den rück-
wärtigen Teil der Ti Yuan Halle bemalen. Zuerst sollen
in kleinem Format Entwürfe angefertigt werden.

Am 15. Tag des ersten Monats soll der Eunuch Zhang
Delu zehn Blätter von den kleinen Entwürfen für die
zu malenden Bilder mitnehmen und sie zur Begutach-
tung einreichen.

Die Bilder wurden begutachtet. Es wurde befohlen,
dass fünf der Entwürfe in Kleinformat benutzt werden.
Es wurde weiter verkündet:

Auf kaiserlichen Befehl sollten entsprechend den Ent-
würfen in Kleinformat auf der hinteren „Shan Qiang“⁵⁹
der Ti Yuan Halle fünf große Entwürfe aufgemalt wer-
den; gewünscht ist, besonders viel Blumen, Gräser
und Bambus zu malen.

Die Bilder wurden zur Beurteilung gegeben.

Der Befehl wurde respektvoll entgegengenommen⁶⁰.

Abschrift Dokument 1:

同治六年正月

正月出五日員外郎廣英太監黃永福來說

聖母皇太后下小監齡山 傳

旨長春宮體元殿後牆着如意館畫線法先畫樣

正月十五日將畫得各樣小樣十張太監張得祿持

進呈

覽着用小樣五張隨傳

旨照小樣按體元殿後山牆尺寸着再畫大樣五張要多

畫花草竹子畫得呈覽 欽此

Aus diesem Dokument erhalten wir folgende Informationen, die eine Übereinstimmung zu den Wandbildern zum Hong Lou Meng aufweisen:

Es werden Bilder auf die rückwärtige, also nach Norden ausgerichtete Wand der Ti Yuan Halle gemalt, welche bereits zum Bereich vom Palasthof des „Chang Chun Gong“ gehört. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um Wandbilder, denn es werden nicht nur Bilder auf eine Wand gemalt, sondern es werden davor erst Entwürfe in kleinem Format erstellt. Wichtig ist die Information, dass die Bilder in Linearperspektive

gemalt werden, denn dies ist ein sehr spezielles Merkmal der Wandbilder.

Aufgrund dieser drei Punkte scheint hier tatsächlich ein Zusammenhang zwischen den im Dokument genannten Vorbereitungen für Malereien auf den Wänden und den Wandbildern im „Chang Chun Gong“ zu bestehen.

Aus diesem Dokument erfahren wir außerdem von der schrittweisen, technischen Erarbeitung der Bilder, der Entwürfe vorausgingen. Interessant ist die Information über den organisatorisch geregelte Ablauf: Es ist der Auftraggeber, der wesentlich Einfluss auf die Gestaltung der Werke nimmt, denn diese werden ihm zuerst zur Begutachtung vorgelegt. Erst nach erfolgter Genehmigung sollen sie entsprechend der Order des Auftraggebers ausgeführt werden.

Nur wenige Tage später erscheint in den Dokumenten folgende Eintragung zu Vorbereitungsarbeiten im „Chang Chun Gong“.

III.3.2 Dokument 2

Die Übersetzung lautet:

„Ära Tong Zhi, 6.Jahr:

Am 21. des ersten Monats erscheint der Aufseher über das Magazin, Heng Lu, und überbringt eine schriftliche Mitteilung. Inhalt des Schreibens ist folgender:

Durch Zhou Dexi, dem Eunuchen vom Mao Jin Palast⁶¹ wurde mitgeteilt:

Als Angelegenheit von erster Dringlichkeit vom 17. Tag des 12. Monats im 5. Jahr Tong Zhi solle das Ru Yi Guan (die kaiserliche Malakademie) die Ostwand und die Nordwand des Chang Chun Gong mit zwei Bil

dern in „Xian Fa“ (Methode der Linien)⁶² bemalen. Jedes Bild hat eine Höhe von 1 Zhang, 0 Chi, 8 Cun und 5 Fen⁶³, und hat eine Breite von 1 Zhang, 3 Chi, 7 Cun und 5 Fen.

Im Inneren der Ti Yuan Halle soll das Ru Yi Guan die Ost- und Westwand mit zwei Bildern in Linearperspektive bemalen. Jedes Bild hat eine Höhe von 1 Zhang, 8 Cun, 5 Fen und eine Breite von 1 Zhang, 9 Chi, 5 Cun. Wie befohlen, sollen zuerst kleine Entwürfe gemalt werden.

Am 29. Tag des 12. Monats wurden die angefertigten und zur Beurteilung eingereichten Entwürfe begutachtet. Nachdem sie begutachtet worden sind, wurde verkündet:

Auf obersten Befehl soll die Perspektivabteilung nach den kleinen Entwürfen vier Blatt Bilder in Perspektive malen.

Respektvoll wird der Befehl entgegen genommen. Die Mitteilung wurde vollendet und wurde verstanden. Vom Verwaltungsdirektor⁶⁴ wurde eine Aktennotiz geschrieben.

Entwurf vom Ru Yi Guan eingereicht.“

Abschrift Dokument 2:

同治六年正月

正月二十一日庫守恒祿持來報單一件內开如意

館爲報題頭事同治五年十二月十七日懋勤殿太

監周得喜傳畫

長春宮東牆北牆用線法畫二張各高一丈零八寸五

分寬一丈三尺七寸五分體元殿內東西牆用線法

畫二張各高一丈八寸五分寬一丈九尺五寸着先

畫小樣呈

覽於十二月二十九日畫得小樣持

進呈

覽隨傳

旨着如意館線房照小樣畫線法畫四張欽此等因呈明

總管記此

如意館呈稿

Diesem Dokumenteneintrag zufolge entstehen im „Chang Chun Gong“ zunächst einmal zwei Bilder. Es wird konkret, dass es sich um Wandbilder handelt. Dafür sprechen auch die beachtlichen Ausmaße der Bilder, die nahe legen, dass es sich zumindest um wandfüllende Darstellungen handeln muss. Während im Dokument für die Bilder Ausmaße von einer Höhe und Breite von über 3 m angegeben werden, erreichen die Wandbilder im „Chang Chun Gong“ tatsächlich im Durchschnitt maximal eine

Höhe von 2 Metern. Die Breite variiert zwischen 2.10m, 1.30m oder auch unter 1m.

Die Differenz in den Ausmaßen beruht wahrscheinlich darauf, dass es außer dem offiziell gültigen Umrechnungsverhältnis der Qing Zeit (1644-1908) in diesem Zusammenhang ein anderer Maßstab angewendet werden muss.

Auch in diesem Dokument wird darauf hingewiesen, dass die Bilder in „Xian Fa“ (Methode der Linien), chinesischem Äquivalent für den Terminus „Linearperspektive“ ausgeführt sind. Da in der chinesischen Malerei Linearperspektive eher selten Anwendung findet, bestätigt dies den Bezug der in dem Dokument erwähnte Vorbereitungen für Bilder im Palasthof „Chang Chun Gong“ zu Wandbildern zum *Hong Lou Meng*.

Fortführende Arbeiten zu den Wandbildern sind genannt in einem Dokument, das vier Monate nach der vorherigen Eintragung erscheint und den Auftrag für weitere Bilder im „Chang Chun Gong“ enthält.

III.3.3 Dokument 3:

Die Übersetzung lautet:

„Ära Tong Zhi, 6.Jahr, fünfter Monat:

Am 24. des 5. Monats erscheint Heng Lu, der Oberaufseher über das Magazin, mit einer schriftlichen Mitteilung. Inhalt des Schreibens ist:

Das Ru Yi Guan soll einen Auftrag ausführen, der als Angelegenheit oberster Dringlichkeit am 28. des 4. Monats vom Eunuchen des Mao Jin Palastes Zhu Dexi mitgeteilt worden ist: Shen Zhenlin und andere sollen die inneren Höfe betreten.

Durch den Eunuchen An Lingshan wird verkündet: Auf kaiserlichen Befehl sollen Shen Zhenlin und andere auf den Terrassen und innerhalb der Korridore des Chang Chun Gong 16 Flächen („bing“) bemalen und an den Eingängen Streifen („tiao“) auftragen, insgesamt 18 Streifen. Zuerst sollen Entwürfe gemalt werden. Sie sollen zur Beurteilung eingereicht werden und besehen werden. Der Befehl wurde respektvoll entgegen genommen.

Am 3. Tag des fünften Monats und an weiteren Tagen sollten für sechs weitere Bilder kleine Entwürfe erstellt werden. Sie wurden eingereicht.

Sie wurden begutachtet und es folgte die Mitteilung: Auf kaiserlichen Auftrag sollen sechzehn Bilder exakt nach den ausgewählten Entwürfen „en miniature“ zu jedem Bildvorschlag gemalt werden. Dieser Befehl wurde respektvoll entgegengenommen.

Darüber sollte ein gründlicher Bericht abgefasst werden. Dieser Befehl wurde respektvoll entgegen genommen. Es wird protokolliert: Die Mitteilung wurde vollendet und verstanden.

Der Verwaltungsdirektor hat davon eine Aktennotiz geschrieben. Gezeichnet: Ru Yi Guan“.

Abschrift Dokument 3:

同治六年五月

五月二十四日庫守恒祿持來報單一件內開如意館呈為報

題頭事四月二十八日懋勤殿太監周得喜 傳

沈振麟等進內小太監安齡山 傳

八條
旨著沈振麟等畫長春宮平台遊廊內畫屏十六張門口六件計十

先畫小樣呈覽欽此

於五月初三日等日陸續畫得小樣呈

覽 隨傳

旨著准照挑出各樣小樣畫屏十六張欽此為此具報等因呈明

總管 記此

Während in den vorherigen Dokumenten nur von den Plänen und der Vorbereitung für Bilder im „Chang Chun Gong“ die Rede war, erfahren wir durch dieses letzte Dokument von der Genehmigung zu den Entwürfen und dem Befehl, die Ausmalung zu beginnen.

Bestanden bei den vorherigen Dokumenten Zweifel, ob mit den erwähnten Bildern die Wandbilder zum Hong Lou Meng angesprochen seien, bestätigt sich der Zusammenhang zwischen den im Dokument genannten Bildern und den Wandbildern in mehreren Punkten :

Laut Dokument 3 werden die in Auftrag gegebenen Bilder genau dort ausgeführt, wo sich die Wandbilder befinden: im Wandelgang, der auch über die Terrassenvorbauten vor dem Chang Chun Gong und hinter der Ti Yuan Halle führt.

Nach dem Dokument werden sechzehn Bilder gemalt. In der Anzahl stimmen die Angaben also mit der einen Gruppe aus der Serie der Wandbilder im „Chang Chun Gong“ überein, wenn die trompe l’oeil Bilder, die stilistisch eine eigene Gruppe bilden, nicht hinzugezählt sind. Außerdem erhalten wir erstmals nähere Informationen zu den Künstler, von denen offenbar mehrere an der Erstellung der Bilder beteiligt sind, von denen allerdings nur ein einziger namentlich aufgeführt ist. Außer der Identität von „Shen Zhen Lin“, bleibt offen, welche anderen Künstler beteiligt waren.

Die Dokumente für den Zeitraum der unmittelbar folgenden drei Monate sind verschollen. Der Verlauf der zwischenzeitlichen Arbeiten ist daher leider nicht zu rekonstruieren.

Doch auch nach diesem „Quartal“ verschollener Dokumente erfolgen Arbeiten im Chang Chun Gong, wie aus Eintragungen aus dem zehnten Monat hervorgeht. Sie enthalten Informationen, die auf den Abschluss der Arbeiten hindeutet.

III.3.4 Dokument 4

Die Übersetzung lautet:

„Ära Tong Zhi, 6.Jahr, zehnter Monat:

Am 17. Tag des 10. Monats erscheint der Vorsteher der Hou Bu Abteilung Ru Xing mit einer schriftlichen Mitteilung, darin steht: die Abteilung für Papier- und Seidenmontierung hat ein Protokoll zu einer Angele-

genheit oberster Dringlichkeit anzufertigen über eine Mitteilung, die am 28. des neunten Monats von Wang Jinlu, dem Eunuchen aus dem Mao Jin Palast, verkündet worden ist:

Auf kaiserlichen Befehl sollten vom Zao Ban Chu (den kaiserlichen Werkstätten) beauftragte Handwerker die Korridore des Chang Chun Gong eiligst fein zu bestreichen, um Bilder aufzutragen⁶⁵ und Türaufschriften und Reimpaare an den Eingängen anzubringen.

Dieser Befehl wurde respektvoll entgegen genommen. Es wird protokolliert: die Mitteilung wurde vollendet und verstanden.

Auftrag von der Abteilung für Montierungen erledigt“.

Abschrift Dokument 4:

同治六年

十月十七日候補催長如辛持來報單一件內開匣裱
作為具報題頭事九月二十八日懋勤殿太監王進祿
傳

旨長春宮所有遊廊壁子牆並筒子門口着造辦處進

匠趕緊糊飾以備貼落畫條並門口匾對 欽此 為此

具

報 等因呈明

匣裱作

In diesem Dokument wird auf das Ende der Verschönerungsarbeiten im Hof hingedeutet. Um das Werk zu vervollkommen und zu vollenden werden als letzter „Handgriff“ die Verspaare und die Aufschriften über den Türstürzen aufgehängt⁶⁶.

Allen 4 Dokumenten fällt der Formalismus auf, in welchem sie verfasst sind. Er stellt offenbar ein charakteristisches Merkmal für diesen Typ von Schriftstücken dar. Das Dokument wird jeweils eröffnet mit der Nennung des Boten dessen, was der Kaiser wünscht. Die Angaben zu den Boten sind sehr exakt, der persönliche Namen als auch der Rang und damit seine Verantwortlichkeit sind festgehalten. Diesem sehr präzisen Übermittlungsablauf gegenüber bleiben die Angaben zu den Bildern dagegen eher vage.

Die Kontrolle über die Durchführung eines Auftrags hat eindeutig Vorrang vor dem eigentlichen Gehalt der Mitteilung. Die Dokumente sowie ihre Archivierung waren ganz offenbar in erster Linie darauf angelegt, den Verlauf eines kaiserlichen Auftrags über verschiedene, hierarchische „Instanzen“ hinweg nachverfolgen zu können. Indem die Identität eines Eunuchen des kaiserlichen Haushaltes anhand seines Namens in einem Dokument registriert war, war zugleich auch eine exakte Durchführung des Auftrages garantiert.

Die hier vorgestellten, „Qing“-zeitlichen Dokumente des 19.ten Jahrhunderts erfüllen somit eine ganz ähnliche Funktion wie die Siegel und Inschriften, die auf den Figuren und Metallwaffen der Terrakottaarmee aus dem 2.ten Jahrhundert v. Chr. gefunden wurden. Auf den Siegeln und in den eingeritzten Inschriften waren die Aufseher, die die Fertigung der Terrakottakrieger und ihrer Ausrüstung sowohl koordinierten als auch überwachten, namentlich festgehalten. Sie waren dadurch persönlich verantwortlich, „bürgten“ sozusagen für die sorgfältige Ausführung des vom Kaiser in Auftrag gegebenen Projektes⁶⁷.

Obwohl ein Zeitraum von gut 2000 Jahren zwischen den Namensiegeln und -gravuren und den Dokumenten der Qingdynastie (1644-1911) liegen, manifestiert sich in beiden der perfekt systematisierte Kontrollmechanismus, durch den die Realisierung eines Auftrages auf kaiserlichen Wunsch oder Willen hin vom ersten Moment an bis zur endgültigen Vollendung sichergestellt war. Eine Art Qualitätssicherung also, die darüber hinaus über den gesamten Prozess der Durchführung in jedem Teilschritt „durchsichtig“ blieb. Vor diesem Hintergrund verwundert nicht, dass inhaltliche Angaben zur Ausschmückung des Chang Chun Gong weniger detailliert ausfallen und nicht präzisiert ist, dass es sich bei dem Motiv für die Wandbilder um den Roman *Hong Lou Meng* handelt.

Mit der Linearperspektive, der entsprechenden Anzahl von Bildern als auch Platzierung der Bilder im Wandelgang enthalten die Dokumente so viele Angaben, die auf die Wandbilder des „Chang Chun Gong“ zutreffen, dass von einer Übereinstimmung ausgegangen werden kann, selbst wenn hinsichtlich des Bildmotivs nicht explizit der Roman *Hong Lou Meng* als Motiv genannt wird.

Der Zeitpunkt der Vollendung der Wandbilder wäre damit auf das Jahr 1866 festgelegt. Danach fiel die Datierung der Wandbilder mit dem Jahr 1866 in einen viel früheren Zeitraum als die bisherigen Datierungsvorschläge.

III.4 Historisch politischer Hintergrund

Nach den Dokumenten des kaiserlichen Haushaltes wird der „Chang Chun Gong“ mit Wandbildern geschmückt, bei denen es sich aufgrund der übereinstimmenden Anzahl, dem großen Format und der Ausführung in Linearperspektive sehr wahrscheinlich um die Wandbilder handeln dürfte. Hinsichtlich der fehlenden Information, dass die Bilder Szenen zum Roman

Hong Lou Meng beinhalten, gewinnt ein Blick auf „den“ oder „die“ Auftraggeber an Interesse.

Die Wandbilder im „Chang Chun Gong“ entstehen – so die Dokumente – auf kaiserlichen Befehl. Ganz konkret erscheint der Name von Ci Xi (1835-1908), der Mutter des Kaisers. Um den Auftraggebern und deren Bezug zu den Bildern im „Chang Chun Gong“ näher zu kommen, dient der folgende Übersicht auf den historischen und politischen Hintergrund, die Persönlichkeiten am Hof und die Verteilung der Machtverhältnisse der Tong Zhi Zeit (reg. 1861-1874).

IV.4.1 Die Vertreter der kaiserlichen Macht

Im Jahr 1866 befindet sich China in einer Phase, die als „Restauration“⁶⁸ betrachtet wird⁶⁹. Das Land war im Wesentlichen befriedet. Der Aufstand der Rebellion der Taiping, war erfolgreich niedergeschlagen⁷⁰. Die angespannten Beziehungen zu den ausländischen Mächten, die 1860 in einen militärischen Strafzug gegen die Führung Chinas eskalierte und zur Flucht des Kaisers aus der Hauptstadt sowie zur Zerstörung seiner Residenz „Yuan Ming Yuan“ (Garden of Perfect Brightness) außerhalb Beijings geführt hatten, waren stabilisiert⁷¹.

IV.4.2 Kaiser Tong Zhi (reg.1861-1874)

Auf den Tod Kaiser Xian Fengs im Jahr 1861 (reg.1851-1861) wurde Prinz Zai Chun, der einzige männliche Nachkomme des verstorbenen Souveräns, zum Kaiser ausgerufen. Als Prinz Zai Chun das Mandat zur Regentschaft über das chinesische Reich antritt, ist er allerdings ein Kind von gerade sechs Jahren. Da der Kindkaiser nicht fähig ist, die Staatsgeschäfte allein zu führen, fungieren bis zu seiner Volljährigkeit und offiziellen Übernahme kaiserlicher Macht - auf den ausdrücklichen Wunsch der

Zensoren hin⁷²– die beiden Kaiserinnenwitwen Xian Fengs als Regenten.

Die eine der Kaiserinnenwitwen mit Namen „Sakota“ hatte den Rang einer „ersten Gemahlin“ des verstorbenen Kaisers. Seit der Ernennung zur Kaiserinwitwe nach dem Tod Xian Fengs trägt sie den Ehrentitel „Ci An“, "Motherly and Restful"(Mütterliche und Friedliche)⁷³. Der ihr nach dem Tod (1881) posthum verliehene Titel ist Xiao Zhen⁷⁴.

Die zweite Kaiserinwitwe ist die leibliche Mutter des Thronerben. Nach dem Clannamen ihrer Familie heißt sie Yehonala⁷⁵. In der Hofhierarchie steht sie weit unter der Gemahlin Xian Fengs (1851-1861). Nach der Ernennung zur Kaiserinwitwe erhält sie zum Zeichen der Gleichstellung mit „Ci An“ den Ehrentitel „Ci Xi“, "Motherly and Auspicious" (Mütterliche und Glücksverheißende)⁷⁶. Ihr posthumer Titel, unter welchem sie in der chinesischen Historiographie aufgeführt wird, lautet Xiao Qin⁷⁷. Die tatsächliche politische Führung liegt zu diesem Zeitpunkt bei dem Großrat und Prinz Gong, einem jüngeren Bruder des verstorbenen Kaisers⁷⁸. Den Entscheidungen des Großrats unter Leitung von Prinz Gong erteilten die beiden Kaiserinnenwitwen im Namen des unmündigen Kaisers ihr „placet“⁷⁹. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Wandbilder im Jahre 1866 ist Kaiser Tong Zhi ein Jugendlicher von 11 Jahren, also ungefähr in demselben Alter wie Bao Yu aus dem Roman Hong Lou Meng. Wie Bao Yu durchlebt der jugendliche Kaiser die Phase des Erwachsenwerdens und Studierens als Vorbereitung auf zukünftige Aufgaben. Kaiser Tong Zhi wächst auf im Kaiserpalast. Er bewohnt dort Räume der „Yang Xin Dian“ (Halle zur Erbauung des Herzens), in denen auch die Audienzen und Beratungen des Hofes stattfinden⁸⁰. Er lebt somit in nächster Umgebung zu den Darstellungen auf den Wandbildern, denn nur zwei Höfe weiter im Norden befindet sich der „Chang Chun Gong“. Es ist daher nicht auszuschließen, dass der jugendliche Kaiser bei der Entstehung der Wandbilder in irgendeiner Weise mehr involviert war als aus den Dokumenten eindeutig hervorgeht.

IV.4.3 Ci An (1837-1881)

Ci An nimmt offenbar weniger offenkundig an der Politik und den Regierungsgeschäften teil⁸¹. Angeblich gelten ihre Neigungen und ihre Leidenschaft mehr der Literatur und Dichtkunst⁸². Es waren keine Hinweise zu finden, die Ci An mit den Wandbildern oder deren Entstehung in Verbindung bringen.

IV.4.4 Ci Xi (1935-1908)

Das Bild, das von Ci Xi vermittelt wird, ist sehr uneinheitlich und widersprüchlich. Auf der einen Seite wird sie als gefürchtete grausame Despotin dargestellt, dann wiederum werden ihr als Regentin bemerkenswerte Führungsqualitäten attestiert⁸³. Für Ci Xi eröffnet sich der Zugang zur Macht erst mit der Ernennung ihres Sohnes zum Kaiser im Jahr 1861. Von diesem Zeitpunkt an bis zu ihrem Tod sind ihre Handlungen darauf ausgerichtet, den politischen Machterhalt der direkten Blutlinie ihres Mannes, Kaiser Xian Feng und ihres gemeinsamen Sohnes, Kaiser Tong Zhi zu sichern und zu erhalten.⁸⁴ Diese dauert somit fast ein halbes Jahrhundert an und reicht an die langen Regierungsperioden von Kaiser Kang Xi (reg.1661-1722) oder Qian Long (reg.1735-1996) heran. Heute würde man von Ci Xi wohl als einer „Power Frau“ sprechen. In der Tradition der bisherigen Geschichtsschreibung dagegen wird Ci Xi – anders als Kaiser Kang Xi oder Qian Long - ihrer langen „Regentschaft“ wegen wenig wohlwollend beurteilt, ganz im Gegenteil⁸⁵. Bis heute gründet sich das negative Image darauf, dass sie wiederholt Regentschaft übernahm in Augenblicken, in welchen der zum Kaiser ernannte Thronanwärter wegen seines Alters als Kind oder wegen gesundheitlicher Schwäche dies nicht selbst imstande zu tun war⁸⁶. Schließlich lieferte aber auch noch allein die Tatsache, dass Ci Xi eine Frau war, einen Grund ihre Regentschaft abschätzig zu beurteilen⁸⁷.

In die nähere Auswahl als Konkubine am Hof berufen worden zu sein, verdankt Ci Xi dem Umstand, dass ihre Familie einem Zweig der mandschurischen Nobilität entstammt. Die Tochter eines Familienvorfahren war die Frau von Nurhachi, dem Begründer der Dynastie. Ci Xis Abstammung reicht demnach in direkter Linie zum Anfang des Kaiserlichen Clans zurück⁸⁸. Als 1851 Xian Feng den Drachenthron besteigt, beginnen die Vorbereitungen zur Vermählung des jungen Kaisers. Die Auswahl wird von der Mutter des Kaisers durchgeführt⁸⁹. Sechzig Kandidatinnen werden geladen. Von ihnen werden jedoch nur 29 Mädchen zu Konkubinen ernannt, die übrigen wieder zu ihren Familien zurück geschickt. Unter den Auserwählten für den kaiserlichen Harem befindet sich Ci Xi. Sie erhält den Titel „Gui Ren“, mit dem sich die innerhalb des Hofes unbedeutende Position einer Konkubine des fünften Ranges verbindet⁹⁰.

Die Frage des Ranges war für das zukünftige Leben im Palast von entscheidender und existenzieller Bedeutung. Nicht nur legte sie die Aufstiegschancen fest, ein niedriger Rang konnte bedeuten, dass ein junges Mädchen mit großer Wahrscheinlichkeit, ein Leben lang nur als Hofdame der Kaiserinmutter zu dienen⁹¹ und unter sehr harten Bedingungen ein weltabgeschiedenes Dasein wie in einem Gefängnis oder Kloster zu fristen hatten⁹². 1855 bringt Ci Xi einen Sohn zur Welt, welcher der einzige männliche Nachkomme des Kaisers sein wird⁹³. Infolge dessen wird sie auf den Rang einer zweiten kaiserlichen Konkubine (Gui Fei) erhöht⁹⁴. Eine Machtposition hat sie damit dennoch nicht erreicht⁹⁵. Als 1861 Kaiser Xian Feng stirbt, entbrennen Intrigen um die Macht - und für Ci Xi beginnt ein Kampf ums nackte Überleben. Dem rechtmäßigen Thronfolger, seiner Mutter Ci Xi, Prinz Gong, einem weiteren, jüngeren Bruder Kaiser Xian Fengs, und Ci Ans stehen acht Berater des Großrats gegenüber, die den günstigen Augenblick für sich erkannt hatten, die Macht an sich zu reißen. Unmittelbar nach dem Tod Xian Fengs lassen sie sich als Regenten ausrufen, denen vom sterbenden Kaiser wegen der Minderjährigkeit des Thronerben das

Mandat übertragen worden sei, die Regentschaft zu übernehmen⁹⁶. Dem Dekret Xian Fengs, welches sie zu Regenten ernannte, fehlte allerdings ein Siegel, das die Gültigkeit des Schriftstücks als vom Kaiser erlassen bestätigte. Dieses Siegel wiederum befand sich in Besitz von Ci Xi⁹⁷. Mit dem Siegel als Beleg für die Rechtmäßigkeit zur Regentschaft gelingt Ci Xis Partei, den Staatsstreich und die Machtübernahme durch die Berater des Großrats zu vereiteln. Diese werden zu Verschwörern deklariert und zum Tode verurteilt⁹⁸. Der Plan der Verschwörer sah offenbar auch die Eliminierung, wahrscheinlich sogar Ermordung Ci Xis, als auch Prinz Gongs, der als Vertreter des Kaisers besonders großen Einfluss besaß, vor⁹⁹. Zum Zeitpunkt dieses Existenzkampfes ist Ci Xi eine junge Frau von 26 Jahren. Die Erfahrung, dass selbst ihr Status als Kaiserinmutter weder eine Garantie für ihre Stellung bei Hof noch für ihr Leben bedeutet, dürfte einen entscheidenden und prägenden Eindruck hinterlassen haben.

Es scheint, dass in dem Augenblick, als Ci Xi durch die gemeinsame Ernennung mit Ci An zu Regentinnen Macht erhält, sie zunächst – entgegen der üblichen Darstellungen in der Historiographie – wenig Gebrauch davon macht, sondern die Regierung überwiegend Prinz Gong überlässt¹⁰⁰. Als 1874 Tong Zhi im Alter von 19 Jahren stirbt, ohne einen leiblichen Thronerben zu hinterlassen, übernehmen Ci Xi und Ci An wieder die Regierungsgeschäfte für einen unmündigen Kindkaiser¹⁰¹.

Da Tong Zhi selbst keinen Sohn hatte, der die direkte Thronfolge hätte antreten können, wird ein Sohn von Prinz Chun, einem jüngeren Bruder von Kaiser Xian Feng, der gleichzeitig auch Neffe von Ci Xi ist, als Erbe „adoptiert“¹⁰² und zum Nachfolger Tong Zhis gewählt¹⁰³.

Die neue Regierung wird mit dem Motto „Guang Xu“ - "Glorious Succession" (Glanzvolle Fortsetzung) genannt und erfordert, da der frisch zum Kaiser ausgerufene Prinz wiederum ein Kind von zwei Jahren ist, erneut die Vertretung der Regentschaft durch Ci An und Ci Xi¹⁰⁴.

Mit der Volljährigkeit Guang Xus übergibt Ci Xi offiziell die Herrschaft an den jungen Kaiser. Unterschiedlich fällt auch die Bewertung aus, in welchem Maß und aus welchen Gründen Ci Xi an der Regierung Guang Xus beteiligt war¹⁰⁵. Aus der offiziellen, sehr kontroversen Darstellung Ci Xis in der Geschichtsschreibung spielen allein politische Kriterien eine Rolle. Andere Facetten ihrer Person sind nur am Rande erwähnt, meistens aber ganz außer Acht gelassen sind. Daher erscheint sie nach wie vor sehr mysteriös.

Das Selbstverständnis von Ci Xi in der Rolle als Regentin wird ersichtlich aus ihrem auffallenden Engagement auf kulturellem und künstlerischem Gebiet.

Ci Xi war offenbar eine Person mit dem Drang, sich zu bilden. Uneins sind die Darstellungen, wie gebildet Ci Xi bereits beim Eintritt in den Palast war¹⁰⁶. Die am Kaiserhof gebotenen Möglichkeiten, wie die beste Bibliothek und Kunstsammlung des Reiches, scheint Ci Xi genutzt zu haben, um ihre Kenntnisse zu vertiefen¹⁰⁷. Neben einem für die politische Führung wertvollen historischen Wissen, kultivierte Ci Xi auch ihre künstlerische Talente und Fähigkeiten. Sie übt sich sowohl in Malerei¹⁰⁸ als auch Kalligraphie¹⁰⁹ und soll mit ihren Werken ein durchaus anerkanntes Maß an Qualität erreicht haben. Sie pflegte damit zwei Disziplinen, die männlichen Vertretern der Macht im Allgemeinen als Zeichen besonderer Bildung und Gelehrsamkeit zum Ruhm gereichten¹¹⁰.

Besonders auffällig ist auch das konstante Engagement, mit dem Ci Xi ungeachtet der kritischen finanziellen Lage des Landes an der Selbstdarstellung und Repräsentation des Kaiserhauses nach dem Vorbild Kaiser Kang Xis (reg.1661-1722) und Qian Longs (reg.1735-1796) arbeitete. Hierzu darf man mit Sicherheit die mit großem Aufwand ausgerichteten Feierlichkeiten zu ihrem sechzigsten Geburtstag im Jahr 1894, die den legendären Geburtstagsveranstaltungen von Kaiser Kang Xi und Qian

Long entsprechend ausgerichtet wurden und diesen in Nichts nachstehen sollten¹¹¹. Bereits zwei Jahre im Voraus wurden per Dekret des Kaisers die Planungen und die ersten Vorbereitungen in Angriff genommen¹¹². Die verschiedenen Theatervorstellungen, die Ausschmückungen der Paläste als auch der Straßen der Stadt, auf denen Ci Xi in die Verbotene Stadt einziehen würde, um dort die Gratulationen entgegen zunehmen, aber auch die Festgewänder und der Schmuck, den die Kaiserinmutter anlässlich des Geburtstages tragen würde, all dies war bis ins Detail vorausgeplant und findet sich in erhaltenen Programmheften für die Feierlichkeiten dokumentiert¹¹³. Zur Finanzierung der glanzvollen Feierlichkeiten sollten von den Provinzverregouverneuren ein Drittel ihres jährlichen Einkommens beigesteuert werden. Letztendlich konnten die notwendigen Gelder nicht aufgebracht werden, der wegen Ausbruch des Krieges mit Japan wurden die Feierlichkeiten gänzlich abgesagt und fanden nie statt¹¹⁴.

Die intakte Fassade eines machtvollen Kaiserhauses durch Prachtentfaltung zu demonstrieren, zeigt sich auch in den Details der Bestattung Ci Xis, die vor ihrem Tod geplant und festgelegt waren. Das Material des Sarges, die Größe des Katafalks zur Überführung in das Grab war von beeindruckendem Glanz und Aufwand.

III.5 Ci Xi und der „Chang Chun Gong“

In Zusammenhang für die Entstehung der Wandbilder steht auch die Nutzung des Palasthofes „Chang Chun Gong“ durch Ci Xi. Neben dem offiziellen Titel Ci Xi hieß die Kaiserinwitwe auch „Xi Tai Hou“, Kaiserinwitwe des Westens. Entsprechend hieß Ci An „Dong Tai Hou“ (Kaiserinwitwe des Ostens). Diese Bezeichnungen lehnen sich an die jeweiligen Residenzen der beiden Kaiserinwitwen innerhalb der Verbotenen Stadt an¹¹⁵: Ci An bewohnte die Räume im Osten, Ci Xi die Räume im Westen des

Kaiserpalastes.

Jeder dieser Wohnbereiche im Osten und Westen besteht aus sechs Palasthöfen, „Dong Liu Gong“ und „Xi Liu Gong“ genannt. Die Höfe im Westen sind nach demselben Prinzip angeordnet wie diejenigen im Osten und liegen auf parallel zueinander ausgerichteten Achsen in Nord-Südrichtung. Während der Minderjährigkeit des Kaisers, im Zeitraum von 1861-1873 also, lebten offenbar sowohl Ci An, die Kaiserinwitwe des Ostens, als auch Ci Xi, Kaiserin des Westens, zunächst in unmittelbarer Umgebung des Kindkaiser Tong Zhi in Nebenräumen der Yang Xi Dian (Halle zur Erbauung des Geistes¹¹⁶) - dem Ort im Kaiserpalast, der Kaiser Tong Zhi sowohl als Wohnquartier als auch als Audienzhalle diente¹¹⁷. Als im Jahr 1873 Tong Zhi die Volljährigkeit erreicht hatte und verheiratet wurde, verließen Ci An und Ci Xi ihre bisherigen Wohnungen. Von da an bewohnte Ci An bis zu ihrem plötzlichen Tod im Jahr 1881 einen der sechs östlichen Palasthöfe, den „Zhong Cui Gong“ (Palast der Gesammelten Essenz¹¹⁸)¹¹⁹. Ci Xi dagegen bezog den „Chang Chun Gong“, nur wenige Höfe weiter nördlich von der „Yang Xin Dian“¹²⁰.

Für das Jahr 1884, in welchem Ci Xi ihren fünfzigsten Geburtstag feierte, sind mehrtägige Feiern verzeichnet. Die südliche Vorhalle des „Chang Chun Gong“ diente hierbei als Bühne für Theatervorstellungen¹²¹. 1884 verlässt Ci Xi den „Chang Chun Gong“ als Wohnsitz und zieht um in den „Chu Xiu Gong“ (Palast der Gesammelten Eleganz¹²²) in der Nordostecke der sechs westlichen Palasthöfe. Den „Chu Xiu Gong“ und weitere umliegende Räumlichkeiten hatte Ci Xi bereits zwei Jahre zuvor begonnen, renovieren und herrichten zu lassen¹²³.

Der Umzug Ci Xis vom „Chang Chun Gong“ in den „Chu Xiu Gong“ ist ein Ereignis, das Gegenstand öffentlichen Interesses wird: In einer der ersten Bildzeitungen Chinas, der „Dian Shi Zhai Hua Bao“ erscheint 1884¹²⁴ - in voller Aktualität zum Geschehen - ein illustrierter und kommentierter Bericht mit Bekanntgabe dieser Neuigkeit aus dem Palast (Abb.37).

Die Darstellung zeigt in Vogelperspektive den Einblick in zwei Höfe, die durch einen Korridor voneinander getrennt sind. Am rechten Ende des Korridors befindet sich ein Türdurchbruch, durch den aus dem hinteren Hof kostbare Gegenstände einer exquisiten Raumeinrichtung getragen werden. Ein langer Zug von Trägern, Hofdamen und kleinen Dienerinnen hat sich formiert und bewegt sich mit dem wertvollen Hausrat der Kaiserin auf die neue Wohnstätte zu. Diese ist angedeutet in einem von Löwenstatuen flankierten Portal, in welchem einige Hofdamen schon erwartungsvoll Ausschau halten nach der sich nähernden Umzugsgesellschaft. Der Text oberhalb der Darstellung nennt den Titel und gibt kommentierende Erklärungen (siehe Abb.37):

„Die ganze Welt gratuliert.

Der Palast, den die Kaiserinwitwe Ci Xi bewohnt heißt Chang Chun Gong.

In diesem Jahr fühlte sich die „Heilige Person“ dort nicht mehr wohl und befahl, die alten Räumlichkeiten des Chu Xiu Gong zugänglich zu machen und die zwei Paläste „Yi Kun Gong“ und „Yong He Gong“ herzurichten. An einem glücksverheißenden Tag im neunten Monat wurde zunächst die Entscheidung bekannt gegeben. Eunuchen und Hofdamen wurden angewiesen, alle Gegenstände Ihrer Majestät vorab hinüber zu transportieren. Am Tag des Eintreffens der Majestät kamen die kaiserlichen Prinzen und Prinzensöhne, die Konkubinen und Prinzessinnen in ihren offiziellen Roben, gratulierten und wünschten Glück...“.

Ein ungleichmäßig geformter Stempel am Ende des Textes trägt die Zeichen „Wei Xi Huan Xi „und bedeuten „Wie Majestätisch, wie Glanzvoll!“ Als verantwortlicher Künstler hat Gu Yuezhou¹²⁵ seinen Namen an den linken Rand des Bildes gesetzt. Hinsichtlich des Auftraggebers wird vor allem immer Ci Xi genannt. So geht aus Dokument 1 explicit die unmittelbare Betei-

ligung von Ci Xi hervor. Der Eunuche, der den Befehl für die Arbeiten im Chang Chun Gong übermittelt, kommt weder aus dem Umfeld von Kaiser Tong Zhi oder Kaiserinwitwe Ci An, sondern Ci Xi.

Sicher kann man mit Ci Xis Faible für den Roman, in den späten Aufzeichnungen „Qing Gong Ci“ eines Zeitgenossen nach ihrer Zeit festgehalten, begründen, sie als Auftraggeber zu sehen. Bedeutender aber ist, dass Ci Xi von 1861 bis 1884 innerhalb der Verbotenen Stadt in nächster Umgebung zum „Chang Chun Gong“ wohnt und ab 1874 dann direkt im „Chang Chun Gong“ lebt, was direkt auf sie als Auftraggeberin hindeutet. So wie der „Chang Chun Gong“ anlässlich der Feiern zum 50. Geburtstag als Theater diente, ist anzunehmen, dass er auch schon zuvor als Umgebung als Theater und Ort zur privaten Erholung gedient haben dürfte¹²⁶. Durch die Wandmalereien war der Hof des „Chang Chun Gong“ jedoch nicht nur einfach verschönert worden. Das gemalte Gartenpanorama, das durch Liniarperspektive an Tiefenwirkung gewann und damit – wenn auch nur optisch – die Mauern des Palasthofes aufzuheben vermochte, bot sicher einen willkommener Ort des Rückzugs aus der Enge der Verbotenen Stadt und den Pflichten der Repräsentation. In diesen Genuss kam sicherlich in erster Linie Ci Xi, die dort wohnte, ebenso wohl aber auch deren heranwachsender Sohn, Kaiser Tong Zhi, sowie die zweite Regentin, Ci An.

IV. STIL

Aus den Dokumenten des kaiserlichen Haushaltes erfahren wir, dass die Wandbilder von Handwerkskünstlern gemalt werden. Mit Ausnahme von Shen Zhen Lin, der die Arbeiten an den Wandbildern im „Chang Chun Gong“ leiten soll, wird kein einziger Künstler namentlich genannt. Im Unterschied zu den Handwerksmalern war Shen Zhen Lin nämlich Künstler der kaiserlichen Kunstakademie und gut ein halbes Jahrhundert am Hof tätig. Er diente bereits unter Kaiser Dao Guang (reg.1820-1850)

und malte noch unter Kaiser Guang Xu (reg.1874-1908)¹²⁷. Seine Bilder von Blumen und Vögeln, Insekten und Fischen, aber auch Figuren und Landschaften waren wegen ihrer feinen Malweise sehr geschätzt¹²⁸. Von Shen Zhen Lin ist eine Seidenrolle mit Schmetterlingen über Ziersteinen und Blumenstauden veröffentlicht¹²⁹. Weder Motiv noch Stil erlauben jedoch Rückschlüsse auf eine Mitarbeit Shen Zhenlins an den Wandbildern. Die Darstellungen auf den Wandbildern des „Chang Chun Gong“ setzen sich aus verschiedenen Elementen zusammen, von denen jedes in der chinesischen Kunst für sich eine eigene Malkategorie (Gebäude, Figuren, Landschaft und Blumen) darstellt, für die traditionell jeweils nur ein Künstler zuständig war. In den Wandbildern sehen wir – vor allem im Vordergrund – Figuren, deren Funktion in der Wiedergabe der Romanepisode liegt. Der Hintergrund dagegen enthält Architektur-, Landschafts- sowie Blumenmalerei, die hier gleichwertig zu einem Gesamtwerk verschmolzen sind. Bei der stilistischen Analyse lässt sich eine gewisse getrennte Betrachtung der verschiedenen Elemente nicht vermeiden und so liegt die Aufmerksamkeit das eine Mal mehr auf der Darstellung der Figuren, das andere Mal mehr auf der Darstellung des Hintergrunds und der Gebäude.

Besonders fällt auf, dass die Wandbilder in Linearperspektive gemalt sind. In der stilistischen Analyse bildet die Technik der Linearperspektive den ersten Punkt. Danach folgt die Gegenüberstellung zu themengleichen Darstellungen, die dazu dient, möglichen Einflüssen auf die Wandbilder oder der Wirkung der Wandbilder auf Motive zum Hong Lou Meng nachzugehen. Als drittes befasst sich die Stilanalyse dann mit dem Hintergrund, der Darstellung des Gartens „Da Guan Yuan“, wobei die Betrachtung der Architektur im Mittelpunkt steht.

IV.1 Linearperspektive und trompe l'oeil-Malerei

Von den 18 Wandbildern im Wandelgang des "Chang Chun Gong", zeigen 16 außer Figuren den Ausblick auf eine Gartenlandschaft mit Gebäuden. Die Landschaft reicht meist weit in die Tiefe und wird als natürliche Fortsetzung des realen Raumes empfunden. Dieser Effekt geht zurück auf eine Technik, der der ursprünglich zweidimensionalen Wand- oder Bildfläche zusätzlich den Eindruck von Raamtiefe, wie wir ihn in der Natur wahrnehmen, zu verleihen vermag: die Technik der Linearperspektive.

Neben diesen 16 Wandbildern mit Darstellungen von Figuren in einer Gartenlandschaft finden sich jeweils in der Nordwest- und Nordost-Ecke zwei Darstellungen, in welchen dieser Eindruck der Tiefe dazu täuschend echt wirkt. Die hier dargestellten Personen sind größer als auf den übrigen Wandbildern. Dem Betrachter vermitteln sie – von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen – den Eindruck, sie seien „real“ und „lebendig“. Darüber hinaus sind die Figuren auf diesen beiden Wandbildern nicht wie auf den übrigen 16 Bildern in eine Gartenlandschaft gesetzt, sondern erscheinen in einem Wandelgang, der dem tatsächlichen Wandelgang des Palasthofes „Chang Chun Gong“ bis ins Detail – sei es in der Konstruktion als auch im Dekor – ebenso täuschend ähnlich sieht. Der Betrachter sieht sich bei diesen beiden Wandbildern dem Blick in einen Raum gegenüber, die sich von seiner realen Umgebung kaum unterscheidet. Die Illusion des im Bild fortgesetzten Raumes und die damit verbundene optische Täuschung sind für das Auge des Betrachters perfekt ausgeführt.

Dass in den Wandbildern Linearperspektive verwendet wird, ist nicht selbstverständlich, denn sie ist eine Maltechnik, die in der westlichen Kunst eine wichtige Rolle spielt und eines der grundlegendsten Kriterien bei der Beurteilung von Kunstwerken bildet. Für chinesische Malerei ist sie dagegen untypisch¹³⁰. Mit dem Problem räumlicher Tiefenwirkung setzt sich die chinesische

Malerei durch die verschiedenen Jahrhunderte ebenfalls auseinander, doch sie löst diesen optisch visuellen Aspekt in anderer Form¹³¹. Raumtiefe möglichst „echt“ und überzeugend wiedergeben, gehört in chinesischen Bildern nicht zum obersten Ziel und besitzt folglich nicht denselben vorrangigen Wert wie in der abendländischen Malerei¹³².

Wie erklärt es sich nun aber, dass in der Verbotenen Stadt Wandbilder zu finden sind, die ein chinesisches Bildmotiv in einer ausländischen Maltechnik darstellen?

IV.1.1 Linearperspektive im Westen

Die Erkenntnis von der Linearperspektive begründet sich auf unterschiedlichste Untersuchungen und die Entdeckung der Naturwissenschaften zur „korrekten“ optischen Wahrnehmung von Raumtiefe durch das menschliche Auge. Das Wissen um die Linearperspektive geht zurück auf die Entdeckungen des griechischen Mathematikers Euklid auf dem Gebiet der Optik im 3. Jahrhundert v.Chr.¹³³.

Die Kenntnis von Perspektive in der Architektur und Kunst der Griechen bestätigt uns der römische Baumeister Vitruv mit seinem Traktat „de architectura“. Vitruvs Traktat gilt als älteste, erhaltene Abhandlung dieser Disziplin und stellt seit ihrer Wiederentdeckung in der Renaissance eines der grundlegendsten Handbücher für die Baukunst dar¹³⁴. Beispiele für die Anwendung von Linearperspektive finden sich in Malerei der römischen Antike auf den Fresken von Pompeji. In diesen Fresken stellt eine gemalte Scheinarchitektur den Rahmen für einen Ausblick, der eine Landschaft in weiterer Entfernung eröffnet. Dieser vorgetäuschte Übergang lässt die vorhandene Wand als Begrenzung des Raumes in der Wahrnehmung des Auges quasi „verschwinden“ und sich auflösen¹³⁵. Im Mittelalter, mit vorwiegend kosmologischen Vorstellungen und Visionen, verliert auch die Linearperspektive als Medium, die Realität abzubilden an

Bedeutung und ist aus den Darstellungen nahezu verschwunden¹³⁶.

In der anschließenden Renaissance allerdings wird die perspektivische Darstellung wiederentdeckt und gelangt zu einer Bedeutung, die für die folgenden Jahrhunderte abendländischer Kunst bis in die Moderne maßgebend bleibt.

