

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg,  
Institut für Kunstgeschichte Ostasiens

Propaganda fidei:  
Die Nantang-Kirche und die jesuitischen Sakralräume  
im Peking der Frühen Neuzeit

vorgelegt von

Lianming Wang  
aus Zhejiang, VR China

September 2014

Erstgutachter: Prof. Dr. Lothar Ledderose  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Melanie Trede  
Externe Betreuerin: Apl. Prof. Dr. Claudia von Collani  
(Würzburg)

finanziert durch

Geschwister Supp Stiftung (01.2010-12.2012)  
Exzellenzinitiative der Graduiertenakademie der Universität Heidelberg (10.2010)  
Ricci Institute for Chinese and Western Cultural History, University of San Francisco (03.2013)  
Heinz-Götze-Stiftung für Kunstgeschichte Chinas (07.2013; 03.2014)

# Inhaltsverzeichnis

## Einleitung

Mission, Kunst und Globalität: Defizite und Konzeptionen.....	1
Forschungsgeschichte.....	15

## Kapitel I: Stadt, Öffentlichkeit und der jesuitischer Urbanismus

1.1 Gründung der Mission in Peking, 1601-05.....	20
Hintergrund.....	21
Geschenk, Freundschaft und Netzwerk.....	22
1.2 Erwerb des Grundstücks, 1605.....	24
1.3 Erschaffung eines Orientierungspunktes.....	28
Das Xuanwu-Tor.....	28
Bauplatz im Wandel der Zeit.....	31
1.4 Stadt, Öffentlichkeit und die jesuitische „sakrale Strategie“.....	33
Die topographische Tradition der Jesuitenanlage.....	33
Die Nantang-Kirche im Spiegel der kartographischen Werke des 18. Jahrhunderts.....	38
Fazit: Topographie und Propaganda.....	40

## Kapitel II: Baugeschichte: Die sukzessive Erweiterung des Sakralbaus

2.1 Die Vorgeschichte: Die „Ricci-Kirche“, 1610-11.....	43
2.2 Adam Schall von Bell und der Neubau, 1650-52.....	46
Die Kirche und Mission in der Zeit zwischen 1610 und 1644.....	46
Baufinanzierung.....	49
Rohbau.....	51
Innenausstattung.....	55
2.3 Der Zustand zu Zeiten Ferdinand Verbiest, 1660-88.....	57
Dongtang: Die portugiesische Zwillingskirche.....	59
Die Xitang-Kirche, der Hausgarten und die Turmbauten.....	56

2.4 <i>Ecclesia collegii Pekinensis</i> : Ausbaumaßnahmen im Kontext ordensinterner Konkurrenz, 1704-11.....	64
Die französische Beitang-Kirche als Konkurrenzprojekt.....	64
Ausbaumaßnahmen unter Thomas Pereira.....	67
2.5 Instandhaltung im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts.....	72
Renovierungsmaßnahmen unter Giuseppe Castiglione und Fernando B. Moggi.....	72
Wiederaufbau, 1775.....	75
Der Zustand unter Laurant Guillon, ca. 1860.....	78

### Kapitel III: Beschreibende Rekonstruktion des Baus des 18. Jahrhunderts

3.1 Bildquellen zur Rekonstruktion: Die „Lissabonner Zeichnungen“.....	81
Das Rätsel der Bildinhalte.....	84
Die Dongtang-Zeichnung.....	85
Bildquellen des 19. Jahrhunderts.....	87
Grundrissaufnahme.....	88
3.2 Das Verhältnis zwischen Bauten diverser Periode: Lage, Größe und Proportion.....	90
Lage der Sakralbauten.....	90
Baudimension.....	91
Grundriss.....	94
Außenbau.....	97
Innenraum.....	98
Eine zusammenfassende Rekonstruktion.....	102

### Kapitel IV: Architektur, weltliche Macht und Identität

4.1 Zur Vielfältigkeit baulicher Produktion der Jesuiten.....	104
Der eingeschränkte Blick.....	104
Zwei Möglichkeiten der Interpretation.....	105

4.2 Propaganda <i>versus</i> Repräsentation: Das Beispiel von St. Paul zu Macau	
Die Gründungsgeschichte.....	111
Architektur.....	113
Die Fassade und die „doppelte Bildlichkeit“.....	114
„Der Altar in der Öffentlichkeit“: Transfer eines iberischen Modells.....	117
Die Debatte über „Decorum“.....	118
Mariä Himmelfahrt oder Mariens Krönung? .....	121
Evonne Levy und die Propaganda-Theorie.....	124
4.3 Modul – Zitat – Repräsentation: Zur modularen Produktion der Jesuitenarchitektur in Ostasien.....	126
Grundriss – Kuppel – Fassade: Bauteile als Verweisformen.....	127
Imitation – Zitat – Paraphrase: Begriffsbestimmung.....	133
Lothar Ledderose und das „Modul“ in der Architektur.....	136
4.4 Das portugiesische Goa als Impulsgeber.....	139
Die frühe Phase goanischer Sakralarchitektur.....	140
S. Paulo und die Zitate der Renaissancearchitektur.....	141
Santa Sé und die festen Module goanischer Sakralarchitektur.....	143
Bom Jesus und die Standardisierung goanischer Baumodule.....	145
4.5 Fassade als Repräsentation königlicher Identität.....	148
Charles de Belleville und die Beitang-Fassade.....	150
Die französischen Vorbilder.....	153
4.6 Gezähmte Natur als Spiegel der Macht: Das Beispiel des jesuitischen Gartens.....	153
Der Garten in der Darstellung der „Pariser Malerei“.....	155
Peking: Jean-Denis Attiret, Nicolas d'Incarville und der Bau des Beitang-Gartens.....	157
La Flèche und die Tradition des jesuitischen Gartens.....	165
Fazit: Ordensarchitektur im Spannungsfeld weltlicher Machtansprüche .....	168

## Kapitel V: Bilder im Sakralraum: Diffusion, Botschaft und Illusion

### 5.1 Verbreitung der christlichen Ikonographie im 17. Jahrhundert:

Das Präludium.....	172
Die „Philippine-Madonna“.....	176
Nagasaki: Nicolòs Salvador mundi und S. Maria Maior.....	179
Rom: Geschenke für den Kaiser.....	192
Die Gebrüder Wierix, die japanischen Exil-Künstler und die frühe Bildpraxis in Macau.....	196
Die religiöse Malerei zu und nach der Zeit Schalls.....	199

### 5.2 „...wie in der Halle der Zehn Höllenkönige“: Giuseppe Castigliones Beiträge zu den Sakralräumen in Peking.....

Die malerische Ausstattung, 1719.....	209
„Die Form des Himmels“: Die malerische Erneuerung, 1729.....	221

### 5.3 „Verehrung des Herzen Jesu“: Die visuellen Experimente in der Zeit nach

Castiglione.....	235
Die „Pariser Malerei“: Resonanz, Inhalt und Aufbau.....	236
Der „Prolog“ des Ereignisses.....	240
Hof, Architektur und Erzählrahmen.....	242
Figure, Kostüme und das „heilige Ereignis“: Eine Opferzeremonie zu Ehren des Herrn des Himmels?.....	243
Zur Authentizität des Bildinhaltes: Die Beitang-Kirche und ihre Text- und Bildquellen.....	248
Pierre-Martial Cibot und sein Bericht über das Fest des Heiligen Herzen.....	250
Bildtyp, Stil und Herkunft: Die Wechselwirkung zwischen Kirche und Hof.....	255

Fazit: Kopie, Intermedialität und Identität.....265

Literaturverzeichnis

Bildnachweis

\* Preliminary draft, please do not cite or circulate without authors' permission. The complete book version will be released in 2018.

## Einleitung

“The art history of the Jesuit is the  
art history of the world”

Gauvin A. Bailey (1999, S. 47)

### *Mission, Kunst und Globalität: Defizite und Konzeptionen*

Die vorliegende Untersuchung beschäftigt sich mit den materiellen Aspekten der jesuitischen Mission außerhalb ihres europäischen Rahmens. Im Zentrum der Diskussion steht ein Schlüsselbauwerk des portugiesischen *Padroado* (Padroado Português)<sup>1</sup>: die Nantang-Kirche (Nantang 南堂; oder: Südkirche) in Peking. Der Namen der Kirche hängt mit ihrer Lage zu anderen Kirchen in Peking zusammen. In den Quellen wurde sie zunächst als *Tianzhu tang* 天主堂 (Halle des Herrn des Himmels; oder: l'église du Sauveur; SS. Salvador)<sup>2</sup>, ab 1654 „das portugiesische Kolleg“ (Collège portugais), sowie ab 1662 als Xitang 西堂 (Westkirche) wegen Gründung der St. Josef-Kirche (Dongtang 東堂; Ostkirche) bezeichnet.<sup>3</sup>

Nachdem die Beitang-Residenz 北堂 (Nordkirche) der französischen Jesuiten und die Xitang der Lazaristen 1703 resp. 1723 zur Vollendung kamen, wurde sie schließlich zur Nantang umbenannt. 1775, nach dem Wiederaufbau, erhielt die Kirche den Namen *Nossa Senhora da Assunção* (Kirche der Himmelfahrt Mariä). Von ihrer Gründung im Jahre 1605 bis zur Auflösung des Jesuitenordens war die

---

<sup>1</sup> Das Padroado-System, das vor dem Hintergrund der europäischen Expansion im 16. und 17. Jahrhundert entstand, war ein Arrangement zwischen dem Heiligen Stuhl und dem Königreich Portugal zur Glaubensverbreitung des neu eroberten Territoriums seitens der portugiesischen Krone. Nach der Bulle *Romanus Pontifex* (1455) verpflichtete sich Portugal, den Bau der Kirchen und die Entsendung der Geistlichen nach Übersee zu fördern. Seine Allmacht endete erst 1622 wegen Gründung der *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*. Die Niederlassung des Padroados in Peking etablierte sich durch Matteo Ricci im Jahre 1601 (vgl. Lederle 2009, S. 96-97).

<sup>2</sup> Der Begriff entspricht dem „Templum“ (Tempel) in der westlichen Literatur, dazu siehe Văth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 168.

<sup>3</sup> Zu den Kirchennamen siehe HdO, Bd.1, S. 580-581.

Nantang-Kirche das wichtigste religiöse Zentrum und ab 1690 einer der zwei Bischofssitze in der Vizeprovinz China.

Die Schwierigkeit, über die Kunst der Jesuiten zu sprechen, entsteht vor allem wegen ihres bedeutenden Beitrags zur Kunstgeschichte des Abendlands. Als einer der historisch bedeutenden Klerikerorden, der zur abendländischen Kunstgeschichte in der Zeit nach der Renaissance auf besondere Weise beitrug, fanden die Kunst und Architektur der Gesellschaft Jesu in der klassischen Kunstgeschichtsschreibung große Beachtung und waren Gegenstand zahlreicher Deutungen: Zunächst zählten sie als allgemein anerkannte „promoters of images“<sup>4</sup>, die die *Bilder* für ihre Identitätsbildung strategisch nutzten, dann als mächtige Propagandisten eines normierten Bauideals, die den Geschmack und die Stilauswahl sowohl ihrer geistlichen Zeitgenossen als auch ihrer Konkurrenzorden nachhaltig prägten; sie waren nicht ausschließlich Auftraggeber und selbstschaffende Künstler, sondern vor allem Wissensträger, die die Errungenschaft der Renaissance auf globaler Ebene populär machten.

Bei der Zusammenschau sämtlicher Fachliteratur, die sich mit der Kunst und Architektur des Ordens auseinandersetzte und mittlerweile zur Pflichtlektüre zählt, entsteht der Anschein, als befänden sich deren Beitrag und Bewertung gleichsam in einem dialektischen Verhältnis.<sup>5</sup> Im Gegensatz zu anderen geistlichen Orden wie die Oratorianer und Theatiner wurden die visuellen Künste der Jesuiten in der früheren Literatur negativ bewertet.

Der entscheidende Grund dafür war allerdings ihre angebliche, unmittelbare Affinität und zeitliche Teilparallelität zum Barock, welcher – der reinen Spiritualität der Gotik und der harmonievollen Renaissance gegenüber – bisweilen pejorativ konnotiert wurde. So ist es nicht überraschend, dass der frühe Historiker, Hippolyte A. Taine (1828-1893), einer der bedeutenden Intellektuellen seiner Zeit, seine Abneigung gegen die Jesuiten offenkundig äußerte. Was die Architektur der Il-Gesù anbelangt, formulierte Taine: „The church resembles a magnificent banquet hall in a royal town house...In [the Jesuits'] hands...religion is made mundane... but if they made *bon-bons*, they did so with genius“.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Bailey 1999, S. 48.

<sup>5</sup> Als repräsentativ für diese Ungleichgewichtung darf vor allem Jacob Burckhardts *Cicerone* (Basel 1855) und Benedetto Croces *Il Seicento e il settecento* (Bari 1957) gelten.

<sup>6</sup> Taine 1896, S. 279 (vgl. Bailey 1999, S. 42).

Für diese Voreingenommenheit hielt eine Vielzahl von namhaften Kunsthistorikern den Kopf hin. Abgesehen von der anhaltenden Debatte zwischen Werner Weisbach (1873-1953) und Nicolaus Pevsner (1902-1983) zur Stilfrage des gegenreformatorischen Zeitalters, die schließlich zu einer Begriffsverwirrung führte,<sup>7</sup> muss zunächst die Irreführung einiger klassischer Werke wie Heinrich Wölfflins (1864-1945) *Renaissance und Barock* (München, 1888)<sup>8</sup> sowie jener einflussreiche Tagungsband Rudolf Wittkowers (1901-1971) *Baroque Art: Jesuit Contribution* (New York, 1969) erwähnt werden. Im Besonderen erweckte der nicht übersichtlich formulierte Titel des letzteren den Eindruck, so Levy, „dass die Jesuiten etwas zum Barock beigetragen hätten, nicht aber für ihn verantwortlich zu machen seien“.<sup>9</sup>

Diese Ansicht hatte prägende Auswirkung auf die Kunsthistoriographie der Gesellschaft Jesu. Auch wenn Louis Serbat (1875-1953) und der Ordenshistoriker Joseph Braun (1857-1947) bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts stichprobenartige Beweise dafür fanden, dass die Jesuiten weder zur Geburt des Barocks, noch zu dessen Verbreitung verhalfen,<sup>10</sup> war der Ruf dieser „konspirativen Gesellschaft“ jedoch nichtsdestoweniger mit der Propagierung eines banalen Geschmacks, mit künstlerischer Dekadenz, einer seriellen Bauweise im Sinne institutioneller Massenproduktion und nicht zuletzt mit einer allzu problematisch überschriebenen Stilerfindung (Jesuitenstyl), die „in Wirklichkeit ein bloßes Phantom“<sup>11</sup> war, assoziiert.<sup>12</sup>

Das Thema dieser Arbeit ~~zeigt~~ soll genau das Gegenteil zeigen; der Stil und die Form ihrer Kirchen verbanden sich jedoch mehr mit der personalen Ebene sowie mit der

---

<sup>7</sup> Weisbach 1921; Pevsner 1925, S. 243-262. Bailey (1999, S. 39) wies darauf hin, dass „die Begriffe (Gegenreformation, Barock und der „Jesuitenstil“) durch die Debatte zwischen Weisbach und Pevsner schließlich zu eng miteinander verwobenen Beinamen geworden sind für eine „militärische, manipulative, überladene und unaufrichtige Kunsthegemonie“.

<sup>8</sup> Levy (2003, S. 231) bemerkte scharfsinnig, dass Wölfflins Überbetonung der jesuitischen Beiträge zur Barockkunst letztendlich zu dieser Verwirrung führte, obwohl der Begriff eines Jesuitenstils nie in seinem Werk auftauchte.

<sup>9</sup> Ebd., S. 232. Auch der Titel Levys neuester Publikation *Propaganda and the Jesuit Baroque* (2004) konnte demselben Verdacht nicht entgehen. Herbert Karner (2005) hielt Levys Titel für aus zwei „provokanten Behauptungen“ bestehend (URL: <http://www.sehepunkte.de/2005/11/6604.html>, zugegriffen am 16.08.2014).

<sup>10</sup> Serbat 1902; Braun 1907; ders. 1910; ders. 1913 (vgl. Levy 2003, S. 231).

<sup>11</sup> Serbat 1902, S. 315.

<sup>12</sup> Aufgrund einer ausgiebigen Abhandlung Baileys zur Kunsthistoriographie der Jesuiten soll hier auf eine resümierende Würdigung dieses Teils verzichtet werden, dazu siehe Bailey 1999, S. 39-44. Die Begriffsgeschichte des Jesuitenstils verfolgte Levy (2004, S. 15-28) eingehend.

weltlichen Macht, die in der Rolle ihres „Patrons“ agierte, als mit dem Orden (als Ganzes). In der bisherigen Forschungsgeschichte war dies aber ganz anders: Die Suche nach einem wiedererkennbaren Formalkriterium oder einer spezifischen Vorgehensweise in ihrer Praxis, die dazu führte, die Bild- und Kunstproduktion als Ausdruck der Geschlossenheit ihres Ordens aufzufassen und ihn (den Orden) folglich als den „überpersönlichen Urheber“ (corporate author) seines künstlerischen Œuvres zu behandeln, stellte über lange Zeit ein großes Hindernis in der Kunsthistoriographie dar.

Dies reichte von dem Aufkommen der Stilerfindung Jacob Burckhardts (1818-1897) in seiner *Allgemeine[n] deutsche[n] Real-Enzyklopedie für die gebildeten Stände* (Leipzig, <sup>1</sup>1845) über Wittkowers *Baroque Art* gegen Ende der 1960er Jahre bis in die jüngste Zeit hinein. Selbstredend scheint auf den ersten Blick jegliches Urteil Benedetto Croces (1866-1952) vollkommen gerechtfertigt: Wie konnte die Kunst als *schön* wahrgenommen werden, wenn der „Produzent eine *antiästhetische* Institution ist“?<sup>13</sup>

Während man sich seit den Anfängen der Kunstgeschichtswissenschaft bemühte, für das jesuitische Erbe ein abschließendes, neutrales Urteil zu fällen, schien dennoch der Diskurs dazu bisher nicht uneingeschränkt geklärt zu sein. Der Grund ist aus heutiger Sicht einfach: Abgesehen von persönlichen Vorurteilen und Neigungen, die dafür prädestinierten, das Thema in einem äußerst wirren Bild wiederzugeben, muss diese Situation vor allem aus zweierlei Gründen erstaunen: Zum einen wegen des eingeschränkten Blicks der Kunstgeschichte (Kap. 4.1: „Der eingeschränkte Blick“) und zum anderen aufgrund des methodischen Eigensinns (Kap. 4.2: „Propaganda versus Repräsentation“ sowie 4.3: „Modul – Zitat – Repräsentation“); beide hingen zusammen und gehörten zu den vornehmsten, inhärenten Begrenztheiten des Fachs. Die vorliegende Arbeit bemüht sich um eine diesbezügliche Revision.

Die Überbetonung der abendländischen Kunst, die die Kunstgeschichtsschreibung von ihrer Etablierung als wissenschaftliche Disziplin im 19. Jahrhundert bis zu Horst W. Jansons (1913-1982) *History of Art* (New York, <sup>1</sup>1963) maßgebend prägte, führte ebenfalls dazu, dass die Ergebnisse der Jesuitenforschung sich *pars pro toto*, also mit örtlicher Beschränkung ergaben. Im Mittelpunkt der bisherigen Debatte standen die

---

<sup>13</sup> Dass Croce in seinem *Il Seicento e il settecento* (1957; S. 20-21.) die Jesuiten direkt mit dem Barock verband, führte unvermeidlich zur Abwertung jesuitischer (vgl. Levy 2004, S. 73).

Kunst und Architektur der Ordensprovinzen Italien, Spanien, Deutschland und Frankreich; der „restliche Teil“ wie Polen, Portugal oder das portugiesische Goa rückte erst in jüngster Zeit ins Blickfeld. In diesem Prozess wurde China hingegen fast gar nicht von den Kunsthistorikern des Abendlandes berücksichtigt.

Auch Franz Kugler (1808-1858) schien, trotz seiner wegweisenden Publikationen (Wien, 1842)<sup>14</sup>, nicht in der Lage zu sein, als Retter dieser krisenhaften Situation zu agieren. Wenngleich Ernest F. Fenollosa (1853-1908) und Thornton Wilder (1897-1975) bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor dieser disziplinären Beschränktheit warnten und obwohl überall, vor allem in Deutschland das Bemühen bestand, das klassische Forschungsfeld der Kunstgeschichte – unter dem Leitgedanke einer *Weltkunstgeschichte* – durch außereuropäische Regionen zu erweitern, hatte man sich aber bis heute nicht davon befreien können, die Kunst und Architektur der Jesuiten als „ein zusammenhängendes Ganzes, als kohärenten Corpus“<sup>15</sup> zu behandeln.

Auch die von Lothar Ledderose 1989 skizzierten „drei Möglichkeiten“ zur Erörterung der außereuropäischen Kunst, die zum Teil (z.B. der komparatistische Ansatz) gerade *en vogue* sind, erreichten, was die Jesuiten anbelangt, bisher nichts Zufriedenstellendes.<sup>16</sup> Kurz gesagt: Die Kunst der Jesuiten gehört nach wie vor zur Kernforschung der Kunstgeschichte – einer Disziplin, die sich aber geographisch ausschließlich auf das Abendland begrenzt.

Nun wird man bei der Erörterung dieses Themas unvermeidbar mit einer Situation konfrontiert, die Wilder schon vor einem Jahrhundert voraussah: „...bis jetzt waren unsere Fragen Teilfragen und im Kleinen verhaftet, und unsere Antworten spiegelten die Begrenzung geographischer und historischer Gegebenheit“.<sup>17</sup> Was am häufigsten geschah, lässt sich anschaulich an einem berühmten Beispiel, an der Verteilung eines „universalen Kuchens“, exemplifizieren. Die Lage, dass die Forschungsbereiche

---

<sup>14</sup> Im Jahre 1842 erschien Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* als Überblickswerk, in dem er sich über die klassische Antike und Europa hinaus um eine so genannte „Weltkunstgeschichte“ unter einer komplementären, universalhistorischen Perspektive bemühte. Zu beachten ist, dass es sich bei ihm doch weniger um ganzheitliche Betrachtung, die sich mit der Wechselbeziehung verschiedener Kulturen auseinandersetzte, als um eine reine Erweiterung des Forschungsterrains handelte.