Die Auseinandersetzung mit Theorie und Praxis der Linearperspektive beschäftigt vor allem die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts¹³⁷. Zeugnis geben vor allem das bahnbrechende und wichtigste Werk zur Linearperspektive "de arte pingendi", das von dem Florentiner Künstler und Baumeister Leon Battista Alberti (1404-1472) um etwa 1435 verfasst wurde, und die nur geringfügig später - um 1480 - entstandenen Schrift "de prospectiva pingendi" des Künstlers Piero della Francesca (1416-1492).

Vor allem für die Architektur beschäftigte die Linearperspektive Künstler wie Brunelleschi (1377-1446) und Leonardo da Vinci (1452-1519), und diese trugen zu einem besseren Verständnis dieser Technik bei¹³⁸. Linearperspektive fand im abendländischen Kulturraum nicht nur Anwendung in der Kunst. Auch in anderen Disziplinen – wie Kartographie und Schifffahrt - wurde sie zu einem wichtigen und unerlässlichen technischen Mittel der räumlichen Darstellung¹³⁹.

IV.1.2 Linearperspektive in China

Linearperspektive findet sich in chinesischen Kunstwerken nicht vor dem 16. Jahrhundert¹⁴⁰. Erst etwa ab diesem Zeitpunkt kommt es zu Darstellungen, die die Verwendung und Kenntnis der in Europa praktizierten Maltechnik zeigen¹⁴¹. Die Einführung der Linearperspektive in die chinesische Malerei ab dem 16. Jahrhundert geht sehr wahrscheinlich auf die Ankunft europäischer Jesuitenmissionare in China zurück. Nach fast zehnjähriger Missionsarbeit im Süden Chinas und unzähligen fruchtlosen

Versuchen, Zugang zum Kaiser zu erhalten, erreicht Matteo Ricci (1552-1610) im Jahr 1601 eine Einladung in die Kaiserstadt Beijing an den Hof. Nach seiner Ankunft gewinnt er die Gunst des chinesischen Herrschers in erster Linie durch seine naturwissenschaftlichen Kenntnisse, vor allem auf dem Gebiet der Mathematik und Astronomie¹⁴².

Bei der ersten Audienz überreichen Ricci und seine Begleiter dem Herrscher die neuesten Errungenschaften europäischer Technik als Geschenk: Uhren mit mechanischem Glockenspiel. An diesen fand der Kaiser besonderen Gefallen. Umso größer die Enttäuschung als das Uhrwerk nicht mehr lief. Der erfolgreichen Reparatur der Uhr verdanken die Missionare die lang angestrebte Erlaubnis, sich als Ausländer in Beijing niederlassen zu dürfen und auf einem vom Kaiser geschenkten Areal eine Mission zu errichten. Besondere Aufmerksamkeit und Interesse erregten bei den Chinesen Heiligenbilder, auf denen die Figuren ihrer Plastizität wegen sehr natürlich und lebendig erschienen¹⁴³. Ab diesem Zeitraum beschäftigen sich chinesische Künstler vereinzelt mit europäischer Malweise und übernehmen europäische Techniken – darunter auch die Perspektive – in ihre Arbeiten¹⁴⁴. Mit ihnen begründet sich eine Schultradition mit den Jesuiten als Lehrmeistern für die Linearperspektive in der chinesischen Malerei.

Für die Beziehungen der Missionare zum Herrschaftshaus der chinesischen Dynastie der Ming (1368-1644) bedeutete der gewaltsamen Machtübernahme im Jahr 1644 durch das Fremdvolk der Mandschuren glücklicherweise keine Unterbrechung. Die Herrscher mandschurischer Herkunft, die die Dynastie der Qing (1644–19011) begründeten, teilten das Interesse an den europäischen Wissenschaften wie ihr Vorgänger. Den Jesuiten und ihren Kenntnissen gegenüber besonders aufgeschlossen und wohlgesinnt war Kaiser Kang Xi (reg.1661-1722). Er förderte sie in der Ausübung ihrer wissenschaftlichen Tätigkeiten und ließ weitere Jesuitenpatres nach China einreisen, um sie der neu eingerichteten Malakademie am Hof zu unterstellen¹⁴⁵. Auf

seinen ausdrücklichen Wunsch wurde die Serie zu Illustrationen zum Reisanbau und der Seidenverarbeitung, die „Geng Zhi Tu“ unter Berücksichtigung von Linearperspektive angefertigt¹⁴⁶. Ein deutliches Beispiel für die Verbreitung von Linearperspektive unter chinesischen Künstlern sind sechs Abbildungen chinesischer Innenräumen, die zur Veranschaulichung chinesischen Einrichtungsstils für ein europäisches Publikum gedacht waren, und die Anordnung und Ausstattung in chinesischen Wohngebäuden (Abb.38) vorstellen. Die Darstellungen zeigen sehr einfache Formen perspektivischer Gestaltung und sind bestimmt von Regelmäßigkeit und Symmetrie im Aufbau der auf das Zentrum des Bildes konzentrierten Linien. Sämtliche Einrichtungsteile sind mit entsprechenden chinesischen Bezeichnungen versehen und deuten darauf hin, dass die Bilder mit großer Wahrscheinlichkeit das Werk eines chinesischen Künstlers sind, der hier eine sichere Beherrschung der Regeln der Linearperspektive unter Beweis stellt. Die Illustrationen stammen vermutlich aus dem frühen 18. Jahrhundert, als sich die Chinamode unter Louis XV (1710-1774) auf einem Höhepunkt befand, und gelangten sehr wahrscheinlich zusammen mit Berichten der in China tätigen Jesuiten nach Europa. Heute befinden sie sich in der Bibliothèque Nationale in Paris¹⁴⁷.

Eine noch überragendere Wirkung übten die unter Anwendung von Linearperspektive erzeugten illusionistischen Wandbilder, mit denen der Künstler und Jesuitenpater Giovanni Gherardini (1654 - ?) die Chinesen in Erstaunen versetzte. Gherardini hatte 1698 Europa verlassen und war mit einer Gruppe Jesuiten, die Kaiser Kang Xi (reg.1661-1722) ihrer Ausbildung in den westlichen Wissenschaften wegen geradezu angefordert hatte, nach Beijing gekommen. Am Hof malte er für den Kaiser. Daneben bildete er chinesische Künstlerkollegen in den Techniken der europäischen illusionistischen Malerei aus¹⁴⁸.

Als Dienst an seinem Orden hingegen schmückte er die Kirche der französischen Jesuiten mit Wandmalereien aus. Der Bau dieser Kirche - von den Chinesen "Bei Tang" (Nordkirche) ge-

nannt - war 1703 kurz nach Gherardinis Ankunft fertiggestellt. Durch Gherardinis Wandmalereien erschienen die ursprünglich glatten Wände wie gewölbte Arkaden und die flache Decke als Kuppel, die in unendliche Höhe aufzuragen schien und von einem Kranz von aufstrebenden Kolonnaden umgeben war¹⁴⁹. Als mit der Ära Jia Qing (reg.1796-1820) die Missionare einer schweren Zeit der Verfolgung ausgesetzt waren, wurde auf kaiserlichen Befehl hin auch die Kirche zerstört, wodurch die Maleereien Gherardinis verloren gingen¹⁵⁰.

An perspektivischer Illusionsmalerei nach dem Vorbild der Kirchenfresken Gherardinis fand Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) offenbar besonderen Gefallen und ließ damit Räume des Palastes und der kaiserlichen Gärten dekorieren. Eine Reihe historischer Dokumente der Ära Qian Long belegen dies¹⁵¹. Bei diesen Dokumenten handelt es sich um Eintragungen für das Hofarchiv über Aufträge des Kaisers.

Eine dieser Eintragungen lautet:

„Am fünften Tag des zehnten Monats hat der Lagerverwalter De Kui ein mit kaiserlichem Siegel versehenes Schriftstück erhalten; darin steht, dass der Ober Eunuche Hu Shijie den kaiserlichen Befehl weitergegeben hat, der Lang Shining und andere beauftragt, am Bao-Yue-Turm (Turm zum kostbaren Mond) von der „Ying“-Terrasse Bilder nach denen des Mei-Yue Balkons (Balkon zur Mondbraue) in der westlichen Manier der „Linearperspektive“ zu malen. Der Befehl Ihrer Majestät wurde respektvoll entgegengenommen. Qingzeitliches Dokument der Abteilung Ge Zuo Cheng Zuo Huo Ji (Abteilung zur Erledigung von Projekten des kaiserlichen Haushaltes) im 13. Jahr Qian Long (1748)“.

„十月初五日,接得库掌德魁押帖件,内开本月初三日太监胡世杰传旨:瀛台宝月楼着郎世宁等照眉月轩画西洋式壁子隔断线法画一样画·钦此·
乾隆二十三年各作成做活计清档“¹⁵²

Als Maler wird in diesem Dokument unter dem chinesischen Pseudonym „Lang Shining“ der italienische, auf Malerei spezialisierte Jesuit, Giuseppe Castiglione (1688-1766) genannt. Castiglione kam in sehr jungem Alter nach China und verblieb dort bis zu seinem Lebensende, ohne jemals wieder in sein Heimatland zurückzukehren. Er diente sowohl Kaiser Kang Xi als auch Kaiser Qian Long als angesehener Künstler in der kaiserlichen Malakademie Ru Yi Guan. Von ihm ging wohl der größte Einfluss auf die chinesische Hofmalerei des achtzehnten Jahrhunderts aus. Während in dem eben zitierten Dokument die Anwendung der Linearperspektive in Zusammenhang mit einem europäischen Maler gebracht ist, zeigt sich die Assimilation von Linearperspektive ins Repertoire chinesischer Künstler deutlich in dem folgenden Dokument, in welchem der Auftrag an einen chinesischen Hofmaler ergeht:

Am vierundzwanzigsten Tag des ersten Monats hat der Ministerialsekretär Li Wenzhao ein mit kaiserlichem Siegel versehenes Schriftstück erhalten: Darin steht, dass der Obereunuche Hu Shi Jie den kaiserlichen Auftrag verkündet hat, dass Wang You Xue beauftragt worden ist, zu beiden Seiten des Juwelenthrones im Inneren der Halle des westlichen Eingang vom Pavillons „Zum Ewigen Frühling“ und zwar auf der westlichen Innenwand bei der Nordtür, zwei Bilder in Linearperspektive zu malen.

Qingzeitliches Dokument der Abteilung Ge Zuo Cheng Zuo Huo Ji (übersetzt vielleicht: Abteilung zur Erledi-

gung von Projekten des kaiserlichen Haushalt) im 35. Jahr Qian Long (1770).“

正月二十四日接得郎中李文照押帖,内开正月十一日太监胡世杰传旨:延春阁西门殿内宝座两边,内西墙,着王幼学画线二张.钦此.

乾隆三十五年各作成做活计清档 “¹⁵³

Außer den Informationen über die jeweiligen eindeutig benannten europäischen und chinesischen Künstler und die Wertschätzung perspektivischer Darstellung, die in dem ausdrücklichen Wunsch nach Linearperspektive zum Ausdruck kommt, sind diese Dokumente in anderer Hinsicht von besonderer Bedeutung. Möglicherweise zum ersten Mal - wie Nie Chongzheng hervorhebt - ist in diesen Dokumenten dem europäischen Begriff der Linearperspektive durch den Ausdruck „Xianfa“ - wörtlich „Methode der Linien“ - ein chinesischer Terminus gegenübergestellt¹⁵⁴.

Einen wesentlichen Anteil an der Verbreitung perspektivischer Raumdarstellung in Asien trägt die Übersetzung des theoretischen Werkes „*Perspectiva pictorum et Architectorum*“ ins Chinesische, die Castiglione in Zusammenarbeit Nian Xiyao (18.Jh.), einem chinesischen Künstlerkollegen abfertigt¹⁵⁵. Dieses Traktat stammte von Andrea Pozzo (1629-1700), der Laienbruder im Jesuitenorden war. Andrea Pozzo entwarf die für die Zeit kühnsten und perspektivisch kompliziertesten Architekturdarstellungen. In seinen Malereien staffelten sich mehrere Bauten hintereinander und bewirkten den Eindruck großer Tiefe, oder er bemalte flache Decken so, dass sie Kuppeln simulierten, die sich in unendlich in die Höhe ragten¹⁵⁶. Castiglione kannte den Stil Andrea Pozzos. Er hatte dessen Werk vor seine Abreise nach China auf Fresken in verschiedenen Kirchen in Genua ge-

sehen. Diese Fresken müssen bei Castiglione einen sehr tiefen Eindruck hinterlassen haben, denn von da an erklärt er sich selbst zum „Schüler“ Pozzos¹⁵⁷.

Unter dem Eindruck des Oeuvres Andrea Pozzos entstehen wahrscheinlich die illusionistischen Darstellungen, mit denen Castiglione die im Süden der Kaiserstadt gelegene und daher „Südkirche“ genannte Missionskirche mit Wandbildern schmückte. Diese Bilder Castigliones riefen durch ihr hohes Maß an vortäuschter Realitätsnähe bei den Chinesen nicht weniger Staunen hervor als zuvor die Wandmalereien Gherardinis. Die Fresken entstanden etwa um 1730 und zeigten Gebäude in perspektivischer Ansicht¹⁵⁸. Zwar wurde diese Kirche samt den Bildern Castigliones zerstört. Doch wie die Bilder aussahen und was auf ihnen dargestellt war, erfahren wir durch die Beschreibungen aus den „Vermischten Aufzeichnungen vom Bambusblätter-Pavillon“ von Yao Yuanzhi, einem großen Bewunderer Castigliones:

„In der Hauptstadt gibt es vier Kirchen: ... diejenige am unteren Ende der östlichen Stadt innerhalb des Xuan Wu-Tors heißt Nan Tang (Südkirche).

In der Südkirche befinden sich zwei perspektivische Darstellungen von Lang Shi Ning [i.e. Castiglione]. Sie sind auf den Wänden links und rechts des Altars angebracht und sind so groß wie die gesamte Wand. Steht man vor der Westwand und betrachtet die Ostwand, dann erscheint sie wie zu einem Nebenraum hin durchbrochen. Während die Perlenvorhänge ganz aufgerollt sind fallen durch das zur Hälfte offenstehende Südfenster Strahlen zu Boden. Elfenbeinschnitzereien, Bücher, Jade und Bildrollen füllen die Regale. Und es sind viele Kostbarkeiten hier aufgestellt, Antiquitäten und Spielzeug durcheinander gemischt nebeneinander. Am Nordende ist ein hohes Tischchen aufgestellt, darauf steht eine Vase, in welcher

Pfauenfedern stecken und wie ein strahlender Federnfächer aussehen. Wohin die Strahlen auch fallen zeichnet sich der Schatten des Fächers, der Vase und des Tischchens bis ins feinste Detail ab. An der Wand hängen Rollen mit Schriftzeichen und gereimte Spruchpaare in Siegelschrift nebeneinander. Richtet man seinen Blick nach dem Osten des Raumes, öffnet er sich zu einem großen Hof, an dessen hinterem Ende sich ein überdachter Gang anschließt mit aufeinander folgenden Säulen und Steinstufen, die in hellem Lichtschein erstrahlen. Den Raum dahinter kann man nur undeutlich wahrnehmen, denn die Flügeltür zu diesem Raum ist nicht geöffnet. Etwas weiter dagegen erblickt man außerhalb des Nebenraums zwei Hunde, die auf dem Boden miteinander spielen.

Steht man dann aber an der Ostwand und blickt zur Westwand, sieht man ein Gebäude mit drei Räumen. Durch das Fenster ganz im Süden fluten Sonnenstrahlen herein auf drei Gefäße, welche auf drei Tischchen aufgestellt sind. Ihr goldener Glanz schimmert geheimnisvoll. Von den Säulen des Gebäudes hängen drei Spiegel herab. An der Nordseite der Halle stehen jeweils links und rechts zwei Tische mit roter Decke. Auf einem der Tische steht eine Uhr mit Glockenspiel und auf dem anderen ein Musikinstrument. Zwischen den zwei Tischen sind zwei Stühle aufgestellt.

An den Pfeilern befinden sich vier Leuchten, mit silbernen Kerzenhaltern darauf. Gleitet der Blick weiter nach oben, so befindet sich an der Spitze der Säulen Holzschnitzerei in Form von Blumen, die in der Mitte hervorsprießen wie Staubgefäße von Blüten. Blickt man nach unten auf den Boden, so erscheint er strahlend klar, so dass man jede einzelne der Steinplatten aufzählen könnte. In der Mitte verläuft ein Streifen ganz in Weiß, was daher rührt, dass weiße Platten ver-

wendet wurden. Blickt man hindurch durch das Innere der Halle sieht man in zwei Schlafräume; Türen und Fenster sind mit Stoffen behangen; es herrscht tiefe Stille und es stehen dort wiederum Stellische. Bewegt man sich von fern auf die Bilder zu und betrachtet sie, fordern sie einen geradezu auf, in sie hineinzugehen. In früheren Zeiten gab es die Linearperspektive nicht, aber wegen ihrer so ungeheuren Exaktheit, finde ich es schade, dass unsere Vorfahren Derartiges nicht sehen konnten, und daher halte ich es hier extra fest."¹⁵⁹

Die Beschreibung ist ausgesprochen präzise. Von Interesse ist, dass die Bilder einen Eindruck von großer Realität vermitteln, so als könne man in sie hineinlaufen. Ein heute noch erhaltenes Zeugnis von linearperspektivischer Wandmalerei, das wahrscheinlich auf Castiglione zurückgeht, ist ein Wandbild von etwa 2 m Höhe und etwas mehr als 2 m Breite (Abb.39) 160 . Die Malerei befindet sich in der „San Xi Tang“ (Halle der drei Raritäten), einem Nebenraum der „Yang Xin Dian“ (Halle zur Erbauung des Geistes), die im Nordwesten der Verbotenen Stadt liegt. Einem Archivvermerk aus dem 30. Jahr Qian Longs (1795) zufolge, wurde das Gemälde von Castiglione unter Mitarbeit des chinesischen Malers Jin Tingbiao (18.Jh) gefertigt¹⁶¹. Die Bodenfließen und die Wandverkleidung des realen Raums sind im Bild weitergeführt und täuschen dem Auge die Erweiterung des Raums im Bild vor: ein Beispiel für trompe l'oeil Malerei.

Im Hintergrund schließt sich an den im Bild fortgeführten Raum ein Mondtor an, welches den Blick in eine Gartenlandschaft mit Ziersteinen und Pflanzen freigibt. Im Garten stehen zwei männliche Figuren beieinander. In dem Herrn mit gepflücktem Pflaumenzweig soll angeblich Kaiser Qianlong selbst (1736-1796) abgebildet sein¹⁶².

Das beeindruckendste Beispiel eines trompe l'oeil in der Verbotenen Stadt befindet sich in der „Juan Qin Zhai“ (Studio der

Mühe und des Fleißes). Hier sind die Decke und zwei der dem Eingang gegenüberliegenden Wände völlig mit den illusionistischen Darstellungen verkleidet. Sie zeigen eine aus einem leichten Bambusgerüst geflochtene Pergola, an der Glyzinien emporranken, deren üppige Dolden von der Decke in den Raum herabhängen (Abb.40)¹⁶³.

An der Nordwand hingegen blickt man durch das Bambusgeflecht auf ein in Rot erstrahlendes Palastgebäude, in dessen Hof kostbare Pfauen promenieren. Eine Landschaft dagegen ist an der Wand hinter dem als Theaterbühne genutzten Pavillonbau wiedergegeben. Weitere Darstellungen von Dienerinnen sind auf der Wand gegenüber, an der eine Treppe in ein zweites Geschöß führt, zu sehen.

Diese trompe l'oeil- Malerei ist auf einem Tapeten ähnlichen Untergrund gemalt. Nie Chongzheng geht davon aus, dass sich die Malereien ursprünglich an einem anderen Ort befanden und erst später in die „Juan Qin Zhai“ verbracht wurden. Der besonderen Feinheit in der Darstellung der Vögel wegen ist eine Entstehungszeit noch zu Lebzeiten Castigliones denkbar¹⁶⁴. Die Begeisterung für „Linearperspektive“ unter Qian Long (reg.1735-1796) wird auch an anderer Stelle offensichtlich.

Gleich den europäischen Monarchen, die Gefallen an Exotischem fanden und diese Laune in ihren Lustschlössern in Gestalt von Pagoden und Pavillon (zum „Trianon“ in Versailles gehörte eine chinesische Pagode) realisierten, faszinierten Qian Long die mechanisch angetriebenen Spielbrunnen. Er ließ sich daher einen Teil seiner immensen Gartenanlagen mit europäischen Palais ausbauen, die als Kulisse für die Brunnenanlagen dienten. Der Ausbau dieser Bauten im Stil des Barock erfolgte im nördlichen Teil des Gartens „Chang Chun Yuan“ („Garden of Eternal Spring“), dem östlichen Komplex der kaiserlichen Gärten und wurde in erster Linie von den Jesuiten am Hof geplant und durchgeführt. Nach der Zerstörung der Gärten 1860 zeugen nur noch Ruinen von der Pracht der ehemaligen Barockbauten und Brunnen. Außerdem sind Gebäude und Brunnenanlagen

auch in einer Serie von Stichen festgehalten. Passend zur Herkunft des Motivs sind die Stiche zu den „Xi Yang Lou“ (Westlichen Bauten) in westlicher Linearperspektive ausgeführt. Der „Linearperspektive“ ist hier zugleich mehrmals hintereinander in der Namensgebung ein Denkmal gesetzt: Aus dem westlich angrenzenden Yuan Ming Yuan wurde das Wasser für die Brunnenanlagen unterhalb einer barocken Brückenkonstruktion geleitet, die den Namen „Xian Fa Qiao“ (Perspektiv-Brücke) erhielt. Offenbar waren die Flächen zwischen den Pilastern als zusätzlichem Dekor mit perspektivischen Aussichten bemalt¹⁶⁵. Im dritten Abschnitt der gesamten Anlage auf einer weiter nach Osten ausgerichteten Achse erhob sich ein Triumphtor aus weißem Marmor, durch dessen Mittelbogen man hindurchsehen oder -schreiten konnte. Der Name dieses Triumphbogens : „Xian Fa Shan Men“ (Tor zum Berg der Perspektive“) ¹⁶⁶. Hatte man dieses Tor durchschritten, erreichte man den kreisrunden künstlich aufgeschütteten Hügel, der mit Bäumen bepflanzt und einem Aussichtspavillon gekrönt war. Der Name: „Xian Fa Shan“ (Perspektiv-Hügel)¹⁶⁷. Darauf folgte in Richtung Osten ein weiteres marmornes Tor, das „Xian Fa Shan Tong Men“ (Durchgangstor zum Perspektiv-Hügel)¹⁶⁸. Jenseits dieses Tores war ein rechteckig ausgehobener Teich angelegt, über den hinweg man Aussicht auf die „Xian Fa Hua“ (Perspektiv-Bilder) hatte. Bei diesen handelt es sich um - gleich einer Theaterkulisse - rechts und links hintereinander gestaffelte Wände, die mit Gebäuden bemalt waren und den Ausblick auf die Stadt Aksu in Ostturkestan mit einem abgrenzenden Gebirgszug vortäuschten¹⁶⁹ (Abb.41¹⁷⁰). Unverkennbar stehen die achtzehn Wandbilder zum Hong Lou Meng mit ihren perspektivischen Gartenansichten und den beiden trompe l`oeil- Malereien in der Tradition perspektivischer Malerei, die durch die Jesuiten vermittelt wurde und Eingang in die chinesische Kunst fand.

Zwischen der Perspektivbegeisterung der Ära Qian Longs (1736-1796), die sich in den Darstellungen zu den westlichen

Barockbauten spiegelt und den Wandbildern im „Chang Chun Gong“ liegt ein Zeitraum von fast einem Jahrhundert. Es wirkt ein wenig paradox, dass ausgerechnet zu einem Zeitpunkt, als China traumatische Erfahrungen mit den westlichen Mächten durchlebt, man nicht auf eine chinesische Art der Darstellung, sondern erneut auf Linearperspektive zurückgreift, eine Maltechnik der Fremden, die eben erst als Zerstörer der eigenen Kulturschätze erlebt worden wäre.

IV.1.3 Perspektive im Roman *Hong Lou Meng*

Eine Erklärung für die Verwendung der Perspektive und illusionistischer Malerei in den Wandbildern des „Chang Chun Gong“ liegt möglicherweise im Roman *Hong Lou Meng*, der auf den Wandbildern illustriert ist, begründet. In Kapitel 41 ist die Erfahrung mit illusionistischer Malerei in den Roman eingeflochten. Erzählt wird in diesem Abschnitt der Geschichte, wie die einfache aber rechtschaffene Bäuerin Liu Laolao, zu Besuch bei der wohlhabenden Beamtenfamilie der Jia erscheint. Die Ahnin und Großmutter der Familie, Jia Mu, freut sich derart über den Besuch von Liu Laolao, dass sie sie zu einem längeren Aufenthalt bei der Familie einlädt, welcher auch einen Rundgang und eine Besichtigung des phantastischen Gartens „Da Guan Yuan“ beinhaltet.

Während einer Rast bei dem langen Rundgang durch den Garten lässt sich Liu Laolao etwas zu viel Wein munden. Schläfrig vom Alkohol, sucht sie nach einem ruhigen Plätzchen zum Ausruhen. Eine Weile irrt sie in dem weitläufigen Garten umher und gelangt schließlich zu einem elegant ausgestatteten Wohnpalast. Dieser scheint völlig verlassen. Als Liu Laolao jedoch ins Innere tritt, sieht sie sich unverhofft einer jungen Dame gegenüber. Hoherfreut, auf ein lebendiges Wesen zu treffen, geht Liu Laolao auf sie zu. Anstelle einer freundlichen Begrüßung erfährt Liu Laolao allerdings einen harten und unsanften Zusammenstoß mit einer Wand! Ganz ohne Zweifel beschreibt der Roman eine

Figur, die mit einer echten Erscheinung verwechselt wird, ein trompe l'oeil also.

Natürlich wird sich nicht bestimmen lassen, ob und wo Cao Xueqin, der Autor des Romans, in Kontakt mit illusionistischer Malerei gekommen ist; kannte er derartige Malereien aus dem Palast oder hat er sie an einem anderen Ort gesehen? Das könnte bedeuten, dass trompe l'oeil - Malerei weiter verbreitet war als wir heute aus den wenigen Beispielen im Palast schließen können. Die Beschreibung dieser Textstelle aber ruft in jedem Fall sofort die beiden illusionistischen Darstellungen in Bild fortgeführten Wandelgänge im „Chang Chun Gong“ in Erinnerung.

IV.1.4 Perspektive und Theater

Für die Frage, weshalb für die Wandbilder des „Chang Chun Gong“ auf Linearperspektive zurückgegriffen wird, ergibt sich eine weitere Erklärung aus dem Zusammenhang mit Theater. Im Nordöstlichen Teil der Verbotenen Stadt liegt die Halle „Juan Qin Zhai“. Hier sind nicht nur die Wände - bis auf die Südfront mit Fenstern -, sondern auch die Decke mit illusionistischen Malereien dekoriert: ein „Rundum“ – trompe l'oeil, das den Eindruck vermittelt, man befände sich nicht in einem geschlossenen Raum (Abb.40¹⁷¹), sondern im Freien. Im Inneren der Halle, am westlichen Ende steht ein kleiner Pavillon, der als Theaterbühne fungiert.

Auf der Ostseite, an der Wand gegenüber befinden sich zwei, in die Täfelung des Raumes eingelassene Sitznischen. Die eine befindet sich im unteren Stockwerk zu ebener Erde, eine zweite im oberen Geschoß. Von diesen Zuschauersitzen aus war es dem Kaiser möglich, sich in privatem Rahmen einer Theatervorstellung zu erfreuen und Erholung zu finden. Seitlich der Sitznischen führt eine Treppe in den zweiten Stock. Die Wand ist ebenfalls mit illusionistischen Darstellungen bemalt und zeigt

eine zum Täuschen echte, lebensgroße gemalte Dienerinnenfigur, die andeutet, dass es an diesem der Erholung reservierten Ort auch nicht an Komfort gefehlt haben dürfte. Interessanterweise erscheinen die Perspektivdarstellungen in der „Juan Qin Zhai“ in demselben Kontext wie auch die Wandbilder des „Chang Chun Gong“, mit der Nutzung des Raumes als Theater. Offenbar gab es schon Bilder in Perspektive in einem Theater innerhalb des „Chang Chun Yuan“ (Garden of Joyful Spring¹⁷²), der von Kang Xi (reg.1661-1722) als Alterssitz für seine Mutter außerhalb der Hauptstadt erbaut wurde und den Grundstock für die ständig erweiterte kaiserlichen Gärten, die später als Sommerresidenz unter dem Namen „Yuan Ming Yuan“ (Garden of Perfect Brightness) zusammengefügt werden. Im Jahr 1704 besucht der Gelehrte Gao Shiqi (1646-1703)¹⁷³ den kaiserlichen Garten „Chang Chun Yuan“ (Garden of Joyful Spring) und hält seine Eindrücke in der Schrift „Pengshan Miji“ fest. Ein Theater erscheint ihm besonders erwähnenswert. Er beschreibt es als sehr groß und prächtig ausgestattet. Vor allem ist es oberhalb der Fenster mit Wandmalereien im westlichen Stil ausgeschmückt, womit wahrscheinlich illusionistische Wandmalereien gemeint sein dürften¹⁷⁴. Wie zu Anfang des Kapitels erwähnt, wurde die illusionistische Perspektivenmalerei vor allem durch die Schrift Andrea Pozzos in China bekannt. Nach der Übersetzung ins Chinesische durch Nian Xiyao (18.Jh.)¹⁷⁵ scheint eine weitere Verbreitung stattgefunden zu haben. Es ist nicht bewiesen, aber ist sehr wahrscheinlich, dass die Schrift Nian Xiyaos sehr schnell sogar über die Grenzen Chinas hinaus ihren Weg nach Japan¹⁷⁶ fand.

Bilder in westlicher Perspektive, „ukie“ (Fließende Bilder), vor allem in Form erschwinglicher Drucke, waren um die Mitte des 18. Jahrhunderts weit verbreitet und erfreuten sich offenbar großer Beliebtheit¹⁷⁷. Inhalt dieser Perspektivbilder waren häufig Veduten, die in Guckkästen gezeigt wurden.

Auf einer großen Anzahl von „ukie“ waren aber auch Ansichten von Theaterinnenräumen wiedergegeben¹⁷⁸. Die häufige Dar-

stellung dieses speziellen Motivs erklärt sich zum einen aus der besonderen Theaterleidenschaft in Japan seit dem 17. Jahrhundert. Sie geht wahrscheinlich aber auch auf den Umstand zurück, dass die Erklärungen und Beispiele für die Anwendung der Perspektive in Andrea Pozzos Schrift in der Hauptsache im Kontext mit der Erstellung großartiger Theaterkulissen stehen¹⁷⁹. Auch in Korea fand die Linearperspektive Bewunderer. Besonders beliebt waren die Darstellungen von Bücherkabinette mit kostbaren Gegenständen, Schriftkasseten und Antiquitäten auf Stellschirmen. Wir finden Perspektive hier also nicht in einem streng genommenen im Kontext von Theater. Doch bilden diese Stellschirme eine Art Kulisse, mit der sich sein Besitzer umgibt und von der aus die wie echt gemalten Kostbarkeiten die Aura von Bildung, gesellschaftlicher Position der Belesenheit abstrahlen¹⁸⁰.

Pozzos Beschäftigung und Weiterentwicklung der Möglichkeiten der perspektivischen Darstellungen hatten ihren praktischen Grund in den besonderen Interessen und Vorlieben seiner Zeit. Im 15. Jahrhundert war es weitverbreitete Praxis, dass Künstler nicht nur Wandbilder malten, sondern vor allem als Bühnenarchitekten und Dekorateure arbeiteten. Pozzo hatte sich auf diesem Gebiet durch die Weiterentwicklung zu einer neuen Dimension von Raumdarstellung einen besonderen Namen gemacht und war sehr gefragt¹⁸¹. Was Könige und Fürsten sich leisteten, um bei Festanlässen zu glänzen der einander in der Selbstdarstellung auszustechen, dessen bediente sich auch der Klerus, um für sich zu werben. Zunehmend fiel dem Theater und zugleich der Kulisse eine wichtigere Rolle zu. Jeder Kulissenentwurf musste dem Auge neuen Reiz bieten und gleichzeitig alles Vorherige überbieten. Wie hätten Pozzos illusionistische Darstellungen, die schon das abendländische Publikum in Begeisterung versetzt hatten, ohne Wirkung auf asiatische Theaterfans bleiben können?

Im Westen galt Theater - mit Ausnahme höfischer oder kirchlicher Repräsentation- grundsätzlich eher als unmoralische Vergnügung und wurde von Staat und Kirche heftig verfolgt und verboten. Doch entdeckten vor allem die Jesuiten diese Kunstform für ihre eigenen Zwecke: Sie reformierten den Inhalt zu moralisch erbauender Unterhaltung und trugen dadurch zu einer Erneuerung und Förderung des Theaterwesens bei. Theater wurde ein wichtiger und wesentlicher Teil des Erziehungsprogramms und gehörte bald zu den Fundamenten jesuitischer Lehrpraxis¹⁸². Theateraufführungen an Jesuitenkollegien dienten dabei zweierlei Zweck: der Unterhaltung als auch der Hebung der Moral. Nebenbei war das Einstudieren und Üben in Sprache und Gestik ein geeignetes Training für Auftritte in der Öffentlichkeit¹⁸³. Der Einsatz von Theatervorführungen in den Lehrplan an den Jesuitenkollegien führte zu einem Wettstreit der Kollegien untereinander und folglich zu einer großen Produktion neuer Stücke als auch Aufführungstechniken. Als Resultat der Entwicklung des Theaters unter den Jesuiten¹⁸⁴ können die Werke von Racine oder auch Voltaire angesehen werden, die zu bedeutendsten innerhalb der französischen Literatur zählen. Für sein Stück „l'orphelin de la Chine“ lag Voltaire offenbar die Übersetzung des chinesischen Dramas „Tschao-shi-ku-oei“ (Das Waisenkind der Familie Tschao) Pater Prémaries in Französische vor, die in den *Descriptions de la Chine* (Beschreibungen von China) von Pater Du Halde von 1735 nach Frankreich gelangt waren¹⁸⁵. Auch auf die chinesische Kunst – vor allem am Kaiserhof - verfehlten die Perspektivdarstellungen in Zusammenhang mit der Theaterkunst nicht ihre Wirkung. Ähnlich wie in Japan, besteht in China zu dem Zeitpunkt, zu welchem die Jesuiten ihren „Feldzug“ zur Verbreitung des katholischen Christentums und „ad maiorem dei gloriam“ (zur Verbreitung der Glorie Gottes) in China beginnen, bereits eine weit verbreitete und wohl etablierte Theaterkultur. Die ersten Anfänge des Theater in China wurzeln im Schama-

nismus¹⁸⁶. Aus den Prototypen des Theaters in Form von Darbietungen von Gauklern, Tänzern, Akrobaten oder Puppenspielern entwickelt sich im Verlauf mehrerer Jahrhunderte in der Verschmelzung von Tanz, Akrobatik, Musik mit literarischer Rezitation eine Theaterform, die nun nicht mehr improvisiert war, sondern dem erstmals auch eine schriftliche Vorlage zugrundeliegt. Dies geschah im 12. Jahrhundert¹⁸⁷ und darf als „Geburtsstunde“ des chinesischen Dramas angesehen werden. In den schriftlich verfassten Vorlagen für Theateraufführungen wurden zunehmend Legenden, historische Geschichten und andere literarische Stoffe zu feststehenden Stücken zusammengefügt und erhielten unverwechselbare, formale Charakteristika - wie Unterteilung in vier Akte und durchgängige direkte Rede - und bilden von diesem Zeitpunkt an eine eigenständige Gattung¹⁸⁸. Mitte des 16. Jahrhunderts entsteht ein Stil, der vor allem bei Gebildeten und Literaten Anklang fand, die „Kun Qu“ („Kun-Oper“)¹⁸⁹. Sie erreicht den Norden und erhält sich dort bis zum ausgehenden 18. Jh. als der vorherrschende Theaterstil bei Hofe. Besonders unter Kaiser Kang Xi (reg. 1661-1722) und Qian Long (reg. 1735-1796) erfreute sich das Theater großer Beliebtheit und Wertschätzung.¹⁹⁰ Theater wurde fester Bestandteil der Festzeremonien bei Hofe, für die Feste wie Neujahr, das Laternenfest, Drachenbootfest, Mittelherbstfest, aber auch Geburtstage vielfältig Anlass boten¹⁹¹.

Zu Qian Longs achtzigstem Geburtstag wurde eine Serie von 10 Stücken, insgesamt 240 Szenen über 10 volle Tage hinweg gespielt¹⁹².

Wie sehr Theater Bestandteil der Hofkultur geworden war, zeigt der Empfang, den Qian Long der Gesandtschaft des englischen Königs in der Sommerresidenz in Jehol bereitet. Dieses Treffen, welches das Schicksal und die Beziehung beider Länder entscheidend beeinflussen würde, findet vor dem Hintergrund von die Europäer blendenden Theaterdarbietungen statt. Qian Long bedient sich hier des Theaters, um Macht und Pracht seines Hofes vor den Fremdlingen zu demonstrieren¹⁹³. Auf dieses Thea-

terfaible des chinesischen Hofes traf der Theatereifer der Jesuiten. Bereits zum sechzigsten Geburtstag Qian Longs (1771) warten die am Hofe tätigen Jesuiten als Ausdruck ihrer Ehrerbietung mit einer sehr ausgefallenen Kuriosität als Geschenk auf. Es ist das Modell einer europäischen Theaterbühne mit mechanischem Antrieb. Von diesem Geburtstagsgeschenk gibt Pater Amiot in einem Bericht vom 20. Oktober 1772 folgende Beschreibung:

"Parmi les presents qui furent fait dans cette occasion, il se trouva ce qu'il n'a de plus curieux et de plus varié dans les quatre parties du monde. Les Européens ne s'oublèrent pas. Comme ceux qui sont à la Cour n'y sont reçus qu'en qualité de Mathématiciens ou d'Artistes, ils voulurent que leur présent réponde à ces titres, et put être du gout de l'Empereur. Ils firent donc une machine, dont voici à-peu-pres la description: Un théâtre en hémicycle, d'environ trois pieds de haut, présentait dans son enceinte des peintures d'un gout délicat. Ce théâtre avait trois scènes de chaque côté, représentant chacune les dessin particulières qu'on avait peint en perspective. Dans le fond était une statu habillée à la Chinois, tenant entre ses mains une inscription par laquelle on souhaitait à L' Em-pereur la vie la plus longue et la plus fortunée. Cette inscription était Vuoan-nien-hoau. Devant chaque scène étaient aussi des statues Chinoises qui ténaient de la main gauche un petit bassin de cuivre doré, et de la main droite un petit marteau de meme metal. ..."¹⁹⁴.

Der Bericht setzt sich fort und beschreibt im Detail, dass vor dem Theater ein Spiegel ausgelegt war, der ein Meer darstellte. Dünne Fäden aus Glas bildeten die Wasserstrahlen einer Fontäne und seien so fein gearbeitet, dass sie täuschend echt wirkten. Der Mechanismus des Theaters funktionierte wie eine Spieluhr, bei der sich zur vollen Stunde die Figur mit den Glückwünschen

in den Vordergrund bewegte und die Figuren mit den Schlaginstrumenten eine einfache Melodie erklingen ließen¹⁹⁵.

Die Bedeutung von Theater am Kaiserhof wird ebenfalls deutlich in der Vielzahl von Bühnen in der Verbotenen Stadt, die sich vor allem im nördlichen Teil befinden. Die größte der Bühnen ist der „Chang Ying Ge“ (Pavillon des Heiteren Klangs), 1772 unter Qianlong hinter dem „Ning Shou Gong“ (Palast des Ruhevollen Alters) erbaut¹⁹⁶. Die Besonderheit dieser Bühne: sie verteilt sich über drei Stockwerke.

Ebenfalls im Norden befindet sich der bereits erwähnte und beschriebene Theaterraum im „Juan Qin Zhai“ (Studio des Eifer und Fleißes) mit der illusionistischen Ausmalung des gesamten Innenraumes. Zwei weitere Bühnen befinden sich im Bereich des „Shu Fang Zhai“ (Studio der Frischen Aromen). Die eine befindet sich im Ostteil des Palastes und ist ein eingeschossiger Bau im Freien. Außerdem gibt es eine noch kleinere Bühne im Inneren. Es handelt sich hier wiederum um einen Theaterraum, in welchem eine trompe l'oeil Malerei zu finden ist. An dem Bühnenpavillon mit der Aufschrift „Feng Ya Cun“ (Bewahrung der künstlerischen Feinheit) erscheint in einem kleinen Detail eine optische Täuschung: die Holzsäulen, die das Bühnendach tragen, erscheinen als seien sie mit einem Bambusfurnier versehen, auf welches in regelmäßigem Abstand zwei Querlinien aufgemalt sind, die den Säulen das Aussehen von Bambusschäften verleiht (Abb.42¹⁹⁷).

Auffällig ist, dass es sich bei den oben genannten Beispielen immer um die Kombination von Perspektive und Theater handelt. Vielleicht fand wie in Japan durch Pozzos Schrift die Perspektive im Wesentlichen über Theaterkulissen Eingang in die Kunst und Malerei, gefördert durch den Umstand, dass das Theater der Jesuiten und die Theaterleidenschaft des chinesischen Hofes zusammentrafen. Als ein besonderes deutliches Beispiel für den Einsatz von Perspektive im Dienste des Bühnenbaus ist schließlich die gemalte Ansicht der Stadt „Aksu“ vor imaginärer Berglandschaft im östlichsten Ecke des „Chang Chun

Yuan“ (Garden of Eternal Spring) (Abb.41). Die Kombination von Perspektive und Theater tritt hier zusätzlich noch in Zusammenhang mit Landschaftsgestaltung auf.

Dass die Wandbilder des „Chang Chun Gong“ in Perspektive gemalt wurden, mag darauf zurückzugehen, dass sie einen Palasthof schmücken, der als Theater genutzt wurde¹⁹⁸, und darin seine Funktion als Ort der Imagination und des Scheins unterstrichen wird. Theaterleidenschaft und Theaterförderung wie unter Kaiser Kang Xi und Kaiser Qian Long wurden im 19. Jahrhundert gepflegt und weitergeführt. Vor allem die Theaterbegeisterung der Kaiserinmutter Ci Xi (1835-1908) war sehr groß und wurde Gegenstand ernsthafter Kritik aus den Reihen hoher Hofbeamten¹⁹⁹. Die amerikanische Künstlerin Katherine Carl (1865-1938), die über längere Zeit in unmittelbarer Umgebung Ci Xis im Sommerpalast leben durfte, um ein Ölporträt der Kaiserinwitwe anzufertigen, gibt einen lebhaften Augenzeugenbericht von Ci Xis Anteilnahme an den Vorstellungen, indem sie den Sängern durch Eunuchen Rat- und Vorschläge, wie die verschiedenen Passagen zu rezitieren oder in Gesten auszudrücken seien, übermitteln ließ²⁰⁰.

Die Perspektivanwendung in den Wandbildern des „Chang Chun Gong“ mag also in Bezugnahme auf die Theatertradition unter Qian Long geschehen sein, die wiederum in Resonanz auf Pozzos Schrift Perspektive über die Dekoration in Theaterräumen in die chinesische Malerei einfließen ließ.

IV.1.5 Photographie und Perspektive

Die Wandbilder entstehen gleichzeitig zur Entwicklung einer neuartigen Technologie, die den Wandel visueller Wahrnehmung manifestiert: die Erfindung der Photographie und das Bedürfnis nach der realistischen Momentaufnahme. Sowohl in den chinesischen Hafenstädten als auch im Landesinneren trafen immer häufiger Ausländer ein und bescherten vielen chinesischen Künstlern, die der Malerei als Broterwerb nachgehen,

durch die Nachfrage nach Darstellungen von chinesischer Landschaft und Alltagsleben eine neue und ständig wachsende Einnahmequelle.

Um den Sehgewohnheiten und dem Geschmack der ausländischen Kunden zu entsprechen, übernahmen die chinesischen Künstler zur Darstellung chinesischer Motive Techniken der westlichen Malerei - wie Schattengebung, Malerei in Öl, wie auch Linearperspektive²⁰¹. Derartige Bilder werden bezeichnet als „Exportkunst“ oder „China Trade“ und entwickelten sich einer eigenständigen, kommerzialisierten Sparte von Kunst²⁰². Die ersten, die die Photographie nach China importierten, waren wiederum Ausländer. Solche die Aufnahmen von China machten als auch solche, die sich in China niederlassen und durch das Photographieren eine Existenzgrundlage schafften. Vor allem für die Wiedergabe von Porträts findet die Photographie schnell Verbreitung. Die Herstellungskosten waren geringer und die Herstellungszeit kürzer. Ein besonderer Vorzug der Photographie bestand auch für chinesische Interessenten vor allem darin, ein Bild mit mehr „Echtheit“ und „Realitätsnähe“ wiedergeben zu können²⁰³.

Bereits die Vorläufer photographischer Apparaturen, die Guckkästen, arbeiteten mit Darstellungen, die den Eindruck von Echtheit durch Perspektive zu erwirken suchen. Die berühmten Xi Hu Jing (Ansichten vom Westsee) gehören zu den Musterbeispielen für Perspektivdarstellungen, die für Guckkästen hergestellt wurden²⁰⁴. Eine Guckkastenaufführung ist festgehalten in der Darstellung zu einem mehrblättrigen Album aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (Abb.43)²⁰⁵, welches Alltagsszenen in Beijing wiedergibt.