<sup>15</sup> Levy 2003, S. 232.

<sup>16</sup> Zur Bemühung um eine *Weltkunstgeschichte* in Deutschland siehe Ledderose 1989, S. 136-141.

<sup>17</sup> Kultermann 1966, S. 395.

neuer, als eigenständiges Feld etablierter Kunstwissenschaften sich gegen die der Klassischen abgrenzten und sich auf das eigene „Kuchenstück“ konzentrierten, änderte sich erst in der jüngsten Zeit.<sup>18</sup>

An diesem Punkt kann man bereits die Schwierigkeiten dieses Themas erahnen. Das fachliche Interesse verengte sich auf das Urteil des in der Kunstgeschichte eines bedeutenden Auftraggebers, der in der Tat in der Rolle eines „globalen Patrons“ agierte, schon ganz früh auf bestimmte Segmente, nämlich ausschließlich auf seine Verdienste im europäischen Rahmen.<sup>19</sup>

Unter diesen Prämissen bemüht sich die Arbeit, sich an derartige Facetten des „Fremden“ anzunähern, um die bisher gewonnenen Ergebnisse unter einer breiteren, globalen Perspektive neu zu überdenken. Allerdings konnte das Repertoire archivierter Baupläne von einem umfassenden Blick globaler Kunsttätigkeit der Jesuiten nicht profitieren, weil die Bildquellen über China, sowohl in der Sammlung des Jesuitenarchivs (fortan: ARSI) in Rom als auch in dem von Vallery-Radot 1960 kompilierten Katalog zur „Plankammer“ in der Bibliothèque nationale (fortan: BNF) in Paris, lückenhaft blieben.<sup>20</sup> Das heißt, der materielle Korpus der jesuitischen Kunst in China ist praktisch nicht gegeben.

Dieses Ungleichgewicht ist hierbei durch den Artikel von Mary S. Lawton und Stephen J. Vernoit im *Dictionary of Art* (1996) erklärbar, der – der ausführlicheren Würdigung jesuitischer Kunstpatronage in Europa gegenüber – ein äußerst flüchtig skizziertes Bild über ihre Verdienste in Asien liefert, wobei mehr als die Hälfte auf China entfällt. Außer der Kirche St. Paul (*Igreja Madre e Deus*; oder *Da sanba* 大三巴) zu Macau, deren Fassaderuine bis heute existiert, wurden die Kirchen im eigentlichen China kaum erwähnt.

Zur Rechtfertigung dieser Ignoranz wurde eine Begründung gegeben, die aus heutiger Sicht als inakzeptabel gilt und mit der man unwillkürlich jene kaum nachvollziehbare Begründung Jansons (für seine Missachtung des Indiens, Ostasiens und der Altamerika) verknüpft: „The Jesuits also introduced Baroque architecture into Asia, but this style did not exert any lasting influence.“<sup>21</sup> In Wirklichkeit

---

<sup>18</sup> Als repräsentativ für diese Richtung galt Bailey (1999; sowie ders. 2003, 311-350), welches sich zum ersten Mal systematisch mit der jesuitischen Kunst außerhalb Europas auseinandergesetzte.

<sup>19</sup> Vgl. Bailey 1999, S. 47-63.

<sup>20</sup> Vallery-Radot 1960.

<sup>21</sup> Mary S. Lawton et al. 1996, S. 512-51 (vgl. Kultermann 1966, S. 397).

agierten die Jesuiten zugunsten der katholischen Mission bewusst oder unbewusst bereits als die frühesten Förderer einer wechselhaften Geschichte globaler Kunst. Der Korpus der Nantang-Kirche, der als der vornehmliche materielle Träger dieses Austausches fungierte, ist das beste Beispiel.

Beginnend mit der ersten Hälfte des 17. und im Laufe des 18. Jahrhunderts genossen die Jesuiten aufgrund ihres Erfolges in Europa durch die Verwirklichung einer Reihe prominenter Bauprojekte großes Ansehen als der vornehmste Kunstmäzen, der im „heidnischen“ Süd- und Ostasien sowie in der kolonialen iberischen Welt, wo die Jesuiten gerade ihre Machtverhältnisse gefestigt hatten, tiefe Spuren hinterließ.

Von der Il-Gesù in Rom bis zur San Vicente de Fora in Lissabon, von der Espírito Santo in Margão (Goa) bis zur St. Paul in Macau bildeten prunkvolle Kirchenbauten, die die physische Präsenz des Ordens sicherstellten, ein beinahe kanonisches Element im Dienste der gegenreformatorischen Bestrebungen. Nach Jean-François Fouquet (1665–1741) waren zu Beginn des 18. Jahrhunderts allein im chinesischen Reich mehr als 130 Jesuitenkirchen nachweisbar (Fig.1).<sup>22</sup> Sie dienten aber nicht allein als rein religiöse Orte, sondern verbanden sich mit Skulptur und Malerei zu prächtigen „Bildbauten“, die für die dortigen Christen, Reisenden und Diplomaten unvergessliche, surreale Erlebnisräume darstellten. Zu diesem Zweck wurden die Laienbrüder oder *coadiutores temporales*, die sich mit dem Bauwesen sowie der Malerei auskannten, nach und nach in die Missionsgebiete geschickt, um die Evangelien des Herrn bildlich zu verkündigen.<sup>23</sup>

Insofern muss man jener wagemutigen, jedoch aus heutiger Sicht sehr weitblickenden Feststellung Gauvin A. Baileys (1999), die er vor einer Dekade machte, Recht geben: „The art history of the Jesuit is the art history of the world.“<sup>24</sup> Hier ist Vorsicht geboten, da Baileys Aussage mehr oder weniger eurozentrisch konnotiert war. In unserer selektiven Geschichtswahrnehmung herrschte nach wie vor die Sichtweise, die das „Wir“ (Abendländer) und die Jesuiten (Vertreter der abendländischen Kultur und Zivilisation) ohne Begründung zu Protagonisten und Autoren dieses spannenden, dem postkolonialen Diskurs präexistenten Weltgeschehnisses setzte.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Standaert 2001, S.582-583.

<sup>23</sup> Vgl. Corsi 2010, S. 235.

<sup>24</sup> Bailey 1999, S. 47.

<sup>25</sup> In *The Other Story* (1989) interpretierte Araeen die Kunstgeschichte als eine der „letzten Bastionen eurozentrischen Denkens“ (vgl. Pett 2002, S.10 ff).

War die globale Geschichte allein als die Geschichte des Westens oder der Gesellschaft Jesu zu verstehen, die als „history maker“ die *Historie* der heidnischen Chinesen formten und bestimmten? Selten konnten Mit- und Gegenwirkung sowie Resonanz der Rezipienten ins Blickfeld gerückt werden, die als die anonymen, „schweigenden Akteure“ daran teilhatten und die faktischen Auftraggeber zur Modifikation und Erneuerung ihrer Kunst und Architektur veranlassten (Kap. 1.3: „Erschaffung eines Orientierungspunktes“ sowie 5.2: „Giuseppe Castigliones Beiträge außerhalb des Hofes“). Übertragen auf die religiöse Malerei der Nantang-Kirche, lässt sich feststellen, dass die Chinesen keine Rezipienten im herkömmlichen Sinne waren, sondern Produzenten (Kap. 5.3: Verehrung des Herzen Jesu), die ihre eigene visuelle Tradition mit der aus der italienischen Renaissance verknüpften.

Auf ein komplementäres Bild der jesuitischen Kunst und Architektur in China wird jedoch verzichtet, da es den größten Teil des materiellen Korpus heute praktisch nicht mehr gibt.<sup>26</sup> Die Mehrzahl der Kirchen wurde entweder zerstört, umgebaut oder sogar komplett „neu erbaut“; die Altarblätter wurden verbrannt oder gingen verschollen.

Zeitlich und geographisch begrenzt sich die Arbeit vornehmlich auf die Stadt Peking im 17. und 18. Jahrhundert, genauer gesagt von der Ankunft Matteo Riccis in Peking (1601) bis zum Brand der Nantang-Kirche im Jahre 1775, was die sogenannte „Ära der Jesuiten“ abdeckte.<sup>27</sup> In der chinesischen Geschichte entsprach sie etwa der späten Ming- und hohen Qing-Zeit kurz vor der Abdankung von Qianlong 乾隆 (reg.1735-1795). Dort, in Peking, existierten als Zentrum der Mission drei jesuitische Anlagen; davon gehörte eine der französischen Mission, initiiert von Louis XIV. (reg. 1643-1715), und zwei der chinesischen Vizeprovinz der „Portugiesen“.<sup>28</sup>

Mittels dieser drei Schlüsselbauwerke sowie weiteren Bezugsbauten in Europa, Macau und Goa, die als Indikatoren architekturgeschichtlicher Relevanz des Ordens galten, wird das jesuitische Erbe in Peking in „zwei Geschichten“ rekonstruiert: Zum einen wird die Geschichte innerhalb der jesuitischen Kunsthistoriographie

---

<sup>26</sup> Die 1665 gegründete Kirche der S. Maria Annunziata in Hangzhou (Provinz Zhejiang 浙江) ist die einzige, die bis heute erhalten geblieben ist.

<sup>27</sup> Die Gesellschaft Jesu wurde 1773 aufgelöst. Daher wurden die Kirchen, Bücher sowie sämtliche Eigentürme zunächst an die französischen Lazaristen und dann die russischen Archimandriten übergeben.

<sup>28</sup> Die Missionare, die unter der Patronage des portugiesischen Königshauses nach China kamen, stammten aus unterschiedlichen Ländern. Im Allgemeinen werden sie als die „portugiesischen“ Jesuiten genannt.

nachvollzogen, d.h.: die zu diskutierenden Kirchen und ihre Ausstattungen werden im Kontext globaler Kunst des Ordens erörtert, um zu sehen, inwieweit sie sich von denen der europäischen Niederlassungen unterscheiden. Dies ist der Schlüssel für das Entziffern der Beschaffenheit der sogenannten „Ordensidentität“.

Zum anderen soll die Rezeptionsgeschichte vonseiten chinesischer und koreanischer Besucher bezüglich der europäischen Kunst (z.B. Sebastiano Serlios Architekturwesen, iberischen Glockentürme und französischen Barockgarten, Bildkunst wie flämische Kupferstiche, Malerei des *Trompe-l'œil*), die auf Basis kritischer Revision der Quellen (Jahresprotokoll, Reisebericht und Brief usw.) rekonstruiert werden (Kap. 4: „Architektur, weltliche Macht und Identität“ sowie 5: „Bilder im Sakralraum“). Sie fragt also vorwiegend nach den externen Bedingungen (Finanzierung, Machtverhältnisse mit den chinesischen Kaisern), der Wahrnehmung durch die Fremden (chinesische und koreanische Reisende) sowie den Voraussetzungen (Intention, Einflussnahme und Profil der Künstler und Auftraggeber), die die Peking Jesuiten zur Neuerung ihrer Kunst anregten.

Da es die Nantang-Kirche heute nicht mehr gibt (1775 abgebrannt, wurde sie dann 1903/04 ersetzt durch einen romanischen Neubau),<sup>29</sup> widmet sich der Großteil der Arbeit drei materiellen Aspekten, die sich in „Topographie“, „Architektur“ und den „Bildern“ unterscheiden lassen. Dies sind die entscheidenden Punkte, die man bei der Debatte über eine ausgeprägte jesuitische Identität beachten muss.

Die Arbeit beginnt mit dem Kapitel „Stadt, Öffentlichkeit und Urbanismus“, welches sich mit dem nicht-formalen Kriterium der Jesuitenarchitektur – der Topographie (die Lage der Kirche inmitten des städtischen Gebildes nämlich), auseinandersetzt. Es geht dabei primär um die Frage, wie sich der Bauplatz der Jesuiten in den Stadtraum von Peking integrierte. In Europa trug diese gezielte Einbettung der Kirche in eine vorgefundene Stadtlandschaft, die Ignatius von Loyola (1491-1556) als „die sakrale Strategie“ bezeichnete, zur Bekräftigung der jesuitischen Identität in ihrer korporativen Architektur maßgeblich bei.

In einer Stadt wie Peking stellte man sich hingegen die Beziehung zwischen einem öffentlichen Bauwerk (Tempel, Kloster) und dem städtischen Raum völlig anders vor als die humanistischen Architekten des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Dualität

---

<sup>29</sup> Die Kirche wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts wegen des Erdbebens mehrmals beschädigt, renoviert und ist schließlich 1775 abgebrannt. 1776 wurde sie wieder neu erbaut. Bis zu deren Neubau im Jahre 1903/04 erfuhr die Kirche (besonders die Innenausstattung) in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts große Veränderung.

(Privatraum – Stadtraum) wurde durch eine „Teilöffentlichkeit“, die mittels eines Hofraums ermöglicht wurde, transzendiert.<sup>30</sup>

Es wird also ferner gefragt, welche Kriterien bei der Auswahl des Bauplatzes berücksichtigt wurden sowie, wie die Lage der Kirche, die ja an einem „abgelegenen Ort“ lag, von den jesuitischen Zeitgenossen in Europa rezipiert wurde? Letztendlich wird diese als innovativ zu bewertende Lösung in einen globalen Kontext (Rom, München und Macau) gesetzt, um herauszufinden, ob tatsächlich eine Ordensintensität, die durch die Lage des Bauplatzes, nämlich auf nicht-formaler Ebene, zu artikulieren war. Dies ist einer der entscheidenden Punkte zum Argumentieren über die Jesuitenkirche als Propagandabau (vgl. Kap.4.2: „Evyonne Levy und die Propaganda-Theorie“).

Als nächstes widmet sich das Kapitel 2. „Die sukzessive Erweiterung des Sakralbaus“ der Periodisierungsfrage der Baugeschichte, die bisher von der Forschung überhaupt noch nie gewürdigt wurde. Der Bau und die Erneuerung des Sakralbaus, die den Kern einer jesuitischen Residenz darstellten, werden im Kontext der Mission sowie der Etablierung der Konkurrenzbauten anderer Nationen konzeptualisiert. Als Grundlage dient die kritische Revision der europäischen (Aussage der Akteure) und chinesischen und koreanischen (Berichte der „Augenzeugen“) Quellen, die zum großen Teil hier zum ersten Mal vorgestellt werden.

Mit berücksichtigt werden dabei die Einflussnahme und das Wissensrepertoire (über Bau der Kirchen sowie Herstellung der religiösen Malerei) der jeweiligen Bauherren, die Finanzierung sowie die kirchenpolitischen Faktoren, die letztendlich zur Erneuerung des Baus und der religiösen Bilder führten. Dadurch wird das Netzwerk der Peking Jesuiten, das sich mit dem Personal, der Finanzierung sowie der Wissensorganisation verband, skizziert.

Im Anschluss an die Baugeschichte, soll dann versucht werden, den Baukörper vor 1775 anhand von Quellen und Zeichnungen zu rekonstruieren (Kap. 3: „Beschreibende Rekonstruktion des Bau des 18. Jahrhunderts“). Als erster Schritt werden die Authentizität und Zugehörigkeit der Zeichnungen sowie weitere Bildquellen des 19. Jahrhunderts studiert, diskutiert und versuchsweise datiert; die angegebenen Maßeinheiten werden geprüft und in moderne Berechnungen

---

<sup>30</sup> Das heißt, ein offener Stadtraum wie eine *piazza*, die sich den Privatraum (Kirche) direkt mit dem Stadtraum anschloss, war in China kaum zu sehen.

umgewandelt. Sie gelten als die Grundlage einer dreidimensionalen Rekonstruktion des Sakralbaus. Da die Größe, Lage und Proportion der Bauten verschiedener Bauperiode variierten, scheint darüber hinaus ein linearer Vergleich der Bauten nötig zu sein. Als Ergebnis wird der Bau des 18. Jahrhunderts auf dem jesuitischen Gelände lokalisiert und mit seinen Vorgängerbauten verglichen. Dieser Teil dient als Basis für die weitere Interpretation.

Da die Architektur in der bisherigen Debatte über die Ordensidentität eine besondere Stellung innehatte, widmet sich das Kapitel 4. „Architektur, weltlicher Macht und Identität“ mit der Rezeption der Ordensarchitektur in Ostasien anhand von einigen Bezugsbauten in Goa, Macau und Peking. Es hilft uns, eine Erklärung für die Heterogenität jesuitischer Architektur außerhalb des europäischen Rahmens zu geben und, was die Nantang-Kirche anbelangt, ein Bild vom baulichen Mechanismus jesuitischer Baupraxis in China zu profilieren.

Im Zentrum der Diskussion steht nicht mehr die Frage der Stilkohärenz. Es wird nachgewiesen, dass die jesuitische Sakralarchitektur in Peking weder Architekturkopie im Sinne Richard Krautheimers (1897-1994) noch Ergebnis von absichtlicher Massenproduktion war.<sup>31</sup> Gemeinhin war der Entwurf der Jesuitenkirchen praktisch einer Synthese aus der individuellen Einflussnahme und einer locker organisierten Kontrolle des Ordens zu verdanken, an der, wie Levy es beim Dekorationsprojekt der Kapelle San Ignazio zu Rom beobachtete, auch das breitere Laienpublikum teilhatte.<sup>32</sup> Schließlich mussten, wie Francis Haskell (1928-2000) zeigte, noch die Ansprüche und die Vorlieben der jeweiligen Bauherren und Geldgeber berücksichtigt werden.

Der Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Annahme einer allmählichen Zersplitterung der kollektiven Identität der Gesellschaft Jesu außerhalb ihres europäischen Rahmens, genauer gesagt der Aufstieg einer ordensinternen, nationsbezogenen Sekundäridentität (gegenüber dem Orden als Ganzem) in den überseeischen Missionsgebieten, die der propagandistischen Natur des Ordens zugrunde lag. Dies führte letztendlich zur wichtigsten Neuerung der jesuitischen Baumechanismen.

In Peking sowie in ganz China, wo sich die institutionelle Kontrolle der Ordenszentrale und die Einflussnahme des Gönners (wie z.B.: das portugiesische Könighaus) in einem Machtvakuum befanden, verlief der Entwurfsprozess etwas

---

<sup>31</sup> Zur Entstehung dieses Begriffs siehe Krautheimer 1988, S. 142-197.

<sup>32</sup> Levy 2004, S. 84-106.

anders.<sup>33</sup> Auch die wechselnden Rahmenbedingungen (besonders die instabilen Verhältnisse zu den chinesischen Machthabern, die begrenzte Anzahl wirklich erfahrener Architekten und extreme Geldknappheit) und noch mehr die Inkonstanz bei der Berufung der jeweiligen Bauherren, trugen nicht dazu bei, eine kohärente architektonische Entwicklung zu ermöglichen.

Darüber hinaus herrschte eine sogenannte „Laienkultur“ vor, in der die unerfahrenen Missionare aufgefordert wurden, die doppelte Aufgaben als Bauherr und Architekt zu übernehmen, da es dort in China an der Tradition der christlichen Architektur mangelte. So mussten Johann Adam Schall von Bell (Tang Ruowang 湯若望, 1592-1666) oder Tomás Pereira (Xu Risheng 徐日升, 1645-1708) neben ihrer geistlichen Tätigkeit und öffentlichen Funktionen (als kaiserliche Ratgeber, Astronomen und Musiker) noch Kirchen gestalten und bauen können.<sup>34</sup>

Aus anderer Perspektive gesehen, genossen die Missionare jedoch eine so große Freiheit in der Praxis wie nie zuvor. Viele Gelehrte (Kunsthistoriker?), vor allem Elisabetta Corsi, bemühten sich um den Nachweis, dass mehrere Exemplare von Serlios *Sette Libri* (Sieben Bücher) in Peking vorhanden waren und somit als Vorlagen zum Bau der Kirchen dienen konnten.<sup>35</sup> Corsis Ansicht ist so weit korrekt, wenn man sich allein auf die frühe Phase der Nantang-Kirche beschränkt (Kap. 2.1: „Die Vorgeschichte: Die ‘Ricci-Kirche’, 1610-11“); der Bau der späteren Periode weist aber auf eine komplett andere Herkunft hin.

Eine Grundthese zur Interpretation dieses Phänomens besteht darin, dass der Mechanismus baulicher Produktion der Jesuiten in China nicht durch die direkte Übertragung des europäischen Architekturmodells, sondern durch Zusammenfügung

---

<sup>33</sup> Die Gründe dafür waren vielfältig: Beispielsweise verlor die Kontrolle in Peking, wo im 18. Jahrhundert die Briefkorrespondenz zum Münchner Hof wenigstens acht Monate, in den meisten Fällen sogar mehr als ein Jahr beanspruchte, selbstverständlich ihre Geltung. Nicht selten erhielt etwa der Missionar Florian Bahr (Wie Jijin 魏繼晉, 1707-1771) verzögert, nämlich erst drei Jahre später, das Antwortschreiben seiner Förderin Maria Theresia (1690-1762) von der Familie Fugger-Wellenburg. Briefe, Geschenke und sogar Spenden aus Europa (insbesondere zur Zeit Riccis) gingen oft verloren. Es stellte sich durchaus als ein Hemmnis dar, dass die Missionare, bevor ihre Kirchenbauten zur Ausführung kamen, lange Zeit auf die Baugenehmigung warten mussten (vgl. Hsia 2006).

<sup>34</sup> Eine Tatsache verdient hier besondere Hervorhebung, nämlich dass die mit der Holzbau-Technik gut vertrauten Chinesen keine Meister des Steinbaus waren. Es soll in dieser Arbeit diskutiert werden, wie die Missionare technisch zum Bau der Kirchen gelangten.

<sup>35</sup> Vgl. Corsi 2010, S. 180.

oder Kopie baulicher Versatzstücke (Modul-Nexus) aus dem Territorialgebiet des *Padroado*, die weltliche Identität(en) und Vorstellungen enthalten, erfolgte (Kap.4.4: „Das portugiesische Goa als Impulsgeber“). Die Vorzüglichkeit dieser Art von künstlerischer Produktion, die Ledderose „Modulsystem“ nannte, befähigte auch jene unerfahrenen Laienarchitekten zum einfachen Bauen von Kirchen, im Gegensatz zu dem mühsamen Prozess des *disegno*.<sup>36</sup>

Durch Beobachtung ausgewählter Module (Grundriss, Kuppel und Fassade) in Goa, die deren Formen in ihren verschiedenen Abwandlungen durch die Geschichtsepochen hindurch verfolgte, soll der Ort aufgespürt werden, an dem sich die Formen aus ihrer Zweckgebundenheit lösten und zu Typen wurden, indem sie einige unverkennbare Züge ausgeprägt wurden, welche die ursprüngliche Bedeutung assoziierten.<sup>37</sup> So wird es möglich, für die These eines Aufstiegs der sekundären Identität in der Architektur Beweise zu liefern, wie sich ein Turmpaar über die Zweckdienlichkeit hinaus zu einem Fassadentypen entwickelte, der schließlich von Missionaren als Modul zum Bau der Peking Kirchen, als sinnliche Assoziation zur weltlichen Macht, zum Einsatz kam.