Ein kleiner Junge steht auf einer Bank vor dem Guckkasten. Neben ihm sitzt ein Erwachsener. Beide blicken durch zwei der vier Gucklöcher auf der Vorderseite des Guckkastens in den Kasten hinein eine Bildansicht. Auf der rechten Seite bedient der Guckkastenbetreiber über eine Schnur die Leuchte im Inneren des Guckkastens. Da der Effekt eines Guckkastens darauf

basiert, dass es im Inneren dunkel ist, muss ein Guckkasten natürlich rundherum geschlossen sein. Wohl in der Absicht, dem Betrachter des Albumblattes das Funktionieren des Guckkastens vor Augen zu führen, ist der Guckkasten hier auf diesem Albumblatt geöffnet und gewährt den Einblick ins Innere. Die Bildaufschrift rechts neben der Darstellung erklärt:

„此中國有西糊景之圖也。天下之景無勝于西糊景。已取此為名然造此物者種種不一有大有小。用鑼鼓唱歌者有指畫中景之而。說者過廟集者即多分爭也。“

und lautet übersetzt:

“Dies ist eine Darstellung davon, wie in China die “Ansichten vom Westsee” angeschaut werden. Der Name rührt daher, dass von allen Landschaften auf Erden keine schöner ist als die um den Westsee. In der Herstellung sind sie sehr unterschiedlich, mal klein mal groß; manchmal werden sie von Trommelschlag und Gesang begleitet, manchmal wird in einem Bild auf ein Detail der Landschaft gezeigt und mit Worten ausgeschmückt. Sobald die [Xihujing] sich aber auf den Marktplätzen einfänden, drängen sich alle darum, [sie zu anzusehen]

Professionell geführte Photographie-Studios etablierten sich zunächst in Hafenstädten wie Kanton, Shanghai, Xiamen oder Ningbo. Besitzer professioneller Photographie-Studios waren anfänglich Ausländer, bald aber auch Chinesen²⁰⁶. Nicht nur normale Bürger, sondern auch hohe Beamte des Hofes gehörten zu denjenigen, die Porträts in Photographie anfertigen ließen und dadurch zur raschen Verbreitung ins Innere des Landes, in die Hauptstadt und zuletzt auch an den Kaiserhof beitrugen.

gen²⁰⁷. Unter den frühen Photographien stellen Ansichten von Städten und Gartenlandschaften ein wichtiges Motiv dar²⁰⁸.

Noch ist wenig untersucht, welche Wirkung die Einführung der Photographie in China auf die chinesische Malerei hatte. In den Werken von Künstlern der Zeit, die als Antwort auf die Veränderungen politischer und sozialer Art mit Darstellungstechniken verschiedenster Herkunft experimentierten²⁰⁹, ist der Einfluss der Photographie deutlich zu sehen²¹⁰.

Mit der Einführung der Photographie nach China ist die Tendenz zu verfolgen, dass gemalte Bilder versuchen, in einem möglichst präzisen und naturgetreuen Abbild die Qualität einer Photographie zu erreichen.

Als Beispiel stehen die Illustrationen der 1884 gegründeten „Dian Shi Zhai Hua Bao“ (Illustrierte Zeitung vom „Stein-Abklatsch-Studio“). Die Texte der Zeitungsberichte begleiten hier eben nicht Photographien, sondern nach wie vor gemalte Darstellungen, die in einem chemischen Verfahren in einer großen Anzahl vervielfältigt werden konnten. An der Herstellung der Illustrationen waren gleich mehrere Künstler beteiligt. Einer der bekanntesten unter ihnen ist Wu Youru (19.Jh.). Eine Vielzahl derartiger Illustrationen ist in Linearperspektive gemalt, um dem Leser ersatzweise für die Photographie das berichtete Ereignis so realitätsnah wie möglich zu präsentieren, um ein Höchstmaß an Wahrheitsgehalt zu suggerieren.

Welcher der oben aufgeführten Aspekte dazu geführt hat, den Hintergrund auf den Wandbildern in Linearperspektive wiederzugeben, ist nicht eindeutig festzulegen. Die Entdeckung und Verbreitung der Photographie, die dem Bedürfnis nach Realismus und Authentizität in bildlichen Darstellungen nachkommt, könnte ansatzweise ebenfalls ihren Anteil daran haben.

IV.2 Illustrationen zum *Hong Lou Meng*

Als die Wandbilder im „Chang Chun Gong“ 1865 in Auftrag gegeben wurden, ist der Roman *Hong Lou Meng* seit mehr als 70 Jahren veröffentlicht. Anfangs kursiert der Roman nur in Teilen und als Manuskript, das in einem kleinen Kreis ausgewählter Freunde des Autors Cao Xueqin (1712-1764) herumgereicht wird²¹¹.

IV.2.1 Die „Cha Tu“ der „Cheng Wei Yuan“-Ausgabe

Im Jahr 1791 erscheint die erste Druckausgabe²¹². Sie vereint erstmals die ersten achtzig Kapitel des Romans, für die Cao Xueqins (1724–1764) als Autor gilt, mit den letzten 40 Kapiteln, die von Gao E später noch hinzugefügt wurden. Diese erste Druckausgabe präsentiert erstmals das Werk in der Gesamtheit von 120 Kapiteln.

Diese Druckausgabe von 1791 ist außerdem mit Illustrationen versehen und bildet somit das früheste Vergleichsmaterial zu den Wandbildern im „Chang Chun Gong“. Nach ihrem Herausgeber ist sie „Cheng Wei Yuan“-Ausgabe benannt. Die Illustrationen, „Cha Tu“ (eingefügte Bilder), die dem Text vorangestellt sind umfassen 24 Bilder²¹³.

Jede Darstellung zum Roman füllt jeweils eine Buchseite. Es sind unkolorierte Holzdrucke. Die Linienführung ist sehr reich. Kleidung und Häuser sind vielfältig variiert. Selbst Adern auf Blättern sind genauesten wiedergegeben. Durch die Vielfalt an Details wird das Bemühen sichtbar, die Darstellung kostbar und wertvoll erscheinen zu lassen. Gleichzeitig wirkt das Bild dadurch etwas unruhig und unübersichtlich.

Jede der 24 Illustrationen zeigt eine Szene mit nur wenigen Figuren. Die Figuren zu identifizieren ist sehr schwierig. Die Physiognomie ist stereotyp und gleichförmig. Mit wenigen Strichen werden ovale Gesichtskontur, ein kleiner Mund, eine kleine gebogene Nase, feine Augenschlitze und zarte Brauen unter einer

hohen Stirn aufgezeigt. Unter all diesen Figuren sind nur Bao Yu, der Hauptheld, durch die Kappe mit einer Bommel vor der Stirn und Miao Yu, die Nonne, mit einer besonderen Haube speziell gekennzeichnet. Bei einigen der Illustrationen erlaubt der Handlungsort Rückschlüsse auf die Identität der Figuren. Gebäude werden nie vollständig, sondern nur „angeschnitten“ gezeigt werden. Sie gewähren aus dem Blickwinkel einer diagonalen Vogelschau Einblick in den Innenraum.

Die Bedeutung der 24 Illustrationen der „Cheng Weiyuan“- Ausgabe besteht vor allem darin, eine erste Festlegung getroffen zu haben, welche der Figuren oder Szenen interessant erscheinen, um unter immerhin an die 300 Personen des Romans und 120 Kapiteln ausgewählt zu werden. In den Illustrationen der „Cheng Weiyuan“-Ausgabe ist quasi ein erster Katalog für Darstellungen zum Hong Lou Meng erstellt. In späteren Darstellungen zum Roman wurde der Motivkatalog erweitert und verändert. Die 24 Illustrationen der „Cheng Weiyuan“-Ausgabe boten dabei allerdings eine erste Orientierung und übten auf andere Bildreihen großen Einfluss²¹⁴.

Aus der Reihe der 24 Bilder²¹⁵ zeigt die zweite Darstellungen (Abb.44) Bao Yu, der im Traum von einer Fee in den Palast der „Großen Leere“ geleitet wird²¹⁶. Die Fee schwebt ihm mit flatternden Bändern an ihrem Gewand voraus und deutet auf einen in Wolken gehüllten Palast jenseits der Wirklichkeit.

In einer weiteren Darstellung ist Lin Dai Yu zu sehen. Ihre Identität ist weniger in ihrer eigenen Figur erkennbar, sondern in Attributen, die ihre Umgebung charakterisieren. Dies sind ihr Wohnort inmitten eines Bambuswalds und die Gesellschaft eines gezähmten Papageis (Abb.45).

Die Figur der Nonne Miao Yu erkennt man auf einer weiteren Darstellung wiederum aus dem räumlichen Kontext einer Klosteranlage, auf den ein Altar mit Buddhafigur hinweist (Abb.46).

Die Illustrationen sind nicht in europäischer Perspektive gemalt und stilistisch besteht kein Bezug zu den Wandbildern des „Chang Chun Gong“. Interessant ist dennoch, dass aus der Auswahl von Szenen in der „Cheng Weiyuan“-Ausgabe zwei Bildmotive sich auch in der Reihe der Wandbilder wiederfinden. Es sind der Rocktausch zwischen den Zofen Xiang Ling und Xi Ren (Abb.47), der dem Motiv auf Wandbild 3 (Abb.6) entspricht, als auch die Episode „Si Mei Diao Yu“ (Vier Schönheiten beim Fischen) (Abb.48), die auf Wandbild 1 (Abb.2) wiedergegeben ist.

IV.2.2 Das „Hong Lou Meng Tu Yong“

Im Jahr 1816 - also etwa 25 Jahre nach den Illustrationen der „Cheng Weiyuan“ Ausgabe - veröffentlicht der Künstler Gai Qi (1773-1828) 48 Holzdrucke zum Hong Lou Meng²¹⁷. Diese Drucke schmücken nun keine Textausgabe mehr, sie stellen ein eigenständiges Bilderwerk zu dem Roman dar²¹⁸. Auf den Drucken des Gai Qi steht die Darstellung der Figuren im Mittelpunkt, Felsen und Pflanzen, Andeutungen von Gebäuden umgeben die Figuren. Der Raum dient als Rahmung, bestenfalls als charakterisierendes Beiwerk zur Identifizierung der Figur. Gai Qi gilt als einer der Maler, der auf das Motiv schöner Frauen spezialisiert war und dessen Figurentyp prägend für die Figurenmalerei des 19. Jahrhunderts wurde²¹⁹. Die Figuren Gai Qis sind von ausgewogener Proportion. Sie sind in feinen geordneten Linien gemalt, die den Darstellungen Klarheit, Leichtigkeit und Eleganz verleihen. Die Gestalt ist schlank und grazil. Das Gesicht ist von einem weichen, gefälligen Oval. Augen, Nase und Mund sind in zarten Linien geformt. Ein besonderes Merkmal bei Gai Qi ist die Andeutung eines Kinns und der Haaransatz, der auf der Stirne mit wenigen gestrichelten Linien angedeutet ist. Der Name der jeweils dargestellten Figur ist an einer unauffälligen Stelle des Bildes angegeben. Gai Qi signiert die Darstellung mit seinem Namen oder seinem Künstlerpseudonym „Yu Hu Shan

Ren“ (Eremit vom Jadekrug) mit einem Siegel. 1879 wurden die ursprünglichen vier Hefte zu einem Band zusammengefasst und unter dem Titel „Hong Lou Meng Tu Yong“ (Bilder und Reime zum Hong Lou Meng) neuaufgelegt. In der Auswahl der Romanfiguren lehnt sich Gai Qi an die „Cheng Weiyuan“- Ausgabe an, erweitert den Katalog an Darstellungen um das Doppelte an Figuren. Die zweite von 51 Darstellungen zeigt die in Wolken- schwaden verhüllte Fee aus dem Land der „Großen Leere“ (Abb.49). In Gai Qis Version erscheint sie ohne Bao Yu. Anders als die Figuren der „Cheng Weiyuan“- Ausgabe, ist sie dem Betrachter zugewandt und schaut ihm – wie bei einem intimen Zwiegespräch - direkt ins Auge.

Es folgt die Abbildung von Lin Dai Yu mit Bambushain und Papei als Attributen. Auch sie blickt den Betrachter sinnend an (Abb.50). An dritter Stelle erscheint Bao Chai, die mit ihrem Fächer Schmetterlingen nachjagt, kurz bevor diese über das Wasser des Sees entschwinden (Abb.51). In den Gestalten auf den Wandbildern sind die Merkmale des von Gai Qi geprägten Figurentyps generell erkennbar. Es bestehen jedoch Unterschiede in Körperbewegung und Gesichtern, die sich nicht allein auf den Einfluss durch Gai Qi zurückführen lassen.

IV.2.3 Das „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“

Sehr reich mit Illustrationen geschmückt ist die Romanausgabe „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“ (Geschichte vom Stein mit Darstellungen und Kommentaren) von 1882. Diese Ausgabe ist nicht mehr in Holzblockdruck, sondern lithographisch hergestellt. Die Illustrationen bestehen einerseits aus szenischen Darstellungen zum Text, andererseits aus Darstellungen von einzelnen Figuren, die dem Romantext vorangestellt sind und dem Leser die Hauptcharaktere des Romans einzeln und separat vorstellen. Besonders an dieser Ausgabe ist aber, dass sie eine der wenigen Darstellungen zum Garten „Da Guan Yuan“ enthält. Ferner

erscheinen zu Anfang eines jeden der 120 Kapitel jeweils zwei Illustrationen, die auf den Inhalt der jeweils zweiteiligen Kapitelüberschrift Bezug nehmen. Der betreffende Titel ist der Darstellung in Kalligraphie beigegeben. Vor Kapitel 5, dessen erste Hälfte die Überschrift „Bao Yu besucht im Traum das Reich der Großen Leere“ trägt, zeigt wie in einem Comicstrip eine Denk- oder besser Traumblase, die sich aus einem Gebäude unterhalb entfaltet. Damit ist angedeutet, dass der Träumende sich im Haus befindet. Das Traumerlebnis erscheint in der Blase. Wir sehen Bao Yu in ätherischer Höhe zwischen Baumwipfeln und Wolken. Auf ihn kommt mit wehendem Gewand und einem Schulterumhang eine Fee zu und fordert ihn mit einer Handgeste auf, in die Richtung zu folgen, aus der sie herbei geschwebt kam. Die Aufschrift nennt den Titel „Jia Bao Yu Shen You Tai Xu Jing“ (Jia Bao Yu reist mit der Fee in Land der großen Leere) (Abb.52). In 18 Darstellungen werden vor dem Romantext die wichtigsten Romanfiguren vorgestellt. Sie erscheinen einzeln nacheinander und zeigen vor allem in der Physiognomie Ähnlichkeit mit den Figuren von Gai Qi (1773-1828). In dem ovalen Gesicht sind in derselben Art wie bei Gai Qi Augen, Nase und Mund verteilt. Vor allem in der Neigung der Augenbrauen zueinander besteht große Übereinstimmung.

Als erste der Figuren wird die Fee aus dem „Reich der Großen Leere“ vorgestellt. Gewand und Frisur sind reich gestaltet. Als besonderes Merkmal trägt die Fee dieser Ausgabe einen Schulterumhang, der aus Stoffstreifen besteht (Abb.53). Für die Darstellung von Lin Dai Yu entfällt der Bambushain, es erscheint nur noch ihr Papagei als kennzeichnendes Attribut. Im Unterschied zu der Darstellung bei Gai Qi (Abb.50) hat sie hoch aufgetürmtes Haar. Ähnlich aber wie bei Gai Qi hebt Lin Dai Yu ihre Hände zu einer Körperseite und hält sie in den faltenreichen, langen Ärmeln ihres Gewandes verhüllt (Abb.54).

Zwischen den Textillustrationen und den Darstellungen auf den Wandbildern besteht mehr in thematischer als stilistischer Hinsicht Übereinstimmung. Die Gestaltung der Figuren auf den

Wandbildern mit schlanker Gestalt, runden, schmalen Schultern und ovalen Gesichtsformen geht sicher auf den Einfluss des Figurenkatalogs zum *Hong Lou Meng* von Gai Qi zurück.

IV.3 Neujahrsbilder

Figuren und Szenen des *Hong Lou Meng* sind ein besonders beliebtes Motiv von "Nian Hua" (Neujahrsbildern). Neujahrsbilder dienen dem volkstümlichen Brauch, das Haus zum neuen Jahr mit frischen Darstellungen zu schmücken. Ursprünglich lag diesem Brauch die Idee zugrunde, sich durch apotropäische Darstellungen am Hauseingang vor ungewollten Eindringlingen und Unheil zu schützen²²⁰. Erste Hinweise auf diesen Brauch finden sich im „Zhou Li“, dem Buch der Riten, vermerkt und reichen weit in das fünfte Jahrhundert vor Christus zurück.²²¹ Die Bezeichnung „Nian Hua“ tritt erst verhältnismäßig spät auf. Sie erscheint in einem Text von 1850. Zuvor ist eher der Begriff „Zhi Hua“ – Papierbilder – aus der Song Zeit (960-1278) gebräuchlich, auch wenn nicht sicher feststellbar ist, seit wann begonnen wurde, auf Papier gemalte oder gedruckte Neujahrsbilder zu benutzen²²².

Blütezeit für die Produktion von Neujahrsbildern ist offenbar vor allem das 16. Jahrhundert. In dieser Zeit lässt sich an verschiedenen Orten in China die Gründung von Zentren feststellen, die sich auf die Produktion von Neujahrsbildern spezialisierten²²³. Darstellungen zum *Hong Lou Meng* entstanden vor allem in zwei Werkstätten, die zu den ältesten und traditionsreichsten dieses Handwerks zählen: die Werkstatt „Tao Hua Di“ in Suzhou²²⁴ und der Werkstatt „Yang Liu Qing“ bei Tianjin²²⁵. Die Werkstatt „Tao Hua Di“ (Pfirsichblütendamm) in Suzhou stellte nicht nur die üblichen Neujahrsbilder her, sondern ist bekannt für die besondere Kategorie der „Xi Hu Jing“ (Ansichten vom Westsee). Diese „Xi Hu Jing“ wurden für Guckkastenvor-

stellungen verwendet und zeigen stilistisch ein Merkmal, das von Interesse ist. Zu ihrer Gestaltung wurde europäische Zentralperspektive angewandt. Sie dokumentieren außerdem eine Verlagerung des Darstellungsschwerpunkts, bei welchem der Hintergrund mit einer weit in die Ferne projizierten Perspektive ebenbürtig zum Inhalt der dargestellten Szene erscheint.

IV.3.1 „Xi Hu Jing“ (Ansichten vom Westsee)

Aus einer Serie von ursprünglich 32 Bildern, von denen heute jedoch nur noch acht Darstellungen erhalten sind, stammen die folgenden zwei Darstellungen zum *Hong Lou Meng*²²⁶. Beide Blätter haben die Maße von 15,5 cm Höhe und 23 cm Breite. Dargestellt ist eine Szene aus Kapitel 31. Das Bild trägt keine Aufschrift. Der Bildinhalt erschließt sich dem Betrachter allein aus dem ikonographischen Zusammenhang von einer Dame, die einen Fächer mit beiden Händen auseinander zieht und einer männlichen Figur, die ihr einen neuen, geschlossenen Fächer reicht (Abb.55). Das Gegenstück zu dieser Szene findet sich auf Wandbild 6 (Abb.11). Die Handlung ist nicht ins Zentrum des Bildes gesetzt, sondern nach links verlagert und überlässt der perspektivischen Darstellung des Hintergrunds den Vorrang. Durch das Tor in der Mitte und zwei Maueröffnungen links und rechts blickt man hindurch auf einen sich in weiter Ferne erstreckenden Garten.

Noch deutlicher wird dieses Gestaltungsprinzip im zweiten Bildbeispiel dieser Serie von „Xu Hu Jing“, das eine andere Episode aus dem *Hong Lou Meng* darstellt. Die Handlung ist wieder auf nur zwei Figuren im rechten Vordergrund reduziert. Bao Qin steht in ein Cape gehüllt in einer verschneiten Winterlandschaft (Abb.56). Hinter ihr kommt die Figur einer kleinen Dienerin mit einem Blütenzweig zum Vorschein. Es handelt sich um eine Szene zu Kapitel 49, die nicht auf den Wandbildern des „Chang Chun Gong“ erscheint. Vergleichbar ist aber die Komposition

mit der auf Wandbild 15 (Abb.29). Der Hintergrund zeigt eine ähnliche aufgebaute Gartenanlage mit horizontal verlaufenden Wasserstegen, die die aufgrund der Anwendung europäischer Zentralperspektive bewirkte räumliche Ausdehnung sehr klar und deutlich hervortreten lassen.

IV.3.2 Neujahrsbilder von „Yang Liu Qing“

Ebenso bedeutend wie die Werkstätten in Suzhou waren diejenigen von Yang Liu Qing, einem Ort westlich der Hafenstadt Tianjin²²⁷. Yang Liu Qing war und ist das wohl wichtigste Zentrum für Neujahrsbilder im Norden Chinas. Seine Anfänge reichen in die Ära Wanli (1573-1619) zurück²²⁸. Die Produktion der Neujahrsbilder entwickelte sich in dieser Region zu einem der wichtigsten Wirtschaftszweige. 1928 waren dort beispielsweise noch an 6000 Menschen beschäftigt²²⁹. Auch heute noch besteht das alte Handwerk sehr lebendig fort, und Produkte aus den Werkstätten von Yang Liu Qing erfreuen sich großer Beliebtheit. Das Nähe zur Kaiserstadt und das dortige kulturelle Leben beeinflussen die Themenwahl der Darstellungen von Yang Liu Qing. Besonders das Theaterfieber der kaiserlichen Hauptstadt, das unter Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) einen Höhepunkt erreichte, erklärt die Häufigkeit von Darstellungen zu Theaterstücken in den Neujahrsbildern aus Yang Liu Qing. Der Roman Hong Lou Meng stellt ein ebenso wichtiges Motiv auf den Nian Hua (Neujahrsbildern) der Werkstätte von Yang Liu Qing. In den Darstellungen ist zu den Szenen mit Figuren immer auch ein Hintergrund gezeigt. Bei der Gestaltung der Figuren, die in größerer Anzahl erscheinen, ist sehr viel Sorgfalt verwendet. Die Figuren sind mit reichem Schmuck in Frisur und Kleidung versehen und strahlen Eleganz und Reichtum aus. Das erste Bildbeispiel mit den relativ großen Maßen von 141cm x 71cm ist überschrieben „Lin Dai Yu Zhong Jian Tao Hua Shi“ (Lin Dai Yu ruft erneut den Pfirsichblüten- Dichterclub ins Leben) (Abb.57)²³⁰. Ohne die Überschrift und die Namen, die jeder Fi-

gur seitlich beigefügt sind, wären weder Szene noch Identität der Figuren zu deuten. Auf einem Wasserweg vor weiter Gartenlandschaft, die um einen See arrangiert ist. Im Zentrum des Bildes steht Bao Yu in gelb blauer Kleidung und spricht zu Lin Dai Yu, die rechts an einem runden Tisch mit Schreibutensilien sitzt. Gleichzeitig weist Bao Yu nach links auf Bao Chai mit ihrem Fächer. Am Tisch begutachten Bao Qin und Li Wan ein Schriftstück, während sich von hinten rechts Xiang Yun mit einer Schriftrolle im Arm nähert. Die Figuren links und rechts repräsentieren verschiedene Zofen.²³¹

Für den Hintergrund wird die Technik der Perspektive verwendet, um der Gartenansicht ein großzügige Weite zu verleihen, in die variiert und detailreich verschiedene Gartenelemente wie Stege, Pavillons, Baumgruppen, kleine Felsinseln gesetzt sind und den Blick des Betrachters in die Tiefe locken, um in der dargestellten Landschaft „spazieren zu gehen“. Die Kenntnis von Linearperspektive ist deutlich zu sehen, jedoch zeigt sich Unsicherheit in der korrekten Anwendung. Die Gebäude im Vordergrund sind in frontaler perspektivischer Ansicht gezeigt, so dass man in das Innere des Pavillons hineinschaut. Im Hintergrund verändert sich plötzlich der Blickwinkel und man sieht aus der Vogelperspektive auf den Pavillon im See hinab. An einem anderen Bildbeispiel aus Yang Liu Qing wird noch deutlicher, dass neben der Szene und den Figuren, dem Garten im Hintergrund eine wichtige Rolle zukommt (Abb.58)²³². Der Pavillon im Vordergrund trägt die Aufschrift „Ou Xiang Xie Chi Pan Xie“ (Krebsessen im Pavillon zum Lotusduft) und zeigt dieselbe Episode wie Wandbild 2 (Abb.4). Der Hintergrund ist mit einem Panorama unterschiedlicher Gebäuden gefüllt. Wie bei den Figuren kommen bei den Gebäuden im Hintergrund beigefügte Schriftzeichen vor und definieren durch den Namen jedes einzelne Gebäude.

Im Zentrum der „Yi Hong Yuan“ (Palast von Bao Yu), rechts daneben der „Heng Wu Yuan“ (Palast von Bao Chai) und das „Dao Xiang Cun“ (Wohnort von Li Wan). Links dagegen reiht

sich an den „Xiao Xiang Guan“(Palast von Lin Dai Yu) der „Qiu Shuang Zhai“ (Wohnort von Dan Chun). Die Figuren auf dem Neujahrsbild befinden sich auf einer von drei Aussichtspavillons überspannten Brücke über das Wasser. Unter den Neujahrsbildern, auf denen Episoden des Hong Lou Meng das Motiv stellen, stehen die Darstellungen aus Yang Liu Qing den Wandbildern näher als die Bilder aus den Werkstätten von Suzhou.

IV.3.3 Neujahrsbilder des Gao Tongxuan (1835-1906)

Darstellungen zum Thema Hong Lou Meng, die vor allem in Komposition und Gestaltung des Hintergrunds den Wandbildern sehr nahe kommen, stammen von einem Künstler namens Gao Yinzhang (1835-1906). Er ist einer der wenigen Künstler von Neujahrsbildern, der seine Bilder signiert. Dazu benutzt er den Künstlernamen Gao Tongxuan. Gaos Darstellungen gehören zu den seltenen Arbeiten, auf denen außerdem ein Datum erscheint, was den Entstehungszeitpunkt sichert. Aus den zahlreichen Episoden des Romans wählt Gao Tongxuan für eines seiner Neujahrsbilder die Episode von "Vier schöne Damen beim Fischen" aus, die dem Inhalt nach der Szene auf Wandbild 1 (Abb.2) entspricht (Abb.59)²³³.

Zwar stimmt das Arrangement der Gebäude im Hintergrund nicht überein, doch dafür zeigt sich in den dargestellten Gebäudetypen eine gewisse Ähnlichkeit. Hinter den Figuren auf der linken Seite steht ein Gebäude, auf dessen Dachetage ein niedriges Geländer herumführt, welches sich auf mehreren der Wandbilder wiederfindet (siehe Abb. 4, 11, 13 oder 21).

Übereinstimmung besteht vor allem in der Verteilung und Anordnung der Figuren zueinander. Es erscheint fast, als sähe man die Figurenanordnung aus Wandbild 1 (Abb.2) aus einem Blickwinkel, der um 90 Grad nach rechts gedreht ist. Die vier Damen, die angeln, erscheinen jetzt nur nicht rechts zum Be-

trachter, sondern direkt frontal vor ihm. Die Dienerinnen, die im Wandbild vom Vordergrund aus dem Treiben ihrer Herrinnen zuschauen und gespannt die Wasseroberfläche beobachten, erscheinen nun auf der rechten Seite. Wie auch auf dem Wandbild handelt es sich bei diesen zwei Figuren um frei erfundene Ergänzungen des Künstlers. In der Romanbeschreibung kommen sie nicht vor. Auch die Dienerin, die hinter den Anglerinnen aus dem rückwärtigen Gebäude mit einem Tablett heraustritt, geht nicht auf die Romanvorlage zurück. Sie erscheint als zusätzliche Figur. Auf dem Wandbild finden wir das Gegenstück zu dieser Figur in der Dame, die aus der Tür des Gebäudes im rechten Vordergrund hervor lugt. Bao Yu versteckt sich hinter dem Stein rechts im Bild. Der Bildinhalt ist im Titel zur Bildaufschrift wiedergegeben. Am Ende der Bildaufschrift erscheinen die Namen Gao Yinzhang und Gao Tongxuan. Als Entstehungszeitpunkt nennt der Text in den zyklischen Zeichen Gui Mao das Jahr 1903.

Gao Tongxuan malte eine zweite Version mit dem Motiv der „Vier Schönheiten beim Fischen“ (Abb.60) ²³⁴. In dieser zweiten Version besteht Ähnlichkeit zum entsprechenden Wandbild im „Chang Chun Gong“ (Abb.4) weniger in der Verteilung der Figuren als in der Anordnung der Gebäude und dem Anblick der in die Tiefe projizierten Hintergrundkulisse. Die Anglerinnen stehen rechts, etwas ins Bild verschoben, an dem Geländer zu einem übers Wasser führenden Steges. Von dem Gebäude im rechten Vordergrund führen wie im Wandbild Stufen zum Wasser hinab, an die ein Boot anlegen könnte. Anstelle des Steges im nächsten Vordergrund des Wandbildes erscheint in diesem Neujahrsbild der Vorplatz vor einem anderen Gebäude links. Hier - an derselben Stelle wie im Wandbild - bewegen sich einige Figuren der lenken so die Aufmerksamkeit auf die Anglerinnen. Diese Bild weist kein Datum auf, sondern trägt nur den Titel der Episode „Si Mei Diao Yu“ (Vier Schönheiten beim Fischen) und Gao Tongxuans Namenssiegel.

Über den Künstler Gao Tongxuan sind glücklicherweise genügend Aufzeichnungen erhalten, die es ermöglichen, sein Leben nachzuzeichnen. Gao Tongxuan entstammt einer Kaufmannsfamilie aus Yang Liu Qing. Seit frühester Jugend zeigt er Neigung und Talent zur Malerei. Er begleitet seinen Vater auf Handelsreisen in den Süden und sieht dort Bilder der Werkstätten aus Suzhou. Mit dreizehn Jahren tritt er dann in eine Handwerksstätte ein, um professionell malen zu lernen²³⁵.

Gao Tongxuans Bilder zeigen von allen Neujahrsbildern aus Yang Liu Qing die größte Nähe zu den Wandbildern im Palast. Wie erklärt sich also die doch unübersehbare Ähnlichkeit der Darstellungen, vor allem des Arrangements der Gebäude und der Hintergrundkulisse?

Aus der Biographie von Gao Tongxuan geht hervor, dass er zu einem früheren Zeitpunkt in den Palast nach Beijing gerufen wurde, um im „Ru Yi Guan“, der Abteilung der Hofmalerei, aus-hilfsweise angestellt zu werden. Zu jenem Zeitpunkt war Gao Tongxuan zweiunddreißig Jahre alt²³⁶. Sein Aufenthalt im Palast fällt demnach genau ins Jahr 1866, in den Zeitraum der Entstehung der Wandbilder im „Chang Chun Gong“²³⁷.

Unter den Handwerksmalern, die nach den Informationen aus den Dokumenten in den „Chang Chun Gong“ gerufen werden, um dort 18 Bilder zu malen, könnte sich demnach auch Gao Tongxuan befunden haben. Die Ähnlichkeit der Gebäudetypen auf seinen Neujahrsbildern und auf den Wandbildern legt seine Mitarbeit an den Wandbildern nahe.

IV.4 Figurenmalerei der Ära Tong Zhi (1861-1874)

Während die Gebäude der Wandbilder in den Neujahrsbildern von Gao Tongxuan Entsprechung finden, lehnen sich die Figuren an den von Gai Qi geprägten schlanken, hochgewachsenen Figurentyp mit ovaler Gesichtsform und spitz zulaufendem Kinn

an. Was sie aber von den Figuren Gai Qis unterscheidet ist die Körperhaltung, die in einer überzogenen Biegung des gesamten Körpers besteht.

IV.4.1 Dame im Stil von Fei Yigeng (19.Jh.)

Das Bild einer Dame, die in ein langes Cape gehüllt den Kopf unter der Kapuze geschützt in einer verschneiten Winterlandschaft über einen schmalen Steg läuft (Abb.61)²³⁸ ist laut Aufschrift eines von zwölf. Der Text auf dem Bild besagt:

Im Winter des Jahres mit den zyklischen Zeichen Yi Chou der Ära Tong Zhi (1865) male ich in meiner Heimat Shenjiang (heute Shanghai) zwölf Bilder von schönen Frauen²³⁹. Fei Yigeng alias Yu Bo aus Xi Wu“ (heutiges Wuxing in der Provinz Zhejiang).

Dieses Bild einer Dame in Schneelandschaft ist nicht direkt eine Illustration zum Hong Lou Meng. In der Anzahl von zwölf schönen Damen, die der Maler Fei Yigeng angibt, zu malen, klingt der alternative Titel für den Roman an. Neben dem Titel Hong Lou Meng (Traum der Roten Kammer) wird der Roman auch unter dem Titel „Jin Ling Shi Er Chai“ (Die zwölf Haarspangen von Nanjing) geführt, wobei die „Zwölf Haarspangen“ für schöne Damen symbolisieren.²⁴⁰

Die Dame auf dem Bild zeigt eine ungewöhnliche Körperbewegung. Während sie nach rechts läuft und die Hände vor dem Körper übereinander legt, dreht sich ihr Oberkörper in einer geschmeidigen Biegung zurück. Ihr Kopf und der lange, schlanke Hals wenden sich ebenfalls zurück, wodurch die Biegung der Gestalt noch stärker betont wird.

Sowohl die Wiedergabe der Winterlandschaft als auch die Haltung der Dame ist in der Schneelandschaft von Wandbild 15 (Abb.29) wiederholt.

Über den Steg im Vordergrund läuft in Begleitung ihrer Dienerin eine Dame in langem Wintercape durch den verschneiten Garten. Als sie von Bao Yu gerufen wird, wendet sie sich mit derselben Biegung des Körpers zu ihm zurück. Auch auf anderen der Wandbilder sind Damen in dieser auffälligen Körperhaltung wiedergegeben (siehe Abb.26).

Wie bei Fei Yigengs Dame in verschneiter Landschaft läuft auch bei den Damen auf den Wandbildern der Saum des Rockes auf der Rückseite der Figur in einigen wenigen Falten zu einem spitzen Zipfel zusammen.

Fei Yigeng, der Maler des Bildes, ist der älteste Sohn von Fei Danxu (1801-1850), der wie Gai Qi wegen seiner Darstellungen von schönen Frauen berühmt wurde²⁴¹. Wie Fei Yigeng selbst in der Aufschrift verkündet, stammt er aus dem Süden des Landes. Wie sein Vater malte er Bilder zum Verkauf. Das Bild der Dame in Winterlandschaft wurde im Jahr 1865 gemalt, als die Arbeiten zu den Wandbildern im „Chang Chun Gong“ beginnen. Das Bild gehört heute zur Kunstsammlung des Kaiserpalastes. Leider ist nicht bekannt, wie und vor allem wann, es dorthin gelangte. Es lässt sich nicht sicher sagen, ob das Bild schon damals als Vorbild für die weiblichen Figuren auf den Wandbildern vorlag oder nicht.

Die Gleichzeitigkeit von Fei Yigengs „gebogener“ Dame in Schneelandschaft und den Damen auf den Wandbildern belegt aber, dass die aktuelle Mode und der Geschmack der frühen Ära Tong Zhi (1861-1874) in den Wandbildern adaptiert wurden.

IV.4.2 Dame im Stil von Sha Fu (1831-1906)

Das Motiv der Dame auf dem Steg erscheint auch im Werk eines weiteren Künstlers der Zeit und erfreute sich offenbar großer Beliebtheit. Aus dem Jahr 1866 stammt ein Albumblatt, welches zwei Damen zeigt, die über einen Steg laufen (Abb.62)²⁴².

Der Text auf dem Bild besagt:

“Picking the mulberry leaves in a rice field. After a genuine work by Ge Meiyuan²⁴³.

Signed: Written by Shancun Waishi.

Seal: Sha Fu”.²⁴⁴

(Sammeln von Maulbeerblättern auf dem Reisfeld.

Nach einem Original von Ge Meyan.

Signiert: der Gelehrte vom Bergdorf

Siegel: Sha Fu).

Von den zwei Damen, die auf dem aus Holz gezimmerten Steg über das Reisfeld gehen, sehen wir eine Figur von hinten. Ihr Gesicht ist im Profil gezeigt. Sie entfernt sich von dem Betrachter und bewegt sich in das Bild hinein. Die Bewegung ist in den Rockbändern, die hinter ihr flattern, kenntlich gemacht. Die Dame, die vorausgeht, dreht sich zu der folgenden Dame zurück, und so sehen wir ihre Figur von vorne. Mit der Hand weist sie auf das Ziel des Weges voraus. Beide Damen tragen das Haar zu einem Knoten aufgebunden, welcher von einem Tuch umwickelt ist. Die Kleidung der hinteren Dame setzt sich aus einer Jacke und einem Rock zusammen, die farblich kontrastierend voneinander abgesetzt sind. Schwalben fliegen über ein strohgedecktes Bauernhaus vielleicht als Zeichen, dass der Tag angebrochen ist.

Der in diesem Albumblatt gezeigte Ausschnitt erscheint ähnlich in Wandbild 8 (Abb.15). Auch hier laufen zwei Damen über einen leichten aus Bambus gefertigten Steg. Es ist jedoch nicht Frühling, sondern Winter. Der Ort auf den sie zugehen ist ein strohgedeckter, ländlicher Atmosphäre nachempfunder Pavillon im linken Vordergrund. In den Details sind die beiden Darstellungen unterschiedlich. Sha Fu gibt seinen Figuren in eckigen Linien Kontur. Die Damen auf dem Wandbild sind in fließenden Linien gemalt. In der Anordnung der Figuren zueinander und der Gestik, die den Haupteindruck dieser Figurengruppe

bestimmen, besteht jedoch zwischen den beiden Darstellungen Gemeinsamkeit.

Sha Fu (1831-1906) stammte aus Suzhou. Er scheint seine Heimat nie verlassen zu haben und hat daher wahrscheinlich nicht an den Wandbildern im „Chang Chun Gong“ mitgearbeitet haben. Viele in der Familie waren Künstler. In ihrem Familienbetrieb malten sie auch Neujahrsbilder. Spezialisiert waren die Künstler der Familie Sha auf Darstellung schöner Damen. Die Darstellungen wiesen einen sehr eigenen Stil auf, der als Merkmal für die Bilder der Sha-Familie bekannt war²⁴⁵.

Sha Fus Bild gehört zu einem Album mit dem Titel „Classical Scenes after Old Masters“. Die Referenz an alte Meister besteht eher formal. Denn in Linienführung, Gestaltung und Komposition der Figuren zeigt das Bild von Sha Fu vor allem charakteristische Stilmerkmale seiner Zeit²⁴⁶.

Mit der Übernahme der stilistischen Besonderheiten der Damen von Fei Yigeng und Sha Fu für die Figuren im Chang Chun Gong wird erkennbar, dass der aktuelle, zeitgenössische Geschmack in die Wandbilder eingeflossen ist und bestätigt auch stilistisch die Datierung der Wandbilder in das Jahr 1866.

IV.5 Darstellungen zum „Da Guan Yuan“

Im Roman wird in ausführlicher Beschreibung dem Garten Da Guan Yuan ein eigenes Kapitel gewidmet, so als handle es sich um einen eigenständigen Protagonisten des Romans²⁴⁷. Für Darstellungen, auf denen der Garten das eigentliche Hauptmotiv ist, stehen die folgenden zwei Vergleichsbeispiele.

IV.5.1 Der Garten im „ Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“

In der Romanausgabe von 1882, die eine kommentierte und illustrierte Version darstellt, findet sich neben den Darstellun-

gen der Hauptfiguren und den Text begleitenden Abbildungen eine Gesamtansicht des Gartens „Da Guan Yuan“ (Abb.63)²⁴⁸. Der erste Eindruck, den der Betrachter aus dieser Darstellung erhält, ist die Dichte und verwirrende Fülle unterschiedlicher Gebäude.

Erst auf den zweiten Blick nimmt man Landschaftselemente wie Wasserwege, Bäume und Ziersteine wahr. Der hier gezeigte Garten besteht aus einem sehr eng begrenzten Raum. Keines der Gebäude hebt sich besonders hervor oder ist als Zentrum gekennzeichnet. Als Begrenzung ist im Vordergrund eine Mauer mit Eingangstor, im Hintergrund eine Kette von Bergen zu sehen. Unmittelbar hinter der Mauer und dem Eingangstor im Vordergrund steht ein „Gebirge aus Ziersteinen“ mit dem Vers „Qu Jing Tong You“ („A winding path leads to a secluded retreat“) und folgt damit exakt der Beschreibung des Roman. Jenseits dieses Zierstein-Gebirges, wird der Blick des Betrachters auf einen Pavillon mit Namen Qin Fang Ting („Sleeping Fragrance“) gelenkt. In einer Reihenfolge hält sich die Darstellung auch hier an die Vorgaben aus dem Text. Folglich sind die nächsten Gebäude, die Wohnstätte einer der Halbschwester von Bao Yu, rechts neben dem Pavillon. Etwas weiter der „Xiao Xiang Guan“²⁴⁹, dessen besonderes Merkmal ein Bambushain in der unmittelbaren Umgebung ist. Es folgt das als ländliches Gehöft beschriebene „Dao Xiang Cun“²⁵⁰, zu sehen weit entfernt in der linken Ecke des Gartens. Daran schließt sich der „Heng Wu Yuan“²⁵¹ in der Mitte der Darstellung an, daneben der „Yi Hong Yuan“²⁵² sowie das zweistöckige Hauptgebäude „Da Guan Yuan“ mit zwei Seitentürmen in der Mitte des Bildes direkt vor der Bergkulisse. Die Gebäude tragen zu ihrer Identifikation Aufschriften. Dargestellt sind außerdem auch Orte, die erst im weiteren Verlauf des Romans als Schauplatz bestimmter spezieller Ereignisse vorgestellt werden. Dazu gehören auf der linken Hälfte des Gartens das Gebäudepaar „Tu Bi Shan Zhuang“ auf der Bergspitze und dem „Ao Jin Xi Guan“ am Fuß des Berges, der „Nuan Xiang Wu“²⁵³ und die „Zi Ling Zhou“²⁵⁴. Besonders

auffallend ist der strohgedeckte Pavillon „Lu Xue An“ und etwas weiter unterhalb befindet sich der „Ou Xiang Xie“, in welchem das Krabbenessen stattfindet. In der Nähe zum Eingang befindet sich das Kloster „Long Cui An“. Die Gebäude sind von unterschiedlichem Typus.

Die Festlegung, in welcher architektonischen Gestalt ein Gebäude wiedergegeben wird, richtet sich nach im Roman vorgegebener Bezeichnung. Ein als „Ting“ (Pavillon) bezeichnetes Gebäude erscheint in dieser Darstellung wortgetreu auch als Pavillon, ein „Lou“ oder „Guan“ (mehrstöckiges Haus) als Gebäude oder Halle mit verschiedenen Stockwerken, ein „Xie“ ist entsprechend als über dem Wasser hängende Aussichtsterrasse gestaltet. Vereinzelt sind Figuren zu erkennen. Sie sind stilistisch nicht den Figuren der Wandbilder vergleichbar. Sie werden bei Tätigkeiten wie Malen oder Schreiben gezeigt. Eine Handlung jedoch, die einem spezifischen Ereignis des Romans zugeordnet werden könnte, ist nicht erkenntlich.

Einzig die Szene aus Kapitel 81 mit dem Titel „Si Mei Diao Yu“ (Vier Schönheiten beim Fischen) ist in den Figuren mit einer Angelrute am Ende des Zickzack-Steg wieder zu erkennen. Im Wesentlichen besteht die Funktion der Figuren in diesem Bild darin, die Szene zu „beleben“ und die Aufmerksamkeit auf bestimmte wichtige Aussichtspunkte des Gartens zu lenken. Deutlich steht im Vordergrund dieser Darstellung das Bemühen, dem Betrachter einen möglichst authentischen und kompletten Überblick über die gesamte Anlage „Da Guan Yuan“ zu geben. Den Figuren der Handlung ist weniger Beachtung geschenkt. Zwischen dieser Darstellung und den Wandbildern bestehen bis auf die Übereinstimmung des Motivs mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten.

IV.5.2 Die Bildrolle des Lishi Bowuguan

Im Lishi Bowuguan, dem Museum für chinesische Geschichte, in Beijing befindet sich eine Darstellung, die zu einer Querrolle montiert ist und die beachtlichen Ausmaße von 1,37 m Höhe auf 3,62 m Breite besitzt (Abb.64-65)²⁵⁵. Es ist vielleicht das einzige motivgleiche Bildbeispiel von wandfüllendem Format. Das Bild zeigt eine imposante Parklandschaft mit Palasthallen. Es beeindruckt vor allem durch räumliche Tiefenwirkung. Die Ausdehnung des Gartens geht nicht nur auf die Darstellung in die Tiefe, sondern besonders auch in die Höhe. Der Betrachter schaut in das Innere einer Halle und bis unter das Dachgebälk. Das Bild ist von sehr vielen Figuren bevölkert (insgesamt 173) die sich vor allem in den Innenräumen der Bauten gruppieren.²⁵⁶ Durch Aufschriften wird der Betrachter aufgeklärt, welchen Handlungsort er in jedem Gebäude vorfindet. Rein äußerlich sind vor allem die Gebäude im Vordergrund identisch (offene Säulenhallen entweder wie im Zentrum mit doppeltem Dach oder wie an den Seiten mit einfachem Dach). Weiter im Hintergrund erscheinen Gebäude anderen Typs. Interessant ist das Gebäude am rechten Seeufer, ein gemauertes, zweistöckiges Haus mit Balkonen über die gesamte Seite. Dieser Gebäudetyp findet sich auf Wandbild 18 wieder. Dort ist dieses - im Grund wenig attraktive - Gebäude von Bedeutung, es ist der Ort, an welchem Lin Dai Yu auf dem Balkon des Obergeschoßes beim Zitherspiel sitzt. Die große Halle vorne rechts ist durch die Aufschrift „Heng Wu Yuan“ an der äußeren Dachtraufe als Wohnstätte von Bao Chai ausgewiesen. Weitere Schriftzeichen finden sich auf den Seitentafeln und einem zweiten Schild direkt über dem Türsturz. Diese Zeichen sind in der verschlungenen Siegelchrift gehalten. Die Zeichen der Tafel der inneren Traufe sind zu entziffern und nehmen in ihrer Bedeutung „Bei Orchideen und Duft von Tee“ Bezug auf das Geschehen im Inneren. Wir sehen eine große Detailfreude durch welche die elegante und exklusive Ausstattung ähnlich wie in den Wandbildern vor Au-

gen geführt wird. An den Wänden hängen Schriftrollen, die Regale sind angefüllt von Bücherschatullen und unterstreichen das von Intellektualität und Gelehrsamkeit geprägte Ambiente. Beim Schein von Seidenlampen und Kerzenleuchtern an den Säulen ist eine große Anzahl von Damen um zwei Tische versammelt. Zofen gießen Tee ein und tragen von außerhalb Speisen herbei. Am rechten der beiden Tische erkennt man die Figur von Bao Yu. Während an dem linken Tisch ausschließlich getrunken und gegessen wird, findet am rechten Tisch offenbar ein Dichterduell statt. Neben Bao Yu sitzt eine junge Dame und schreibt mit einem Pinsel an einem Gedicht, welches schon ganz gespannt von der Jury, aus einer Schar junger Damen am rechten Kopfende des Tisches zur Begutachtung erwartet wird. Etwas weiter ins Bild gerückt steht eine weitere Säulenhalle, vor der erneut die Figur von Bao Yu erscheint und deutlich macht, dass in diesem Bildabschnitt eine andere Szene abgebildet ist. Bao Yu beobachtet, wie vier junge Damen und drei kleine Zofen an der Balustrade die Angelrute zum Fischen auswerfen, eine Szene die in fast allen Buchillustrationen²⁵⁷ sowie – in einer narrativ üppiger ausgestalteten Form – auf den Wandbildern im Palast (vergleiche Abb.2) vertreten ist. Die Halle, vor der sich in Figuren die Romanepisode „Vier schöne Damen beim Fischen“ zuträgt, steht in keinerlei Zusammenhang mit der Figurenszene. Sie trägt den Namen „Ao Jing Xi Guan“ (Concave Crystal Lodge²⁵⁸). Sie bildet ein Paar mit der Halle „Tu Bi Shan Zhuang“ (Convex Emerald Lodge²⁵⁹) auf der Hügelkuppe rechts. Dort feiern Bao Yu, die jungen Damen und Großmutter Jia das Mittelherbstfest und lauschen einem aus der Ferne zauberhaft herüber klingenden Flötenspiel. In der Halle hängen zum Zeichen vorgeschrittener Stunde Laternen. Unweit des Halleneingangs am Rand des Pfades, der den Hügel in Windungen zum Gipfel hinauf führt, sitzt eine einzelne Dame und spielt auf einer Flöte.