Es ist ferner festzustellen, dass der methodische Eigensinn des Faches Kunstgeschichte dazu führte, das erhoffte „Jesuitische“ der Ordensarchitektur allein auf der ästhetischen Ebene aufzufinden, sodass die anderen Facetten (z.B.: die kommunikative Fähigkeit oder die Repräsentationsfunktion) eines Bauwerks, die Karsten Harries im Kontext der postmodernen Architekturwelt als „ethical function“ charakterisierte, bis dato selten Beachtung erfuhren.<sup>38</sup>

1949 publizierte Günter Bandmann (1917-1975), einer der wichtigsten Mediävisten des vergangenen Jahrhunderts, eine bahnbrechende Schrift *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, die vor allem dem methodischen Ansatz Krautheimers, der so genannten „Architekturikonographie“, zum Durchbruch verhalf und letztendlich der führenden Stellung der Stilhistoriker seit der Zeit Wölfflins, die bisher fast alle methodischen Alternativen der Kunstwissenschaft dominierte, ihre Legitimation entzog.

---

<sup>36</sup> Obwohl die Unerfahrenheit der Missionare den entscheidenden Anlass gab, das Modulsystem in der Praxis einzusetzen, kann man deshalb nicht darauf schließen, dass ihre Bauten die Ergebnisse der Massenproduktion sind.

<sup>37</sup> Vgl. Bandmann 1983, S. 61-62.

<sup>38</sup> Harries 1997, S. 2-13.

Im Gegensatz zu jener formalistischen Wahrnehmung, die sich primär an der ästhetischen Erscheinung der Architektur interessiert, sodass – als unmittelbare Folge – „Kirchen, Paläste, Schlösser und Burgen ohne Rücksicht auf ihre historische Bedingtheit und inhaltliche Aussageabsicht als reine Formereignisse“<sup>39</sup> sowie objektivierte, ästhetische Gebilde zu betrachten waren, wurde bei Bandmann wieder dazu aufgefordert, den Bedeutungsgehalt des mittelalterlichen Bauwerks zu berücksichtigen. Für ihn galt Alois Riegls (1858-1905) *Kunstwollen* nur als erster Antrieb,<sup>40</sup> mit dem aber weniger ausreichend zu erklären ist, warum z.B. die Bauherren der Macauer St. Paul sich weigerten, eine standardisierte Fassade aus dem überlieferten Typenrepertoire zu übernehmen.

Hingegen kam eine *Retabelfassade* aus der iberischen Welt zur Auswahl. Demzufolge ist das, was man durch formale Bezüglichkeit rekonstruierte, nur eine gewisse Realität (nämlich, eine reine *Stilgeschichte* unabhängig von konkreter Mikro-Ebene), die in Wirklichkeit mehr als Soll denn als Muss, oder sogar als bloß fiktiv gelten darf. Man kann also mit der Stilanalyse nicht erklären, warum eine Fassade in Form eines Altars mit didaktischen Bildinhalten überhaupt vorhanden war, falls der propagandistische *Zeitgeist* des Jesuitenordens sowie die zeremoniellen Voraussetzungen nicht mit berücksichtigt werden.

Diese Arbeit verfolgt daher das Ziel, die Stilheterogenität und den Bedeutungsgehalt der in den portugiesischen Territorialgebieten errichteten Ordensbauten auf der soziogeschichtlichen Ebene, d.h. im Kontext frühneuzeitlicher weltlicher Machtausübung zu behandeln.

Als einer der wichtigsten Komponenten des nachtridentinischen Sakralbaus hatte die malerische Ausstattung in der jesuitischen Propaganda große Bedeutung. Das letzte Kapitel beschäftigt sich daher mit den *Bildern* im Sakralraum, genauer gesagt, mit dem Verhältnis zwischen den in China überlieferten Kupferstichen und Altarblättern mit den Fresken in der Xitang/Nantang. Die Bilder werden zunächst chronologisch angeordnet und dann unter drei Aspekten - „Kultur des Kopierens“, „Intermedialität“ und schließlich „Identität“ – erläutert.

Es beginnt zunächst mit der Konzeptualisierung der Verbreitung christlicher Ikonographie in China, welche im engen Zusammenhang zur jesuitischen

---

<sup>39</sup> Warnke 1984, S. 9.

<sup>40</sup> Zur Riegls Beitrag zur Stilanalyse und seine Begriffserklärung zum Kunstwollen siehe Reichenberger 2003, S. 69-85.

Bildverehrung im Peking des 17. Jahrhunderts stand (Kap. 5.1.: „Verbreitung der christlichen Ikonographie im 17. Jahrhundert: Das Präludium“). Sich auf Quellen stützend, versucht dieses Kapitel außerdem, die konkrete flämische Vorlage für jedes in der Kirche verehrte Altarblatt zu bestimmen. Auf dieser Grundlage werden dann die Rekonstruktionen der ikonographischen Programme verschiedener Bauperiode möglich. Im Mittelpunkt dieses letzten Teils steht eine sogenannte „Pariser Malerei“, die in der Beitang der Post-Castiglione-Zeit, also um 1770 entstand (5.3.: „Verehrung des Herzen Jesu“). Als das einzige überlieferte Bildzeugnis, ermöglicht sie uns, den wichtigen Moment, in dem die ursprünglich im kirchlichen Kontext entstandenen, religiösen Bilder sich in die Hofmalerei der Qing-Zeit integrierte, festzuhalten.

### *Forschungsgeschichte*

Eine ausführlichere kunsthistorische Würdigung hat die Nantang-Kirche bisher noch nicht erfahren. Ihre früheste Erwähnung findet man in einer Reihe von Überblickswerken zur Missions- und Kirchengeschichte in China, vor allem im De Mas' 1861 publizierten *La Chine et les puissances chrétiennes*.<sup>41</sup> Danach wurde sie von Alphonse Favier, dem Lazaristen und Apostolischen Vikar (reg. 1899-1905) von Nord-Zhili 直隸 (heute: 河北省 Hebei Provinz) mehrmals, jeweils 1897 und 1904, in seinem enzyklopädischen Werk *Péking: histoire et description* und einem weiteren historischen Werk *Yanjing kaijiao lue* 燕京開教略 (Übersicht über die Einführung des Christentums in Peking) im Kontext der katholischen Mission mitbehandelt.<sup>42</sup> Eine ähnliche Erwähnung ist ferner 1900 bei Léon Henry zu beobachten, der die Nantang am Rande der Beschäftigung mit der Beitang nannte.<sup>43</sup>

Die erste Aufarbeitung der Baugeschichte gelang Philippe Clément 1914 in einer Abhandlung in der *Bulletin catholique de Pékin* (fortan: BCP), in der er einige westliche Reiseberichte des 19. Jahrhunderts (nach 1848) aus den *Annales de la Propagation de la Foi* zusammentrug, aber kaum diskutierte.<sup>44</sup> In derselben

---

<sup>41</sup> De Mas 1861, Bd.2.

<sup>42</sup> Favier 1897; Fan Guoliang (= Favier) 1904. Zahlreiche wertvolle Photographien und Stiche dieser Zeit, die im engen Zusammenhang zur Kirche stehen, wurden mit publiziert.

<sup>43</sup> Henry 1900.

<sup>44</sup> Clément 1914, S. 85-91.

Zeitschrift (BCP) bemühte sich Paul Bornet zwischen 1944 und 1945 um eine sorgfältige Aufarbeitung der Primärquellen und Forschungsmeinungen zur Baugeschichte, die bislang die Grundlage der westlichen Literatur des 20. Jahrhunderts darstellten.<sup>45</sup>

Es ist aber ersichtlich, dass Bornet, der sich vorwiegend auf einer breiten westlichen Quellenbasis (Briefe, Memoiren sowie Überblickswerke seiner Zeit wie Pfisters *Notices biographiques...*<sup>46</sup>) gestützt hatte, sein Interesse vor allem auf die Baugeschichte des 18. und 19. Jahrhundert legte. Abgehen von der Kapelle für weibliche Christen (*l'église des femmes*) setzte Bornet sich aber kaum mit der Kirche aus Schalls Zeit auseinander.<sup>47</sup> Paul Pelliot (1878-1945), der bereits 1911 während seiner Erforschung der nestorianischen Stele in Xi'anfu 西安府 (heute: Xi'an 西安, Shaanxi Provinz 陕西省) sein Interesse zur christlichen Kunst in China entwickelte, publizierte 1921 einen Aufsatz, der sich der Verbreitung der christlichen Bilder zur Zeit Riccis sowie deren Rezeption widmete.<sup>48</sup> In der Folgezeit galt Pelliot's Aufsatz als einer der wichtigsten Quellen für das Studium christlicher Ikonographie in China der späten Ming-Zeit. Obwohl die Kirche bei ihm kaum eine Erwähnung fand, wurde die Innenausstattung im Kontext von Giacomo Nivas (1579-1635) Leben mitbehandelt.

1930 erschien von Walter Devine ein historisches und vielmehr journalistisches Werk *The Four Churches of Peking*, welches sich intensiv mit der jüngeren Geschichte der Nantang-Kirche, deren Restaurierung sowie historischen Ereignisse, die im Zusammenhang zu der der katholischen Mission standen, auseinandersetzte.<sup>49</sup> Wegen dieser besonderen Ausrichtung, und der unkritischen Aufbereitung der Quellen, darf Devine's Buch nur mit Vorbehalt verwendet werden. Aufschlussreich ist, dass der Teil der Restaurierung, die bei Bornet nur mangelhaft beschrieben wurde, nun bei Devine eine ausführlichere Darlegung erfuhr.

Hierbei ist in der Publikationswelt deutschsprachiger Länder die von Alfons Väth 1933 erschienene Biographie von Johann Adam Schall von Bell zu nennen, in der umfangreiche Primärquellen aus Schalls Zeit zugänglich gemacht wurden.<sup>50</sup> Von

---

<sup>45</sup> BCP Nr. 375, Peking 1944, S. 527-545; Nr. 377, Peking 1945, S. 22-31.

<sup>46</sup> Pfister 1932-1934.

<sup>47</sup> Es mag sein, dass die Quellen Schalls damals noch nicht zugänglich waren.

<sup>48</sup> Pelliot 1921, S. 1-18.

<sup>49</sup> Devine 1930.

<sup>50</sup> Väth 1991 (<sup>1</sup>1933).

Väth wurden die wichtigsten Daten zu Schalls Neubau zusammengetragen, wodurch es Sepp Schüller 1936 gelang, die erste Abhandlung zur christlichen Kunst Chinas zu publizieren.

In dieser essayartigen Abhandlung, in der der Neubau Schalls im Zentrum stand, wurde erstmals der Versuch unternommen, die Grundzüge der christlichen Kunst in China außerhalb des missionshistorischen Kontexts zu illustrieren.<sup>51</sup> Das heißt, dass die Kunst und Architektur der Jesuiten keinesfalls Nebenprodukte der katholischen Mission waren. Es bestand dringend der Bedarf, ihnen eine ausführliche kunsthistorische Würdigung zu verleihen, was für die deutschen Kunsthistoriker dieser Zeit, die sich gerade um die allmähliche Entfaltung eines Konzeptes von „Weltkunstgeschichte“ bemühten, sicher einen wichtigen Ausgangspunkt darstellte.<sup>52</sup> Daraus erarbeitete Schüller 1940 sein erstes monographisches Werk zur Verbreitung der christlichen Kunst in China, in der die Entstehung der Nantang nebst anderen Jesuitenanlagen wie die St. Paul-Kirche in Macau, die *Laotang* 老堂 (Alte Halle)-Kirche in Shanghai, dargelegt und diskutiert wird.<sup>53</sup> Leider übernahm Schüller jedoch unkritisch sämtliche Daten von Väth, sodass viele Fehler wiederholt auftauchten.

Vor erst knapp 40 Jahren publizierte João Basto 1978 ein Essay zu den Beiträgen des Padroado beim Bau katholischer Kirchen in Peking, wobei zwei Zeichnungen aus dem historischen Übersee-Archiv in Lissabon bekannt gemacht wurden.<sup>54</sup> Obwohl viele Daten sowie die fehlerhafte Zuschreibung der Bildquellen (als die Dongtang/St. Josefskirche) von Basto noch korrigiert werden müssten, verdient die Stilaffinität zwischen der Nantang-Kirche und den Kirchen in Macau besondere Beachtung. Die Zeichnungen tauchten wiederum 1992 in Gonçalo Couceiros Dissertationsschrift auf und dienten als Darstellung der Nossa Senhora Assunção zu Peking.<sup>55</sup> Couceiros Dissertation, die sich vor allem mit der St. Pauls-Kirche zu Macau beschäftigte,

---

<sup>51</sup> Schüller 1936, S. 68-73.

<sup>52</sup> Zu einem ähnlichen Ansatz über diese Zeit siehe Peters 1937, P. 542-547. Peter setzte sich aber vor allem mit der Frage der Sinisierung der christlichen Kunst in den 1920/30er Jahren auseinander.

<sup>53</sup> Schüller 1940.

<sup>54</sup> Basto 1978, S. 41-45.

<sup>55</sup> Couceiro 1992. Beide Zeichnungen wurden von Wang Lianming et al. 2010 diskutiert und als Grundlage einer dreidimensionalen Rekonstruktion des Nantang-Baus im 18. Jahrhundert verwendet. (URL: [http://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/2023/1/Wang\\_The\\_architectural\\_drawings\\_of\\_Nantang\\_2010.pdf](http://archiv.ub.uniheidelberg.de/artdok/2023/1/Wang_The_architectural_drawings_of_Nantang_2010.pdf), zugegriffen am 14.08.2014).

erschien 1997 in einer überarbeiteten portugiesischen Auflage unter dem Titel *A Igreja de S. Paulo de Macau*, in der ein Kapitel sich der Nantang-Kirche widmete. Danach, seit den 1990er Jahren, bestand die Bemühung vonseiten der chinesischen Historiker, die Geschichte der Nantang-Kirche unter verschiedenen Blickwinkeln zu beleuchten.<sup>56</sup> Von Chen Tongbin 陳同濱 (1991) wurden zunächst einige Primärquellen, die früher zum Teil von Fang Hao 方豪 (1910-1980) korrigiert wurden, publiziert.<sup>57</sup> Sie folgte James Shih-Chieh Cha 查時傑, der immerhin sich auf einer verhältnismäßig breiten Quellenbasis um Erkenntnis zur Entstehung der Xitang unter Adam Schall bemühte; dabei wurde eine oder andere nützliche Information zur Baufinanzierung geliefert.<sup>58</sup>

Die von den beiden Autoren unkritisch zusammengetragenen Daten (obwohl Cha sich ebenfalls auf einige westliche Quellen wie Vauth 1933 stützte) wurden in der Folgezeit in einer Reihe von chinesischen Publikationen tradiert.<sup>59</sup> Zu beachten ist, dass die westlichen Quellen sowie Publikationen von der solchen Literatur nie mit berücksichtigt wurden. Daher blieben einige Lücken in der Baugeschichte.

Nachdem Ad Dudink es 2000 gelang, eine Übersicht über die christlichen Kirchen in China zu geben,<sup>60</sup> begannen Gu Weimin 顧衛民 und Yu Sanle 餘三樂 jeweils im Jahre 2005 und 2006, Übersichtswerke zum Christentum in China zu kompilieren.<sup>61</sup> Die Überlegung Gus betraf vor allem die Konzeptualisierung der Verbreitung christlicher Kunst in China von der Tang bis in das 19. Jahrhundert; in der Architekturrezeption wurde die Geschichte der Nantang-Kirche aber mitsamt anderen Kirchen in Macau und Peking flüchtig behandelt.

Die erste sorgsame Aufarbeitung zur Baugeschichte gelang César Guillén-Nuñez im Jahre 2010.<sup>62</sup> Guillén-Nuñez, der sich lediglich auf westliche Quellen und Literatur gestützt hatte, war zusammen mit Elisabetta Corsi (2012) mit einer Situation,

---

<sup>56</sup> Darunter war Zhang Fuhe 張複合 der erste, der sich mit der Geschichte christlicher Bauten in China auseinandersetzte. In seiner summarischen Studie wurde die Nantang-Kirche aber nur flüchtig erwähnt (Zhang Fuhe 1988, S. 10-13).

<sup>57</sup> Chen Tongbin 1991, S. 48-61.

<sup>58</sup> James Shih Chien Cha 1992, S. 287-314.

<sup>59</sup> Dong Xun 2000, S. 3-11; Zhang Fuhe 2002, S. 46-59; ders. 2004; Li Xiaodan et al. 2003/04, S. 54-63;

<sup>60</sup> HdO, Bd.1, 2000, S. 580-581.

<sup>61</sup> Gu Weimin 2005; Yu Sanle 2006.

<sup>62</sup> Guillén-Nuñez 2010, S. 102-119.

nämlich dem Mangel an Bildquellen, konfrontiert.<sup>63</sup> Es gelang ihnen letztendlich nicht, eine Symmetrie zwischen den Bild- und Textquellen zu finden. Nach wie vor fehlt eine Beurteilung der Architektur und Malerei der Nantang-Kirche vor einem weiteren, die verschiedenere Vorstellungen und politischen Interessen der Bauherren einschließenden Horizont.

In dieser Hinsicht ist die vorliegende Arbeit die erste monographische Studie, die sich mit dem materiellen Aspekt der jesuitischen Mission des 17. und 18. Jahrhunderts, in der die Nantang-Kirche und die anderen Kirchen in Peking im Mittelpunkt standen, auseinandersetzt.

---

<sup>63</sup> Corsi 2012, S. 233-243.

KAPITEL I: STADT, ÖFFENTLICHKEIT UND DER  
JESUITISCHER URBANISMUS

Die gezielte Einbettung der Kirchen und Residenzen binnen des städtischen Umfelds, deren Ursprung auf Ignatius von Loyola zurückführbar ist, gilt im Wesentlichen als ein nicht formales Merkmal der Jesuitenanlagen in Europa. In Wirklichkeit trug sie jedoch zur Bekräftigung der jesuitischen Identität<sup>1</sup> in deren korporativen Architektur maßgeblich bei.<sup>1</sup> Anhand des Beispiels der Nantang-Kirche, dem Hauptsitz des portugiesischen Padroado in China, setzt sich dieses Kapitel in erster Linie mit den Adaptionen und Innovationen der als „sakrale Strategie“ bekannten topographischen Lösung der Gesellschaft Jesu außerhalb ihres europäischen Rahmens aus. Im Folgenden werden primär Fragen gestellt, sowohl zu dem historischen Kontext, in dem die Gründung und Platzwahl von Riccis Jesuitenresidenz stand, als auch zu ihrem Verhältnis in Bezug zu örtlichen Orientierungspunkten sowie deren Positionierung im Kontext städtebaulicher Entwicklung Pekings im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts.

Hierbei stützen wir uns vorwiegend auf die von Louis Gallagher (1885-1972) editierte Übersetzung von Riccis Tagebuch, die auf der Basis des von Nicolas Trigault (1577-1629) publizierten, teils durch zahlreiche Originaldokumente und Briefe annotierten *De Christiana expeditione apud Sinas Sucepta* (Augsburg, <sup>1</sup>1615), entstand,<sup>2</sup> sowie auf die *Fonti Ricciane* (fortan: FR), die Pasquale d’Elia (1890-1963) im Laufe der 1940er-Jahre auf einer breiteren Quellenbasis kompilierte.<sup>3</sup> Dabei werden überdies einige Auszüge Riccis aus den *Opere Storiche* (fortan: OS), den von Pietro Tacchi-Venturi (1861-1956) 1913 herausgegebenen Sammelbänden von Riccis Originalbriefen, mit berücksichtigt.<sup>4</sup>

Zum ersten Mal werden die Aussagen und Berichte seitens der europäischen Akteure mit den „Fakten“ aus chinesischen Quellen (Reiseliteratur, Widmungstexte, offizielle sowie inoffiziellen Geschichtsschreibung) ihrer Zeit verglichen, denen vorher kaum Beachtung geschenkt wurde, die sodann kritisch revidiert werden. Anschließend werde ich am Beispiel der Nantang-Kirche sowie im Kontext der jesuitischen

---

<sup>1</sup> Als erste monographische Studie, die sich mit der jesuitischen Urbanistik auseinandersetzt, gilt Lucas 1997.

<sup>2</sup> Matteo Ricci 1953.

<sup>3</sup> D’Elia 1942-1949, 3 Bde.

<sup>4</sup> Venturi 1911-13.

globalen Mission zu erläutern versuchen ~~zu erläutern~~, wie die Jesuiten in einer frühneuzeitlichen Residenzstadt mit strikt festgelegter Stadtplanung, wie es Peking war, strategisch mit der Topographie und Öffentlichkeit ihrer Ordensarchitektur umgingen und darüber hinaus, wie sie in den kartographischen Werken der Jesuiten im 18. Jahrhunderts bewertet und rezipiert wurden.

### 1.1 Die Gründung der Mission in Peking, 1601-05

#### *Hintergrund*

Die Etablierung der ersten jesuitischen Niederlassung in Peking ist einer Anzahl von fähigen Persönlichkeiten, dabei vor allem Matteo Ricci (Li Madou 利瑪竇, 1552-1610) zu verdanken, der sich in der letzten Dekade seiner Lebenszeit (zwischen 1601 und 1609) in der Rolle des Hauptinitiators sowie ~~überdies~~ in der eines mächtigen Bauherrn befand. Allerdings ist die Ansehnlichkeit dieser Anlage und ihrer Umgebung nicht allein das Ergebnis der Wahl Riccis, sondern vielmehr ~~ist es~~ auch das Verdienst seiner Nachfolger wie Johann Adam Schall von Bell. Sie entwickelten das anfänglich beengte Grundstück durch schrittweise Erweiterungen zu einem Ensemble weiter und stellten letztendlich einen unmittelbaren Zusammenhang her mit dem Ruhm des unweit liegenden Xuanwu-Tors (*Xuanwu men* 宣武門).