Eine abendliche Szene mit Laternen und Kerzen wie diese erscheint auch auf Wandbild 7 (Abb.13,14). Im Wandbild steht

der Pavillon nicht auf einem Hügel²⁶⁰, es fehlen die Flötenspielerin und der Vollmond, der den Anlass für das Mittelherbstfest liefert, weahalb auch eine andere Zuordnung denkbar wäre. Die Figur von Bao Yu erscheint weiter am Fuße des Hügels in Begleitung einer jungen Dame, die an ihrer Kopfbedeckung als Nonne Miao Yu zu erkennen ist. Beide stehen vor einer Mauer zu einem Anwesen, das von Bambus umgeben ist und somit pars pro toto stellvertretend für den „Xiao Xiang Guan“ (Bamboo Lodge) und Lin Dai Yu steht. Obwohl Lin Dai Yu nicht zu sehen ist, deutet dieser Bildabschnitt sehr wahrscheinlich die Romanepisode „Drei Yu lauschen dem Zitherspiel“ an. Eine entsprechende Darstellung findet sich unter den Wandbildern, in einer sehr unterschiedlichen Gestaltung (Abb.35). Nicht im Zentrum des Bildes, aber auf der Hauptachse, die zum Fluchtpunkt führt befindet sich auf einem künstlichen Inselplateau eine offene Säulenhalle mit doppeltem Dach. Der Name „Liao Feng Xuan“ („Smartweed Breeze Cot“²⁶¹) weist auf einen Teil der Wohnung von Xi Chun (Halbschwester von Bao Yu) hin, an welchem Bao sie und Miao Yu beim Brettspiel überrascht.

In der Halle erscheint die Figur einer einzelnen Dame, begleitet von einer kleinen Zofe. Der Blick bleibt so frei für eine weitere Halle dahinter mit Namen „Qiu Shuang Zhai“. Dies ist der Ort, an dem Dan Chuan, eine andere der drei Halbschwestern von Bao Yu, wohnt. Im Inneren sitzen, verteilt in zwei Gruppen, mehrere Figuren. Der Anlass zu dieser Versammlung ist wiederum ein Dichtwettstreit, bei dem die jungen Leute nach dem Vorbild berühmter Dichter um die Wette dichten und auf diese Weise ihr dichterisches Talent erproben. Verabredungen zu Dichtwettkämpfen bilden im Roman den Stoff für eine Vielzahl von Erzählabschnitten. Auch in den Wandbildern sind sie ein wiederkehrendes Motiv – wie bereits in der Halle rechts im Bild. Da die Idee zu den Dichtwettbewerben von Dan Chun stammt ist hier der Palast „Qiu Shuang Zhai“ und die Gründung des Dichterclubs gezeigt, ein Ereignis in einem der Wandbilder dar-

gestellt ist (Abb. 26,27). Die Ausdehnung des Gartens steigernd, folgt auf den Palast Dan Chun eine weitere Halle, deren Aufschrift nicht lesbar ist. Jenseits der Halle deutet eine von Zierfenstern durchbrochene Mauer erstmalig eine räumliche Begrenzung des dargestellten Gartens an. Etwas weiter links stehen unterschiedliche Bauten. Darunter ein luftiger Aussichtspavillon mit doppelstöckigem Dach und quadratischem Grundriss. Am linken Ufer ist der Blick über das Wasser hin freigegeben auf einen fern gelegenen Gartenabschnitt mit einigen einfachen, strohgedeckten Hütten, dem „Dao Xiang Cun“, wo Li Wan zuhause ist. Die offene Säulenhalle auf der Anhöhe am linken Ufer, zu der Bao Yu und eine Schar junger Damen, hinaufsteigen, nennt sich laut der Aufschrift „Zi Ling Zhou“ und ist die Wohnstätte von Ying Chun (eine der drei Halbschwestern von Bao Yu). Im Hintergrund wird ein, von einem Gemäuer umschlossener, rot getünchter Gebäudekomplex sichtbar. Es ist das Kloster „Long Cui An“, die Wohnstätte der jungen Nonne Miao Yu. Im Palasthof ist dieser auf Wandbild 10 (Abb.19) mit der Ansicht eines Innenhofes wiedergegeben.

Die Halle im linken Vordergrund stellt laut Aufschrift den Wasserpavillon „Ou Xiang Xie“ dar, in welchem das große Festessen mit Krebsen und anschließend ein Dichtwettbewerb stattfinden. Die zahlreichen Gäste haben in dem mit kalligraphischen Schriften ausgeschmückten Innenraum und der weiten Terrasse Platz genommen. Dienerinnen tragen eilig Speisen der Getränke auf. Den Gästen auf der Terrasse dienen am linken Tisch Lehnstühle aus Holz, am rechten Tisch Trommelhocker als Sitzgelegenheit. Diese Episode findet sich in der Serie der Wandbilder als Motiv (siehe Abb.4), ist hier aber mit einer noch größeren Vielfalt an Details ausgeschmückt. An die Halle schließt sich eine Vorhalle an, deren Überdachung von grünen Säulen getragen ist. Mit dem Namen „Mu Dan Ting“ (Päonienpavillon) spielt sie hier wahrscheinlich auf die angetrunkene Cousine Xiang Yun an, die auf der von Peonienblüten umgebenen Steinbank ein Nickerchen hält. Gerade wird diese von einer Dienerin, die

durch eine Öffnung im Zierstein hinter der Steinbank lugt, entdeckt. Das Pendant zu dieser Szene ist auf Wandbild 11 (Abb.21) im Palasthof „Chang Chun Gong“ zu sehen.

In Gefolge von einigen Damen steht Bao Yu auf der marmornen Rampe zu einem Steg. Dieser Steg, der vor den weißen Marmoralustraden grünlich schimmernd und mit einem für China ungewöhnlichen Muster (vielleicht Gusseisen?) auffällig in Szene gesetzt ist, durchzieht den nächsten Vordergrund des Bildes und führt nach einer unvermittelten Biegung direkt aus dem Bild hinaus. Wäre da nicht die Gefährtin, die seine Aufmerksamkeit in eine andere Richtung ablenkte, würde Bao Yu ihn wohl betreten und aus dem Bild hinaus dem Betrachter entgegenlaufen ... wie die Dame auf dem als trompe l'oeil nachgemalten Korridor des Palasthofes Chang Chun Gong (Abb.17, Bild 9).

Während auf den Wandbildern für die Differenzierung der Jahreszeiten in einer breiten Palette unterschiedlicher Ausdrucksmittel (Schnee und laublose Baumgerippen für Winter, Lotusblüten und Seerosen für Sommer) eingesetzt sind, konzentriert die Bildrolle des Lishi Bowuguan die Naturelemente auf Kiefern und Platanenbäume. Wie in den Wandbildern sind die unterschiedlichen Charaktere des Romans auch auf der Bildrolle bis auf Bao Yu, die Ahnin Jia Mu oder die Nonne Miao Yu nicht voneinander zu unterscheiden. Trotzdem die Stoffe sehr sorgfältig mit feinen Mustern versehen sind und die Farben variieren, zeigen sich in Kleidung, Schmuck, Frisur und Gestalt Stereotypie und Versatzstückcharakter.

Berichten von Zeitgenossen der letzten Tage der Qing zufolge soll das Rollbild aus dem Inventar eines Prinzenpalastes stammen. Kurz nach der Neugründung der Volksrepublik 1949 soll die Bildrolle aus der Hand eines Straßenhändlers nahe des „De Sheng“-Tores im Nordwesten Beijings erworben und so ins Inventar des Museums aufgenommen worden sein²⁶². Das Bild ist

unsigniert. Der Auftraggeber wird im Umfeld des Kaiserhofes vermutet. Und es soll sich um die Arbeit von professionellen Hand-werksmalern handeln, die auf Bestellung malten²⁶³. Wegen der räumlichen Nähe (Beijing) und möglicherweise ähnlichen Provenienz (Umkreis des Kaiserhofes) und schließlich auch wegen etlicher Übereinstimmungen, ist wahrscheinlich, dass Wandbilder der Bildrolle nicht isoliert voneinander entstanden sind, sondern dass den Künstlern und Auftraggebern des einen Bildes die Existenz des anderen bekannt war und als Inspiration diente. Bleibt die Frage, welche der Darstellungen zuerst gemalt wurde.

Für die Bildrolle gibt es einen Datierungsvorschlag, der in den Zeitraum der Regierung Jia Qing (1796-1820) und Dao Guang (1821-1850) fällt²⁶⁴. Das würde bedeuten, dass die Bildrolle aus dem Lishi Bowuguan vor den Wandbildern im Palast entstanden sein müssten. Zutreffend wäre diese zeitliche Einordnung in Hinblick auf die Gestaltung der Figuren. Die angedeutete Lidfalte unterhalb des Auges, die Hervorhebung der Nasenflügel, der abgesetzten Linie, die ein Kinn andeutet, wie auch die Frisur mit Ponyfransen sind typische Merkmale der Gestaltung des Künstlers Gai Qi (1773-1828) (siehe Abb.49-51).

Tatsächlich hat Gai Qi seinen Figurenkatalog zum Hong Lou Meng – das „Hong Lou Meng Tu Yong“- in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts gemalt, dem Zeitraum also, in die nach Schätzungen die Entstehung der Bildrolle fallen soll. Doch erlangte der Figurenkatalog des „Hong Lou Meng Tu Yong“ vor allem große Bekanntheit durch die Publikation als Druckausgabe im Jahr 1879²⁶⁵. Es wäre demnach möglich, dass das Rollbild des Lishi Bowuguan diese Popularität für den Figurenkatalog von Gai Qi spiegelt und eine Datierung in den Anfang der Guang Xu-Zeit (reg.1875-1908) plausibel erscheinen lässt.

Vieles spricht dafür, dass die Auftraggeber oder Künstlern der Bildrolle des Lishi Bowuguan die Wandbilder aus dem Palasthof Chang Chun Gong gesehen haben müssen und danach anfertigten. Es bestehen zu viele Übereinstimmungen. Inhaltlich ist das

Bildprogramm des Palasthofes in die Darstellung auf der Bildrolle fast komplett übernommen: 14 Episoden der Wandbilder – als Szene oder als Handlungsort – sind auf der Bildrolle zu sehen. Übernommen und zugleich hervorgehoben ist aber auch die Idee des *trompe l'oeil*: Nicht nur, dass auch auf dem Rollbild des Lishi Bowuguan eine Figur erscheint, die aus dem Bild heraustreten könnte und die Grenze zwischen Realität und Fiktion aufhebt, es handelt sich dann auch noch um die zentrale Figur des Romans (Bao Yu) und sie befindet sich hier an prominentester Stelle, im dem nächsten Vordergrund des Bildes. Bildrolle wie Wandbildern ist die deutliche Dominanz von Gebäuden in der Gestaltung der Landschaft eigen. Auf der Bildrolle des Lishi Bowuguan sind die Bauten auf zwei Haupttypen konzentriert. Man erkennt, dass sie in erster Linie als Mittel zum Zweck in der Wiedergabe der beeindruckenden Perspektivansicht fungieren.

Zwischen der Uniformität der Gebäude erscheint auf der Bildrolle dann als alternatives Architekturangebot am rechten Uferstrand das zweistöckige gemauerte Haus. Kurioserweise erscheint dieses Haus in unmittelbarer Nähe des Anwesens von Lin Dai Yu, welches im Bildabschnitt „Bao Yu und Miao Yu lauschen vor der Mauer mit Bambuswäldchen“ angedeutet ist. Hierin zitiert die Bildrolle die Wandbilder, indem sie die beiden Darstellungen zu Lin Dai Yus Wohnung Xiao Xiang Guan in Wandbild 5 (Abb.9) und Wandbild 18 (Abb.35) nebeneinander zusammenführt. Dieses Zitat erlaubt die Folgerung, dass die Bildrolle nach den Wandbildern entstanden sein muss. Ein weiterer Grund zur Annahme, dass die Bildrolle zu einem wesentlich späteren Zeitpunkt entstand als bisher geschätzt, ist die hervorragende Präzision und gestochene Klarheit der Perspektivdarstellung, die fast schon an die Qualität einer photographischen Wiedergabe heranreicht. Auch der deutlich ausgereifteren räumlichen Darstellung und geschickt arrangierten Fülle der Figuren wegen erscheint es gerechtfertigt, die Entstehungszeit der Bildrolle in der Nachfolge der Wandbilder im Palast anzuset-

zen.

Hinsichtlich der Darstellung des Romangartens „Da Guan Yuan“ liegt in der Illustration des „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“ das Hauptaugenmerk auf der Gesamtübersicht, einen Plan der gesamten Anlage vor Augen zu führen. Auf der Bildrolle hingegen liegt er in der spektakulären Perspektivwirkung, in Weite, Tiefe und Höhe.

Die Besonderheit der Darstellung des Gartens auf den Wandbildern dagegen bleibt die immensen Varietät und der bemerkenswerte Abwechslungsreichtum in der Architektur. Die Vermeidung von Wiederholungen ist hier so auffallend gewollt und aufwendig durch immer neue Details, Formenreichtum und unterschiedlichsten Arrangements hervorgehoben, was in den beiden anderen Bildbeispielen so gar nicht der Fall ist. Sollte sich die Erklärung für einen derartigen Aufwand allein darin erschöpfen, dass auf diesem Wege eine dem Kaiserpalast angemessene Eleganz hergestellt würde? Sicherlich sollte dieser elegant ausgestattete Bildgarten möglichst echt (mittels Linearperspektive) erscheinen und nicht eine Phantasielandschaft wiedergeben, sondern den Anblick eines überzeugend realen Gartenambientes.

Bis zur Zerstörung des Sommerpalastes, der prächtigen Gartenanlage im Nordwesten der Hauptstadt, in welchem der Kaiser, samt Familie und Verwaltung gut über die Hälfte des Jahres residierte²⁶⁶, im Jahr 1860, waren die Mitglieder des Kaiserhofes einen Großteil des Jahres umgeben von Gartenanlagen. Zum Kaiserlichen Haushalt gehörten auch die Künstler der Hofakademie, denen die Landschaft mit Hallen, Pavillons, Brücken, Mauern, Pagoden, Wandelgänge, Klosteranlage, Theater und Bibliotheken sicher nicht fremd war. Als 1866 der kaiserliche Auftrag erging, die Wandbilder für den „Chang Chun Gong“ zu malen, erhielt in Shen Zhenlin ein Hofmaler die Aufsicht und Leitung dieser Arbeiten.

Die Gebäudetypen und -formen zeigen die Charakteristika, die nicht allein zur strengen Architektur des Kaiserpalastes gehören.

Die spielerischen Formen der dargestellten Gebäude gehören eher Gartenarchitektur zu. Die vorwiegend in Rot und Grün gehaltene Farbgebung der dargestellten Gebäude stellt wiederum einen Bezug zur unmittelbaren Umgebung des Kaiserpalastes her.

Der Vergleich der Gebäude mit der Architektur des Kaiserpalastes ist heute noch möglich. Die Gartenanlagen des ehemaligen Sommerpalastes hingegen sind heute nur noch entweder als Fundamente oder Ruinen zu sehen. Das Aussehen der Gartenanlagen vermitteln uns Beschreibungen in schriftlicher Form und bildliche Darstellungen²⁶⁷. Einen umfassenden Überblick über die kaiserlichen Gärten gab ein Panoramabild wieder, das im Auftrag Kaiser Qian Long im Jahr 1837 von einem ganzen Team von Malern der kaiserlichen Hofakademie gefertigt wurde. An der Produktion waren der für seine realistische Malerei berühmte Jesuitenmaler Giuseppe Castiglione (chinesisch Lang Shining), außerdem noch die Maler Shen Yuan, Tang Dai, Sun You, Zhang Weibang und Ding Guanpeng beteiligt²⁶⁸. Während dieses Bild der Zerstörung zum Opfer fiel und unwiederbringlich verloren ist, ist eine Serie mit Titel „40 Ansichten und Gedichte zum Yuan Ming Yuan“ (Yuan Ming Yuan Si Shi Jing Tu Yong) aus dem Jahr 1747 der Zerstörung entgangen. Aus diesen gemalten Ansichten können wir einen Eindruck der Anlagen des Sommerpalastes „Yuan Ming Yuan“ gewinnen.

IV.5.3 Die „Yuan Ming Yuan Si Shi Tu Yong“

Diese Serie von 40 Albumblättern von Ansichten der kaiserlichen Gärten „Yuan Ming Yuan“ sind heute in der Bibliothèque Nationale in Paris aufbewahrt. Sie kamen von China nach Frankreich durch einen französischen Leutnant, der sich an den Plünderungen im Yuan Ming Yuan beteiligt hatte und die Albumblätter mit in seine Heimat nahm, um sie zu verkaufen²⁶⁹. Von der originalen Bildserie der Bibliothèque Nationale in Paris

wurden 1920 Schwarz-Weiß Druckkopien und 1983 Farbkopien als Ersatz für China angefertigt²⁷⁰. Die 40 Albumblätter sind äußerst feine, farbige Tuschemalereien auf Seide²⁷¹. Sie sind die Arbeit der Hofmaler Shen Yuan und Tang Dai (beide haben auch an dem verschollenen Panoramabild des Yuan Ming Yuan mitgearbeitet). Zu jeder dieser Ansichten verfasste Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) persönlich ein Gedicht, das er von dem Kalligraphen Wang Dunyou abschreiben und der Serie hinzufügen ließ²⁷².

Auf jedem Blatt sind unterschiedliche Gebäudeensembles zu sehen. Sie sind eingebettet in eine Landschaft, deren Hügel und Bäume in einem einheitlichen und traditionellen Malstil chinesischer Landschaftsmalerei gehalten sind. Die Gebäude sind perspektivisch aus der Vogelschau wiedergegeben. Sie vermitteln eine gute Übersicht über die Zusammenstellung verschiedener Gebäude zu außergewöhnlichen Kompositionen wie beispielsweise die Form einer Swastika²⁷³. Details des Baudekors -wie bei den Gebäuden auf den Wandbildern- sind auf den 40 Ansichten zum Yuan Ming Yuan wegen des kleinen Wiedergabemaßstabs nicht zu erkennen. Deutlich aber sind die Gebäudetypen und einige architektonische Eigenheiten zu unterscheiden, die die Gegenüberstellung mit den Wandbildern ermöglicht.

Überdachte Terrasse:

Wiederholt erscheint auf den Wandbildern eine Konstruktion von leichter Bauweise. Über dem Gebäudesockel tragen Säulen ein von Gitterwerk gekröntes Flachdach. Diese Konstruktion wird immer nur angeschnitten wiedergegeben. Wie der Bau sich fortsetzt bleibt offen und daher auch die Funktion dieser Konstruktion. Auf den Wandbildern ist dieser luftige Bau mehrfach zu sehen, das eine Mal im Vordergrund (Abb.13), das andere Mal etwas weiter im Bildinneren (Abb.4, 11,21). Es ist ein Bau, den man vergeblich in den Werken zu chinesischer Architektur sucht. Sein wiederholter Einsatz in den Wandbildern erklärt sich vielleicht maltechnisch: Im Bild vertritt es Architektur als Ge-

staltungselement einer Gartenanlage, jedoch ohne den Aus- oder Durchblick auf den Garten zu behindern oder durch eine komplexere und voluminösere Dachkonstruktion zu verdecken. Doch was stellt dieser luftige Bau nun dar?

Auf einer Ansicht der 40 Ansichten zum Yuan Ming Yuan erscheint rechter Hand von der Hauptanlage „Dan Bo Ning Jing“ (Leise Wellen und klare Ruhe)²⁷⁴ eine ähnliche Konstruktion: Dort bildet eine Art offene Aussichtsterrasse, die sich an ein größeres Gebäude angliedert (Abb.67). Es ist dies das einzige Beispiel für eine derartige überdachte Terrasse. Da es sich aber auch um eine sehr schnell aufzubauende Konstruktion handelt und nicht um ein bleibendes gemauertes Bauwerk, könnten derartige Terrassen auch temporär ergänzt worden sein.

Pavillon mit beidseitiger Wandelgalerie:

Auf Wandbild 4 (Abb.7) feiert Bao Yu seinen Geburtstag in einer rechteckigen Halle mit einem einfachen Dach, die direkt am See liegt. Links und rechts schließen sich die Arme von Wandelgängen an, die den Blick auf die ferne Seenlandschaft im Hintergrund freigeben. Eine ähnliche Konstruktion erscheint am rechten Ufer des Gebäudeensembles „Fang Hu Sheng Jing“ (Wunderland im Kubus)²⁷⁵ aus der Serie der 40 Ansichten (Abb.68). Im Unterschied zur Darstellung auf dem Wandbild, auf welchem Bao Yu in einem geschlossenen Pavillon sitzt, ist der Pavillon mit Seitenkorridoren offen.

Dachkonstruktion aus Giebelkreuz:

Auf Wandbild 16 (Abb.31) ist der Schauplatz des Dichterwettstreits zum Thema „Chrysantheme“ ein Pavillon von rechteckigem Grundriss mit einer sehr ausgefallenen Dachkonstruktion: über einem ersten Kranz von Traufen erhebt sich im Zentrum ein Kreuz aus Satteldächern, die derart angeordnet sind, dass zu jeder Seite des Pavillons ein Giebeldreieck herausragt. Der eleganten Anlage „Fang Hu Sheng Jing“ aus den 40 Ansichten sind drei künstliche Inseln vorgelagert. Auf der rechten und lin-

ken Insel steht jeweils ein Pavillon, dessen Dachspitze in einem solchen Giebelkreuz endet (Abb.68). Die Version im Wandbild fällt etwas einfacher aus: sie zeigt anstelle von zwei Dachgeschoßen nur einen Traufenkranz. Anstelle von vier Eingängen hat dieser Pavillon auf dem Wandbild auch nur einen überdachten Eingang, denn weitere Eingänge hätten den Blick ins Innere und auf das dortige Geschehen behindert. Eine derartige Dachkonstruktion ist rar und gerade deshalb scheint mir in der Darstellung eines solchen Pavillons in einem der Wandbilder - trotz geringfügiger Abweichungen - in der Architektur auf die Gestaltung wie im Sommerpalast anzuspielen.

Die Eingangshalle mit eigenem Dach:

Der Pavillon auf Wandbild 5 (Abb.9), der die Wohnung von Lin Dai Yu repräsentiert, besteht aus einem Haupthalle und einem vorgestellten Vestibül. Hintereinander gestellt wirken die Dächer von Haupthalle und Vorhalle wie zwei aufeinander folgende Wellen.

Große Ähnlichkeit hierzu zeigt das Hauptgebäude der Anlage „Lian Xi Le Chu“ (Winkel des Glücks am Lianfluss) aus der Serie der 40 Ansichten²⁷⁶ (Abb.69). Interessanterweise ist diese Anlage auf einer kleinen, abgelegenen Insel inmitten eines Seerosenteiches angelegt und befindet sich in einer ähnlichen Umgebung wie der abgeschiedene Wohnpavillon von Lin Dai Yu auf Wandbild 5.

Langrechteckiges, zweistöckiges Haus mit Satteldach:

Der Wohnort von Lin Dai Yu wird in den Wandbildern zwei Mal unterschiedlich dargestellt. In Wandbild 18 (Abb.35) erscheint er als ein langrechteckiges, solide gemauertes Gebäude. Vor jedem der zwei Stockwerke verläuft über die gesamte Länge des Gebäudes ein überdachter Korridor. Durch je ein Säulenpaar im Untergeschoß und Obergeschoß ist die Längsfront in drei gleiche Abschnitte unterteilt. Den Abschluss bildet ein einfaches, ebenfalls längsseits ausgerichtetes Satteldach.

Auf der rechten Seite des im Karre angeordneten Gebäudeensembles „Peng Dao Yao Tai“²⁷⁷ (Abb.70) steht ein ähnlicher Bau. Das Dach unterscheidet sich durch seine leicht rundliche Wölbung im Vergleich zu dem spitzeckigen Satteldach auf dem Wandbild. Im heutigen Sommerpalast „Yi He Yuan“ findet sich ein Gebäude²⁷⁸, welches der Darstellung auf dem Wandbild entspricht (Abb.71, oben rechts). In diesem Gebäude wohnte Kaiser Guang Xu (reg.1875-1908), während er sich im „Yi He Yuan“ aufhielt. Die Übereinstimmung unterstreicht, dass die auf den Wandbildern gezeigten Gebäude nicht Erfindungen sind, sondern der Wirklichkeit nachgebildet sind und durchaus in der architektonischen Gestaltung von kaiserlichen Gartenanlagen ihren Platz haben.

Brücke mit Pavillon:

In Bild 6 (Abb.11) findet die Handlung in einer offenen Veranda statt. Im Hintergrund ist die Landschaft mit anderen Bauten geschmückt. Hinter der Veranda ist eine Brücke zu sehen. Für das Verständnis der Handlung hat sie keine Bedeutung. Sie ist ausgesprochen massiv und solide. Auf ihr steht ein Aussichtspavillon mit einem doppelgeschossigen, Aufsehen erregenden Dach als Blickfang. In einer kleineren Gartenanlage nähme eine derartige Brücke sehr viel Platz ein und würde erdrückend wirken. In den weitläufigen Gartenanlagen wie dem Yuan Ming Yuan fügte sich eine solch imposante Brückenkonstruktion, von der aus man die weite Landschaft überblicken kann, recht passend ein. Tatsächlich bildet eine solche Brücke in einer der 40 Ansichten zum Yuan Ming Yuan die Attraktion der betreffenden Landschaft²⁷⁹. Um in den Wandbildern als Variation architektonischer Gestaltungselemente eine Brücke ins Bild zu setzen, wäre ein einfacherer Typus völlig ausreichend gewesen. Doch haben die Künstler offenbar den Aufwand, eine so komplexe Brücke ins Bild der dazu noch in den Hintergrund einzuarbeiten, nicht gescheut, was erneut verdeutlicht, wie viel Wert darauf

gelegt wurde, ein Bauwerk zu zeigen, das zur Ausstattung des Yuan Ming Yuan gehörte. Der Pavillon auf der Brücke ist in beiden Bildbeispielen unterschiedlich, doch die Konstruktion der Brücke selbst stimmt weitgehend bei dem Beispiel aus Wandbild 6 mit der Brücke aus der Landschaft „Jia Jing Ming Qin“ (das Spiegelbild umklammernd erklingt die Qin) überein (Abb.72).

Wie die Gegenüberstellung zeigt, decken sich die Gebäude der Wandbilder nicht völlig mit den Bauten auf den „40 Ansichten des Yuan Ming Yuan“. Die Gebäude, mit denen die Hintergrundkulisse geschmückt ist, sind sicherlich keine exakte Kopie einer bestimmten Ansicht im Yuan Ming Yuan. Es bestehen jedoch Gemeinsamkeiten im Typus, die zulassen, die im Hintergrund dargestellten Gebäude als Rückgriffe auf Bauten der kaiserlichen Gärten zu sehen.

IV.5.4 Der Pavillon von „Qian Long an Neujahr“

Ein Gebäude, dessen Aufbau und Material dem der Gebäude auf den Wandbildern ähnelt (Abb.7), ist auf einer Bildrolle, die Kaiser Qian Long an Neujahr zeigt (Abb. 74)²⁸⁰. Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) sitzt – umgeben von Familienmitgliedern - in der Vorhalle zu einem anschließenden Gebäude. Die Personen erscheinen lebendig und ihre Gesichter erscheinen wie Porträts. Auch Qian Longs Sitz, der Ehrenfächer hinter ihm, die Lampions, das Teegeschirr auf einem eigenen Gestell, die Vase mit Blumengesteck und die wertvollen Bildrolle mit einer Landschaftsmalerei von Wang Meng (1308-1385) sind mit ungeheurer Präzision gemalt und wirken zum Verwechseln echt. Während vor der Halle Söhne und Neffen des Kaisers Neujahrsfeuerwerk zünden und aus dem letzten Schnee des Winters eine Löwenfigur bauen, schaut dieser den Betrachter festen Blickes direkt an, so als sei er sich dessen Anwesenheit gewahr. Neben Kiefer und Bambus mit letzten Schneespuren des abklingenden Winters erblühen im Vordergrund Kirschblüten als Vorboten des Früh-

lings. Unter den zahlreichen, Details, die bis ins Kleinste naturgetreu wiedergegeben sind, ist in Zusammenhang mit den Wandbildern die Konstruktion der Vorhalle von Interesse. Sie stimmt mit der der Gebäude auf den Wandbildern des „Chang Chun Gong“, vor allem mit dem Gebäude auf Wandbild 5 (Siehe Abb.73 und Abb.74) sehr stark überein. Zwar ist das Gebäude auf dem Wandbild spiegelverkehrt wiedergegeben, das Dach ist mit denselben grauen Ziegeln bedeckt. Es ruht auf ähnlich naturbelassenen Holzsäulen. Der Unterbau des Daches besteht aus Tragebalken, die in derselben Art miteinander verbunden sind und an den Ecken in dieselben wolkenförmigen Holzkapitel le auslaufen wie auf den Wandbildern. Unterhalb der Dachziegel erkennt man die Außenkanten und Enden der Quer- und Längsverstrebung, die wie in den Wandbildern rot- und türkisfarben angemalt sind.

Das Rollbild „Qian Long an Neujahr“ datiert auf 1738. Mit der Höhe einer von 289 cm und einer Breite 197 cm übertrifft es die Größe der Wandbilder um gut ein Drittel. Aufgehängt schmückte es wohl das Innere einer Halle und zeigt eine Momentaufnahme, in der Qian Long zwar als Herrscher, gleichzeitig doch auch ganz privat festgehalten ist. Bei der Gestaltung des Wohnpalastes von Lin Dai Yu auf Wandbild 5 (Abb.73) haben sich die Künstler – wie mir scheint - sehr stark von dieser Bildrolle inspirieren lassen. Nicht nur die Gestaltung der Gebäude weisen große Ähnlichkeit auf, auf beiden Darstellungen biegen sich in der selben Art einige wenige Bambusstangen hinter den Gebäuden und im nächsten Vordergrund erhebt sich vergleichbar schroff eine Felsformation in die Höhe. Der Pavillon, in welchem Qian Long auf dem Rollbild erscheint, zeigt mit Sicherheit keinen Ort innerhalb der Verbotenen Stadt. Das Gebäude auf dem Rollbild befindet sich in einer Umgebung, die sehr zurückhaltend und nur andeutungsweise in einer Mauer mit Durchblick auf einen anschließendes Terrain zum Ausdruck gebracht, dennoch eindeutig eine Gartenlandschaft repräsentiert. Im Ver-

gleich wird umso deutlicher, wie nebensächlich die Gartenkulisse auf dem Rollbild von Qian Long an Neujahr ist. Ganz im Kontrast dazu wird die Sorgfalt sowie auch Anstrengung der Künstler sichtbar, den Garten auf den Wandbildern im selben Maß überzeugend und realistisch erscheinen zu lassen wie Architektur oder Figuren.

V. „YUAN MING YUAN“ UND „DA GUAN YUAN“

Der Bezug zu den kaiserlichen Gärten als Quelle der Inspiration bei der Gestaltung der Gartenkulisse auf den Wandbildern konkretisiert sich bei einem Blick auf die Geschichte der kaiserlichen Gartenanlagen.

Wenn von den kaiserlichen Gärten die Rede ist, sind in dem Namen „Yuan Ming Yuan“ zugleich mehrere kaiserliche Gartenanlagen vereint²⁸¹. Zunächst bestanden die Gartenanlagen nur aus dem Garten „Chang Chun Yuan“ (Garden of Joyful Spring). Um 1709 wird dieser von Kaiser Kang Xi (reg.1661-1722) im Norden um einen weiteren Garten mit Namen „Yuan Ming Yuan“ (Garden of Perfect Brightness) erweitert. Zunächst als Alterssitz für Kang Xis Mutter geplant, dient der „Yuan Ming Yuan“ schließlich als Wohnsitz für Kang Xis Sohn, den designierten Thronfolger und späteren Kaisers Yong Zheng (reg.1723-1735)²⁸². Der „Yuan Ming Yuan“ wird von da an der Ort, an welchem die kaiserlichen Prinzen aufwuchsen und einen Großteil des Jahres residierten. Wie Kaiser Yong Zheng wuchs auch sein Sohn der nachfolger, Kaiser Qian Long (reg.1735–1796) im Yuan Ming Yuan auf. Qian Long erweitert den „Yuan Ming Yuan“, der sich bis dahin auf einem Terrain quadratischen Grundrisses erstreckte²⁸³, zunächst im Osten um einen künstlich ausgehobenen See, dem „Fu Hai“ („Sea of Blessing“), und später, um 1750, um einen weiteren Garten, den „Chang Chun Yuan“ (Garden of Eternal Spring). Dadurch entstand eine Anlage, die gut doppelt so groß war wie der ursprüngliche Garten „Yuan Ming Yuan“²⁸⁴ und allen früheren Gartenanlagen seinen Namen lieh.

Während in den Gärten des „Yuan Ming Yuan“ die Wohnanlagen um die verschiedenen Seen herum arrangiert sind, ist der Garten „Da Guan Yuan“ im Roman nicht explizit als „Wasserlandschaft“ definiert. Vor allem in diesem Punkt stehen die Darstellungen auf den Wandbildern weniger der Romanvorlage des *Hong Lou Meng* als den Landschaften des Yuan Ming Yuan nahe. Die Gartenlandschaft auf den Wandbildern wird deutlich sichtbar von Seen und Wasserläufen dominiert spiegelt darin mehr die Gärten des Yuan Ming Yuan als den Romangarten Da Guan Yuan.

Gemalt werden die Wandbilder zudem noch für einen Palasthof, dessen Name dem Namen für den Garten „Chang Chun Yuan“ (Garden of Eternal Spring), den Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) als Erweiterung des ursprünglichen Yuan Ming Yuan ausbauen ließ, gleicht. Kurioserweise bewohnte Kaiser Qian Long, während er im „Yuan Ming Yuan“ aufwuchs, ein Gebäude mit dem Namen „Chang Chun Xian Guan“ (Studio of the Fairies of Eternal Spring) und erhielt entsprechend von seinem Vater den Bezeichnung „Chang Chun Ju Shi“ (Master of Eternal Spring)²⁸⁵. Da Qian Long den neuen, hinzu gebauten Gartenteil als Altersruhesitz für sich selbst geplante hatte, gab er ihm in Reminiszenz an seine Jugendzeit, während der als „Chang Chun Ju Shi“ verbrachte, den Namen „Chang Chun Yuan“ (Garden of Eternal Spring)²⁸⁶. Zwar geht die Benennung des Palasthofes „Chang Chun Gong“ (Palace of Eternal Spring) nicht auf Qian Long zurück²⁸⁷. Sollte vielleicht nicht doch, in dem Augenblick, als die Wände des Palasthofes mit den Wandbildern zum *Hong Lou Meng* bemalt werden, die Namensgleichheit dazu geführt haben, bei der Darstellung eines Gartens als Handlungsstätte des Romans von der Textvorlage abzuweichen und den Eindrücken und Erinnerungen an die kaiserlichen Gärten den Vorrang einzuräumen?

Seit je her interessiert sich die Forschung für die möglichen Quellen, die den Autor Cao Xueqin inspiriert haben könnten²⁸⁸. Bereits früh war klar, dass Cao Xueqin bei der Beschreibung des Gartens „Da Guan Yuan“ sowohl Eindrücke aus dem Süden, wo er seine Kindheit verbracht hatte, als auch aus dem Norden, wo er als Erwachsener lebte, miteinander vermischt haben musste²⁸⁹. Während die frühere Forschung in Gartenanlagen von Nanjing die inspirativen Vorbilder vermutete, richtet die jüngere Forschung den Blick auf die mögliche Wechselbeziehung zwischen dem „Da Guan Yuan“ und dem „Yuan Ming Yuan“. Als 1737 Kaiser Qian Long von den Malern eine Panoramabild zum Yuan Ming Yuan anfertigen lässt²⁹⁰, soll er dem Bild eigenhändig die Zeichen „Da Guan“ (Große Ansicht) hinzugefügt haben²⁹¹. Cao Xueqin könnte diese Überschrift „Da Guan“ für die Gesamtansicht der kaiserlichen Gärten gekannt haben. Nicht nur wohnte Cao Xueqin während der Erweiterungsarbeiten am „Yuan Ming Yuan“ unter Kaiser Qian Long in unmittelbarer Umgebung der kaiserlichen Gärten²⁹², möglicherweise füllte er auch einen kleinen Posten bei der Überwachung der Arbeiten aus²⁹³. Er könnte somit durchaus Zugang zu den kaiserlichen Gärten gehabt haben, vielleicht das Panoramabild mit dem Titel „Da Guan“ sogar mit eigenen Augen gesehen oder zumindest von der Bezeichnung „Da Guan“ durch Hörensagen erfahren haben²⁹⁴. Kann es Zufall sein, dass Cao Xueqin dem Garten seines Romans denselben Namen „Da Guan Yuan“, verleiht wie Qian Longs Aufschrift auf dem Panoramabild zum Yuan Ming Yuan? Viel von Cao Xueqins Leben liegt noch im Dunkeln, aber aufgrund familiärer als auch freundschaftlicher Bande soll er in Beziehung zum Kaiserhaus gestanden haben²⁹⁵. Wenn auch noch nicht geklärt ist wie, so scheint gesichert, dass Cao Xueqin sehr vertraut war mit den Räumlichkeiten und dem Alltag am Kaiserhof. In Kapitel 5 des Romans wird ein Traumerlebnis von Bao Yu beschrieben. Nicht nur leitet sich aus diesem Traumerlebnis der Titel „Traum der Roten Kammer“ ab, sondern im Traum gelangt Bao Yu auch zu einem Palast, dessen Abfolge

von Toren bis zur Haupthalle mit der aus der Verbotenen Stadt übereinzustimmen scheint²⁹⁶.

Auf eine andere architektonische Kongruenz zwischen Roman und Kaiserpalast weisen Huo Guoling und Zi Jun hin. In der Romanbeschreibung vom Ningguo Palast, einer Hälfte der Residenz von Bao Yus Familie, wollen die beiden Forscher ebenfalls die Gebäudeanordnung wie in der Verbotenen Stadt erkennen, angefangen von der Ausrichtung der Gebäude auf einer Achse bis zu neun aufeinander folgenden Toren und Durchgangshallen. Als direkte Bezugnahme zum Kaiserpalast interpretieren sie auch die Verwendung der Anzahl „Neun“, die Cao Xueqin im Roman zur Beschreibung des Ning Guo Palastes benutzt, obwohl die Verwendung der Zahl „Neun“ der Architektur des Kaiserpalastes vorbehalten war und nicht bei Wohnanlagen des Adels oder Beamtschaft benutzt werden durfte²⁹⁷. Huo Guoling und Zi Jun verglichen außerdem die Gedichte Kaiser Qian Longs zu den „40 Ansichten des Yuan Ming Yuan“ mit den 13 im Roman beschriebenen Landschaften des „Da Guan Yuan“. Bei ihrer Untersuchung kommen sie zu dem Schluss, dass die Beschreibungen im Roman sich sehr nahe den Yuan Ming Yuan anlehnen²⁹⁸. Dass im Romangarten „Da Guan Yuan“ die kaiserlichen Gartenanlagen nachempfunden seien, vermutet auch Feng Jingzhi. Er sieht allerdings nicht im „Yuan Ming Yuan“ das Vorbild für Cao Xueqins Romangarten, sondern den „Qing Yi Yuan“ (Pure Ripple Garden). Der „Qing Yi Yuan“ war unter Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) zu einem späteren Zeitpunkt (1751–1764) ausgebaut und dem Yuan Ming Yuan angegliedert worden²⁹⁹. Etwa ein Viertel Jahrhundert nach der Zerstörung des Yuan Ming Yuan entsteht der Qing Yi Yuan aus den Ruinen. Er wird umbenannt in „ Yi He Yuan“ (Garden of Cheerful Harmonie) und dient der Kaiserinwitwe Ci Xi (1835-1908) als Sommerpalast³⁰⁰.

Ob nun der „Yuan Ming Yuan“, der „Chang Chun Yuan“, oder vielleicht der „Qing Yi Yuan“ dem Roman zur Vorlage gedient

haben könnte, ist in Zusammenhang mit den Wandbildern von zweitrangiger Bedeutung. Die Forschung geht inzwischen davon aus, dass in den Roman Eindrücke aus der realen Umgebung des Kaiserhofes, ob in den Gärten oder Palästen, eingearbeitet sind³⁰¹.

Noch deutlicher als den Forschern der Gegenwart muss den Lesern von damals der Bezug auf den Kaiserhof, die Palastanlagen oder die Gärten deutlich vor Augen gestanden haben. Vor diesem Hintergrund erscheint die Möglichkeit, dass der Garten auf den Wandbildern ebenfalls den Landschaften und den Gebäuden der realen kaiserlichen Gärten nachgestaltet ist, nicht völlig unwahrscheinlich. Hierin mag vielleicht ein Grund liegen, weshalb die Künstler sich bei der Gestaltung des Gartens „Da Guan Yuan“ in den Wandbildern weniger an die Textvorlage hielten, sondern vor allem die Architektur des Gartens abweichend und nach Vorbildern aus dem Yuan Ming Yuan malten (Beispiel: Xiao Xiang Guan in Abb.35 und Dao Xiang Cun Abb.29).

VI. CONCLUSIO

Die Wandbilder im Palasthof „Chang Chun Gong“ beinhalten ohne Zweifel eine Hommage an den Roman *Hong Lou Meng* („Traum der Roten Kammer“) von 1791. Bereits durch die Tatsache, dass der Romanstoff zur Ausschmückung eines Palasthofes innerhalb der Verbotenen Stadt, dem Machtzentrum eines so großen und bedeutenden Reiches wie dem chinesischen, erwähnt wird, erhält dieses Motiv eine besondere Auszeichnung, es wird sozusagen „geadelt“.

In der Analyse, was, wann und wie gemalt wurde, zeigt sich meines Erachtens sehr deutlich, dass die achtzehn Wandbilder nicht einzig aus der kapriziösen Laune eines Souveräns entstanden sind, sondern im Kontext der historischen Gegebenheiten nach 1860 stehen.

Mit dem ungewöhnlich großen Format fällt den Wandbildern im Chang Chun Gong eine Einzelstellung zu. Unter den zahlreichen

Darstellungen zum *Hong Lou Meng* in Form von Buchillustrationen oder Rollbildern sind sie wohl weltweit die einzigen Wandbilder zu diesem Thema.

Bereits auf den ersten Blick erschließt sich dem Betrachter damals wie heute, dass auf den Wandbildern Episoden aus dem inzwischen überaus populären Romanstoff wiedergegeben sind. Bei sorgfältigerer und näherer Betrachtung tritt das Motiv *Hong Lou Meng* etwas in den Hintergrund. Das Fehlen einer Chronologie in der Abfolge der Bilder und die generalisierte Darstellung der Figuren (nur die Hauptfigur Bao Yu und dessen Großmutter Jia Mu sind deutlich zu identifizieren) lassen erkennen, dass sich die Darstellungen auf einen Aspekt des Romans konzentriert, der die komplexen Beziehungen und Schicksalen der Romanhelden ausklammert. Aus dem sehr weiten Spektrum an Themen und teilweise hochdramatischen Entwicklungen, die in den 120 Kapiteln des Romans angeboten sind, sind nur solche Episoden ausgewählt, die Beschäftigungen wie Dichten, Trinkspiele, Musizieren, Brettspiele zum Inhalt haben somit einen literarisch anspruchsvollen und privilegierten Lebensstil repräsentieren. Bei der Lektüre des Romans mögen sie in dem darin aufgezeichneten Vergnügungen sich selbst, ihren eigenen Bildungsanspruch und die eigene Lebensart vertreten gesehen haben.

Den „Dang An“, den Dokumenten des kaiserlichen Haushaltes, zufolge sind die Wandbilder im sechsten Jahr der Ära Tong Zhi (1866) in Auftrag gegeben und gemalt worden. Bis auf das Bildmotiv „*Hong Lou Meng*“ sind Merkmale aufgeführt, die auf die Wandbilder des „Chang Chun Gong“ zutreffen:

So entspricht die in den Dokumenten erwähnte Anzahl den sechzehn Bildszenen, die zwei trompe l'oeil-Darstellungen ausgenommen. Das ausgesprochen große Format trifft auf die Wandbilder zu. Auch die ausdrücklich von den Auftraggebern angeordnete Ausführung in der „Methode der Linien“ deckt sich mit der perspektivischen Darstellung der achtzehn Wandbilder.

Schließlich erfüllen die Wandbilder auch das Kriterium des in den Dokumenten genannten Ortes, dem Palasthof „Chang Chun Gong“.

Das für die Entstehung der Wandbilder ermittelte Datum von 1866 wird untermauert durch stilistische Elemente. Unter den vielfältigen Darstellungen zum Roman *Hong Lou Meng*, bei denen es sich vor allem um Buchillustrationen oder auch Neujahrsbilder handelt, besteht vor allem kompositorisch große Affinität zu den Arbeiten des Künstlers Gao Tongxuan (1835-1906) aus Yang Liu Qing nahe Beijing. Seine Bilder datieren zwar auf eine spätere Periode, zum Zeitpunkt der Entstehung der Wandbilder hielt sich Gao Tongxuan scheinbar am Kaiserhof auf und war dort als Maler tätig. Es ist also durchaus möglich, dass er an den Wandbildern mitgearbeitet hat und sich dies in seinen späteren Arbeiten reflektiert. Generell folgen die auf den Wandbildern gestalteten Figuren dem Figurenkatalog des Gai Qi (1773-1828). Doch zeigen besonders die Figuren von Damen eine modernere Stilnote. Diese besteht in einer überzogenen gebogenen Haltung, die offenbar um 1866 besonders en vogue und populär war und in den Bildern von Fei Yigeng (19.Jh.) als auch Sha Fu (1831-1906) zu sehen ist. Außer dass die stilistischen Merkmale die Datierung ins Jahr 1866 bestätigen, verlagern sie den etwas älteren, aus dem 18. Jahrhundert stammenden Romanstoff durch die Darstellung auf den Wandbildern in einen rezentere, neueren Zeitraum und verknüpfen den Inhalt mit den historischen Ereignissen um 1866.

In diesem Kontext steht möglicherweise auch, dass auf den Wandbildern der Hintergrund als weitläufige Gartenlandschaft gestaltet ist. Durch die Handlung sie als Romangarten „Da Guan Yuan“ definiert. Hierzu liefert die Textvorlage zum Teil sehr ausführliche Beschreibungen. Doch haben die auf den Wandbildern dargestellten Gebäude mit den Vorgaben des Romans sehr wenig, zuweilen nicht das Geringste gemein. Das wohl eindringlichste Beispiel ist der „Dao Xiang Guan“ von Lin Dai Yu in Bild 15, der anstelle eines beschaulich schlichten Gehöftes inmitten

einer ruhigen ländlichen Umgebung zu einem eleganten Pavillon in Seenlandschaft modifiziert ist. Hinzu kommt das Kuriosum, denselben Handlungsschauplatz in zwei Bildern so unterschiedlich darzustellen, dass er nicht wiederzuerkennen ist (zum Beispiel: Xiao Xiang Guan in Wandbild 5 und 18). Betrachtet man nicht jedes Bild einzeln, sondern blickt von der Mitte des Palasthofes aus im Kreis herum, so treten die Figurenszenen als Motiv zurück und die mit raffinierter Architektur ausgestattete, weite Gartenlandschaft rückt in den Vordergrund. Die immense Fülle an Details in Architektur und Natur stehen im Dienst einer möglichst realitätsnahen Wiedergabe. Darin unterscheidet sich der Garten auf den Wandbildern zu anderen Darstellungen (Illustrationen und Rollbild im Lishi Bowuguan) ganz wesentlich und unterstreicht umso mehr die Einmaligkeit der Darstellungen auf den Wandbildern. Mehr als an die Vorgaben des Romans orientiert sich die Darstellungen von Architektur auf den Wandbildern an Gebäuden aus der Entourage des Kaiserpalastes und der kaiserlichen Gartenanlagen, wodurch Darstellung und Umgebung in noch engeren Bezug gestellt sind.

Die neuere Forschung zum *Hong Lou Meng* ist sich einig, dass Cao Xueqin (1724-1763) neben Autobiographischem und Fiktivem in seinem Werk viele Eindrücke eingeflochten hat, die sich aus seinen familiären Konnex zum Kaiserhof ergeben. Als er an den Kapiteln zum *Hong Lou Meng* schrieb, lebte Cao Xueqin in der Umgebung der kaiserlichen Gartenanlagen „Yuan Ming Yuan“. Die umfangreichen Um- und Erweiterungsarbeiten der prächtigen Gartenanlagen, die seit ungefähr 1750 im Gange waren, hat er aus nächster Nähe miterleben können. So erklärt sich, wie es dazu kommt, dass Cao Xueqin seinem Romangarten mit „Da Guan Yuan“ (Grand Prospect Garden) einen Namen gibt, den Kaiser Qian Long (reg.1735-1796) benutzt hat, um das Panoramabild zu seiner kaiserlichen Gartenanlage „Yuan Ming Yuan“ zu überschreiben. Darüberhinaus kreiert Cao Xueqin als Schauplatz der Romanhandlung einen Garten, der wie kaiserliche Gartenanlage „Yuan Ming Yuan“ von der Außenwelt ab-

geschirmt ist und in welchem sich der Romanheld Bao Yu wie einer der Prinzen des Kaiserhauses im Wesentlichen seinem Studium oder kulturellen Beschäftigungen widmet. Auch der Romangarten Da Guan Yuan ist wohl kein reines Phantasiekonstrukt. Er enthält offenbar Anspielungen an die unmittelbare reale Umgebung der kaiserlichen Residenzen, ob als Gärten oder Kaiserpalast. Hierfür stehen die Übereinstimmungen in der Gebäudeanordnung des Palastes in seinem Traum in Kapitel 5 oder der Ningguo-Residenz mit den Räumlichkeiten der Verbotenen Stadt.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass es nicht grundsätzlich zwingend notwendig gewesen wäre, die Gartenanlage auf den Wandbildern in Linearperspektive zu malen, vor allem nicht gemäß der herkömmlichen chinesischen Maltradition. Zum Zeitpunkt der Entstehung der Wandbilder gehört Linearperspektive, die Anfang des 18. Jahrhunderts als Kulissendekoration Eingang in die chinesische Kunst fand und Mitte des 18. Jahrhunderts in der mehrfach wiederholten Verwendung des Begriffes „Xian Fa“ (Methode der Linien) bei Namensgebung der barocken Bauten im Norden des kaiserlichen Gartens „Chang Chun Yuan“ (Garden of Eternal Spring) gipfelt, fest ins „Repertoire“ chinesischer Kunst und Maltechnik. Nach den beeindruckenden Beispielen von Perspektivmalerei, die sich in der Glyzini umrankten Pergola und der Gartenaussicht in dem als Theater genutzten „Juan Qin Zhai“ (Studio der Mühe und des Fleißes) des Kaiserpalastes erhalten haben, stellen die Darstellungen in Linearperspektive auf den Wandbildern von 1866 weder ein „Novum“ noch eine Kuriosität dar. Doch vor dem Hintergrund der politischen Ereignisse um 1860, die sich mit der Zerstörung der kaiserlichen Gärten, dem Inbegriff für Meisterwerke in Gartenbaukunst, Architektur, Kultur der Kunst, bis in die Neuzeit als „Akt der Barbarei und Demütigung“ in das chinesische Gedächtnis einprägen³⁰² und dort ein anhaltend negatives Bild vom „Westen“ hinterlassen, ist es eher bemerk-

kenswert und erstaunlich, dass für die Wandbilder nicht auf eine traditionell chinesische Malweise zurückgegriffen wurde. Anstatt dessen wird - entgegen allem aufkeimenden Patriotismus und Fremdenhass³⁰³ - von den Auftraggebern ganz ausdrücklich die fremde, die westliche „Methode der Linien“ gewünscht. Der Grund für diese bewusste Entscheidung liegt sehr wahrscheinlich in dem Vorzug der Linearperspektive, den Wunsch nach einer naturgetreuen, überzeugend echten Wiedergabe auf den Wandbildern durch Linearperspektive realisieren zu können.

1866 liegt der Verlust der kaiserlichen Gärtenanlagen nur wenige Jahre zurück. Doch schon wird durch den Kaiserhof der Wiederaufbau der zerstörten Gärten in Angriff genommen³⁰⁴. Aus den Ruinen eines Teilbereiches des alten „Yuan Ming Yuan“, dem „Qing Yi Yuan“ (Pure Ripple Garden), entsteht der alte Glanz des Herrscherhauses der Qing von Neuem in Form einer neuen kaiserlichen Gartenanlage, die noch heute als der Sommerpalast „Yi He Yuan“ (Cheerful Harmony Garden) im Nordwesten Beijings zu bewundern ist³⁰⁵. Doch bevor die Rekonstruktionsarbeiten, die etwa von 1874 bis 1884 dauern, beginnen, wird der „Chang Chun Gong“ mit Wandbildern ausgemalt, die den Eindruck vermitteln, man blicke in einen Garten mit der Ausstattung nach dem Vorbild des zerstörten „Yuan Ming Yuan“. Wenn schon die jüngere „Rotfoschung“ (Redology) Referenzen zwischen Romanbeschreibung und Yuan Ming Yuan als auch Kaiserpalast festzustellen meint, um wie viel mehr müssen diese Parallelitäten den Mitgliedern des Kaiserhauses bei der Lektüre des Romans vor Augen gestanden haben.

Die Ausschmückung mit Darstellungen zum *Hong Lou Meng* verbindet möglicherweise die Lebenssituation des Romanfigur Bao Yu mit der des 1866 noch minderjährigen Kaiser Tong Zhi. Beide befinden sich in annähernd gleichem Alter und einem ähnlichen Stadium von persönlicher Entwicklung und Vorbereitung auf ein öffentliches Amt. Liegt hierin die Bedeutung der trompe l'oeil Darstellungen, in denen der Übergang von der realen Umgebung des Palasthofes und dem Roman, von Wirk-

lichkeit und Fiktion, permeabel ist, indem der täuschend echt gemalte Korridor eine direkte Begegnung mit dem Romanhelden am Ende des Korridors ermöglicht?

Anders aber als Bao Yu im Roman oder die Prinzen vorangegangener Generationen ist dem jungen Kaiser Tong Zhi wegen der Zerstörung der kaiserlichen Gartenanlagen das Privileg verwehrt, in einem echten Garten wie dem „Yuan Ming Yuan“ seiner Vorfahren oder dem „Da Guan Yuan“ aus dem Roman heranzuwachsen. Bis zu seiner Volljährigkeit residiert Kaiser Tong Zhi ganz in der Nähe der Wandbilder und dem Palasthof „Chang Chun Gong“, der mit seinem Namen einen Bezug zu der Jugendresidenz von Kaiser Qian Long Bezug nimmt.

Nachdem die Gartenanlage „Yuan Ming Yuan“ seit 1860 der kaiserlichen Familie nicht mehr als Residenz zur Verfügung stand, mögen die Auftraggeber denselben Wunsch gehegt haben wie von Liu Laolao in Kapitel 40 des Romans zum Ausdruck gebracht. Gefragt, welchen Eindruck sie von dem Garten „Da Guan Yuan“ behielte, antwortet sie:

“You know, we country folk like to get a picture at the New Year that we can stick up on the wall. Every year just before New Year the farmers come into town to buy one. Many’s the time of an evening when the day’s work was done we’ve sat and looked at the picture on our wall and wished we could get inside it and walk around, never imagining that such beautiful places could really be. Yet now I look at this Garden here and it’s ten times better than any picture I ever saw. If only I could get someone to make a painting of it all, just the way it is, that I could take back to show the others, I do believe I should die content!”³⁰⁶

Wie für Liu Laolao ein Neujahrsbild vom Garten „Da Guan Yuan“ die Illusion von einem wunderschönen und paradiesischen Ort in sich birgt, werden die Wandbilder mit der Geschichte des heranwachsenden Jünglings Bao Yu in dem Gartenparadies „Da Guan Yuan“ für die kaiserliche Familie möglicherweise ein „erinnertes“ Abbild ihres Alltags in den zerstörten Gärten des „Yuan Ming Yuan“ bedeutet haben.

Von der Mitte des Palasthofes aus betrachtet erhält man den Eindruck, der Palasthof sei ringsherum von einem Garten umgeben. Der Korridor des Palasthofes, durch den auf die Gartenlandschaft hin durchblickt, wird zu einer offenen Wandelgalerie, die sich ins Gartenbild integriert. Die Mauern um den Palasthof scheinen wie aufgehoben und mit ihnen vielleicht auch die Enge des Ortes und die Zwänge höfischen Zeremoniells und politischer Verpflichtungen. Vor dem Auge liegt die Scheinwelt eines Gartens. Das gemalte „Passepartout“ um die Gartenausschnitte ruft ins Bewusstsein, dass vor dem Auge wohl ein Garten sichtbar ist, der in Wirklichkeit aber doch nicht real, sondern nur imaginär da ist. Die Anlehnung der Darstellung des Romangartens „Da Guan Yuan“ auf den Wahnbildern an Vorbilder aus „Yuan Ming Yuan“ bedeutet daher keineswegs, dass auf den Wandbildern ein „Porträt“ des „Yuan Ming Yuan“ wiedergegeben ist, wohl aber ein Sinnbild dessen, was der Yuan Ming Yuan für das Kaiserhaus verkörpert haben mag: ein Ort glücklicher, unbeschwerter Tage umgeben von Schönheit und Meisterwerken der Kunst und Kultur.

Die Zeit nach 1860 markiert eine Epoche politischer Umwälzungen für ganz China. Zeitweise kommt es zu einer Konsolidierung der chinesischen Macht, doch die Konfrontation mit den eindringenden westlichen Mächten ist unausweichlich. Und mit ihr eine Veränderung des bisherigen sozialen Gefüges. In der Verbindung des Altbewährten, das in der sehr speziellen Themenwahl die Glanzzeit Chinas von einem Jahrhundert zuvor als

Ideal heraufbeschwört, mit einem der Zeit angepassten, moderneren Stil spiegeln sich in den Wandbildern des „Chang Chun Gong“ deutlich das Bewusstsein um die Konfrontation zwischen Tradition und neu herein brechender Wirklichkeit als auch die Überzeugung, das kulturelle Vermächtnis retten und den Glanz und die Stärke vergangener Zeiten wiederherstellen zu können.

VII. FUSSNOTEN

¹ Siehe Einleitung zur zweibändigen Übersetzung des Romans von Franz Kuhn: F.Kuhn, Der Traum der Roten Kammer, Insel Verlag 1932, Erste Auflage 1977.

² Zu den verschiedenen Benennungen des Romans siehe: Wu Shih-chang 1961, p.B/(i.e.p.1).

³ Zhou 1981, p.15.

⁴ Wu 1961, p.3.

⁵ Feng/ Li 1990, p.1259.

⁶ In Zusammenhang mit der Zensur und dem Roman siehe: Zhou 1982. Bezüglich Zensur zur Entstehungszeit des Romans siehe Goodrich 1966: Goodrich setzt sich in seiner Analyse zur „Litarary Inquisition of Ch´ein-Lung“ sehr intensiv mit der Frage des Zensorats in Zusammenhang mit der Auswahl von Werken für das „Si Ku Quan Shu“ auseinander.

⁷ Mit dem gesonderten Teil ihres Nachschlagwerkes zum Hong Lou Meng, in welchem die einzelnen Entwicklungsstadien des Romans und die Verbreitung chronologisch gesammelt sind, liefern Feng Qiyong und Li Xifan die historischen Grundlagen für eine Rezeptionsgeschichte. Die Gründe für den anhaltenden Erfolg des Romanes sind bis heute nicht Gegenstand von Untersuchungen.

⁸ Die Festlegung der Bilder als Illustrationen zum Hong Lou Meng ist bereits erwähnt in: L.C. Arlington and William Lewisohn, In search of old Peking, Peking 1935.

⁹ Yu 1988, pp. 162-163,175.

¹⁰ Wu 1961, p. L /(i.e.p 145).

¹¹ Zhou 1981, p. 15: (1. Yi Hong Kuai Lü, 2. Xiao Xiang Guan, 3. Dao Xiang Cun, 4. Long Cui An, 5. Nuan Xiang Wu, 6. Qiu Shuang Zhai, 7. Hong Xiang Pu).

¹² Zheng/Qu 1988, p.42: (1.Yi Hong Yuan, 2. Dao Xiang Cun, 3. Long Cui An 4. Xiao Xiang Guan 5. Qiu Shuang Zhai 6. Hong Xiang Pu 7. Da Guan Yuan).

¹³ Die Textvorlage benennt als Anglerinnen: Dan Chun, eine der Halbschwester von Bao Yu; außerdem Li Wen (s. Kap.49); Li Ji (s. Kap.49.) und Xing Xiuyan (s. Kap 49).

¹⁴ Bei der Übersetzung der Namen halte ich mich an die Übersetzung ins Englische von Yang Hsueh-chin und Gladys Yang von 1973. Sie sind dem chinesischen am nächsten. Hier:Yang/Yang 1973, Vol 1, p.552.

¹⁵ Zhou 1981, p.15.

¹⁶ Wu 1994; Warner 1974,p.131,155,159,171,174.

¹⁷ Der Ling 1912, p. 63; Warner 1974, p.158..

¹⁸ Yang 1978, Vol.1 p.257.

¹⁹ Nach Zhou Ruchang befindet sich dieses Reimpaar auf dem Pavillon im Zentrum des Bildes. Tatsächlich aber steht es auf dem Pavillon rechts im Vordergrund. Zhou Ruchang Hinweis ist dennoch wertvoll, denn er identifiziert dieses Verspaar als Zitat aus Kapitel 5: Hou Di Gao Tian „ Ancient earth and sky, marvel that love´s passion should outlast all time. Star-crossed men and maids groan that love´s debts should be so hard to pay“; Übersetzung Hawkes, Vol.1, p.130.

²⁰ Yang/Yang 1978, Vol.1 p.257.

²¹ Yang/Yang 1978, Vol.1 p.226.

²² Yang/Yang 1978, Vol.2, p.614

²³ Für diese Konstruktion findet sich in der Literatur zur chinesischen Architektur kein Beispiel. Prinzessin De Ling berichtet dagegen von einem Bau im restaurierten Teil des Sommerpalastes, der ähnlich sein könnte : „...This teahouse was built in country style, ..., with bamboo and straw, and all furniture was made of bamboo also“. Siehe: De Ling 1912, p.147.

²⁴ Übersetzung: Yang/Yang 1978, Vol.2 p.135.

²⁵ Die Literatur zu "Follies" begrenzt sich auf die Beschreibung einzelner Beispiele oder reines Bildmaterial. Zur Hintergrundinformationen zu "Follies" siehe: Elsemarie Maltzke, Follies, in: Frankfurter Allgemeine Magazin, Heft 910, 8. August 1997.

²⁶ Die Zeichen dienen hier wohl eher der Dekoration und nicht als Hinweis für die gezeigte Szene, denn der Text ist teilweise verdeckt.

²⁷ Zur Terminologie der verschiedenen Fensterformen siehe: The Craft of Gardens, Ji Cheng. Translated by Allison Harchie, Yuan Ye, Yale University Press 1988; Dian Ying Mei Shu Zi Liao, hrsg.v. Ma Qiang et.al., Vol.1, Ren min Chu Ban She 1985, p. 185.

²⁸ Hawkes 1973, Vol.1,p.44. Yu 1997, p.3, Gu 2006, p. 159-165.

²⁹ Yang/Yang 1978, Vol.2, p.1.

³⁰ Yang/Yang 1978, Vol.2, p. 348.

³¹ Dieses Blatt gehört zu einer Serie mit dem Titel "Shi Er Jin Chai" ("Zwölf Goldspangen"). Es wurde für den Bildband "Fei Ying Ge" hergestellt. Publiziert ist die Abbildung in Wen Wu 1963/6, p.9 zu einem Artikel des Gelehrten Ah Ying: Ah Ying, Man Tan Hong Lou Meng De Cha Tu He Hua Ce, in: Wen Wu 1963/6, pp. 1-9.

³² Übersetzung: Yang/Yang 1978, Vol.1, p.389.

³³ Übersetzung: Yang/Yang 1783, Vol.1, p. 532.

³⁴ Die weite Fläche des Sees, der sich von der Rückseite des Pavillons aus bis weit in die Tiefe des Bildes erstreckt, wird von einem schmalen Erddamm durchzogen. Dieser Damm startet vom linken Uferrand hinter dem Gartenhäuschen und geht dann über in eine holzgezimmerte Brücke. Weiter hinten, in der Mitte des Sees, führt eine gerade, luftige Wandelgalerie, die bei drückender Hitze durch das nahe Naß Kühlung verspricht, über das Wasser des Sees. Die weißgetünchten Schutzmauern eines in

weiteren Anwesens im Park mit Gebäude und Bäumen, begrenzen das jenseitige Ufer am fernen Horizont.

³⁵ Übersetzung: Yang/Yang 1978, Vol.1, p.234.

³⁶ Yang/Yang 1978, Vol.1, p.234.

³⁷ Die durchgängige Fläche des Geländers ist aufgelockert in voneinander getrennte Rechtecke. Jedes Rechteck umrahmen Linien in kontrastierenden Farben - darunter vor allem Rot und Grün -, was einen schillernden, changierenden Effekt zu Folge hat.

³⁸ Die Wohnanlage, die als nächste im Hintergrund nach dem Pavillon folgt, ist nur mit einer Hausecke sichtbar. Obwohl bei diesem winzigen Ausschnitt eines Gebäudes kaum Raum zur Gestaltung bleibt, ist auch diese Wand nicht schmucklos belassen, sondern zu einem schmuckvollen Fenster von hexagonaler Form und Gitterwerk in raffinierten Krakelee-Dekor gestaltet.

³⁸ Das nächste Gehöft liegt bereits in weiter Entfernung und erscheint daher sehr klein. Trotzdem erkennt man bis ins letzte Detail das schmucke Fenster und das Mondtor in der Umfassungsmauer, durch dessen geöffnete Türflügel man ins Innere auf einen bemerkenswert akkurat bemalten, mehrstöckigen Pavillon blickt. Am weit entferntesten Winkel des Bildes zieht sich die Mauer eines weiteren Wohnkomplexes hin. Baumwipfeln ragen über den Mauerrand empor und suggerieren das sich dahinter ausbreitende Anwesen.

³⁹ Rechts vorne steht zunächst eine nach allen Seiten offene Aussichtsterrasse, auf welcher unter dem Dach mit rotem Giebdreieck drei Damen lustwandeln. Dahinter schließt sich eine luftige Wandelgalerie an, die am Wasserrand entlang verläuft. Verbunden sind die Gebäude durch Wasserwege, die wie die Gebäude selbst, auf Pfeilerkonstruktionen ruhen und übers Wasser hinwegführen. Gegenüber der Wandelgalerie ragt am linken Ufer eine weitere offene Terrasse ins Wasser.

⁴⁰ Yang/Yang 1978, Vol.3, p. 97.

⁴¹ Zhou Ruchang 1981, p.14-16.

⁴² Zhou Ruchang sieht in einer der Bildszenen eine Episode aus Kapitel 50 dargestellt (Zhou Ruchang 1981, p. 15). Darin geht es um das Reimen von Rätseln. Zeitpunkt des Ereignisses ist das chinesische Neujahrsfestes im Winter. Ort dieses Ereignisses ist der „Nuan Xiang Ge“ („Warm Scented Harbour“ in der Übersetzung von Yang 1978, p.140). Auf den beiden Wandbildern, die eine Winterlandschaft zeigen, sind die Orte festgelegt: auf Bild 8: „Lu Xue An“; auf Bild 15 „Xing Lian Zai Wang“ als Synonym für den „ Dao Xiang Cun“. Die betreffende Bildszene im „ Nuan Xiang Ge“ ist daher in der Serie der 18 Wandbilder nicht wiedergegeben.

⁴³ Siehe Bild 6 (Abb.11), Bild7 (Abb.13), Bild14 (Abb.21).

⁴⁴ In seiner Einführung zur Übersetzung des Romans verweist David Hawkes auf die verschiedenen Bedeutungen von „Hong Lou“ (rote Gemäuer): rote Farbe an den Gebäuden sei in Beijing üblich für den Kaiserpalast als auch für die Verwaltungsgebäude. Rote Gebäude bedeuten aber auch Wohnstätten der Töchter vornehmer Familien. Hawkes 1973, p. 19.

⁴⁵ Wu 1994, pp. 8, 10.

⁴⁶ Zhou 1981, p.15; Deng 1926, letzte Seite von Juan 6.

⁴⁷ Zheng / Qu 1988, p.42.

⁴⁸ Qiu Liangren 1984, pp.3-6,12

⁴⁹ Wu 1986, p.17 ; Die Originalquelle ist bei Zhou Ruchang genannt: Siehe Zhou 1981, p.15.

⁵⁰ Bereits 1962 schließt Yi Su aus, dass sich der Auftrag der kaiserlichen Konkubinen nach den „Qing Gong Ci“ (Palastgedichte der Qingdynastie) auf die achtzehn Wandbilder bezieht. Als Grund für seinen Standpunkt gibt er an, dass der Umlauf des Romans im Palast verboten gewesen sei. Siehe Yi 1962, p. 248.

⁵¹ Meistens handelt es sich um das Dachgebälk, welches mit Malereien dekoriert wird. Der lange Wandelgang im „Sommerpalast“ („Yi He Yuan“) ist ein überfektes Beispiel für die dekorative Bemalung. Siehe: Summer Palace Administrative Office 1996.

⁵² Wang 1994, p.7.

⁵³ Zheng Li 1979, pp.11-20; Hucker 1985, pp. 85-86.

⁵⁴ Zheng Li 1979, pp.11-20; Hucker 1985, pp.84-85.

⁵⁵ Die Lage des "Zao Ban Chu" ist detailliert untersucht und aufgezeigt in der Arbeit von Torbert 1977, p.31.

⁵⁶ Nie 1982, p.85.

⁵⁷ Hucker 1985, p.597 No. 8251: Vice Director of Bureau" ,.. in Ch`ing: also appointed in various agencies of the Imperial Household Department Nei Wu Fu.

⁵⁸ Hucker 1985, No. 3069: Ch'ing: the as-one pleases establishment, Institute of Indulgence, established in the Ch'ienlung era (1736 -1796) as a center within the palace, where court painters (hua shih) and other kinds of artists worked. ... often referred to unofficially as the Painting Academy.

⁵⁹ Wörtlich übersetzt: „Bergwand“ und ist wahrscheinlich zu verstehen als die beiden Wände , die unterhalb des Giebels in einer Spitze gipfeln der mit dieser Form wohl dem chinesischen Schriftzeichen für „Berg“ ähneln.

⁶⁰ Zur Übersetzung von Qin Ci "钦此" : s. Lee Kuo-chih, in: Oriens Extremus 17, p.132.

⁶¹ Dieser liegt im Südwesten des Qian Qing Gong, hier befindet sich das Magazin für Mal-Utensilien.

⁶² Zum Begriff "Xian Fa" siehe Nie 1982, p.85.

⁶³ Nach einem Umrechnungmaßstab im Verhältnis 1 Chi= 0,32 ergibt sich eine Höhe von 3,20 m und mehr, und eine Breite Breite von über 3,5 m. siehe: Lin/Duan 1991, p. 1446; Yang/Xia/Lin 1984, p. 283 und 290.

⁶⁴ Hucker 1985, No.7110: ts`ung-kuan: "Grand Minister Supervisor of the Imperial Household Department" oder "Variant reference to a eunuch Commissioner of the Directorate of Palace Domestic Service".

⁶⁵ Die chinesische Formulierung dieser Passage klingt, als ob die Wände erst mit Leim bestrichen würden und darauf Bildstreifen aufgeklebt würden. Die Wandbilder sind allerdings auf Verputz gemalt. Es handelt sich vielleicht bei den im Dokument genannten Arbeiten um die Anbringung der großen Entwürfe, die als Vorlage zur Übertragung der Darstellung auf die Wand vor der tatsächlichen Bemalung angebracht werden sollten.

⁶⁶ Zur Interpretation der Reimpaare siehe: Yang (1984), p.22.

⁶⁷ Ledderose/Schlombs (1990), pp.56,96,307,309,317, 318 ; Ledderose (1998) pp.49, 69-70.

⁶⁸ Zur sogenannten Tong Zhi "Restauration" siehe die ausführliche Untersuchung von Mary Wright, *The Last Stand of Chinese Conservatism, The T'ung-Chih Restoration, 1862-1874*, Stanford, 1957.

⁶⁹ Bland/Backhouse 1912, p.51. Wright 1957, p.49.

⁷⁰ Wright 1957, p.48.

⁷¹ Liu 1978, p.415.

⁷² Bland/Backhouse 1912, p.39; Wright⁷² 1957, p.17.

⁷³ Warner 1974, p.88; Bland/Backhouse 1912, p.55.

⁷⁴ Qing Shi Gao, p.6790.

⁷⁵ Marina Warner und Sterling Seagrave schreiben den Namen „Yehe Nara“.

⁷⁶ Warner 1974, p.88. Bland/Backhouse 1912, p.55.

⁷⁷ Hummel 1933, p.295; Qin Shi Gao, p.7690.

⁷⁸ Wright 1957, p.17; Hummel 1933, p. 296.

⁷⁹ Warner 1994, p. 88.

⁸⁰ Zheng/Qu 1988, p.47.

⁸¹ Bland/Backhouse 1912, p.51.

⁸² Hummel 1933, p.296; Carl 1907, p.130 : Die amerikanische Künstlerin bezeichnet Ci An als die "Literary Empress", eine Bemerkung, bei der sich Carl nur auf Hörensagen beziehen kann, denn Ci An ist zum Zeitpunkt von Miss Carls Aufenthalt bei Hof 1903 bereits über zwanzig Jahre verstorben.

⁸³ Bland/Backhouse 1912, p.465; Cambridge History Vol.10, p.377;

⁸⁴ Just 1997, p.23.

⁸⁵ Just 1997, p.16-17.

⁸⁶ Hummel 1943, p.297 . Seagrave 1994, p.107; Just 1997, p.65,74,88.

⁸⁷ Bland/Backhouse 1912, p.52. Seagrave 1994, pp. 31-38. Lee/ Stefanowska 1998, p. 366. Siehe auch Chung Sue Fawn 1979; Mittler 2002, p.2-7.

⁸⁸ Bland/ Backhouse 1912, p.9 ; Warner 1974, p.14; Seagrave 1994, p.52.

⁸⁹ Seagrave 1994, p.55.

⁹⁰ Warner 1974, p.30; Yu 1979/1, p.22; Just 1997, p.21-22.

⁹¹ Bland/ Backhouse 1912, p.9. Seagrave 1994, p.55.

⁹² Bei der Vertreibung des letzten Kaisers und dem kaiserlichen Gefolge 1924 aus dem Palast, stieß man auf drei inzwischen hochbetagte Konkubinen, die, da seit ihrem Eintritt in den Hof als junge Mädchen den Palast niemals wieder verlassen und ein Leben einsam und vergessen vor sich hin vegetiert hatten (Warner 1974, p.30). Der Rang hatte außerdem eine große Bedeutung für die finanziellen Verhältnisse der Konkubinen. Ein geringer Rang hieß häufig, ein Leben in Armut verbringen. Prinzessin Der Ling beschreibt in ihren Erinnerungen die Wohnräume der von Rang immerhin bedeutenden Gemahlinnen des Tong Zhi Kaiser im Kaiserpalast als äußerst einfach. Der Ling 1911, p.321; Zum Schicksal von Palastkonkubinen siehe auch:

Qiu Liangren, Guan Yu Qing Gong Ci; in: Zi Jin Cheng, Beijing, 1984/3, No.25, pp.4-5.

⁹³ Nach Warner soll Xian Feng eine Tochter, Prinzessin Jung-An, von einer weiteren Konkubine, geboren worden sein und später auch ein weiterer Sohn, der im Kindesalter stirbt. Siehe Warner 1972, p.42,43. Warner zitiert Vincent Shih, *The Taiping Ideology*, 1967, p.9. Nach Headland bringt Ci An ein Mädchen zur Welt, das aber wegen schwacher Gesundheit bald stirbt: Headland 1909, p. 9; Die Qing Shi Gao dagegen verzeichnet zur Biographie von Ci An keine Kinder, Qing Shi Gao, p. 6971.

⁹⁴ Warner 1974, p. 43; Just 1997, p.49-50.

⁹⁵ Seagrave 1994, p.126.

⁹⁶ Wright 1957, p. 16; Bland / Backhouse 1912, p.36; Seagrave 1994, p.108-109; Just 1997,pp.61-63: Just interpretiert die Verhältnisse unterschiedlich zu allen anderen Beiträgen.

⁹⁷ Wright 1957, p. 17; Bland/ Backhouse 1912, p.36; Rodzinski 1979, Vol.1, p.306; Nach dem Eintrag über CiXi in *Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1912)* haben sowohl Ci An als auch Ci Xi in Vertretung des Thronnachfolgers ein Siegel zur Legimitation von kaiserlichen Dekreten erhalten: siehe Hummel 1943, vol.1, p.195.

⁹⁸ Wright 1957, p.17; Bland/Backhouse 1912, pp.47-49;Rodzinski 1979, Vol.1, p.306.

⁹⁹ Bland/Backhouse 1912, p.40; Rodzinski 1979, Vol.1, p.306. Seagrave, p.105.

¹⁰⁰ Wright 1957, p.50. Seagrave 1994, pp.136-137; Just 1997, pp. 66,68.

¹⁰¹ Seagrave 1994, p.196; Just 1997, p. 74.

¹⁰² Zum Thema der Erbfolge und der Adoption siehe: Ann Waltner, *Getting an Heir: Adoption and the Constuction of Kinship in Late Imperial China*, Hawaii University Press 1990.

¹⁰³ Seagrave 1994,p.195; Just 1997, p.74.

-
- ¹⁰⁴ Seagrave 1994, p.196; Just 1997, p.74.
- ¹⁰⁵ Chung 1979,p.180.
- ¹⁰⁶ Seagrave 1994, pp.66, 136-137. Warner 1974, p.16.
- ¹⁰⁷ Headland 1909, p.20; Warner 1974, p.34-35.
- ¹⁰⁸ Unter den Exponenten einer Ausstellung in Indianapolis aus dem Jahr 1988 zu Bildern chinesischer Malerinnen sind vier Werke gezeigt, die möglicherweise von Ci Xi gemalt wurden. Siehe: Weidner 1988, p.156 163;In Warner 1974 (p.184) ist ein weiteres Werk veröffentlicht, das ebenfalls von Ci Xi stammen soll.
- ¹⁰⁹ Warner 1974, p.35.
- ¹¹⁰ Just 1997, p. 34-35.
- ¹¹¹ Nach Bland and Backhouse wird in dem diesbezüglichen Dekret, das angeblich von Ci Xi diktiert, aber vom Kaiser gezeichnet wird, direkt Bezug auf die Geburtstagsfeierlichkeiten von Kang Xi und Qianlong als Vorbildern genommen: Bland/Backhouse 1912, p.167.
- ¹¹² Li 1984, p. 32.
- ¹¹³ Li 1984, p.32 -40.
- ¹¹⁴ Bland/ Backhouse 1912, p.168; Hummel, p.298; Warner1974, p.179.
- ¹¹⁵ Hummel 1943, p.295.
- ¹¹⁶ Übersetzung: Yu 1988, p. 87.
- ¹¹⁷ Zheng / Qu 1988, p.46
- ¹¹⁸ Übersetzung : Yu 1988, p.87.
- ¹¹⁹ Zheng/ Qu 1988, p.37.
- ¹²⁰ Zheng/ Qu 1988, p.47.

-
- ¹²¹ Zheng/Qu 1988, p.42; Mackerras 1983, p. 106.
- ¹²² Übersetzung : Yu 1988, p. 98.
- ¹²³ Zheng/ Qu 1988, p.42.
- ¹²⁴ Dian Shi Zhai Hua Bao Vol.5, Blatt 90 (初集, 九十,乙十二)
Sept. 1884 – Jan 1885, signiert: Gu Yuezhou.
- ¹²⁵ Gu Yuezhou erscheint einzig in Zusammenhang mit den Illustrationen an der "Dian Shi Zhai Hua Bao", MSJRM 1981, p. 1533.
- ¹²⁶ Siehe hierzu auch Weng/ Yang 1982, p.71.
- ¹²⁷ Gugong Bowuyuan 1992, p.264.
- ¹²⁸ Han Song Ge Tan Yi Suolu 1923, Juan 5, p.4.
- ¹²⁹ Gugong Bowuyuan 1992, p.247, Abb.150.
- ¹³⁰ March 1931, p. 113; Chang 1964, p.105; Scolari 1984, p.48.
- ¹³¹ March 1931, p.113 ff; Chang 1964, p. 106-112.
- ¹³² March 1931, p.113; Chang 1964, p.105.
- ¹³³ Edgerton 1975, p. 68./ In der Anwendung besteht Linearperspektive aus einer Konstruktion, die – wie in Bestandteil des Namens „linear“ anklingt – Linien die sich vom Vordergrund ausgehend in einem Punkt (Fluchtpunkt) auf einer zuvor festgelegten Linie, die den Horizont festlegt, treffen. Dabei erscheinen die dargestellten Gegenstände bei zunehmender Tiefe kleiner und verkürzt, und es entsteht der Eindruck, der unserer Wahrnehmung von realer Welt entspricht.
- ¹³⁴ Veltman 1986, pp. 49 ff.
- ¹³⁵ Milman, 1982, Kap.2, p.14.
- ¹³⁶ Edgerton 1975, pp.16-17.
- ¹³⁷ Edgerton 1975, pp. 25-31.

-
- ¹³⁸ Veltman 1986.
- ¹³⁹ Edgerton 1975, pp. 95-97.
- ¹⁴⁰ Kao 1991, p. 253.
- ¹⁴¹ Kao 1991, p.253 ff. ; Sullivan, 1980, p. 317.
- ¹⁴² Scolari in Casabella 1984/11, p.48.
- ¹⁴³ Sullivan 1972 , p.287; Scolari 1984, p.48.
- ¹⁴⁴ Sullivan 1972, pp. 279 – 286.
- ¹⁴⁵ Pelliot 1927, pp. 6.
- ¹⁴⁶ Pelliot 1927, p.8.
- ¹⁴⁷ Ecke 1934, p.155-161.
- ¹⁴⁸ Sullivan 1972, p.281, Kao 1991, p.265.
- ¹⁴⁹ Sullivan 1980, pp. 317-318.
- ¹⁵⁰ Beurdeley 1971, p.33.
- ¹⁵¹ Nie 1982, p.85.
- ¹⁵² Nie 1982, p.85.
- ¹⁵³ Nie 1982, p.85.
- ¹⁵⁴ Nie 1982, p.85.
- ¹⁵⁵ Beurdeley 1971, p. 36; Loehr 1963, p. 62.
- ¹⁵⁶ De Feo zitiert Francesco Milizia der lässt damit einen Zeitgenossen Pozzos zu Wort kommen , der in seinen „Memeorie degli architetti antichi e moderni“ von 1768, den Erfolg Pozzos dokumentiert, indem er ihn „ pittore di strepito“ (Maler von letztem Schrei) bezeichnet und beschreibt wie Pozzo „ ... abbia potuto sì follemente vaneggiare piedestalli sopra piedestalli, colonne sopra colonne ...“ (wie er nur so verrückt Sockel über

Sockel , Säule über Säule hat erfinden können) De Feo 1988, 9. ; Zum Leben Pozzos siehe Kerber 1971, 4-8.

¹⁵⁷ Loehr 1963, p.61; Beurdeley 1971, p.37.

¹⁵⁸ Beurdeley 1971, p. 36.

¹⁵⁹ Chinesischer Originaltext in Nie 1982, p.86. Zur Übersetzung siehe auch: Loehr 1940, pp.41-42.

¹⁶⁰ Publiziert in: Yu 1988, p.95

¹⁶¹ Nie 1982, p.88.

¹⁶² Nie 1982, p.88.

¹⁶³ Publiziert in: Yu 1988, p.170-171.

¹⁶⁴ Nie 1995, p.55.

¹⁶⁵ Schulz 1966, p. 42. Dai 1992, p.459.

¹⁶⁶ Schulz 1966, p. 68.

¹⁶⁷ Dai 1992, p. 459.

¹⁶⁸ Schulz 1966, p. 69.

¹⁶⁹ Schulz, 1966, p.70. Dai 1992, p.459.

¹⁷⁰ Publiziert in: He 1995, p.495.

¹⁷¹ Publiziert in: Yu 1988, p.170-171.

¹⁷² Der Name des Garten "Chang Chun Yuan" 暢春園 (Garden of Joyful Spring) gleicht in der Transskription dem Namen des Garten "Chang Chun Yuan" 長春園(Garden of Eternal Spring). Es handelt sich aber um völlig verschiedene Schriftzeichen und Bedeutungen.

¹⁷³ Siehe Hummel 1943, Vol.1, pp.413-415.

¹⁷⁴ Chen 1983, p. 27: „如高士奇《蓬山密记》记载畅春苑观剧处《高台宏丽，四周皆楼，设玻璃窗，上指标壁间西洋画》“。

¹⁷⁵ Screech 1993, p.129: nach Screech war Nian Xi Yao Direktor der chinesischen Porzellanfabriken von Jing De Zhen der übersetzte wahrscheinlich direkt aus Pozzos Lehrwerk „*Perspektiva Pictorum et Architectorum*“.

¹⁷⁶ Screech 1993, p.129.

¹⁷⁷ Screech 1993, p.130.

¹⁷⁸ Screech 1993, p. 130.

¹⁷⁹ Screech 1993, p.130.

¹⁸⁰ Siehe hierzu : Black/Wagner (1998).

¹⁸¹ de Feo 1988, p. 12: Für den Jesuitenorden in Rom malt Pozzo 1681 eine Bühne zum Thema „Die Hochzeit zu Canaa“. Das Original ist nicht erhalten. Zwei Beispiele für Bühnen zu religiösen Theateraufführungen sind in seiner Schrift „*perspectiva pictorum et architectorum*“ enthalten: „Teatro delle nozze di Cana (siehe Trattato I,71) und Teatro „*Sitientes venite ad aquas*“ (Dürstende kommt zum Wasser) (siehe Trattato II,47).

¹⁸² Wimmer 1982, pp.19-22.

¹⁸³ McCabe 1983, pp.20,21; Boyse 1979, p.10.

¹⁸⁴ In Japan scheint sich das Kabuki-Tanztheater (kabuki-odori) wesentlich unter der Aufführungen christlicher Mysterienspiele durch die Jesuiten in Nagasaki entwickelt zu haben. Siehe: Leims (1990).

¹⁸⁵ Huonder S.J. 1918, p. 55.

¹⁸⁶ Dolby 1976, p.1; Dolby in: Mackerras 1983, p.8-10.

¹⁸⁷ Dolby in: Mackerras 1983, p. 22-23.

¹⁸⁸ Dolby 1976, p.21; Dolby in: Mackerras 1983, p. 33 ff.

-
- ¹⁸⁹ John Hu in: Mackerras 1983, p.82-83;
- ¹⁹⁰ Colin Mackerras in: Mackerras 1983, pp.93,94.
- ¹⁹¹ Yu 1982, p.165; Colin Mackerras in: Mackerras 1983,p.97.
- ¹⁹² Wu 1982, p.100.
- ¹⁹³ Yu 1988, p. 169; Dolby 1976, p. 132; Sir Staunton hält ebenso seine Eindrücke zu Theateraufführungen in der Sommerresidenz des Kaisers fest . siehe: Staunton 1797 (Reprint 1922) Vol.2, p.190.
- ¹⁹⁴ (Übersetzung ins Deutsche: Unter den Geschenken, die zu diesem Anlass gemacht wurden, befanden sich die kuriosesten und ausgefallensten Dingen von allen vier Teilen der Welt. Die Europäer ließen diese Gelegenheit nicht unvergessen vorbeigehen. Da sie am Hofe vor allem in ihrer Eigenschaft als Mathematiker und Künstler wegen aufgenommen worden waren, wollten sie, dass ihr Geschenk ihrer Anstellung entspräche und den Geschmack des Kaisers träfe. Sie bauten eine mechanisches Spielzeug, von dem ich in etwa folgende Beschreibung gebe: Ein halbrundes Theater, etwa drei Fuß hoch, zeigte in seinem Inneren Malereien von besonderer Feinheit. Dieses Theater hatte drei Kulissen, von denen jede eine besondere Ansicht wiedergab, die perspektivisch gemalt war. Am hinteren Ende gab es eine Figur in chinesischer Kleidung die eine Inschrift in Händen hielt, die dem Kaiser Glückwünsche ausdrückte. Diese Inschrift lautete: Zehntausend Jahre Glück. Davor standen zu jeder Seite je drei Figürchen von Chinesen, in der rechten Hand ein Becken aus goldschimmerndem Kupfer der in der linken Hand ein Hämmerchen aus demselben Metall ...“)
- ¹⁹⁵ *Lettres curieuses et édifiantes*, Tome XXIII, p. 131 ff; Danby 1950, p.131.
- ¹⁹⁶ Yu 1982, p. 162 und p.165.
- ¹⁹⁷ Publiziert in: Yu 1988, p.174-175.
- ¹⁹⁸ Yu 1982, p.103.
- ¹⁹⁹ Bland/Backhouse 1912, pp.84, 88.

-
- ²⁰⁰ Carl (Reprint 1986), p.132; Mackerras 19, p.158.
- ²⁰¹ Clunas 1997, p. 198.
- ²⁰² Crossman 1991, p.159.
- ²⁰³ Stuart/Rawski 2001, p. 166. Wilson 2000,p.90.
- ²⁰⁴ Ausführlicher zu den "Xi Hu Jing" siehe Kapitel IV.2.5.
- ²⁰⁵ Yishu Wenxian Congshu 1983, Abb.6.
- ²⁰⁶ Thiriez 2001, p. 49; Clunas 1984, p.99; Clunas 1997, p.199; Wilson 2000, p.20.
- ²⁰⁷ Stuart/ Rawski 2001, p.166.
- ²⁰⁸ Thiriez 2001, pp 50,51.
- ²⁰⁹ Li 1998, pp.24 und 35.
- ²¹⁰ Clunas 1997, p.199.
- ²¹¹ Wu 1961, p.2. Der Komplettübersetzung des Hong Lou Meng ins Deutsche durch Rainer Schwarz und Martin Woesler sind auch die Übersetzung der Vorworte des ersten Herausgebers Cheng Weiyuan und des Koautors Gao E angefügt, die das Zusammensuchen der einzelnen Stücke schildert: siehe Tsau Hsüä-Tjin, Gau E 2010, p.2177 ff. (i-v).
- ²¹² He / Li 1990, p.1255.
- ²¹³ A Ying 1955/1, p.1.
- ²¹⁴ A Ying, 1963/6, p.1.
- ²¹⁵ Publiziert in: A Ying 1955/1; Die Serie der 24 Darstellungen beginnt und endet mit Darstellungen zum Schicksal eines Steins aus dem Himmelsgewölbe, welches als Rahmenerzählung im ersten Kapitel zum Hong Lou Meng vorgestellt wird und der für die alternative Benennung des Romans "Shi Tou Ji" (Geschichte vom Stein) verantwortlich ist.

-
- ²¹⁶ Im Roman ist der Traum Inhalt des Kapitel 5.
- ²¹⁷ A Ying 1963/6, p.2 ; Siehe auch: MSJRM CiDian, Shanghai 1981, p.335.
- ²¹⁸ Hong Lou Meng Tu Yong 1984. A Ying 1955/1.
- ²¹⁹ Nie 1997, p.292.
- ²²⁰ Beliebte Motive waren Tiere wie Tiger oder kriegerisch anmutende Türhüterfiguren. Siehe Wang 1991, p.2.
- ²²¹ Wang 1991, p.2.
- ²²² Wang 1991, p.2.
- ²²³ Wang 1991, p.8.
- ²²⁴ Wang 1986, p.36
- ²²⁵ Wang 1991, p.18.
- ²²⁶ A Ying 1955/1, Abb. 63 und 69.
- ²²⁷ Zur Geschichte und Entwicklung von Yang Liu Qing-Neujahrsbildern und der Werkstätten für Neujahrsbilder siehe: Zhang 1984.
- ²²⁸ Wang 1986, p.28.
- ²²⁹ Zhang 1984, p.2.
- ²³⁰ Publiziert in: Yang Liu Qing 1988, p.23.
- ²³¹ Rechts mit Tablett und Kännchen Cui Lou; Neben Bao Chai von rechts nach links: Ying Er mit Tablett, Si Qi mit Buchkassetten, Yuan Yang und Xi Ren im offenen Pavillon.
- ²³² Publiziert in: Yang Liu Qing 1988, p. 23 (T 72101).
- ²³³ Publiziert in: Wang 1963, Abb. 10.
- ²³⁴ Publiziert in: Wang 1963, Abb. 18.