Fragen wir zunächst nach dem historischen Kontext, in dem der Erwerb des ersten jesuitischen Grundstücks stand. Die Ankunft der Jesuiten in der Stadt Peking ist für das Jahr 1601 festgehalten. Am 24. Januar desselben Jahres erreichte Ricci mit seinen Mitbrüdern nach vielen Mühen und teils herben Rückschlägen Peking — eine Stadt, die in Riccis Auge viel imposanter war als das ihm bekannte Nanking 南京, die frühere Hauptstadt der Ming Dynastie.<sup>5</sup> Ihre Hoffnung war es, den Kaiser persönlich zu bewegen, ihrer Mission durch die Gründung einer Jesuitenresidenz in der Hauptstadt eine permanente Aufenthaltsgenehmigung zu gestatten. Hierbei lohnt es sich vor allem, einen Blick auf die Finanzlage der Missionsarbeit dieser Zeit, die für die Niederlassungsgründung von großer Relevanz war, zu werfen.

Im Vergleich zur Situation in Macau, wo im Jahre 1600 noch weltliche Spenden von 3.130 *Pardaus de reales* für den Wiederaufbau des niedergebrannten Kollegbaus St.

---

<sup>5</sup> Betray 1955, S. 118.

Paul gesammelt wurden, geriet die China-Mission in der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts in große finanzielle Schwierigkeiten.<sup>6</sup> Vom Seidenhandel zwischen Macau und Japan, von dem die China-Mission im hohen Maße abhängig war, war infolge wiederholter Schiffsunglücke der Portugiesen nichts zu erhoffen.<sup>7</sup> Als Ricci in 1600 Nanking verließ, bekamen die Jesuitenmissionare wegen erneuter Piraterie der Holländer nahezu keine finanzielle Unterstützung.<sup>8</sup>

### *Geschenk, Freundschaft und Netzwerk*

Daher ist es nicht verwunderlich, dass Riccis zweite Peking-Reise, ähnlich seinem ersten, gescheiterten Versuch im Jahre 1598, sich größtenteils selbst finanzierte. Dahinter stand eine Vielzahl von Riccis Literaten-Freunden in Nanking, vor allem Zhu Shilu 祝世祿 (1539-1610), ein Staatsberater des Kaisers und renommierter Kalligraph seiner Zeit, der in der Rolle eines Gönners agierte.<sup>9</sup>

Am 27. Januar, drei Tage nach seiner Ankunft, überreichte Ricci am Kaiserhof eine Reihe von exotischen „Objekten“. Die bedeutendsten dieser Geschenke waren Heiligenbilder, ein Clavicembalo sowie eine selbstschlagende Stockuhr, die der Generalsuperior Claudio Aquaviva (1543-1615) der China-Mission zum Geschenk gemacht hatte.<sup>10</sup> Bezüglich dieser „Entrichtung des Tributs“ sowie seines Empfangs durch den Kaiser geht aus einer Petition vom 27. Januar 1601 hervor, dass Ricci sich zuallererst erhoffte, dem Hof durch sein vielfältiges Können, vor allem durch sein mathematisches Wissen, zu dienen.<sup>11</sup>

Laut der Stellungnahme des Ministeriums für Riten (*Li bu* 禮部), wie aus einer von Ministerpräsident Zhu Guozuo 朱國祚 (1559-1624) an den Kaiser eingereichten Petition vom März 1601 hervorgeht, wurden Ricci und seine Mitbrüdern rechtmäßig aufgefordert zu den „Provinzen im Süden“ (Yuesheng 粵省), wo sie sich früher aufgehalten hatten, zurückzukehren. Falls sich die zuständigen Behörden

---

<sup>6</sup> Teixeira 1979), S. 69.

<sup>7</sup> Schütte 1951, S. 394-398.

<sup>8</sup> Bernard 1937, Bd.1, S. 34-35; vgl. Ricci 1953, S. 175.

<sup>9</sup> Ricci 1953, S. 323.

<sup>10</sup> Ebd., S. 296; Ronnie Po-Chia Hsia 2010, S. 207.

<sup>11</sup> Lin Jinshui 1996, S. 83.

weigerten, ihnen einen Wohnort zu gewähren, würden sie sofort aus dem Einflussbereich der Ming Dynastie deportiert werden.<sup>12</sup>

Folglich wurden Ricci und seine Mitbrüder zum Aufenthalt im Huitong-Gasthaus (*Huitong guan* 會同館), in dem hauptsächlich ausländische Tributträger Quartier bezogen, gezwungen.<sup>13</sup> Zwecks der liturgischen Nutzung errichtete Ricci dort die erste Privatkapelle in Peking.

Drei Monate später, nachdem die Patres im Juni 1601 das Gasthaus durch die Mithilfe und das Wirken zweier Beamter, Cao Yubian 曹於汴 (1558-1634) und Li Dai 李戴 (1531-1607), verlassen konnten, erhielten sie eine mündliche Zusage vom Kaiser, dass sie von seiner Seite her aus nichts zu befürchten hätten, wenn sie sich in Peking niederließen.<sup>14</sup> Dass Ricci zur Absicherung der jesuitischen Präsenz die Bewilligung des Kaisers bewusst als eine Protektion propagierte, ist aus einem von Ricci an Giulio Alaleoni (?) adressierten Brief vom 26. Juli 1605 zu erfahren:

„Der König [Kaiser] will nicht, dass wir von Peking fortgehen. Genau das ist, was wir wünschen. Denn unser Aufenthalt hier und die Tatsache des Unterhaltes aus der Kasse des Königs [Kaisers], unser Ansehen und die Achtung bei ihm gibt diesem Unternehmen und den anderen Residenzen eine starke Autorität.“<sup>15</sup>

Beginnend in der zweiten Hälfte des Jahres 1601 schloss Ricci mit einer Vielzahl von Macht- und Sozialeliten Freundschaft, was vor allem auf seinen Kenntnissen der Kartografie, Mathematik und Astronomie beruhte.<sup>16</sup> Der vornehmste dieser Freunde war Li Zhizao 李之藻 (1571-1630), der eine hohe Position im Ministerium für Öffentliche Arbeiten (*Gongbu* 工部) innehatte.<sup>17</sup> Zwecks der Gründung der Peking-Niederlassung baute Ricci nun mittels seines früheren Literatenkreises in Nanking gezielt ein ausgedehntes Eliten-Netzwerk auf. Es ist wenig verwunderlich, dass die jesuitische Präsenz vonseiten der Pekinger Literaten-Beamten freudig begrüßt wurde, darunter Feng Qi 馮琦 (1558-?), dessen politisches Geschick – zunächst als Vize-Direktor (*Zuo shilang* 左侍郎) und dann zum Zeitpunkt des Grundstückskaufs im

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 98.

<sup>13</sup> Ebd., S. 94; vgl. James Shih-Chieh Cha 1992, S. 288.

<sup>14</sup> Ricci 1953, S. 388-389; vgl. Bettray 1955, S. 119; sowie Witek 2005, S. 95.

<sup>15</sup> James Shih-Chieh Cha 1992, S. 289.

<sup>16</sup> Vgl. Lin Jinshui 1996, S. 306; vgl. Criveller 2010, S. 46.

<sup>17</sup> Vgl. Elman 2007, S. 34.

Jahre 1605 als Ministerpräsident für Riten (*Libu shangshu* 禮部尚書) – die jesuitische Präsenz in Peking im höchsten Maße gesichert hatte.<sup>18</sup>

Im Winter 1603 traf Ricci mit Xu Guangqi 徐光啓 (1562-1633) zusammen, der später bei der Gründung der Peking-Mission in finanzieller Hinsicht eine Rolle spielte. Dazu ist in der Präambel von *Zhifang waiji* 職方外紀 (Berichte über die ausländische Geographie, <sup>1</sup>1623) folgendes zu lesen, in der Li Zhizao über das Jesuitenhaus dieser Zeit berichtet: „...nachdem Ricci sich niedergelassen hatte ließ, besuchte ihn eine Vielzahl von Menschen“.<sup>19</sup>

In der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts, insbesondere im Jahre 1604, berichtete Ricci über die erstaunliche Anzahl der täglich mehr als 20 Besucher (an Feiertagen sogar über 100) und das Haus der Jesuiten war somit ein intellektuelles Zentrum und ein wichtiger Treffpunkt für eine Vielzahl von Sozialeliten sowie künftigen Beamte wie Xu Guangqi, die sich zur Anlegung der Jingshi-Prüfung (*Jinshi* 進士) in Peking aufhielten, geworden.<sup>20</sup>

## 1.2 Erwerb des Grundstücks, 1605

Aus einem auf Februar 1605 datierten Brief, in dem Ricci sich bei Ludovico Maselli (1574-1583), dem Rektor der Collegio Romano in Rom, beklagte, ist zu entnehmen, dass der Peking-Niederlassung eine öffentliche Kirche fehlte. Die alltäglichen liturgischen Aktivitäten (wie die Messe, das Predigen, das Abnehmen der Beichte sowie das Messopfer), die einen permanenten festen Ort dringend voraussetzen, konnten nur bedingt in einer privaten Kapelle, die sich inmitten eines Miethauses befand, abgehalten werden.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Durch die Empfehlung von Wang Ruxun 王汝訓 (1551-1610), der damals Vize-Direktor des Ministeriums für Personalwesen (Nanking) war, mit dem Ricci schon länger befreundet war, gelang es bald, enge Bekanntschaft mit Feng Qi zu schließen. Es lässt sich daher vermuten, dass Feng Qi doch der Hauptakteur war, der den Kauf des Grundstücks im Jahre 1605 initiierte, dazu siehe Ricci 1953, S. 319; vgl. Lin Jinshui 1996, S. 108.

<sup>19</sup> Aleni 1936 (<sup>1</sup>1623), S. 5-7.

<sup>20</sup> Vgl. Lin Jinshui 1996, S. 194.

<sup>21</sup> Matteo Ricci an Ludovico Maselli, geschrieben im Februar 1605 in Peking (publiziert in: OS Bd. 2, S. 253: „non habbiamo qui anco chiesa pubblica, ma in una buona cappella li diciamo Messa, predicamo, confessiamo e facciamo i sacri offitii nelle feste solenni al meglio che potemo.“

Der vorrangigste Grund war der dauernde Mangel an Finanzmitteln. Nicht allzu sehr verbesserte sich die Finanzlage nach Februar 1603, als Valignano sich entschloss, jährlich 30 *Scudi* für jedes Missionshaus (Shaozhou 韶州, Nanchang 南昌, Nanking und Peking) in China bereitzustellen, da die Spende des portugiesischen Königshauses des Öfteren zweckentfremdet wurde.<sup>22</sup> Als unmittelbare Folge davon mussten die Jesuitenmissionare in der Zeit zwischen Juli 1601 und August 1605 insgesamt vier oder fünf Mal umziehen und dafür häufig die Hälfte des Jahres investieren.<sup>23</sup>

Da einerseits, wie oben beschrieben, keine ausreichende Basis für eine Niederlassungsgründung vorhanden war und andererseits die Patres alle Kräfte auf die Missionsarbeit konzentrierten, sollten bis zum Kauf des ersten Grundstücks im Jahre 1605 mehr als fünf Jahren vergehen.

Zu erwähnen ist dabei, dass die China-Mission bereits ab 1604 unabhängig von Macau wurde. Unter dieser Rahmenbedingung äußerte sich Ricci im Frühjahr 1605 ausdrücklich, dass „der Bau einer größeren Kirche den Zuwachs der christlichen Gemeinde bewerkstelligen würde.“<sup>24</sup> Die Gründung einer permanenten Niederlassung für die China-Mission, die die physische Präsenz des Christentums unter den „heidnischen“ Tempeln und Klöstern in Peking repräsentierte, schien aufgrund dessen dringend zu sein.