-
- ²³⁵ Bo 1986, p. 67.
- ²³⁶ Wang 1963, p.15. Diesen wertvollen Literaturhinweis zu Gao Tongxuan verdanke ich Nie Chongzheng.
- ²³⁷ Siehe ebenso: Bo 1986, p.67.
- ²³⁸ Publiziert in: Gu Gong Bowuyuan Yuanzang 1981, Plate 43.
- ²³⁹ Für den Begriff von "gu" siehe Wang 1963, p.11.
- ²⁴⁰ Wu 1961, p.B; Hawkes 1973, p.18-19.
- ²⁴¹ Nie 1997, p.292; MSRM 1981, p.1113.
- ²⁴² Publiziert in: Brown/Chou 1992, p.215, Nr.78.
- ²⁴³ Zu Ge Meiyang siehe: Brown/Chou 1992, p.215.
- ²⁴⁴ Zitiert aus Brown/Chou 1992, p.215.
- ²⁴⁵ Brown/Chou 1992, p.214.
- ²⁴⁶ Brown/Chou 1992, p.214.
- ²⁴⁷ Kapitel 17 des Hong Lou Meng.
- ²⁴⁸ Publiziert in: Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji, Shanghai (Reprint) 1957.
- ²⁴⁹ Wohnort von Lin Dai Yu (Cousine von Bao Yu)
- ²⁵⁰ Wohnort von Li Wan (Schwägerin von Bao Yu)
- ²⁵¹ Wohnort von Bao Chai (Cousine von Bao Yu)
- ²⁵² Wohnort des Romanhelden Bao Yu.
- ²⁵³ Wohnort von Xi Chun (eine der drei Halbschwestern von Bao Yu)
- ²⁵⁴ Wohnort von Ying Chun (drei Halbschwestern von Bao Yu)

-
- ²⁵⁵ Li 1963, pp. 21-22; in: Wen Wu 1963 / 6 als Schwarweiß-Abzug , in: Gu 1981, Abb.1 ; Zeitstücke,Band IV, 1997, pp.266-267.
- ²⁵⁶ Zeitstücke 1997, p.267.
- ²⁵⁷ Im Figurenkatalog, der sich auf Einzeldarstellungen konzentriert, kommt sie verständlicherweise nicht vor.
- ²⁵⁸ Übersetzung: Yang/ Yang 1978, Vol.2, p. 614.
- ²⁵⁹ Übersetzung: Yang/Yang 1978,Vol.2, p.614.
- ²⁶⁰ Der Roman beschreibt ausführlich wie beschwerlich der Aufstieg zum Gipfel für Jia Mu ist. (Siehe Yang/Yang 1978,Vol.2,p.609).
- ²⁶¹ Yang/Yang 1978, Vol.1, p.536.
- ²⁶² Li 1963/6, p.21.
- ²⁶³ Li 1963/6, p.21-22.
- ²⁶⁴ Li 1963/6, p.22.
- ²⁶⁵ Yi Su 1962, p.237.
- ²⁶⁶ Wong 2001, pp.119-121; Chiu 2000, p.102.
- ²⁶⁷ Gugong Bowuyuan 1992, pp.280,281.
- ²⁶⁸ Chiu 2000, p.106; Wong 2001, p.25.
- ²⁶⁹ Chiu Che Bing gibt sehr detaillierte Verlauf von dem jeweiligen Verbleib der Serie: Chiu 2000, pp.106-107.
- ²⁷⁰ Wong 2001, p.25; siehe auch He/Zeng 1995, p.309 : es gibt eine Kopie in Schwarz-Weiß-Photographien von 1928 von den Albumblättern.
- ²⁷¹ Chiu 2000, p. 114.
- ²⁷² He/Zeng 1995, p. 309; Chiu 2000, p.107.

-
- ²⁷³ Chiu 2000, scène I no 13; He/Zeng 1995, p. 334. Eine Übersicht über die verschiedenen Zusammenstellungen der Gebäude im Grundriß geben: He/Zeng 1995, p. 113; Chiu 2000, p.128.
- ²⁷⁴ Publiziert in: Chiu 2000, Scène I no20; He 1995, p.348.
- ²⁷⁵ Publiziert in: Chiu 2000, Scène II no 9; He 1995, p.366.
- ²⁷⁶ Publiziert in: Chiu 2000, Scène II no3 ; He 1995, p.354.
- ²⁷⁷ Publiziert in: Chiu 2000, Scène II no12; He 1995, p.372; Wong 2001, p.45.
- ²⁷⁸ Publiziert in: Zhong Guo Jian Zhu Gong Ye Chu Ban She 2010, p. 100.
- ²⁷⁹ Publiziert in: Chiu 2000, Scène II, no.5.
- ²⁸⁰ Publiziert in: Glanz der Kaiser von China 2012, p.153.
- ²⁸¹ Siehe Wong 2001, p. 20. Wong erklärt sehr verständlich die Zusammensetzung der 5 Gärten, aus denen sich der Yuanming Yuan zusammensetzt, als auch, dass auch die umliegenden Berge in das Konzept der Gartenanlagen miteinbezogen wurden.
- ²⁸² He/Zeng 1995, p.1.
- ²⁸³ Wong 2001, p.26; Chiu 2000, p.66.
- ²⁸⁴ Wong 2001, p.20.
- ²⁸⁵ Dai 1992, p.457.
- ²⁸⁶ Dai 1992, p. 457; Chiu 2000, p.71.
- ²⁸⁷ Untersuchungen zu den Namensgebung dieses Palasthofes bleiben hier unspezifisch, Yu 1988, p.73.
- ²⁸⁸ Gu 2010, p?
- ²⁸⁹ Wu 1961, p.137-138.

²⁹⁰ Dai 1992, p.494, Gugong Bowuyuan 1992, pp.280-281: Es werden die Namen genannt von Lang Shi Ning (Castiglione) (1688-1766), Tang Dai, Sun Hu (18.Jh.), Shen Yuan (18.Jh.), Zhang Weibang (18.Jh.), Ding Guanpang (18 Jh.).

²⁹¹ Dai 1992, p. 494 : zitiert Kapitel 80 aus den Qinding Ri Xia Jiuwen Kao 《钦定日下旧闻考》: 清晖阁北壁悬《圆明园全图》。乾隆二年, 命画院郎世宁, 唐岱, 孙祜, 沈源, 张為邦, 丁观鹏 恭绘。御题“大观”二字。(Übersetzung: Im Qinghui Ge (Turm zum Klaren Glanz) hängt das Bild „Panorama des Yuan Ming Yuan“. Im Jahr 1837 befiehlt Kaiser Qianlong die Hofmaler Lang Shining, Tang Dai, Sun Hu, Shen Yuan, Zhang Weibang und Ding Guanpeng das Bild zu malen und versieht es mit der kaiserlichen Aufschrift „Da Guan“ (Große Aussicht)).

²⁹² Huo/Zi 1997, pp. 56-64.

²⁹³ Dai 1992, p.496.

²⁹⁴ Dai 1992, p.495; Chiu 2000, p. 291.

²⁹⁵ Dai 1992, p.511: Cao Xueqin war auf der Ebene von Cousins mit Prinz Fu Peng verwandt. Außerdem war Cao Xueqin befreundet mit Prinz Duncheng: siehe Ledderose 1998, p. 245; Wu 1980, p.320. Chiu 2000, p. 290: Chiu nennt als Verbindung zum Kaiserhaus die Freundschaft zwischen dem Vater Cao Xueqins und Prinz Cheng (1752-1823).

²⁹⁶ Wu 1997, pp.313-316.

²⁹⁷ Huo/Zi 1997, pp.2-7.

²⁹⁸ Huo/Zi 1997, pp. 7- 42.

²⁹⁹ Feng 1993, p.134.

³⁰⁰ Wong 2001, p.175.

³⁰¹ Chiu 2000, pp.291-292.

³⁰² Wong 2001, pp.1-2,159; Shan Shiyuan 1984, p.117; Cai 1984, p.9; Li Wang 1980, p.113; Liu 1978, p.491.

³⁰³ Cambridge History, Vol II, p. 178: 1869 legt Prinz Chun eine Eingabe vor, welche die Ablehnung allen Fremdländischens vorsieht.

³⁰⁴ Huang/Huang 1985, p. 82; Wong 2001, pp. 168-175.

³⁰⁵ Wong 2001, p.176.

³⁰⁶ Übersetzung aus dem Chinesischen: David Hawkes, Vol.2, p.280.

VIII. BIBLIOGRAPHIE:

- A Ying (1954) A Ying 阿英: Zhongguo Nianhua Lue 中國年畫發展史略, Beijing: Chaohua Meishu Chuban She 朝花美術出版社, 1954.
- A Ying (1955/1) A Ying 阿英: Hongloumeng Banhua Ji 紅樓夢版畫集, Woodcuts from the novel "Dream of the Red Chamber", Shanghai 1955.
- A Ying (1955/2) A Ying 阿英: Hongloumeng Banhua Ji Shuoming 紅樓夢板畫及說明, 1955 in: A Ying Meishu Lunwen Ji 阿英美術論文集, Beijing: Renmin Meishu Chuban She 人民美術出版社, 1982, pp.153-158.
- A Ying (1957) A Ying 阿英: Xian Hua Xihujing 閑話西湖景, 1957, in: A Ying Meishu Lunwen Ji 阿英美術論文集, Beijing: Renmin Meishu Chuban She 人民美術出版社, 1982, pp. 159-163.
- A Ying (1963) A Ying 阿英: Yang Liu Qing Hong Lou Meng Nianhua Ji Xu 楊柳青紅樓夢年畫集叙, 1963 in: A Ying Meishu Lunwen Ji 阿英美術論文集, Beijing: Renmin Meishu Chuban She 人民美術出版社, 1982, pp. 150-151.
- A Ying (1963) A Ying 阿英: Yang Liu Qing Hong Lou Meng Nianhua Ji 楊柳青紅樓夢年畫集, Tianjin天津: Tianjin Meishu Chubanshe 天津美術出版社, 1963.
- A Ying (1963/6) A Ying 阿英: Man Tan Hong Lou Meng de Cha Tu he Hua Ce 漫談紅樓夢的插圖和畫冊, in: Wen Wu 1963/6, pp.1-9.
- Adam (1936) Adam, Maurice: Yuen Ming Yuen, L'Oeuvre Architecturale des Anciens Jesuites au XVIIIe Siècle, Pei-p'ing, 1936.
- Arlington (1935) Arlington, Lewis Charles and William Lewisohn: In search of old Peking, Peking 1935 (Reprint New York 1967) Hong-kong. Oxford. New York, 1987.

- Bai (1983) Bai Rixin 白日新: YuanMing ChangChun QiChun Sanyuan Xingxiang de Tantaoyuan 圆明长春绮春三园形象的探讨, Beijing: Zhongguo Jianzhu Gongye Chubanshe, 1983.
- Beurdeley (1971) Beurdeley, Cécile et Michel: Castiglione, Peintre Jésuite a la Cour de China, Paris: Bibliothèque des Arts. Fribourg/Suisse: Office du livre, 1971.
- Black/Wagner (1998) Black, Kay E; Wagner, Edward D.: Court Style Ch'aekköri, in: Hopes and Aspirations, Decorative Painting of Korea, Asian Art Museum of San Francisco, 1998, pp. 21- 35.
- Black/Wagner (1993) Ch'aekköri Paintings: A Korean Jigsaw Puzzle, Archives of Asian Art XLVI, 1993, pp. 63-74.
- Bland/Backhouse (1912) Bland, John Otaway Percy; Backhouse Edmund Trelawny: China unter der Kaiserin Witwe, Berlin 1912.
- Bland/Backhouse (1914) Bland, John Otaway Percy and Edmund Trelawny Backhouse: Annals and Memoires of the Court of Peking (from the 16th to the 20iest Century), Boston. New York 1914.
- Bo (1986) Bo Song 薄松: Zhongguo Nianhua Shi 中国年画史, Liaoning Meishu Chuban She 辽宁美术出版社, 1986.
- Boysse (1970) Boysse, Ernest: Le théâtre des Jesuites, (Réimpression de l' édition de Paris, 1880), Genève: Skatline Reprints, 1970.
- Brown/Chou (1992) Brown, Claudia; Chou Ju-Hsi: Trascending Turmoil, Painting at the Close of Chinas' s Empire 1796-1911, Phoenix: Phoenix Art Museum, 1992.
- Cai (1984) Cai Shenzhi 蔡申之: Yuan Ming Yuan Jing Wu Ji Lüe 圆明园景物记略, Beijing: Yuan Ming Yuan Zi Liao, 1984.
- Carl (1907) Carl, Katharine Augusta: With The Empress Dowager of China, London 1907. (Reprint New York 1986)

- Ch'ing Administrative Terms (1973) Ch'ing Administrative Terms, (Translated By E-Tu Zen Sun) A Translation of the Terminology of the Six Boards with Explanatory Notes, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1961 (Second Printing 1973).
- Chan (1982) Chan Hsing-ho: Le Hongloumeng et les commentaires de Zhiyanzhai, Paris 1982.
- Chang (1964) Chang, An-shih: Perspective in Chinese Painting, in: Chinese Literature No.5, 1964, 105-113.
- Chang (1987) Chang, Hao: Chinese Intellectuals in Crisis, Search For Order and Meaning (1890-1911), Berkeley, Los Angeles : University of California Press, London 1987.
- Chen (1983) Chen Congzhou 陳從周: Gong Wang Fu yu Da Guan Yuan 恭王府與大觀園 in: Yuan Lin Cong Tan, Taipei 1983.
- Chen (1983) Chen Zhao 陈诏 :Cao Xueqin Yu Xifang Meishu 曹雪芹与西方美术 , "Hong Lou Meng" Yanjiu 红楼梦研究, 1983/5, pp. 25 - 28.
- Chen/Kates (1940) Chen, H. S.;Kates, George N.: Prince Kung's Palace and ist Adjoining Garden in Peking, Monumenta Serica V (1940), pp.1-80.
- Chiu (2000) Chiu, Che Bing: Yuan Ming Yuan, Le Jardin de la Clarté parfaite, Paris: Les Editions de L'Emprimeur, 2000.
- Chou/Brown (1985) Chou Ju-his; Brown Claudia (Hrsg.): The Elegant Brush. Chinese Painting under the Qianlong Emperor, Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985.
- Chung (1979) Chung, Sue Fawn: The Much Maligned Empress Dowager: A Revisionist Study of the Empress Dowager Tzú-his (1835-1908) in: Modern Asian Studies, 13, 2 (1979), pp.177-196

- Clunas (1984) Clunas, Craig: Chinese Export Watercolours, London: Victoria & Albert Museum, 1984.
- Cohen (1977) Cohen, Paul: China and Christianity, Cambridge/Mass.& London: Harvard University Press, 1977.
- Cohn (1943) Cohn, W.: Chinese Wall-Paintings, in: Burlington Magazin LXXXII- LXXXIII, 1943, pp.168-174.
- von Collani (2012) Von Collani, Claudia: Westliche Wissenschaften und Technologie. Der Einfluss europäischer Jesuiten am Kaiserhof, in: Glanz der Kaiser von China, Ausstellungskatalog 2012), Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Heidelberg. Berlin: Kehrer Verlag, 2012, pp.30-36.
- Crossman (1991) Crossman Carl: The Decorative Art of The China Trade, paintings, furnishing and exotic curiosities, Woodbridge: The Antique Collector's Club Ltd., 1991.
- Dai (1992) Dai Yi 戴逸: Qianlong ji qi shi dai 乾隆帝及其时, Beijing: Zhongguo Renmin Daxue Chubanshe, 1992.
- Danby (1950) Danby, Hope: The Garden of Perfect Brightness, London: Williams and Norgate LTD, 1950.
- Deng (1926) Deng Zhicheng 登之誠: Gu Dong Suo Ji 骨董琐记, 4 册, 8 卷, ohne Ort, 1926.
- de Feo (1988) De Feo, Vittorio: Andrea Pozzo, architettura e illusione, Roma: Officina Editore, 1988, pp.48-51.
- Der Ling (1911) Der Ling, Princess: Two Years in the Forbidden City, London 1911.
- Dian Shi Zhai Hua Bao(1882) Dian Shi Zhai Hua Bao 點石齋畫報, Shanghai 1882.
- Dolby (1983) William Dolby: Early Chinese Plays, in: Mackerras 1983, p.7-10

- Dorn (1970) Dorn, Frank: *The Forbidden City*, New York: Charles Scribner's Sons, 1970.
- Ecke (1934) Ecke, Gustav: *Sechs Schaubilder Pekinger Innenräume des achtzehnten Jahrhunderts nebst zwei Blumenstücke von Castiglione*, in: *Bulletin of the Catholic University of Peking* (1934), pp. 155-169.
- Edgerton (1975) Edgerton, Samuel: *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York. Evanston. San Francisco, London: Harper & Row Publishers, 1975.
- Fabre (1936) Fabre, Maurice: *Pekin, ses Palais, ses temples et ses environs, Guide historique et descriptif, illustré par Y. Darcy, compositions originales de J. Malval*, T'ien-tsin/Chine: Librairie Française, 1936.
- Fairbanks (1965) Fairbanks, John: *Ch'ing Documents, An introductory Syllabus*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1965.
- Feng (1983) Feng Qiyong 冯其庸(Hg.), Cao Xueqin Jia shi 曹雪芹家事, "Hongloumeng" Wenwu Tulu, Hongkong: Joint Publishing Co., 1983.
- Feng (1993) Feng Jingzhi 冯精志: *Da Guan Yuan Zhi Mi 大观园之谜*, Beijing北京: Beijing Yan Shan Chuban She 北京燕山出版社, 1993.
- Feng / Li (1990) Feng Qiyong 冯其庸, Li Xifan 李希凡 (Hrsg.): *Hong Lou Meng Da Cidian 红楼梦大辞典*, Beijing: Wenhua Yishu Chuban She, 1990.
- Frenzel (1979) Frenzel, Alfred Herbert: *Geschichte des Theaters*, Stuttgart: dtv wissenschaft, 1979.
- Gai Qi (1984) Gai Qi 改琦: *Hong Lou Meng Tu Yong 红楼梦图咏*, Beijing 北京:Beijingshi Zhongguo Shuju 北京时中国书局, 1984.

- Glanz der Kaiser von China (2012) Glanz der Kaiser von China, Kunst der Leben in der Verbotenen Stadt (Ausstellungskatalog), Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Heidelberg.Berlin: Kehrer Verlag, 2012.
- Goodrich (1966) Goodrich, Luther Carrington: The Literary Inquisition of Ch'ien - Lung, New York: Paragon Book Reprint Corporation 1966.
- Gothein (1930) Gothein, Marie Luise: Die Stadtanlage von Peking, in: Wiener Jahrbuch VII, 1930, p.7-35.
- Grieszler (1991) Grieszler, Margarete: Das letzte dynastische Begängnis, Chinesisches Trauerzeremoniell zum Tod der Kaiserinwitwe CiXi, In: Münchner Ostasiatische Studien Band 57, Stuttgart:Franz Steiner Verlag, 1991.
- Gu (2006) Gu, Ming Dong: Chinese Theories of Fiction. A Non- Western Narrative System, Albany/NY: State University of New York, 2006.
- Gu (1981) Gu Ping Dan 顾平旦: Da Guan Yuan 大观园, Beijing : Wenhua Yishu Chuban She 文華藝術出版社 , 1981 。
- Gugong Bowuyuan (1992) the Palace Museum), Beijing: Wenwu Chuban She 文物出版社, 1992 the Palace Museum), Beijing: Wenwu Chuban She 文物出版社, 1992
- Gugong Bowuyuan(1979) Gugong Bowuyuan 故宫博物院 (Hrsg.): Gugong 故宫, Beijing: Zhongguo Sheying Chubanshe, 1979.
- Gugong Bowuyuan(1974) Gugong Bowuyuan 故宫博物院 (Hrsg.): Gugong Renwu Hua Xuan Cui 故宫人物畫選萃 (Masterpieces of Chinese Figure Painting in the National Palace Museum), Taipei: Guoli Gugong Bowuyuan 國立故宫博物院 , 1974.
- Haldane (1965) Haldane, Charlotte: The last Great Empress of China, London: Constable, 1965.

- Hawkes (1973) Hawkes David: The Story of the Stone, Vol. 1-3, Harmondsworth: Penguin, 1973-1988.
- Headland (1909) Headland, Isaac Taylor, Court life in China, New York 1909.
- Hong Lou Meng (1987) Hong Lou Meng 红楼梦 (Ausgabe mit den Illustrationen der Cheng Wei Yuan- Ausgabe) Beijing : Beijing Shifan Daxue Chuban She 北京师范大学出版社, 1987.
- Howard (1997) Howard, David: A Tale of Three Cities. Canton, Shanghai & Hong Kong, Sotheby's, 1997.
- Hsu (1963) Hsu Min: Dream of the Red Chamber and it's Author, Exhibition to mark the 200th anniversary of death of Ts'ao Hsueh-Chin, Peking Review No.43, Oct.25., 1963.
- Hsü (1975) Hsü, Immanuel: The Rise of Modern China, Oxford University Press, London. New York. London.Toronto, 1975.
- Huang/Huang (1985) Huang Taopeng 黄韜朋; Huang Zhongjun 黄鍾駿 (Hrsg.): Yuan Ming Yuan 圓明園, Zhongguo Lishi Shang De Yi Dai Ming Yuan 中國历史上的第一代明園, Hongkong, 1985.
- Hubrecht (1928) Hubrecht, Alphonse: Grandeur et Suprematie de Peking, Peking, 1928
- Hucker (1985) Hucker, Charles: A Dictionary of Official Titles in Imperial China, Stanford: Stanford University Press, 1985.
- Hummel (1934) Hummel, Arthur W. (Hrsg.): Eminent Chinese of the Ch'ing Period 1644 - 1912, 2.Vol., Washington : Library of Congress, 1943-44.
- Huo /Zi (1997) Huo Guoling 霍国玲; Zi Jun 紫军, Honglou Yuanming Yinmi 紅樓圓明 隱秘, Beijing 北京: Gongshang Chubanshe 工商出版社 1997

- Hyland (1987) Hyland, Alice: Deities, Emperors, Ladies and Literati, Figure Painting of the Ming and Qing Dynastie, Birmingham 1987.
- Jackson-Stops (1989) Jackson-Stops, Gervase: Follies and Pleasure Pavillons, New York 1989.
- Japan und Europa (1993) Japan der Europa 1543-1929, Ausstellungskatalog der Berliner Festspiele, (hrsg. von Doris Croissant und Lothar Ledderose), Berlin: Argon, 1993.
- Ji (1988) Ji Cheng: The Craft of Gardens (translated by Alison Hardie), New Haven: Yale University, 1988.
- Johnston (1991) Johnston, Stewart: Scholar Gardens of China, Cambridge 1991.
- Jourdain/Jenyns (1950) Jourdain, Margaret and Soame Jenyns: Chinese Export Art in the Eighteenth Century, London 1950
- Just (1997) Just, Manfred: Die Kaiserinwitwe Cixi, Berlin: Duncker & Humbolt, 1997.
- Kao (1991) Kao, Mayching: European Influences in Chinese Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries, in: China and Europe (Thomas H.C. Lee ed.), Hongkong: The Chinese University Press, 1991, pp.253-303.
- Kates (1943) Kates, George N.: A new Date for the origins of the Forbidden City, in: HJAS (Harvard Journal of Asiatic Studies) VII, 1943, p.180-202.
- Kerber (1971) Kerber, Bernhard:Andrea Pozzo. Berlin: de Gruyter, 1971.
- Keswick (1986) Keswick, Maggie: Chinese Gardens, London, 1986.
- Kubin (1999) Kubin, Wolfgang (Hrsg.):Honglouneng: Studien zum „Traum der Roten Kammer“, Bern et al.: Peter Lang 1999.
- Kuhn (1977) Kuhn, Franz: Der Traum der Roten Kammer, Insel Verlag, 1932, (Erste Auflage 1977)

- Lackner (1986) Lackner, Michael: Das vergessene Gedächtnis, Die jesuitische Mnemotechnische Abhandlung Xiguo Jifa. Übersetzung und Kommentar. Münchner Ostasiatische Studien Band 42, Franz Steiner Verlag Stuttgart 1986.
- Lawton (1973) Lawton, Thomas: Chinese Figure Painting, Freer Gallery of Art Fiftieth Anniversary Exhibition, Washington: Smithsonian Institution, 1973.
- Ledderose (2000) Ledderose Lothar: Ten Thousand Things, Module and Mass Production in Chinese Art, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Ledderose (1998) Ledderose, Lothar: Orchideen und Felsen, Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin- Preußischer Kulturbesitz, 1998.
- Ledderose (1991) Ledderose, Lothar: Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries, in: China and Europe (Thomas H.C.Lee ed.), Hongkong: The Chinese University Press, 1991, pp.221-239.
- Ledderose/Schlombs (1990) Ledderose, Lothar und Adele Schlombs (Hrsg.): Jenseits der großen Mauer, Der erste Kaiser von China der seine Terrakottaarmee, Museum am Ostwall, Dortmund 1990.
- Leims (1990) Leims, Thomas F.: Die Entstehung des Kabuki, Transkulturation Europa-Japan im 16. Der 17. Jahrhundert, Brill's Japanes Studies Library, Leiden. New York, 1990.
- Lettres curieuses (1781) Lettres curieuses et édifiantes écrites des missions étrangers, Tome XXIII, Paris: Chez J.G.Merigot, 1781.
- Li (1958) Li, Chu-tsing: Recent History of The Palace Collection, in: Archives of the Chinese Art Society of America XII, 1958.
- Li (1963) Li Xin 立信: Da Guan Yuan Tu Ji 大观园图记, Wenwu 1963/6, pp.21-22.

- Li (1980) Li Wang 李望: Yuan Ming Yuan De Kong Su...圆明园的控诉 in: Shu Mu 舒牧, Shen Wei 申伟, Jia Naixian 贺乃贤, Yuan Ming Yuan Ziliao Ji 圆明园资料集, Beijing Shumu Wenxian Chuban She 北京书目文献出版社, 1984, p.113-116.
- Li (1984) Li Pengnian 李鹏年: Yi Ren Qing Shou Ju Guo Zao Yang 一人庆寿举国遭殃, Gu Gong Bowuyuan Yuan Kan 故宫博物院院刊, 1984, p. 32 -40。
- Lin/Duan(1991) Lin Xuda 林序达; Duan Qiming 段启明, Zhongguo Gudai Wenhua Zhishi Cidian 中国古代文化知识词典, Nanchang 南昌: Jiangxi Jiaoyu Chubanshe 江西教育出版社, 1991.
- Liu/Xu (1994) Liu Beisi 刘北汜, Xu Qixian 徐启憲: Exquisite Figure-Pictures from the Palace Museum 故宫珍藏人物写真选, Beijing: The Forbidden City Publishing House of the Palace Museum, 1994.
- Loehr (1963) Loehr, Georg Robert: Missionary Artists at The Manchu Court, 1963 in: Transactions of the Oriental Ceramic Society 1962-1963, pp. 51- 67.
- Loehr (1940) Loehr, George Robert: Giuseppe Castiglione (1866-1766). Pittore di corte di Ch'ien-Lung, imperatore della Cina, Roma 1940.
- Luo (1994) Luo Zhufeng 罗竹风: Zhongguo Lidai Zhidu Yanbian Cesuan Jianbiao 中国历代度制演变测算简表, Shanghai 1994.
- Ma (1985) Ma Qian et.al.: Dianying Meishu Ziliao 电影美术资料, Vol.1, Beijing : Renmin Meishu Chuban She, 1985.
- MacFarquhar (1973) MacFarquhar, Roderick: The Forbidden City, New York, 1973
- Mackerras (1997) Mackerras, Colin: Peking Opera, Hong-kong: Oxford University Press, 1997.

- Mackerras (1983) Mackerras, Colin (Hrsg.): Chinese Theater: From its Origin to the present Day, Honolulu: University Press, 1983.
- Maletzke (1997) Maletzke, Elsemarie: Grottenmolche auf Spitzbogenfenstern, Follies, architektonische Humoresken, in: Frankfurter Allgemeine Magazin, Heft 190, 8. August 1997.
- Malone (1934) Malone, Carrol Brown: History of the Peking Summer Palaces under the Q'ing Dynasty, New York 1934 (Reprint 1966).
- March (1931) March, Benjamin: Linear Perspective in Chinese Painting, in: Eastern Art, Philadelphia, 1931, Vol. III pp. 113-139.
- McCabe. SJ (1983) McCabe William: An Introduction to the Jesuit theater, A posthumous work, edited by Louis J. Oldani S.J., St. Louis: The Institut of Jesuit Sources, 1983.
- Milman (1982) Milman, Miriam: Le Trompe L'Oeil, Genève: Editions D'Art Albert Skira, 1982.
- Minford (1982) Minford, John: The Story of the Stone, Vol. 4-5, Harmondsworth: Penguin, 1982-1986.
- Mittler (2002) Mittler, Barbara: "Much-Maligned and Never Loved?" A Powerful Lady's Negative Press - the Empress Dowager Cixi. (Longer version of a paper prepared for a panel on "Women and Power in Imperial China: Issues in Perception and Historiography" organized by Pei-yi Wu (Columbia University) at the 2002 AAS in Washington.)
- Mittler (2004) Mittler, Barbara: A Newspaper for China? Power, Identity, and Change in Shanghai's News Media 1872-1912, Cambridge/Mass., London 2004.
- Möll (1999) Möll, Jing: Jenseits melancholischer Verwunderung: Zur Geschichte der Hongxue, in: Wolfgang Kubin, Honglouloumeng, Studien zum "Traum der Roten Kammer", Berlin: Perter Lang 1999, pp. 223-258.

- Morris (1983) Morris, Edwin: The Gardens of China, New York, 1983.
- Moss (1988) Moss, Sidney L.: Between Heaven and Earth, London, 1988
- MSJRM (1981) Zhongguo Meishujia Renming Da Cidian 中国美术家人名大辞典, Shanghai 1981.
- Nie (1982) Nie Chongzheng 聂崇正: Xian Fa Hua Xiao Kao 线法画小考, Gu Gong Bo Wu Yuan Yuan Kan 故宫博物院院刊1982/3, pp.85-88.
- Nie (1995) Nie Chongzheng 聂崇正: Architectural Decoration in the Forbidden City: Trompe- l'oeil Murals in the Lodge of Reteiring from Hard Work, Orientations 26, no.7, 1995, pp.51-55.
- Nie (1997) Nie Chongzheng 聂崇正, The Qing Dynasty, in: Yang Xin et.al., Three Thousand Years of Chiese Painting, New Haven & London: University Press, Beijing: Foreign Language Press, 1997, pp.251-297.
- Palastmuseum (1985) Palastmuseum Peking: Schätze aus der Verbotenen Stadt, hrsg.v. Lothar Ledderose unter Mitarbeit von Herbert Butz, Berliner Festspiele, Insel Verlag Frankfurt 1985.
- Plaks (1976) Plaks, Andrew: Archetype and Allegory in the Dream of the Red Chamber, Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Qing Shi Gao (1988) Qing Shi Gao Jiao Zhu 清史稿校註, Taipei 1986-1991, Vol.10,1988.
- Qiu (1984) Qiu Liangren 丘良任: Guan Yu Qing Gong Ci 关于清宫词, in: Zi Jin Cheng (Forbidden City) 紫禁城 no.3, Beijing, 1984.

- Roger (1985) Roger, Howard: Court Painting Under the Qianlong Emperor, in: Chou Ju-His and Claudia Brown, *The Elegant Brush. Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985.
- Saunders (1994) Saunders, Gill: The China Trade: Oriental painted panels, in: Victoria & Albert Museum, *The Papered Wall*, London: Thames & Hudson, 1994.
- Schulz (1966) Schulz, Alexander: Hsi Yang Lou. Untersuchungen zu den „Europäischen Bauten“ des Kaiser Ch'ien-lung, (Dissertation) Würzburg, 1966.
- Scolari (1984) Scolari, Massimo: La prospettiva gesuita in Cina, in: Casabella, *Rivista internazionale di architettura* (507), Milano, 1984.
- Screech (2002) Screech, Timon: *The lens within the heart: The western scientific gaze and popular imagery in late Edo Japan*, Honolulu: University Press of Hawaii, 2002
- Screech (1993) Screech, Timon: Rezeption und Interpretation der westlichen Perspektive im Japan des 18. Jahrhunderts, in: Doris Croissant und Lothar Ledderose (Hrsg.), *Japan und Europa (Ausstellungskatalog der 43. Berliner Festwoche)*, Berlin: Argon 1993, pp.128-137.
- Seagrave (1994) Seagrave, Sterling: *Die Konkubine auf dem Drachenthron, Leben und Legende der letzten kaiserin von China 1835-1908*, (übersetzt von Waltraud Götting der Udo Rennert), München: Wilhelm Heyne Verlag, 1994.
- Seagrave (1992) Seagrave, Sterling: *Dragon Lady, The Life and Legend of the Last Empress of China*, New York: Vintage Books, New York 1992.

- Shan (1984) Shan Shi Yuan 单士元: Zui Xian Bao Gao Ying Fa Lian Jun Hui Yuan Ming Yuan de Wenxian 最先报告英法毁劫圆明园的文献 – 记清内务府大臣宝鋆的二份奏折, in: Shu Mu 舒牧, Shen Wei 申伟, Jia Naixian 贺乃贤, Yuan Ming Yuan Ziliao Ji 圆明园资料集, Beijing Shumu Wenxian Chuban She 北京书目文献出版社, 1984, p.117-120.
- Shu (1982) Shu Chengxun 舒成勋: Cao Xueqin zai Xishan 曹雪芹在西山, Beijing: Wenhua Yishu Chuban She, 1982.
- Shu (1984) Shu Mu 舒牧, Shen Wei 申伟, He Naixian 贺乃贤: Yuan Ming Yuan Ziliao Ji 圆明园资料集, Beijing: Zhongguo Wenxian Chuban She, 1984.
- Sirén (1926) Sirén, Osvald: Les Palais Imperieaux de Pekin, 3 Bde, Paris. Bruxelles, 1926.
- Soothill (1937) Soothill, William Edward and Lewis Hodous: A Dictionary of Chinese Buddhist Terms, London, 1937
- Staunton (1822) Staunton, Sir George Thomas: A authentic Account of an Embassy from the King of Great Britain to the Emperor of China , Second Edition London: John Murray, 1798,.
- Stops (1989) Stops, Gervase Jackson: Follies and pleasure Pavillions, New York 1989.
- Stuart/ Rawski (2001) Stuart Jan; Rawsk, Evelyn S.: Worshipping the Ancestors, Chinese Commemorative Portraits, Washington: Smithsonian Institution, 2001.
- Sullivan (1972) Sullivan, Michael, Some Possible Sources of European Influence on Late Ming and Early Ch'ing Painting, in: Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting. Taipei: National Palace Museum, 1972, pp.593 –634.
- Summer Palace (1996) Summer Palace Administrative Office: Long Korridor Paintings at Summer Palace, Beijing: Foreign Language Press 1996.

- Thiriez (2001) Thiriez, Regine: Ligelang: A French Photographer in 1850s Shanghai, Orientations, No.32, (November) 2001, pp. 49-54.
- Thiriez (1998) Thiriez, Regine: Barbarian Lens. Western Photographers of the Qianlong emperor's European Palaces. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- Ting (1982) Ting, Joseph S.P.: Late Qing China Trade Painting, Hongkong, 1982.
- Torbert (1977) Torbert, Preston: The Ch'ing Imperial Household Department, A Study of its Organization and Principal Functions, 1662-1796, Cambridge/Mass.&London, 1977.
- Tsau Hsüä-tji [Cao Xueqin], Gau E [Gao E] (2006) Tsau Hsüä-tjin [Cao Xueqin], Gau E [Gao E], Der Traum der Roten Kammer oder die Geschichte vom Stein, Übersetzt von Rainer Schwarz der Martin Woesler, 3.Bde. , Bochum: Europäischer Universitätsverlag 2006.
- Veltman (1986) Veltman, Kim Henry: Perspective, Anamorphosis and Vision, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21: 93-117. 1986.
- Verbooden Stad (1990) De Verbooden Stad (The Forbidden City), Court Culture of the Chinese Emperors, Catalogue Rotterdam 16/9-25/11/1990.
- Waltner (1990) Waltner, Ann: Getting an Heir: Adoption and the Construction of Kinship in Late Imperial China, Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.
- Wan/Yang (1982) Wan, Goweng ;Yang, Boda: Das Palastmuseum Peking, Die Schätze der Verbotenen Stadt, (übers.v. Regina u. Stefan Polter), München: Prestel Verlag, 1982.

- Wan/Wang/Lu (1989) Wan, Yi 萬依 ; Wang, Shuqing 王樹青 ; LuYanzhen 陸燕貞 : Qing Dai Gongting Shenghuo 清代宮廷生活. Das Leben in der Verbotenen Stadt, Deutsche Übersetzung, Hongkong: Commercial Press, 1989.
- Wang (1963) Wang Shucun 王樹村: Gao Tongxuan 高桐軒, (Zhongguo Huajia Cong shu 中國畫家叢書), Shanghai: Shanghai Renmin Meishu Chubanshe 上海人民美術出版社 1963.
- Wang (1982) Wang Shucun 王樹村: Zhongguo Minjian Hua Jue 中國民間畫訣, Shanghai: Shanghai Renmin Meishu Chubanshe 上海人民出版社, 1982.
- Wang (1982) Wang Shucun 王樹村: Xu Baizhai 徐白齋, (Zhongguo Huajia Congshu 中國畫家叢書), Shanghai: Shanghai Renmin Meishu Chubanshe 上海人民美術出版社, 1982.
- Wang (1991) Wang Shucun 王樹村: Zhongguo Minjian Nianhua Shi Tu Lu 中國民間年畫史圖錄, 2 Vol., Shanghai: Shanghai Renmin Meishu Chubanshe 上海人民美術出版社, 1991.
- Wang (1994) Wang Zhongjie 王仲樸: Chang Chun Gong Bihua de Zuozhe chang 長春宮壁畫的作者, Zijingcheng (Forbidden City), no.80., 1994/1, p.7.
- Wappenschmidt (1989) Wappenschmidt, Friederike: Chinesische Tapeten für Europa, Vom Rollbild zur Bildtapete, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1989.
- Warner (1972) Warner, Marina: The Dragon Empress: Life and Times of Tz'u- Hsi (1835-1908), London: Weidenfeld & Nicolson, 1972.
- Warner (1974) Warner, Marina: Die Kaiserin auf dem Drachenthron: Leben und Welt der chinesischen Kaiserinwitwe Tz'u-his (1835-1908), Würzburg: Verlag Ploetz Kg, 1974.

- Weidner (1988) Weidner, Marsha et.al.: Views from the Jade terrace, Chinese Women Artists 1300-1912, Indianapolis: Indianapolis Museum of Art 1988.
- Williams (1932) Williams, C.A.S.: Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives, Shanghai 1932.
- Wilson (2000) Wilson, Ming: As True as Photographs: Chinese Paintings for the Western market, Orientations, (November) 2000, pp. 89-93.
- Wong (2001) Wong, Young-Tsu: A Paradise lost, The Imperial Garden Yuanming Yuan, Honolulu: Hawai University Press, 2001.
- Wright (1978) Wright, Mary Clabaugh: The last stand of Chinese Conservatism. The T'ung-Chih Restoration. 1862-1874, Stanford : Stanford University Press, 1957.
- Wu (1970) Wu, Silas: Communication and Imperial Control in China, Evolution of the Palace Memorial System 1693-1735, Cambridge/ Mass.: Harvard-University Press, 1970.
- Wu (1980) Wu Enyu 吴恩裕: Cao Xueqin Congkao 曹雪芹丛考, Shanghai 上海: Guji Chuban She 古籍出版社, 1980.
- Wu (1996) Wu, Hung: The Double Screen, London: Reaktion Books Ltd., 1996.
- Wu (1997) Wu, Hung: Beyond Stereotypes: Twelve Beauties in Qing Court Art and the "Dream of the Red Chamber" in: Widmer Ellen and Kang-I Sun Chang, Writing Women in Late Imperial China, Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Wu (1982) Wu, Kung et.al: Zijincheng Di Hou Sheng Huo (The Life of the Emperors and Empresses in the Forbidden City), (übers.v. Wang T'ien-mi u. Yang Ch'ihua), Beijing: Zhongguo Lüyou Chuban She, 1982.

- Wu (1961) Wu, Shih-Chang: On the Red chamber dream, Oxford: Clarendon, 1961.
- Wu (Reprint 1986) Wu Shijian 吳士鑑: Qing Gong Ci 清宮詞, Beijing: Gu Ji Chu Ban She Reprint 1986.
- Xing (1983) Xing Wensheng 幸文生. Yi He Yuan Chang Lang Hua Gu Shi Ji 頤和園長廊畫故事集, Beijing: Lüyou Chuban She, 1983.
- Yang (1984) Yang Chen 楊榛: Xi Liu Gong Lianbian Zhushi 西六宮聯匾註釋, Zijingcheng (Forbidden City) no.23, 1984, pp. 20-22.
- Yang (1983) Yang Naiji 楊乃濟: Jing Hua He Chu Da Guan Yuan? 京華何處大觀園? Zijingcheng (Forbidden City) No.3, 1987.
- Yang (1980) Yang Xin 楊新, Gongting Fei Pin Sheng Huo Tu Jing 宮庭妃嬪生活圖景, in: Zijincheng 紫禁城 1980, p.19-20.
- Yang Liu Qing (1988) Zhongguo Yang Liu Qing 中國楊柳青木版年畫, China Yangliuqing Wood Block New Year Pictures, Tianjin Yanliuqing Art Society, 1988.
- Yang/Yang (1978) Yang, Gladys; Yang, Hsien Yi: The Dream of Red Mansions, 3 Vol., Beijing: Beijing Foreign Language Press, 1978.
- Yang/Xia/Lin (1984) Yang Diankui 楊殿奎, Xia Guangzhou 夏廣州, Lin Zhijin 林治金: Gudai Wenhua Changshi 古代文化常識, Jinan 濟南: Shandong Jiaoyu Chubanshe 山東教育出版社, 1984.
- Yee (1990) Yee, Angelina C.: Counterpoise in Hong Lou Meng. Harvard Journal of Asiatic Studies 50:2 (1990), pp. 613-650.
- Yi (1962) Yi Su 一粟 (Hrsg.): Hongloumeng Shulu 紅樓夢書錄, Shanghai 上海: Guji chubanshe 古籍出版社, 1962.
- Yi (1962) Yi Su 一粟: Hong Lou Meng Shu Lu 紅樓夢書錄, Shanghai: Shanghai Guji Chuban She, 1962.

- Yishu Wenxian
Congshu (1983) Yishu Wenxian Congshu 艺术文献丛书,
Beijing Minjian Fengsu Bai Tu 北京民间风
俗百图, Beijing: Shuri Wenxian Chuban
She, 书日文献出版社, 1983.
- Yu (2001) Yu, Anthony C.: Rereading the Stone:
Desire and the Making of Fiction in
Dream of red Chamber, Princeton Univer-
sity Press, 2001.
- Yu (1979/1) Yu Bingkun 俞炳坤: Ci Xi Ru Gong de
Shijian, Shenfen he Fenghao 慈禧 入宫的
时间, 身份 和封号, Gugong Bowuyuan
Yuan Kan 1979/ 1.
- Yu (1988) Yu Zhouyun (Hrsg.): Die Paläste der Ver-
botenen Stadt , Hongkong: Commercial
Press, 1988.
- Yu/Fu (1980/3) Yu Zhuoyun 于倬云; Fu Lianxing 傅连兴:
Qian Long Hua Yuan De Zao Yuan Yi Shu
乾隆的遭园艺术, Gu Gong Bo Wu Yuan
Yuan Kan 故 宫 博 物 院 院 刊, Beijing
1980。
- Yuan Ming Yuan
(1998) Yuan Ming Yuan Yizhi Gongyuan
(Yuanmingyuan Park: An Eternal Monu-
ment), Beijing: Zhongguo Wenxue
Chuban She 1998.
- Zeitstücke (1997) Zeitstücke – Zeugnisse der chinesischen
Vergangenheit, Museum für Chinesische
Geschichte, Beijing: Morgenglanz Verlag,
1997.
- Zeng Ping Bu Tu
Shi Tou Ji (1957) Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji 增 評 補 圖 石
頭 記, Shanghai (Reprint) 1957.
- Zhan (2007) Zhan, Haiyan: Tea in The Story of The
Stone: Meaning and Function, Article
Accepted December 7, ICU Comparative
Culture 39, 2007, pp.83-118.
- Zhang (1928) Zhang Mingke 张 鸣 珂: Han Song Ge Tan
Yi Suo Lu 寒 松 阁 谈 艺 琐 录, Shanghai:
Zhonghua Shuju 中 華 书 局, 1923.

- Zhang (1984) Zhang Yingxue 张映雪: Yang Liu Qing Muban Nianhua de Yuanliu Ji qi Yishu Tese 杨柳青木板年画的源流及其艺术特色, in: TianjinShi Yishu Bowuguan (Hrsg.) 天津艺术博物馆 编, Yang Liu QingNianhua 杨柳青年画, Beijing北京: Wen Wu Chuban She 文物出版社, 1984, pp.1-7.
- Zhao (1988) Zhao Yangchu 赵样初: Beijing Zijingcheng 北京紫禁城, Beijing 1988.
- Zheng (1979) Zheng Li 郑里: Ming Qing Dang An 明清档案, Gu Gong Bowuyuan Yuan Kan 故宫博物院 院刊, 1979/1.
- Zheng/Qu (1988) Zheng Zhihai 郑志海; Qu Zhijing 屈志静: Beijing Zi Jin Cheng 北京紫禁城 (The Forbidden City in Beijing), Beijing: Zhongguo Jianshe Chuban She, 1988.
- Zhong Guo Jian Zhu Gong Ye Chu Ban She (2010) Zhong Guo Yian Zhu Gong Ye Chuban She 中国建筑工业出版社(Hrsg.): Huang Jia Yuan You Jian Zhu 皇家园囿建筑, Beijing 2010.
- Zhou (2009) Zhou Ruchang 周汝昌: Between Noble and Humble: Cao Xueqin and the Dream of Red Chamber, (Edited by Ronald R. Gray and Mark S. Ferrara), New York: Peter Lang, 2009.
- Zhou (1982) Zhou Ruchang 周汝昌: Qian Long He Yi Shou Ken"Hong Lou Meng"乾隆何以首肯《红楼梦》, Beijing Wanbao 北京晚报, 4.Dezember 1982.
- Zhou (1981) Zhou Ruchang. 周汝昌: Hong Lou Si Bi Zhu Chang Chun 红楼四壁驻长春, Zijincheng 紫禁城, no.10,1981, pp. 14-16.

Zhou Xian (2009)

Zhou Xian: David Hawke's English Translation of Chinese Personal Names in Hong Lou Meng. Thesis submitted to the School of Languages and Comparative Studies, The University of Queensland in the Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master of Arts, June 2009.

IX. GLOSSAR:

Pinyin:	Chinesisch:
Ao Jing Xi Guan	凹晶溪館
Bao Chai	寶釵
Bao Qin	寶琴
Cao Xueqin	曹雪芹
Cha Tu	插圖
Chang Chun Gong	長春宮
Chang Chun Ju Shi	長春居士
Chang Chun Xian Guan	長春仙館
Chang Chun Yuan	長春園
Chang Chun Yuan	暢春園
Chang Yin Ge	暢音閣
Cheng Weiyuan	程偉元
Chu Xiu Gong	儲秀宮
Chu Xiu Gong	儲秀宮
Chun (Prinz Chun)	淳（淳親王）
Ci An	慈安
Ci Xi	慈禧
Dan Bo Ning Jing	澹泊寧靜
Dang An	檔案
Dao Guang	道光
Dao Guang	道光
De Sheng Tor	德勝門
De Sheng Men	德勝門
Ding Guanpeng (18.Jh.)	丁觀鵬
Dong Liu Gong	東六宮
Dong Tai Hou	東太後
Fang Hu Sheng Jing	方壺勝境

Pinyin:	Chinesisch:
Fei Yigeng	費以耕
Feng Ya Cun	風雅存
Fo Shou	佛手
Fu Hai	福海
Gai Qi	改琦
Gao E	高鶚
Gao Shiqi	高士奇
Gao Tongxuan	高桐軒
Gao Yinzhang	高荫章
Ge Zuo Cheng Zuo Huo Ji Qing Dang	各作成做活计清档
Geng Zhi Tu	耕織圖
Gong Qin Wang (Prinz Gong)	恭親王
Gu Caitang	古彩堂
Gu Dong Suo Ji	古董瑣記
Gu Yuezhou	顧月洲
Guang Xu	光緒
Gui Mao	癸卯
Han Xiang Yun Zui Mian Shao Yao Yin	憨湘雲醉眠芍药裯
Heng Wu Yuan	蘅蕪院
Hong Lou Meng Tuyong	紅樓夢圖咏
Jia	假
Jia Bao Yu Pin Cha Long Cui An	賈宝玉品茶櫳翠庵
Jia Bao Yu Shen You Tai Xu Jing	賈宝玉神遊太虛境
Jia Mu	賈母
Jia Qing	賈
Jia Qing (1796-1820)	嘉庆

Pinyin:	Chinesisch:
Jia Shan	假山
Jiang Youren (Benoist 1715-1774)	蒋友仁
Jin Ling Shi Er Chai	金陵十二釵
Jin Tingbiao	金廷标
Juan Qin Zhai	倦勤齋
KangXi (1662-1722)	康熙
Kun Qu Oper	昆曲
Lang Shining (Castiglione) (1688-1766)	郎世寧
Li Shi Bo Wu Guan	历史博物館
Li Wan	李纨
Lian Xi Le Chu	濂溪樂處
Liao Feng Xuan	蓼風軒
Lin Dai Yu	林黛玉
Lin Dai Yu chongjian Tao Hua She	林黛玉重建桃花社
Liu Laolao	劉姥姥
Long Cui An	龍翠庵
Lu Xue An	蘆雪庵
Miao Yu	妙玉
Mu Dan Ting	牡丹亭
Mu Dan Ting	牡丹亭
Nian Xiyao	年希尧
Nuan Xiang Wu	暖香塢
Nuan Xiang Wu	暖香塢
Ou Xiang Xie	藕香榭
Ou Xiang Xie Chi Pang Xie	藕香榭吃螃蟹
Peng Dao Yao Tai	蓬島瑤臺
Peng Shan Mi Ji	蓬山密記
Qian Long	乾隆

Pinyin:	Chinesisch:
Qin Fang Ting	沁芳亭
Qing Dai Gong Ting Hui Hua	清代宮廷繪畫
Qing Gong Ci	清宮詞
Qing Wen	晴雯
Qing Yi Yuan	清漪園
Qiu Shuang Zhai	秋爽齋
Qu Jing Tong You	曲徑通幽
Ru Yi Guan	如意館
Sha Fu	沙馥
She Yue	麝月
Shen Yuan	沈源
Shou	壽
Shu Fang Zhai	漱芳齋
Si Mei Diao Yu	四美釣魚
Su Zhou	蘇州
Sun Hu	孫祜
Tan Chun	探春
Tang Dai (18.Jh.)	唐岱
Tao Hua Wu	桃花塢
Ti Yuan Dian	躡元殿
Tian Jin	天津
Tong Zhi	同治
Tu Bi Shan Zhuang	凸碧山莊
Wang Zhicheng (Attiret 1702-1768)	王致誠
Wei Xi Huan Xi	巍兮懽兮
Xi Chun	惜春
Xi Hu Jing	西湖景
Xi Liu Gong	西六宮
Xi Ren	襲人

Pinyin:	Chinesisch:
Xi Tai Hou	西太後
Xi Yang Lou	西洋樓
Xian Fa Hua	線法畫
Xian Fa Men	線法門
Xian Fa Qiao	線法橋
Xian Fa Shan	線法山
Xian Feng	咸豐
Xiang Yun	湘雲
Xiao Cui Tang	曉翠堂
Xiao Qin	孝欽
Xiao Xiang Guan	瀟湘館
Xiao Zhen	孝貞
Xing Lian Zai Wang	杏帘在望
Yang Liu Qing	楊柳青
Yang Xin Dian	養心殿
Yang Zhou	揚州
Yi Chou	乙丑
Yi He Yuan	頤和園
Yi Hong Kuai Lü	怡紅快綠
Ying Chun	迎春
Yong Zheng	雍正
Yu Bo	餘伯
Yuan Ming Yuan Sishi Tu Yong	圓明園四十圖咏
Yu Hu Shanren	玉壺山人
Zai Chun	載淳
Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji	增評補圖石頭記
Zhang Weibang	張為邦
Zhen	真
Zhi Yi Ti Tou Qing Dang	旨意題頭清檔

Pinyin:	Chinesisch:
Zhong Cui Gong	鍾粹宮
Zhong Guo Di Yi Lishi Dang An Guan	中國第一历史档案館
Zhongguo Di Yi Lishi Dan- gangan	中国第一历史档案馆
Zhou Li	周礼
Zi Ling Zhou	紫菱洲

X. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Chang Chun Gong in Aufsicht.....	218
Abb. 2: BILD 1 (200cm x 209cm)	219
Abb. 3: Detail von BILD 1	220
Abb. 4: BILD 2 (200cm x 130cm)	221
Abb. 5: Detail von BILD 2	222
Abb. 6: BILD 3 (200cm x 130cm)	223
Abb. 7: BILD 4 (200cm x 209cm)	224
Abb. 8: Detail von BILD 4	225
Abb. 9: BILD 5 (200cm x 130cm)	226
Abb. 10: Detail von BILD 5	227
Abb. 11: BILD 6 (200cm x 75cm)	228
Abb. 12: Detail von BILD 6	229
Abb. 13: BILD 7 (200cm x 130cm).....	230
Abb. 14: Detail von BILD 7	231
Abb. 15: BILD 8 (200cm x 130cm).....	232
Abb. 16: Detail von BILD 8	233
Abb. 17: BILD 9 - trompe l'oeil (200cm x 130cm)	234
Abb. 18: Detail von BILD 9	235
Abb. 19: BILD 10 (200cm x 130cm)	236
Abb. 20: Detail von BILD 10	237
Abb. 21: BILD 11 (160cm x 74cm)	238
Abb. 22: Detail von BILD 11	239
Abb. 23: BILD 12 (160cm x 77cm).....	240
Abb. 24: Detail von BILD 12	241
Abb. 25: Bao Chai auf Schmetterlingsjagd von Zhou Muqiao	242
Abb. 26: BILD 13 (200cm x 130cm)	243
Abb. 27: Detail von BILD 13	244
Abb. 28: BILD 14 trompe l'oeil (200cm x 130cm)	245
Abb. 29: BILD 15 (200cm x 130cm)	246
Abb. 30: Detail von BILD 15	247
Abb. 31: BILD 16 (200cm x 130cm)	248
Abb. 32: Detail von BILD 16	249
Abb. 33: BILD 17 (200cm x 65cm)	250
Abb. 34: Detail von BILD 17	251

Abb. 35: BILD 18 (200cm x 130cm)	252
Abb. 36: Imitation von Seidenmontierung am rechten Bildrand	253
Abb. 37: Der Umzug von Ci Xi	254
Abb. 38: Raumansicht in Linearperspektive, 18.Jh.	255
Abb. 39: trompe l'oeil , San Xi Tang, Verbotene Stadt, Beijing.....	256
Abb. 40: trompe l'oeil, Juan Qin Zhai, Verbotene Stadt, Beijing	257
Abb. 41: Ansicht von Aksu	258
Abb. 42: trompe l'oeil , Feng Ya Cun, Verbotene Stadt, Beijing	259
Abb. 43: Guckkastenvorführung, 19.Jh.....	260
Abb. 44: Bao Yu und Fee, Cheng Wei Yuan- Ausgabe,1791	261
Abb. 45: Lin Dai Yu, Cheng Wei Yuan-Ausgabe, 1791	262
Abb. 46: Miao Yu, Cheng Wei Yuan-Ausgabe, 1791	263
Abb. 47: Rocktausch, Cheng Wei Yuan-Ausgabe. 1791	264
Abb. 48: Vier Schönheiten, Cheng Wei Yuan-Ausgabe, 1791	265
Abb. 49: Die Fee, Gai Qi, „Hong Lou Meng Tu Yong“, um 1820	266
Abb. 50: Lin Dai Yu, Gai Qi, „Hong Lou Meng Tu Yong“, um 1820	267
Abb. 51: Bao Chai, Gai Qi, „Hong Lou Meng Tu Yong“, um 1820	268
Abb. 52: Bao Yu und die Fee, „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“, 1882	269
Abb. 53: Die Fee, „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“, 1882	270
Abb. 54: Lin Dayi Yu, „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“, 1882	271
Abb. 55: Qing Wen zerreißt Fächer, Xi Hu Jing	272
Abb. 56: Bao Qin, Xi Hu Jing	272
Abb. 57: Yang Liu Qing Neujahrsbild	273
Abb. 58: Krebsessen im Ou Xiang Xie, Yang Liu Qing Neujahrsbild	274
Abb. 59: Vier Schönheiten beim Fischen, Gao Tong Xuan, 1903.....	275
Abb. 60: Vier Schönheiten beim Fischen, Gao Tong Xuan, undatiert	276
Abb. 61: Dame in Winterlandschaft, Fei Yigeng , 1865.....	277
Abb. 62: Zwei Damen auf Steg, Sha Fu, 1866	278
Abb. 63: Da Guan Yuan, "Zeng Ping Pu Tu Shi Tou Ji", 1882	279
Abb. 64: Da Guan Yuan, rechte Hälfte, Bildrolle Lishi Bo wu Guan.....	280
Abb. 65: Da Guan Yuan, linke Hälfte, Bildrolle Lishi Bowuguan	281
Abb. 66: Detail aus Linker, Hälfte Bildrolle Li Shi Bo Wu Guan	282
Abb. 67: Die Ansicht „Dan Bo Ning Jing“, 1747	283
Abb. 68: Die Ansicht „Fang Hu Sheng Hu“, 1747.....	284
Abb. 69: Die Ansicht „Lian Xi Le Chu“, 1747.....	285
Abb. 70: Die Ansicht „Peng Dao Yao Tai“, 1747	286
Abb. 71: BILD 18 und „Xi Jia Lou“ im „Yi He Yuan“	287

Abb. 72: Bild 6 und Detail aus der Ansicht "Jia Jing Ming Qin"	288
Abb. 73: Ausschnitt Xiao Xiang Guan (BILD 5)	289
Abb. 74: Ausschnitt „Qian Long an Neujahr“	289

XI. ABBILDUNGEN

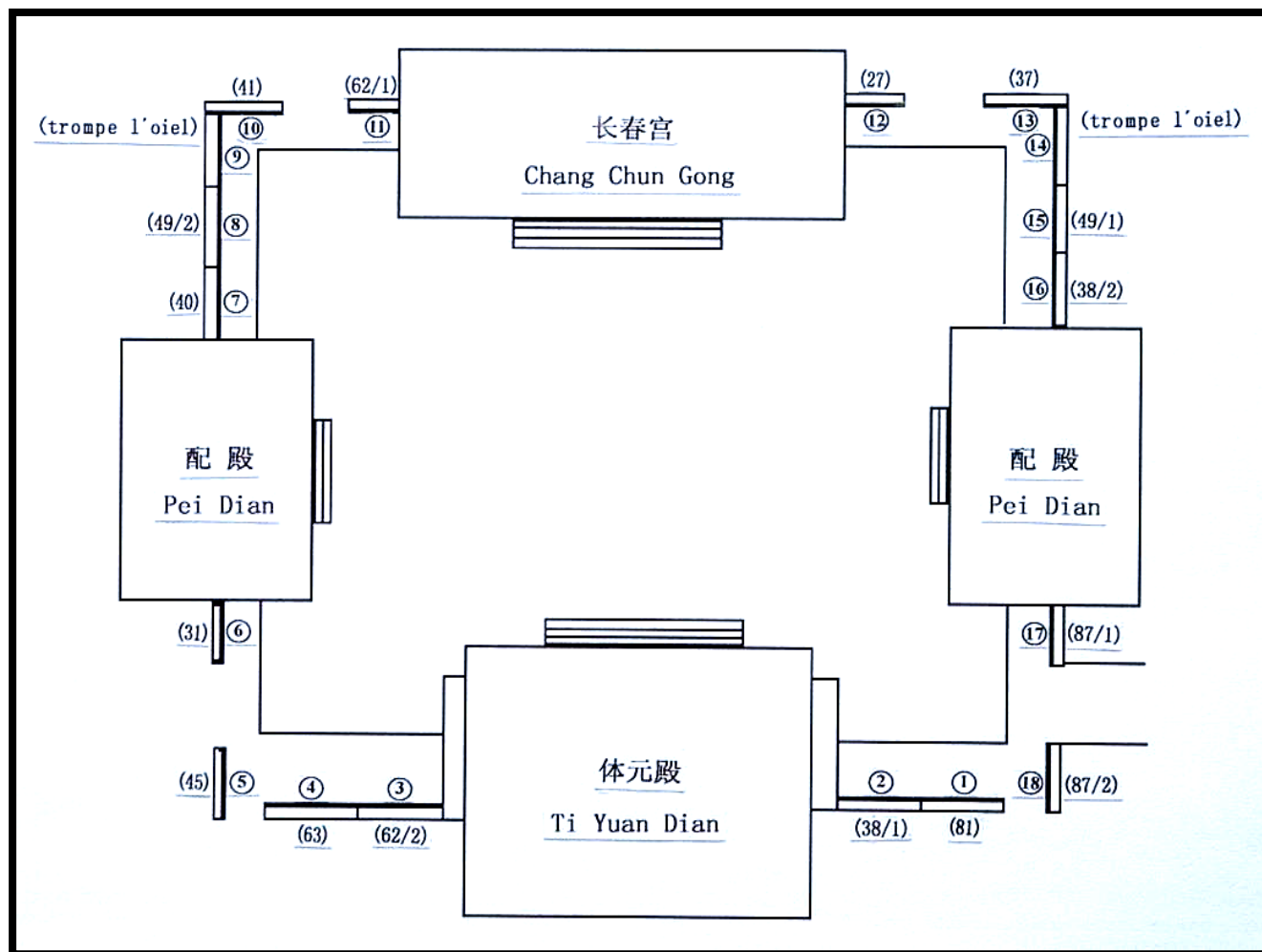


Abb. 1: Chang Chun Gong in Aufsicht ; (Zahlen in Kreis : Bild-Nummern), (Zahlen in Klammern : Romankapitel)

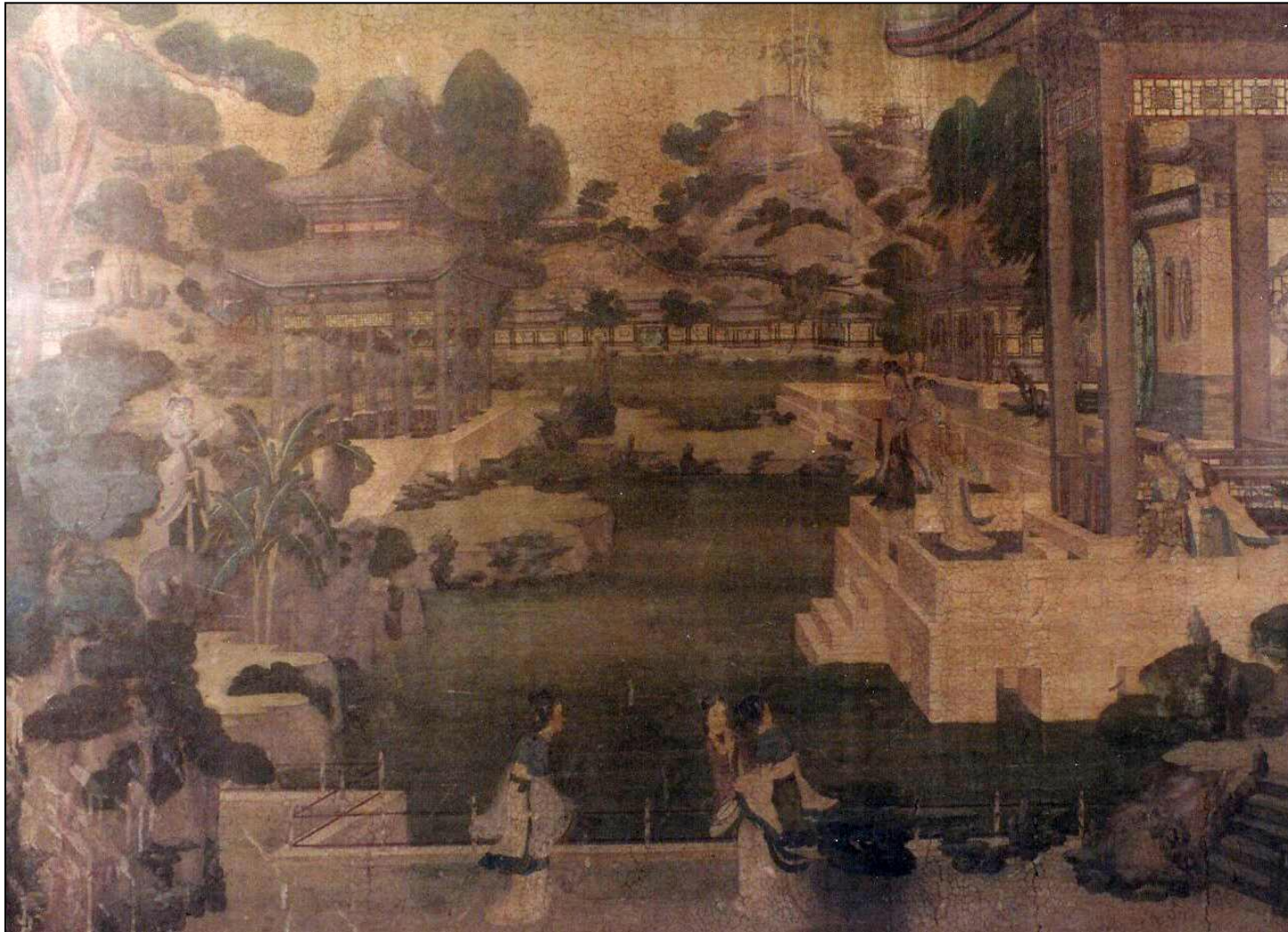


Abb. 2: BILD 1 (200cm x 209cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 3: Detail von BILD 1, (Foto N.Bauer)



Abb. 4: BILD 2 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)

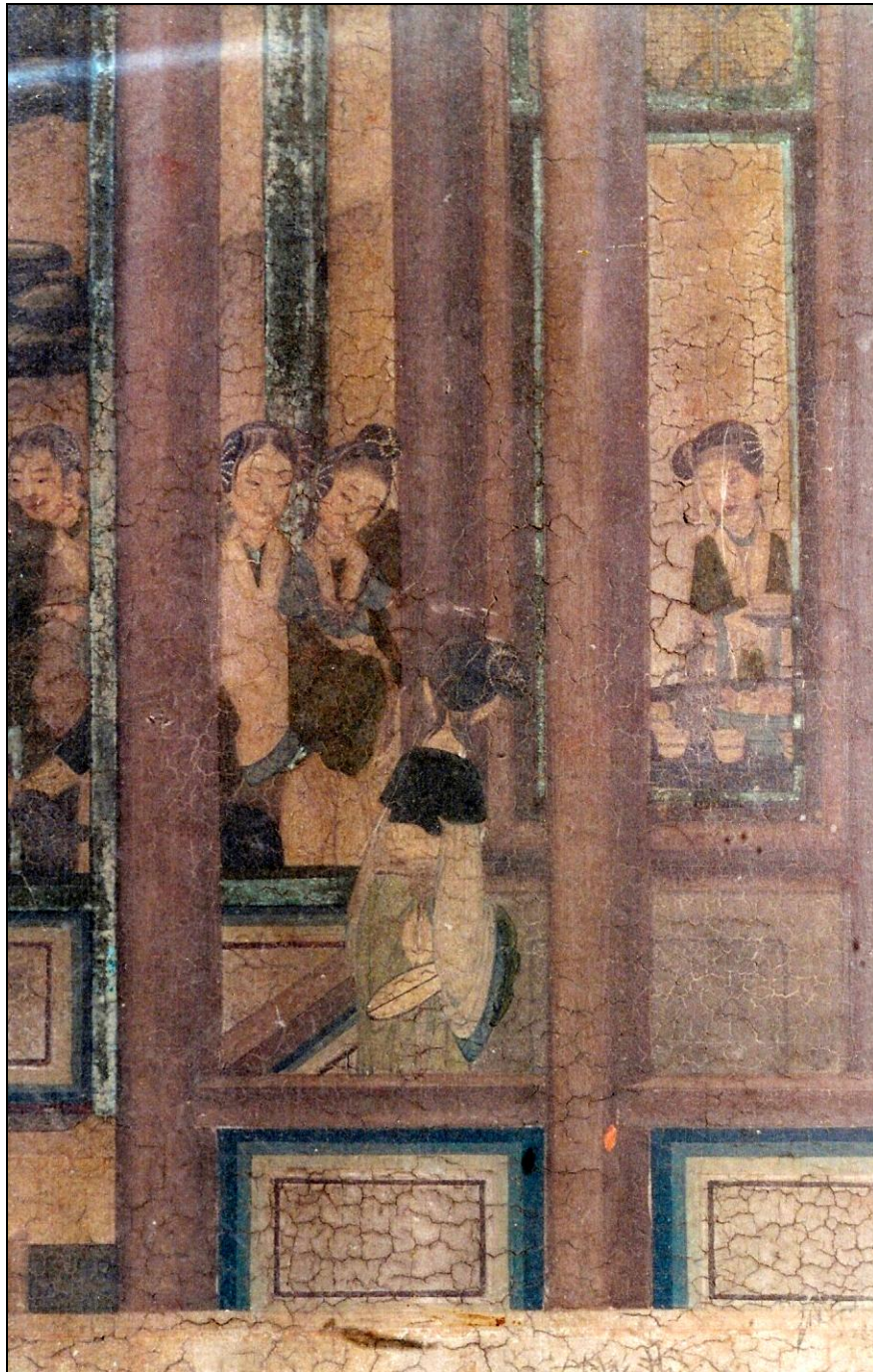


Abb. 5: Detail von BILD 2, (Foto N.Bauer)



Abb. 6: BILD 3 (200cm x 130cm), (Foto N. Bauer)



Abb. 7: BILD 4 (200cm x 209cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 8: Detail von BILD 4, (Foto N. Bauer)



Abb. 9: BILD 5 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 10: Detail von BILD 5, (Foto N.Bauer)



Abb. 11: BILD 6 (200cm x 75cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 12: Detail von BILD 6, (Foto N.Bauer)



Abb. 13: BILD 7 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)

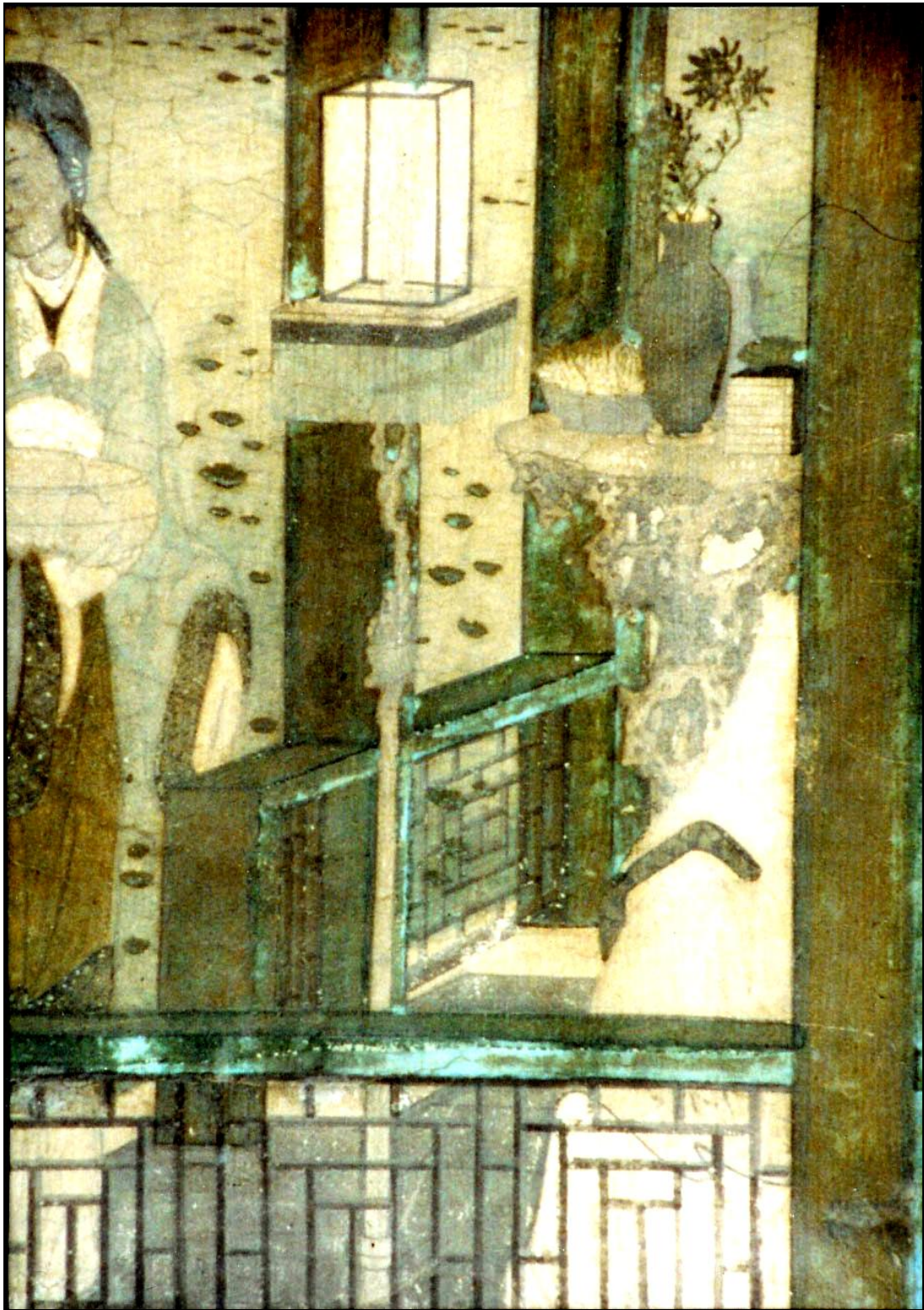


Abb. 14: Detail von BILD 7, (Foto N.Bauer)

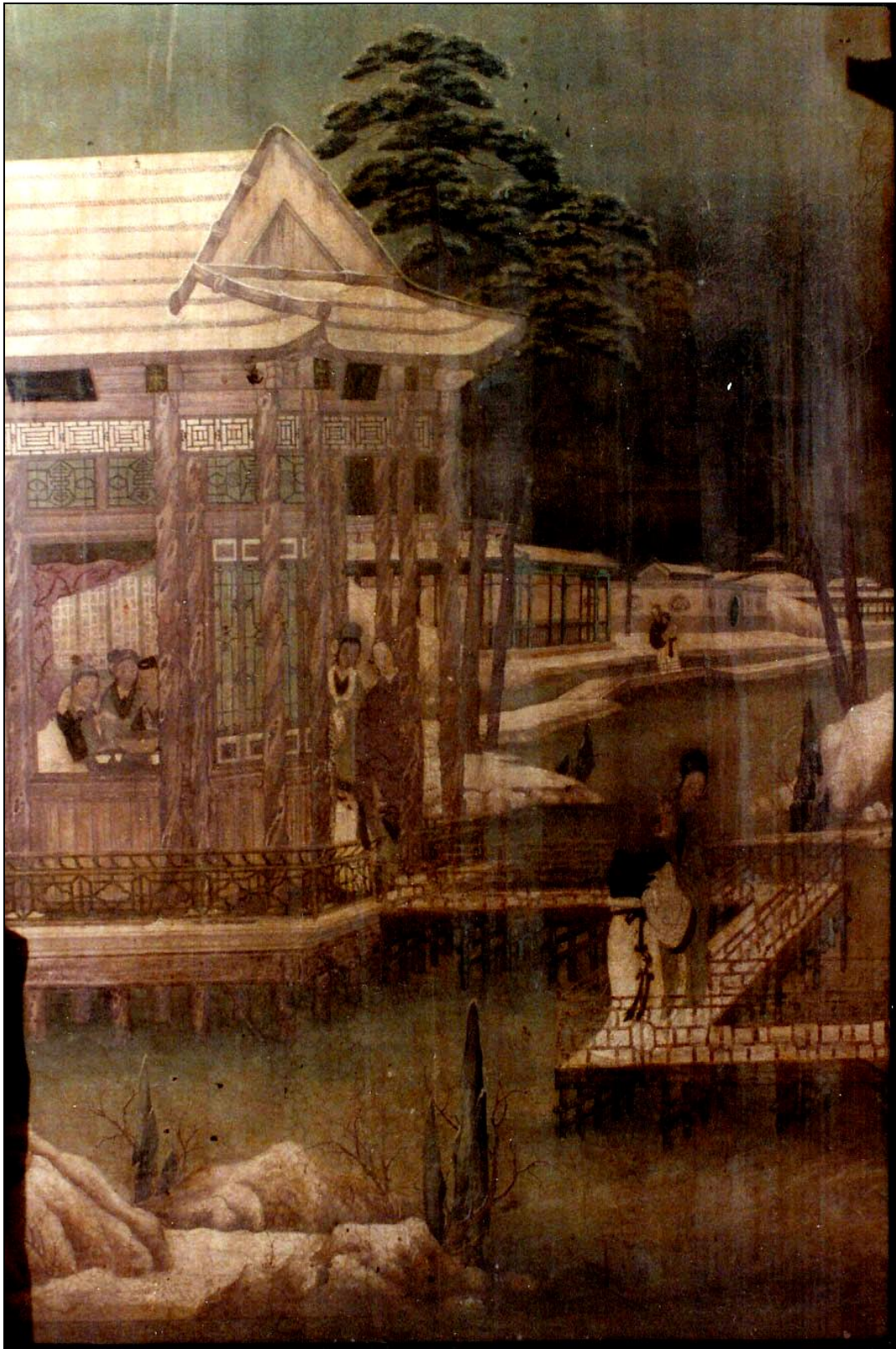


Abb. 15: BILD 8 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 16: Detail von BILD 8, (Foto N.Bauer)



Abb. 17: BILD 9 - trompe l'oeil (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 18: Detail von BILD 9, (Foto N. Bauer)



Abb. 19: BILD 10 (200cm x 130cm),.(Foto N.Bauer)



Abb. 20: Detail von BILD 10, (Foto N.Bauer)



Abb. 21: BILD 11 (160cm x 74cm), (Foto N.Bauer)

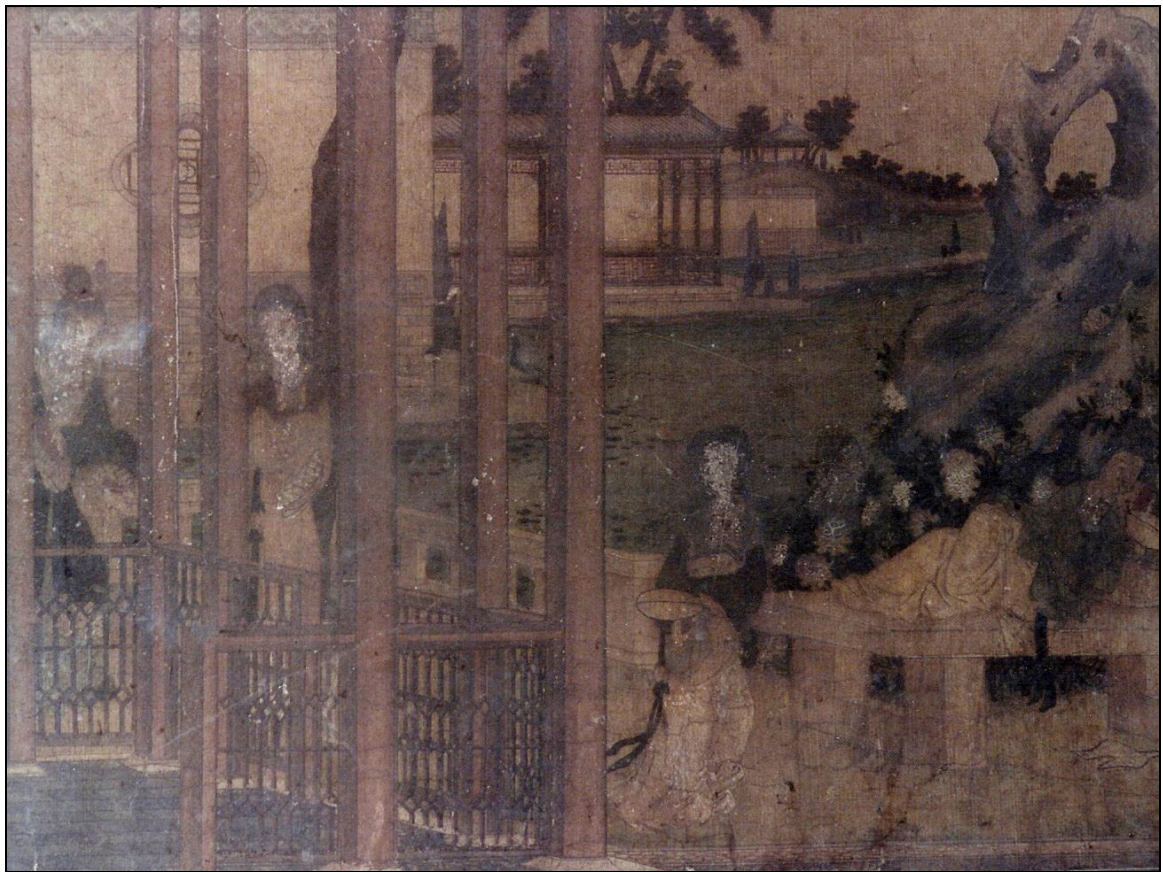


Abb. 22: Detail von BILD 11, (Foto N.Bauer)

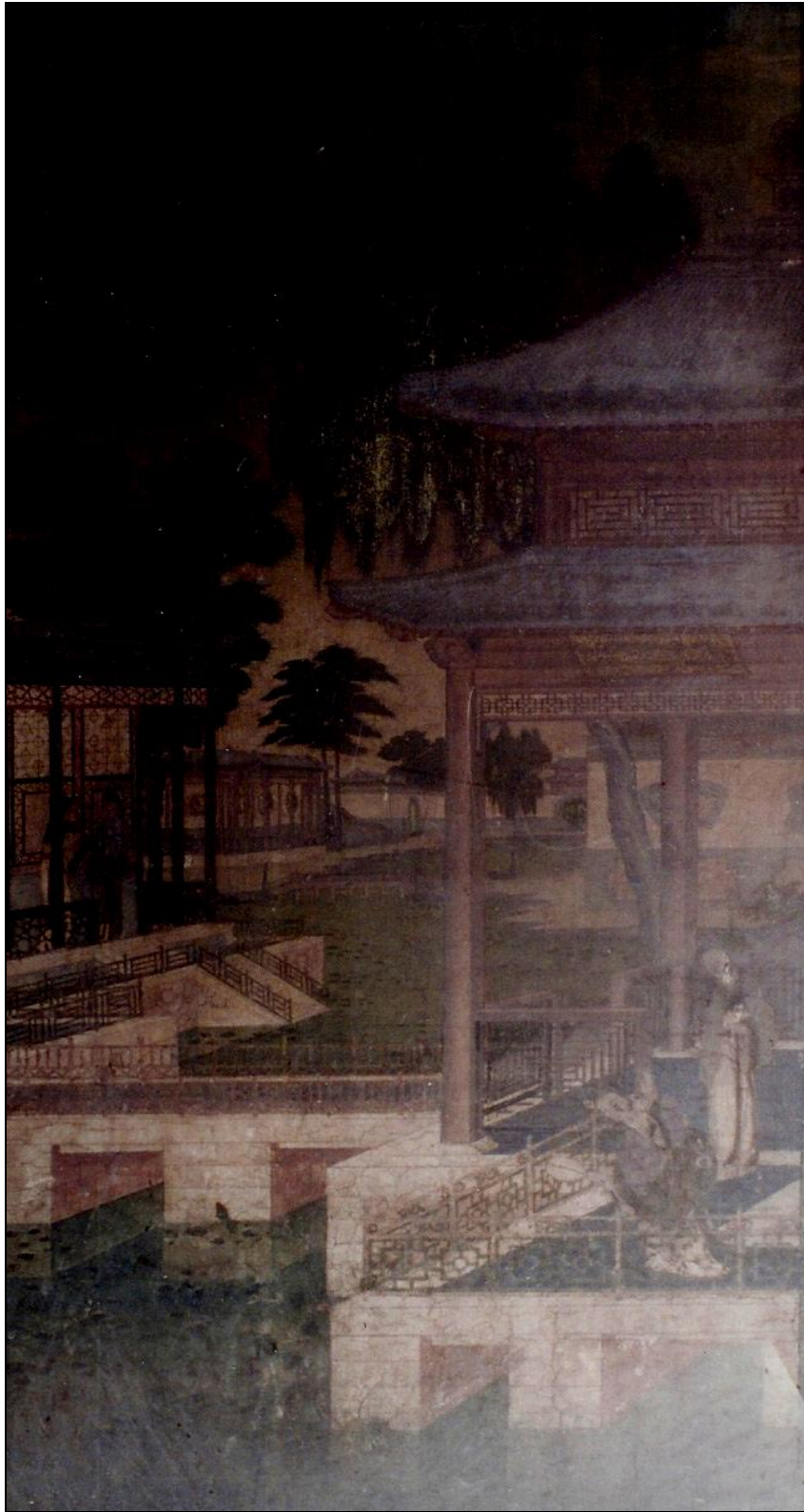


Abb. 23: BILD 12 (160cm x 77cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 24: Detail von BILD 12, (Foto N.Bauer)



Abb. 25: Bao Chai auf Schmetterlingsjagd von Zhou Muqiao



Abb. 26: BILD 13 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 27: Detail von BILD 13, (Foto N.Bauer)



Abb. 28: BILD 14 trompe l'oeil (200cm x 130cm), (Foto N. Bauer)



Abb. 29: BILD 15 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 30: Detail von BILD 15, (Foto N.Bauer)



Abb. 31: BILD 16 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 32: Detail von BILD 16, (Foto N.Bauer)



Abb. 33: BILD 17 (200cm x 65cm), (Foto N.Bauer)



Abb. 34: Detail von BILD 17, (Foto N.Bauer)

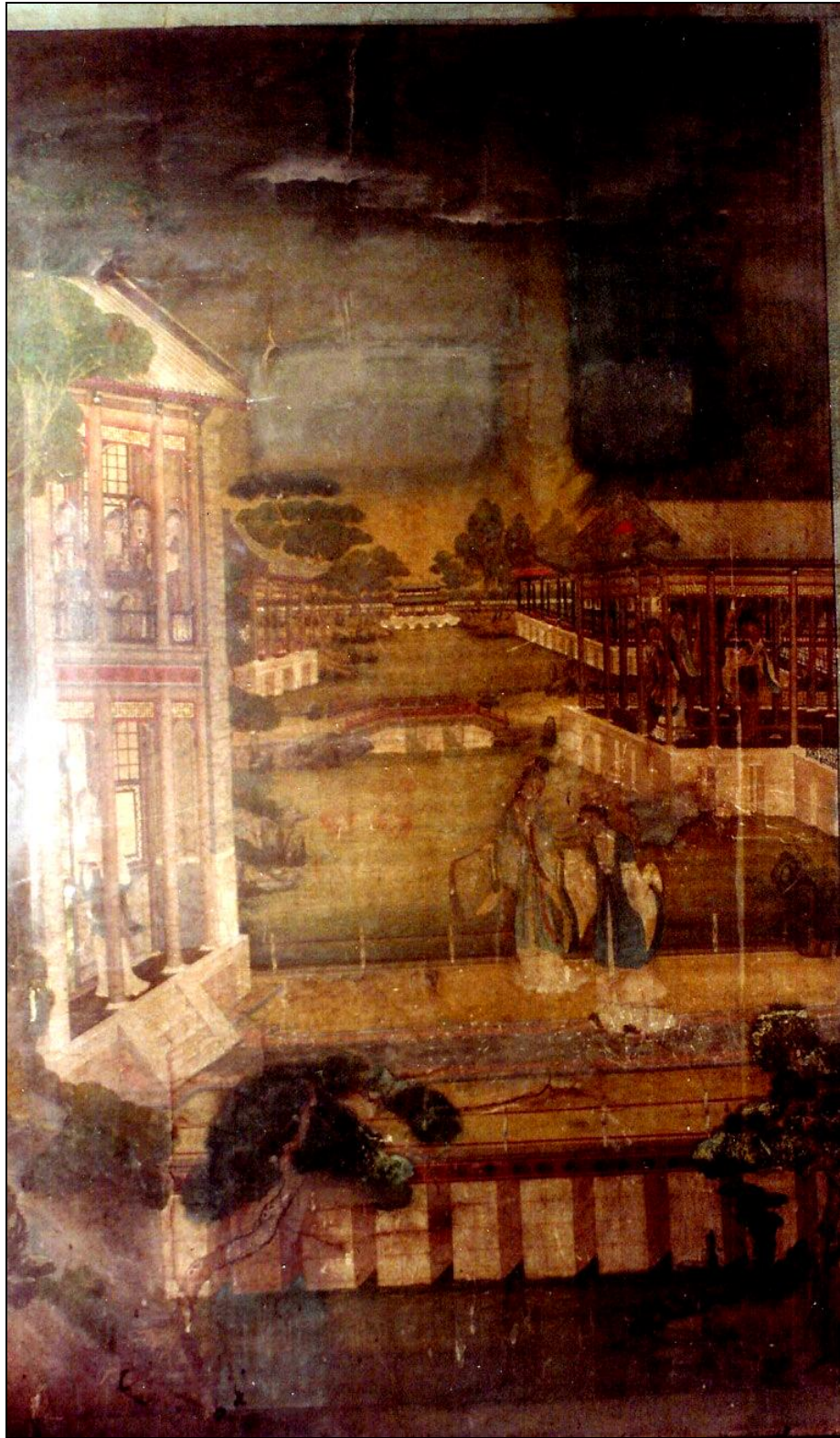


Abb. 35: BILD 18 (200cm x 130cm), (Foto N.Bauer)

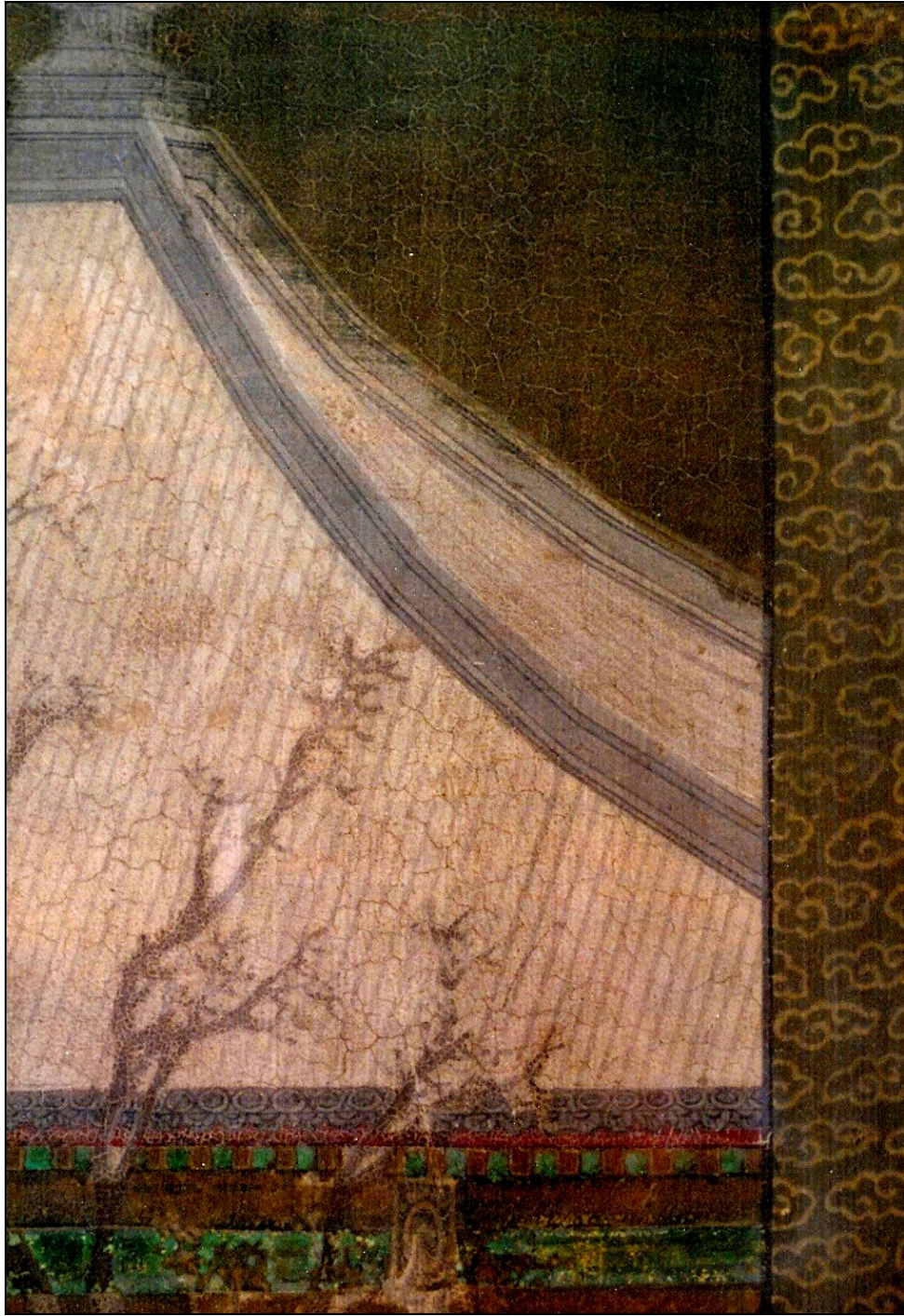


Abb. 36: Imitation von Seidenmontierung am rechten Bildrand
(Foto N.Bauer)

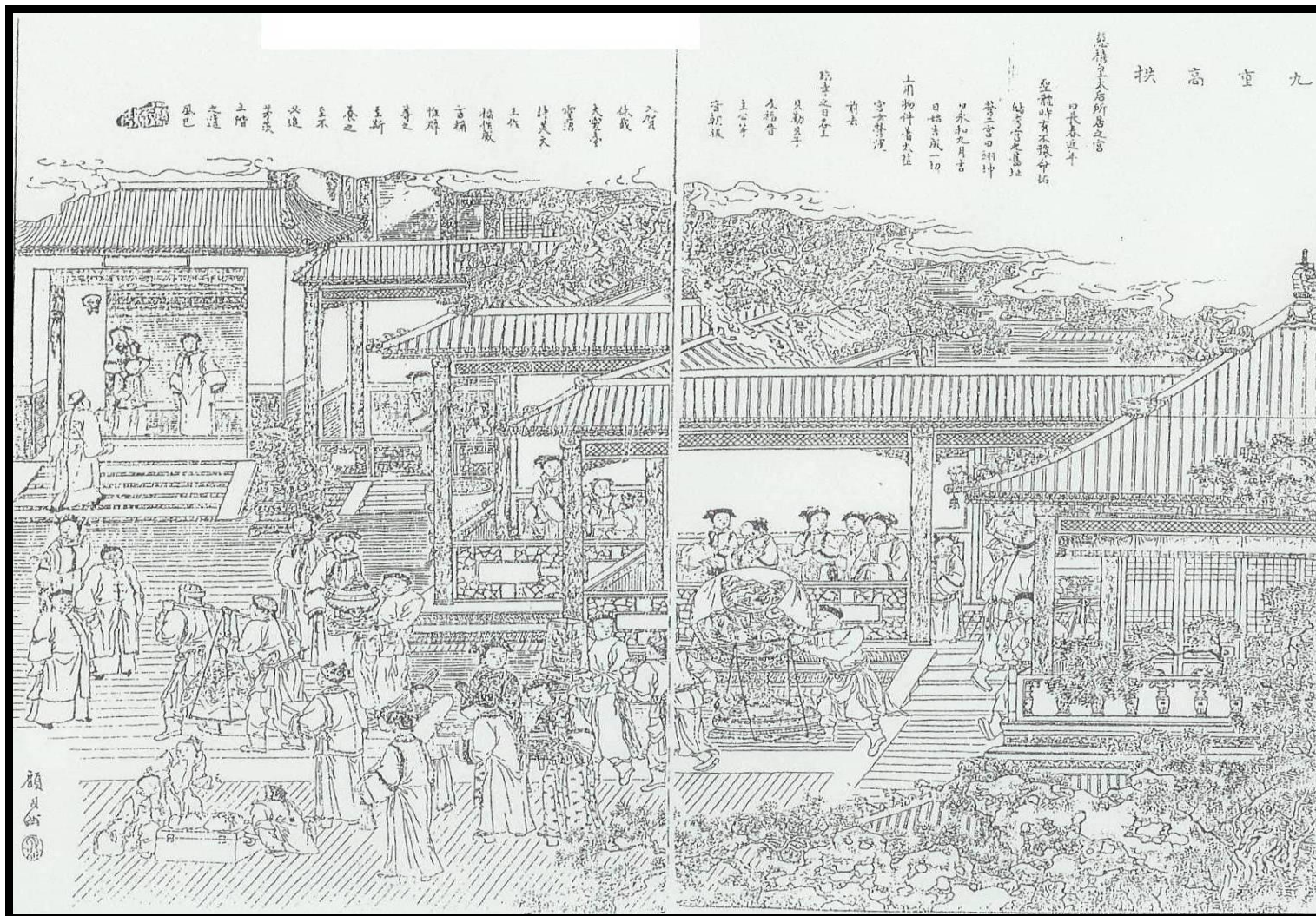


Abb. 37: Der Umzug von Ci Xi , Dian Shi Zhai Hua Bao: Vol. 5 (初集, 九十, 乙十二) Sept.1884 - Jan.1885

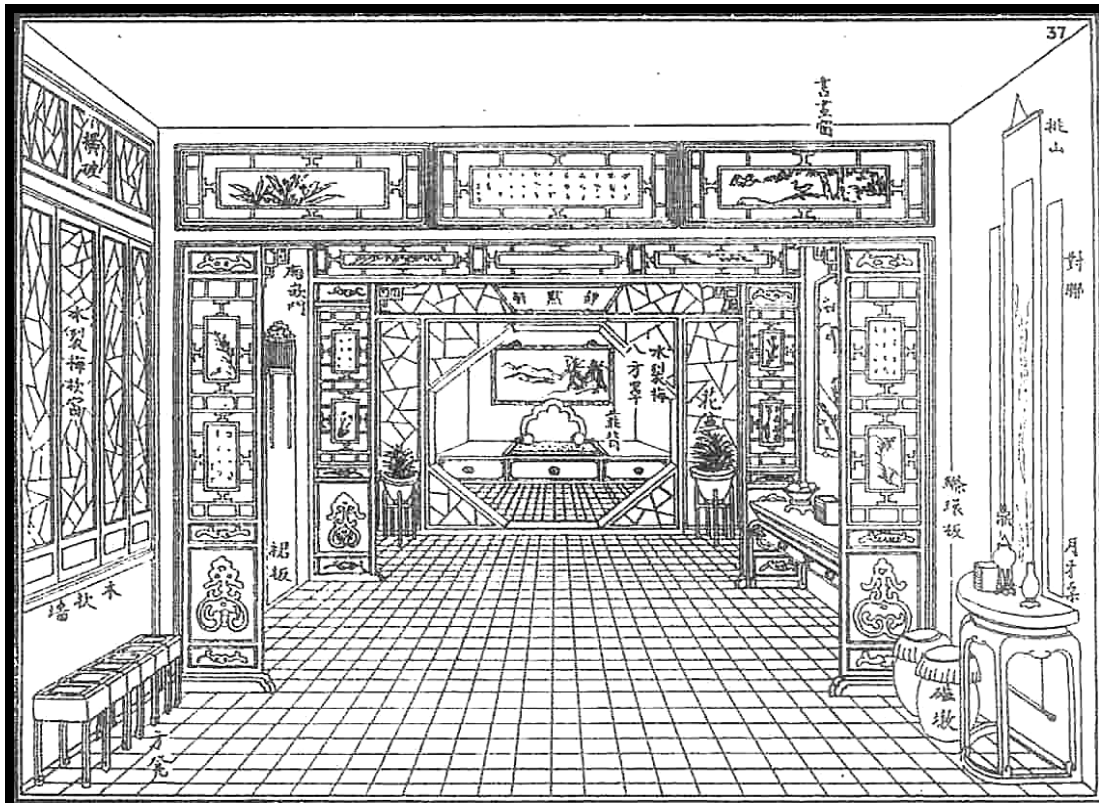


Abb. 38: Raumansicht in Linearperspektive, Beispiel 6 aus "Sechs Schaubilder Pekingener Innenräume, 18.Jh.



Abb. 39: trompe l'oeil, San Xi Tang, Verbotene Stadt, Beijing



Abb. 40: trompe l'oeil, Juan Qin Zhai, Verbotene Stadt, Beijing

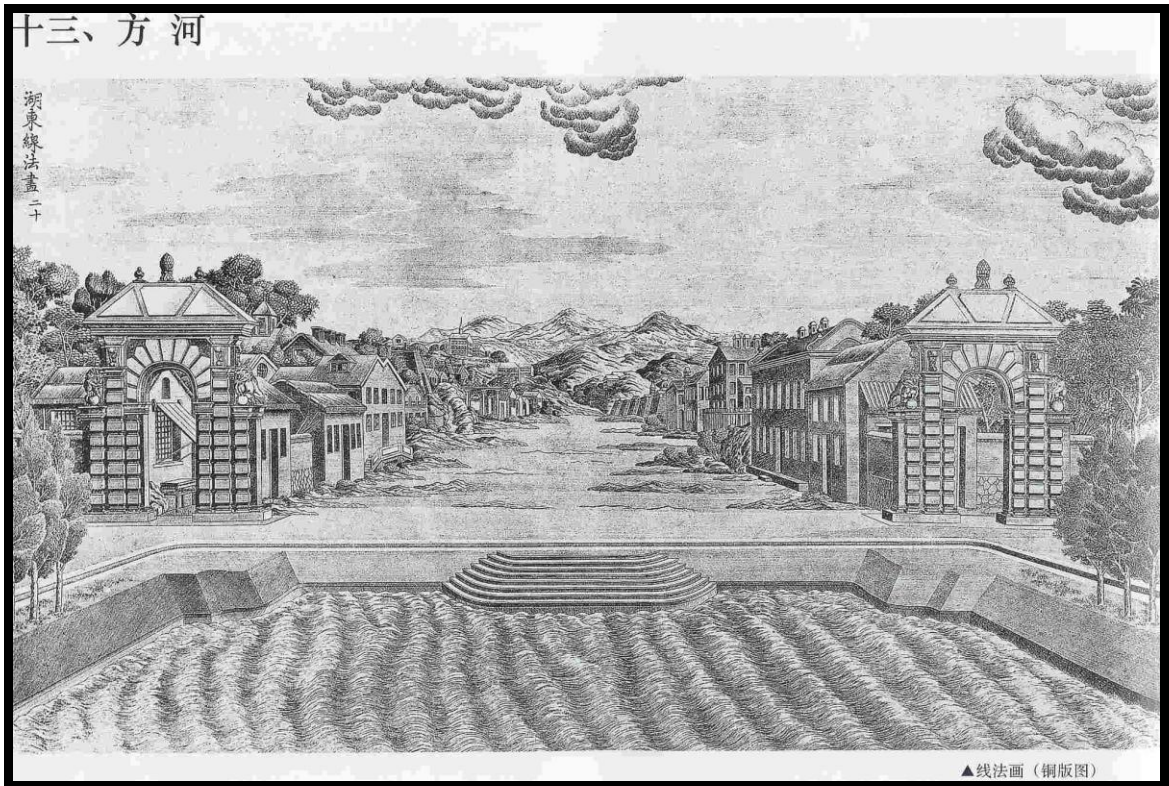


Abb. 41: Ansicht von Aksu



Abb. 42: trompe l'oeil, Feng Ya Cun, Verbotene Stadt, Beijing



Abb. 43: Guckkastenvorführung, 19.Jh.



Abb. 44: Bao Yu und Fei, Illustration, Cheng Wei Yuan- Ausgabe, 1791

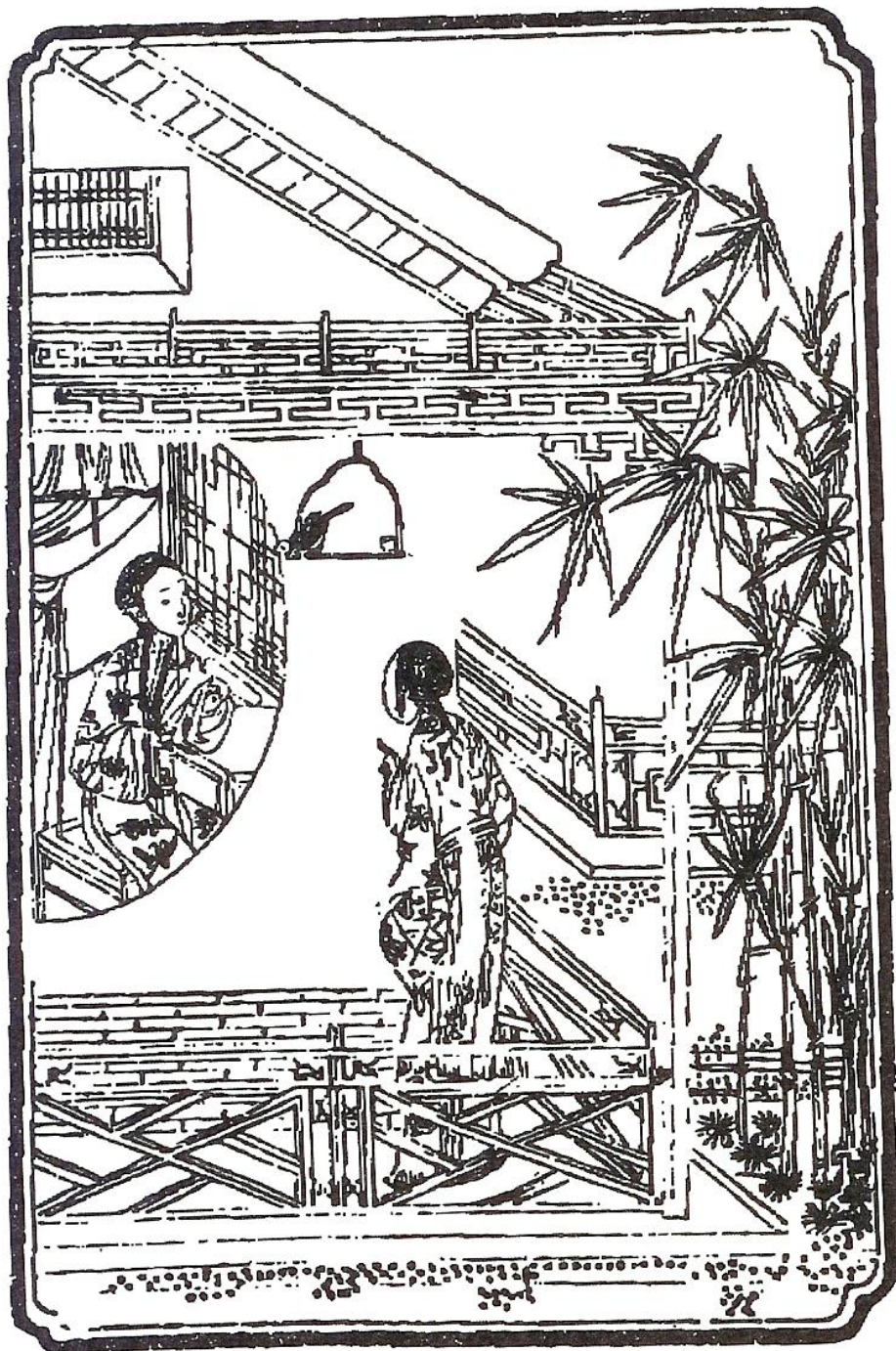


Abb. 45: Lin Dai Yu, Illustration, Cheng Wei Yuan-Ausgabe, 1791

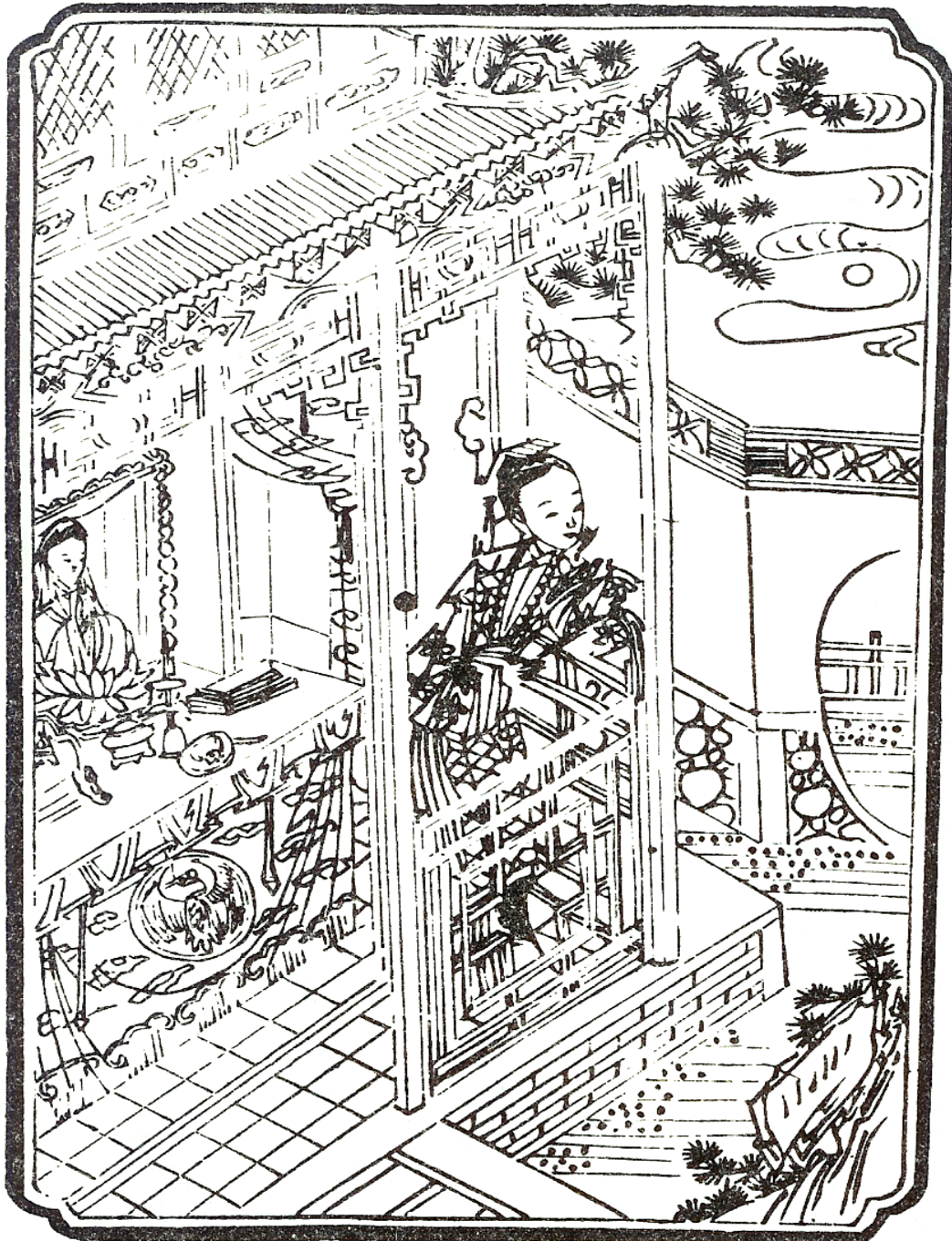


Abb. 46: Miao Yu, Illustration, Cheng Wei Yuan-Ausgabe, 1791

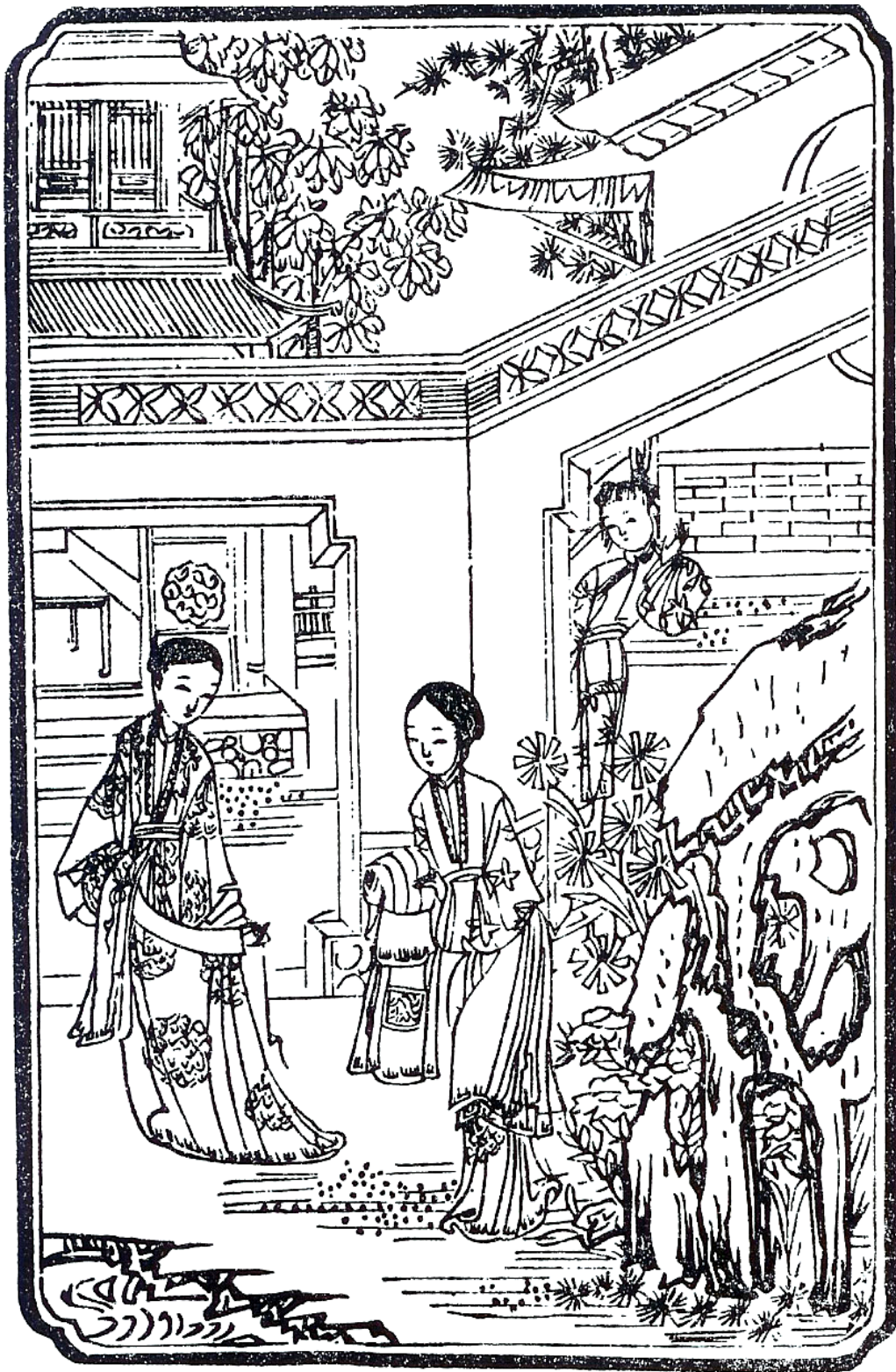


Abb. 47: Rocktausch, Illustration, Cheng Wei Yuan-Ausgabe. 1791



Abb. 48: Vier Schönheiten beim Fischen, Illustration, Cheng Wei Yuan-Ausgabe, 1791



Abb. 49: Die Fee, Gai Qi, „Hong Lou Meng Tu Yong“, um 1820



Abb. 50: Lin Dai Yu, Gai Qi, „Hong Lou Meng Tu Yong“, um 1820



Abb. 51: Bao Chai, Gai Qi, „Hong Lou Meng Tu Yong“, um 1820



Abb. 52: Bao Yu und die Fee, „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“, 1882



Abb. 53: Die Fee, „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“, 1882



Abb. 54: Lin Dayi Yu, „Zeng Ping Bu Tu Shi Tou Ji“, 1882

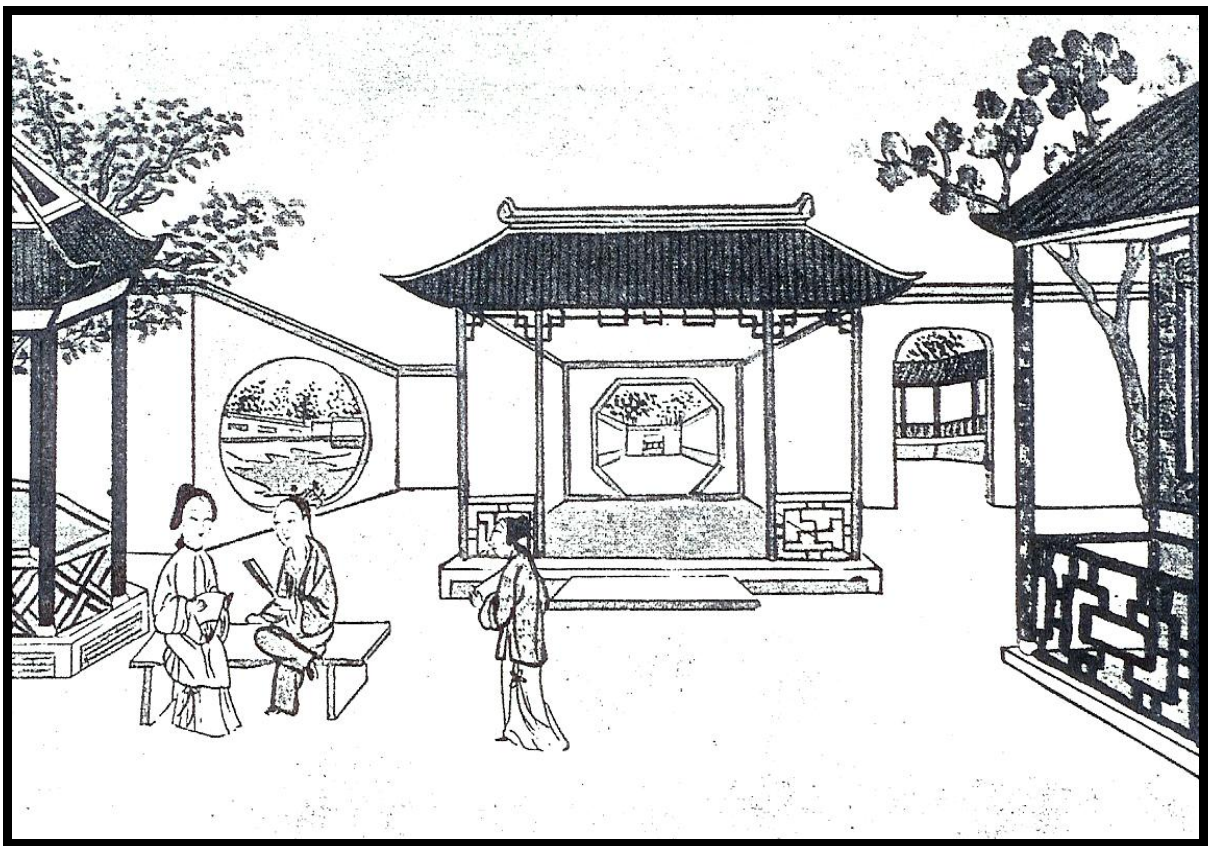


Abb. 55: Qing Wen zerreißt Fächer, Xi Hu Jing (15,5cm x 23cm)

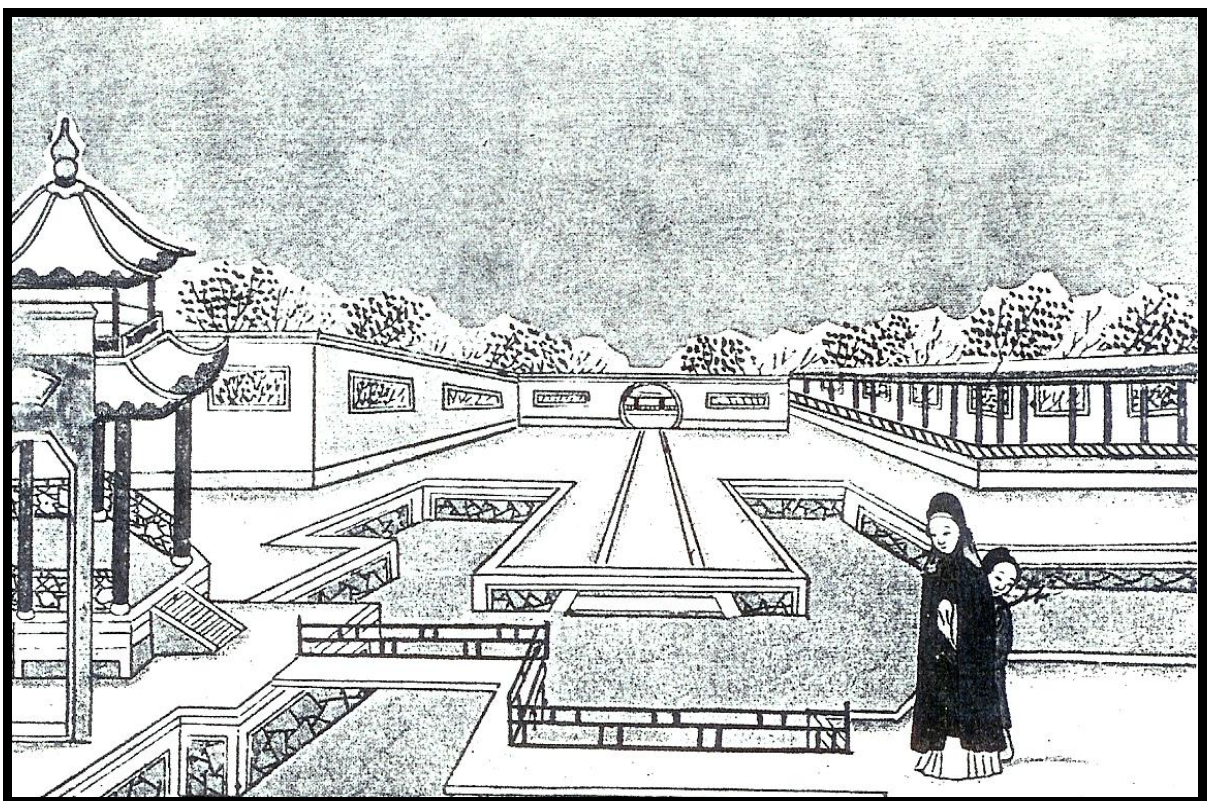


Abb. 56: Bao Qin, Xi Hu Jing, (15,5cm x 23cm)



Abb. 57: Yang Liu Qing Neujahrsbild



Abb. 58: Krebsessen im Ou Xiang Xie, Yang Liu Qing Neujahrsbild



Abb. 59: Vier Schönheiten beim Fischen, Gao Tong Xuan, 1903

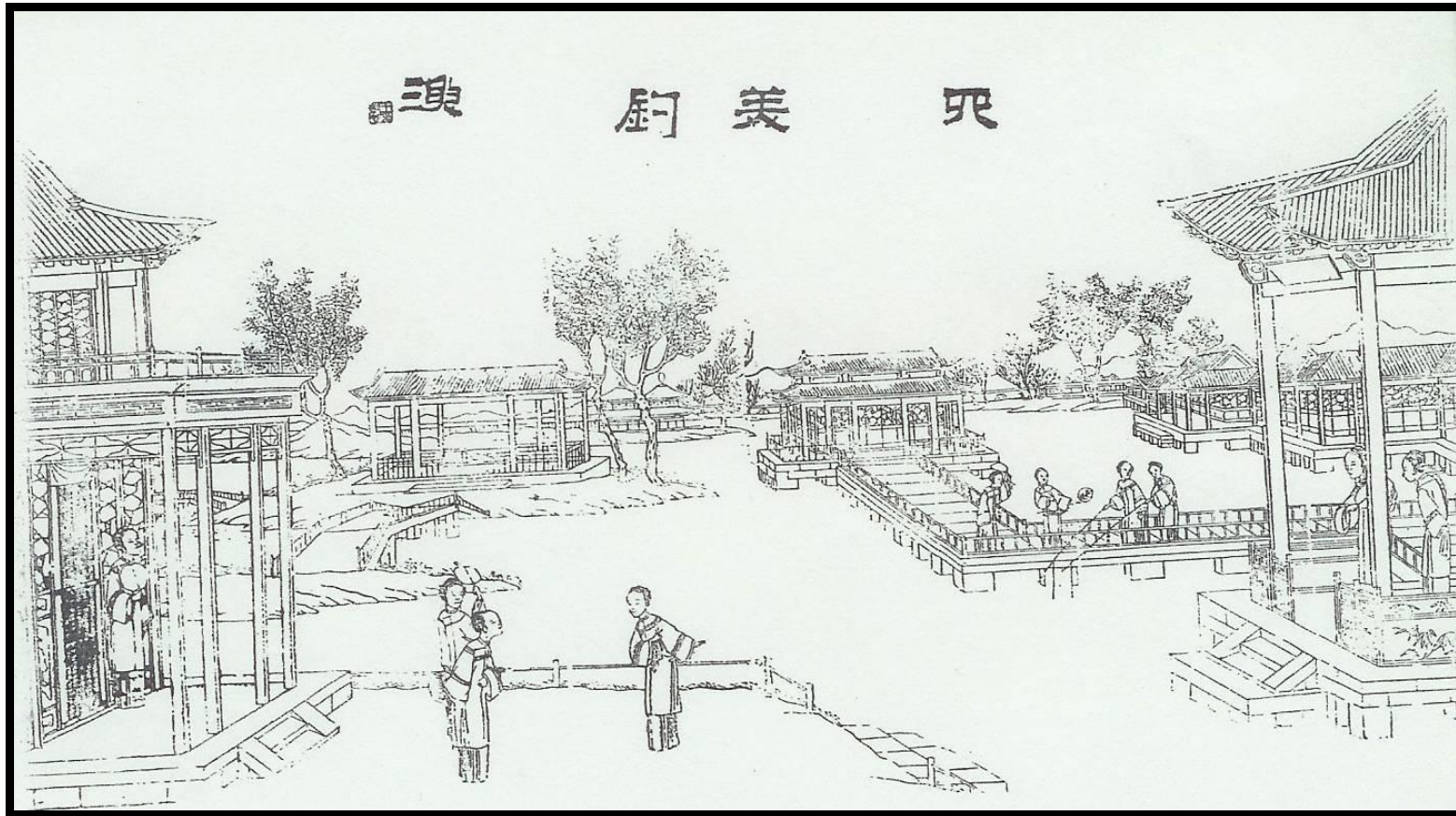


Abb. 60: Vier Schönheiten beim Fischen, Gao Tong Xuan, undatiert



Abb. 61: Dame in Winterlandschaft, Fei Yigeng, 1865



Abb. 62: Zwei Damen auf Steg, Sha Fu, 1866



Abb. 63: Da Guan Yuan, "Zeng Ping Pu Tu Shi Tou Ji", 1882



Abb. 64: Da Guan Yuan, rechte Hälfte, Bildrolle Lishi Bowuguan, Beijing

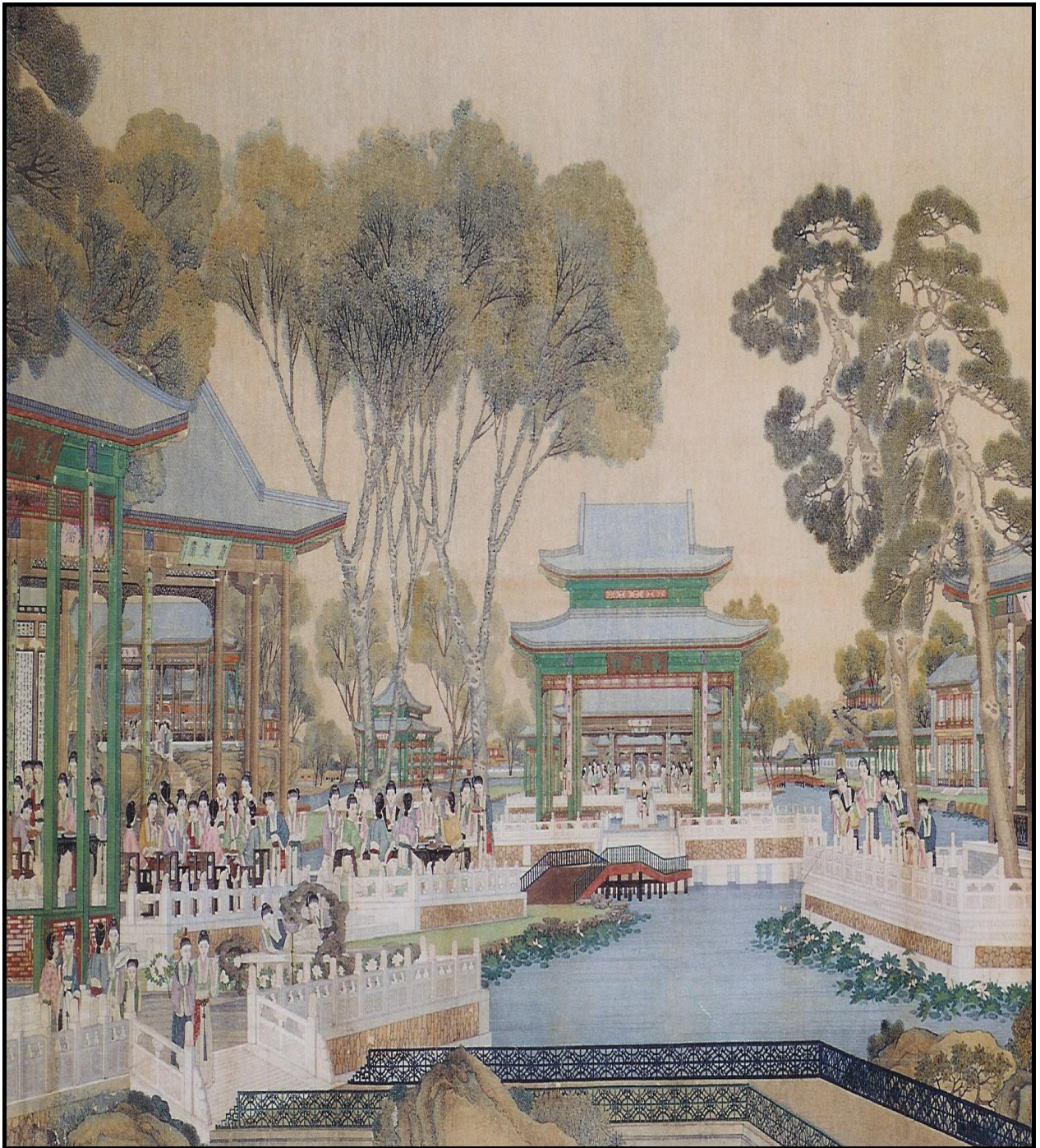


Abb. 65: Da Guan Yuan, linke Hälfte, Bildrolle Lishi Bowuguan, Beijing



Abb. 66: Detail aus linker Hälfte, Bildrolle Lishi Bowuguan, Beijing



Abb.67: Die Ansicht „Dan Bo Ning Jing“, Gesamtbild und Detail, 1747



Abb. 68: Die Ansicht „Fang Hu Sheng Hu“, Gesamtbild und Details, 1747

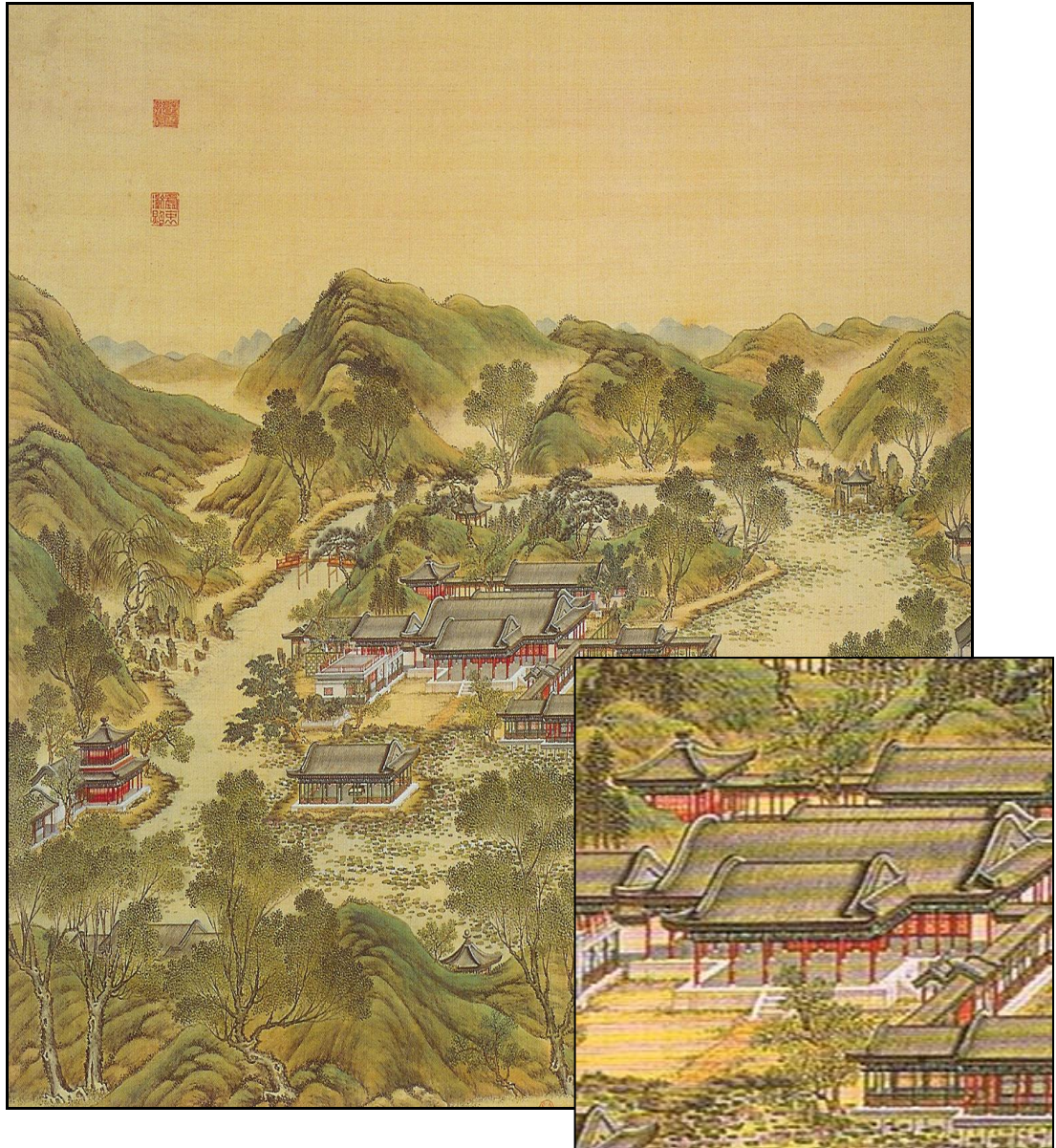


Abb. 69: Die Ansicht „Lian Xi Le Chu“, Gesamtbild und Detail, 1747

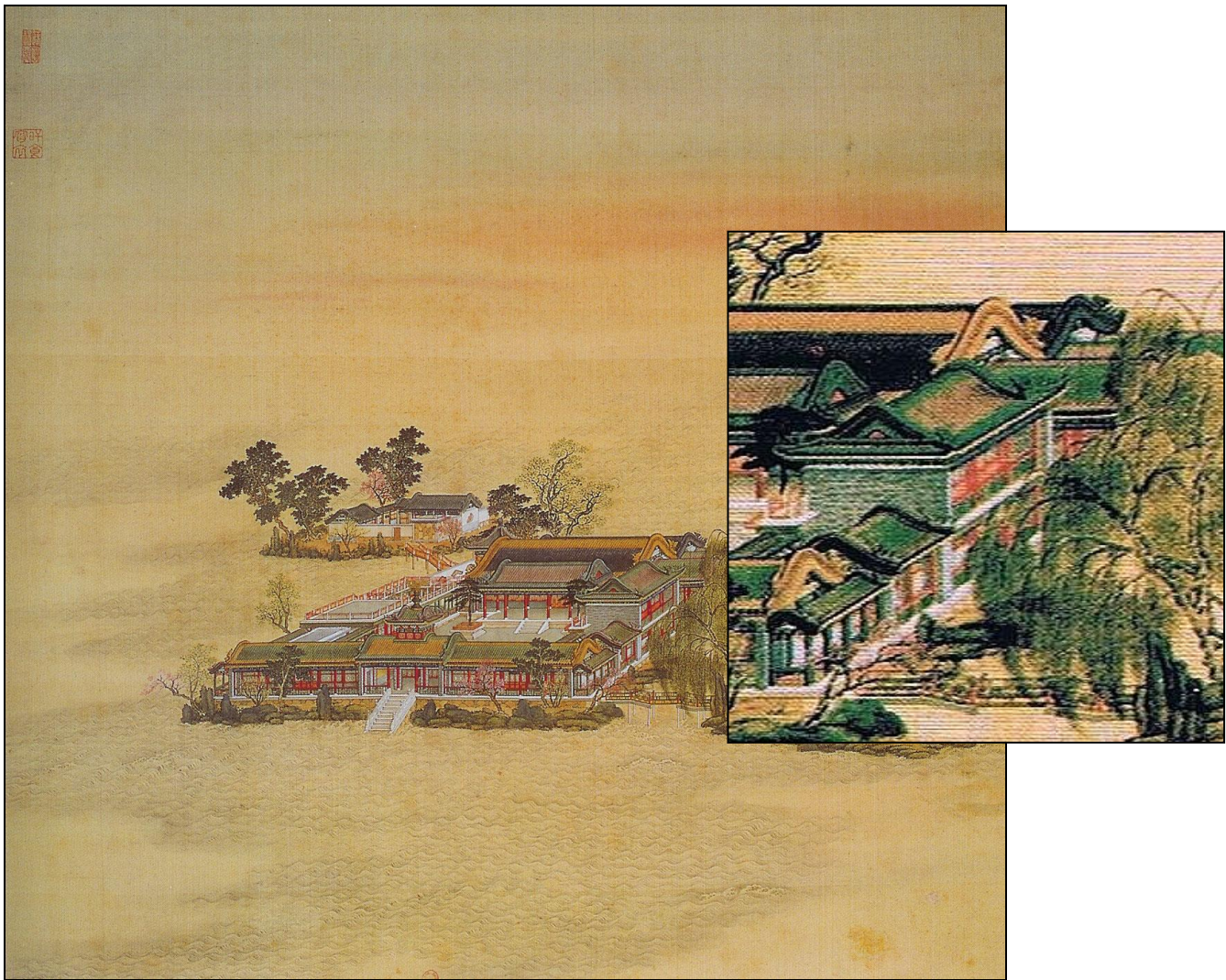


Abb. 70: Die Ansicht „Peng Dao Yao Tai“, Gesamtbild und Detail, 1747



Abb. 71: BILD 18 und „Xi Jia Lou“ im Sommerpalast „Yi He Yuan“



Abb. 72: Bild 6 und Detail aus der Ansicht „Jia Jing Ming Qin“



Abb. 73: Ausschnitt Xiao Xiang Guan (BILD 5)



Abb. 74: Ausschnitt „ Qian Long an Neujahr“