Im August 1605, nachdem Ricci sich von seinen Literaten-Freunden, vor allem Xu Guangxi, beraten ließ, überlegt er sich, ein desolates Wohnhaus mit vierzig Zimmern zu erwerben. Es lag in der Ost-Shuncheng-Straße (*Dong shuncheng jie* 東順城街) auf der inneren Seite des Xuanwu-Tors (*Xuanwu men* 宣武門), einer verkehrsgünstigen Lage im ersten Block des Dayongshi-Viertels (*Dayongshi fang* 大雍時坊) in der Innenstadt (*Neicheng* 內城), (Fig.1.2.1).<sup>25</sup> Zu diesem Grundstückskauf konnten ihre jesuitischen Mitbrüder in Rom keinen finanziellen Beitrag leisten. Da die Spendensumme von 500 bis 600 *Scudi*, die Valignano zur Eröffnung der Peking-Niederlassung in Aussicht gestellt hatte, wegen eines erneuten

---

<sup>22</sup> Ricci 1953, S. 442.

<sup>23</sup> Ebd., S. 474; vgl. FR, Bd. 2, S. 351; sowie Bernard 1937, Bd.2, S. 238.

<sup>24</sup> Matteo Ricci an Ludovico Maselli, geschrieben im Februar 1605 in Peking (publiziert in: OS, Bd. 2, Bd. 2, S. 253): „...con che si animano e crescono in divotione i christiani e ci danno speranza che, quando avremo chiesa grande, iranno le cose con molto aumento.“

<sup>25</sup> Ricci 1953, S. 474; sowie OS, Bd.1, S. 498.

Schiffsun Glücks nicht eingelöst werden konnte, wurde die Summe von Xu Guangxi alleine getragen, der durch die Aufnahme eines Darlehens Geld beschafft hatte.<sup>26</sup>

Am 24. August 1605 wurde der Kauf nach der Erteilung der Käuferlaubnis, an deren Vorverhandlungen wohl Zhao Bangqing 趙邦清 (1558-1662) mitgewirkt hatte, weitestgehend abgeschlossen.<sup>27</sup> Hierbei muss hinsichtlich des Grundstücksbesitzes hervorgehoben werden, dass sich die sowohl in den älteren Quellen als auch in der jüngeren Literatur immer wieder auftretende Behauptung – vertreten durch die Missionare späterer Generationen wie August von Hallerstein (Liu Songren 劉松仁, 1703-1774): „...der Platz zu dieser Kirch unserm Patri Matthæo Riccio, von denen Kaisern des vorigen Stammens eingeräumt“, als ein Irrtum erwies.<sup>28</sup>

Dieses Urteil, das sich auf *Di jing jingwu lue* 帝京景物略 (Übersicht über die Sehenswürdigkeiten in der Hauptstadt des Reiches), einem der wohl bekanntesten Reiseführer über das Ming-zeitliche Peking, zurückführen lässt,<sup>29</sup> widerspricht allerdings der Aussage der offiziellen Geschichtsschreibung, wie z. B. Zhang Tingyus 張廷玉 (1672-1755) *Mingshi* 明史 (Geschichte der Ming Dynastie). Ihm zufolge, der sich auf eine Petition vom März 1601 gestützt hatte, wurde die jesuitische Präsenz in Peking zwar geduldet, der Kaiser hatte aber weder den Bauplatz noch das besagte Wohnhaus gestiftet.<sup>30</sup>

In Anbetracht der Tatsache, dass Liu Tong 劉侗 (1593-1636), einer der beiden Autoren, noch 1634 persönlich in der Jesuitenresidenz anwesend war, lässt sich folglich für wahrscheinlich halten, dass der Bauplatz zu Riccis Lebzeiten – wohl zur Absicherung der Missionsgründung – gezielt als eine kaiserliche Schenkung

---

<sup>26</sup> FR, Bd. 2, S. 351; Clément 1914, S. 85.

<sup>27</sup> Aleni 1630, S. 5-7: „...dann nahm Herr Zhao Bangqing an der Verhandlung teil. Danach, als Herr Zhao von seiner Stellung abgesetzt wurde, drückte Ricci großes Mitgefühl aus und weinte mit ihm /...於是禮部趙公邦清周旋其間...趙公後因他事去官，利子噶口對而之泣“.

<sup>28</sup> Augustin Hallerstein an Joseph Ritter, geschrieben am 1. November 1743 in Peking, in: WB, Bd.5, Nr. 681; Clément 1914, S. 85.

<sup>29</sup> Liu Tong et al. 1980 (<sup>1</sup>1635), S. 152: „die Halle befand sich an der östlichen Ecke innerhalb des Xuanwu-Tors...der Kaiser Shenzong [Wanli] schenkte diesen Wohnsitz und diese Residenz / 堂在宣武門內東城隅...神宗命給廩，賜地此邸“.

<sup>30</sup> Zhang Tingyu et al. 1974 (<sup>1</sup>1709-1739), S. 326: „...bedachte der Kaiser ihn [Ricci] mit einer Unterkunft im Gasthaus und Reis von erster Klasse aufgrund dessen, dass er aus der Ferne kam. Alle Amtsträger, die unter Gongqing waren, legten großen Wert auf ihn und empfahlen ihn. Daher fühlte Li Madou [Matteo Ricci] sich beruhigt und ließ sich [in China] nieder / 帝嘉其遠來，假館授粢，給賜優厚.公卿以下重其人，鹹與晉接.瑪竇安之，遂留居不去“.

propagiert wurde.

Danach bemühte sich Ricci um die Legitimierung ihres Kaufes und reichte der zuständigen Behörde einen Grundbrief ein, der bestätigte, dass das angekaufte Wohngebäude sowie das Grundstück legal in den Besitz der Jesuiten gekommen waren.<sup>31</sup> Dabei soll Li Zhizao, der zu jenem Zeitpunkt das Amt als Direktor der Abteilung für Wasserbau (*Dushuisi lanzhong* 都水司郎中) innehatte, eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt haben.<sup>32</sup>

Binnen Kurzem verbreitete sich diese Nachricht des von Valignano als „gran acierto“ bezeichneten Kaufakts unter den Mitbrüdern in Macau und Japan.<sup>33</sup> Es ist aus einem auf den 9. Februar 1606 datierten Brief zu erfahren, dass Valignano sich überlegte, die daraus entstandenen Schulden durch den Verkauf eines Handelsschiffs sowie von Geräten für die heilige Messe auszugleichen, in die er früher eine Menge Geld investiert hatte.<sup>34</sup> Die Spende kam im selben Jahr in Peking an und stand fortan für die Anschaffung von Möbelstücken und weitere Bauerweiterungen (Aus- und Umbau der Wohnzimmer, Erhöhung des Bodengrunds usw.) zur Verfügung. Um mehr Räume zu schaffen, wurde das von einer Mauer umgebene Gebäude ferner um einen weiteren Stock erhöht.<sup>35</sup>

Am 27. August 1605 eröffneten die Patres in Begleitung von zwei chinesischen Novizen, zwei Ordenskandidaten und neun Dienern in den angekauften Häusern die erste Niederlassung in Peking.<sup>36</sup> Nahezu im direkten Anschluss an die feierliche Einweihung wurde die Residenz durch eine Kapelle, der sich im Osten des Baukomplexes befand, bereichert.<sup>37</sup>

---

<sup>31</sup> Ricci 1953, S. 475-476.

<sup>32</sup> Fontana 2011, S. 239.

<sup>33</sup> Alessandro Valignano an Claudio Aquaviva, geschrieben am 12. Dezember 1605 (ARSI, Jap.-Sin., 14, II, f. 250v; publiziert in: FR, Bd.2, S. 351): „tenían comprado hunas buenas casas por quinientos ducatos y poco más, que fué gran acierto...“.

<sup>34</sup> FR, Bd.2, S. 353, Anm. 1; Schütte 1951, S. 395. Der Wert der silbernen Geräte (Kelche, Kerzenleuchter und Weihrauchfässer) betrug ca. 2.000 *Scudi*.

<sup>35</sup> FR, Bd.2, S. 353, Anm. 2: „La casa dunque, quale fu comprata, non aveva che il pian terreno, come voleva l'uso cinese..., ma, per maggiore comodità, i nuovi proprietari fecerco alcune camere di sogliato, cioè innalzarono un primo piano per avere un maggior numero die camere.“

<sup>36</sup> OS, Bd.1, S. 397 (vgl. FR, Bd.2, S. 352).

<sup>37</sup> Diese der Mutter Gottes geweihte Kapelle war architektonisch in den Baukomplex integriert und sollte bis 1610 liturgischen Zwecken dienen, dazu siehe Ricci 1953, S. 474-475.

### 1.3 Die Schaffung eines Orientierungspunktes

Wie lässt sich die Lage des von Ricci erworbenen Bauplatzes, auf dem die Gesellschaft Jesu anzutreffen war, in der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts beurteilen? Welche Stellung nahm die Residenz im Kontext des städtebaulichen Wandels Pekings ein, der sich infolge des Dynastiewechsels (von der Ming-Dynastie zur Qing-Dynastie) im Jahre 1644 vollzog? Zur Beantwortung dieser Fragen lohnt es sich primär die Funktion und Stellung des benachbarten Xuanwu-Tors zu berücksichtigen.

#### *Das Xuanwu-Tor*

Auf Basis der aus der Yuan Dynastie erhaltenen Stadtstruktur gliederte sich das Ming-zeitliche Peking in zwei Teile, nämlich der Innenstadt (*Neicheng* 內城) im Norden und der Außenstadt (*Waicheng* 外城) im Süden (Fig.1.2.2).<sup>38</sup> Auf den Befehl von Dorgon 多爾袞 (1612-1650) hin, dem Regenten der Qing-Dynastie (reg. 1645-1650), unterschied man ab 1648 zwischen den „tatarischen“ und „chinesischen“ Städten, wodurch es zur strengen Isolierung der Wohnsiedlungen von Mandschuren und Han-Chinesen kam.

Die Innenstadt, in der die vom Kaiser und seinen Hofbediensteten bewohnte Verbotene Stadt (*Zijincheng* 紫禁城) und die angrenzende Kaiser- oder Palaststadt (*Huangcheng* 皇城) ihren Sitz hatten, war mit einer hohen Ziegelmauer mit neun Stadttoren befestigt, die jeweils über eigene Funktionen verfügten. Zur Gestalt und Konstruktion des gewaltigen Torbaus, von welcher Ricci tief beeindruckt war, ist in seiner zeitgenössischen Beschreibung, später in Du Haldes *Description de la Chine* (1735) tradiert, folgendes zu lesen:

“The portals of the wall are high and vaulted, with large pavilions of up to nine stories, each of which is pierced with windows or cannon holes. The ground story is a large room in which here are soldiers and officers on duty, or those who will relieve them. In front of each portal is a space of more than 360 feet which functions as an armory enclosed by a semicircular wall whose height and width are the same as those

---

<sup>38</sup> Steinhardt 1990, S. 172; vgl. Naquin 2000, S. 6f.

of the rest of the wall... Each of the portals with a nine-story tower has a double pavilion".<sup>39</sup>

Das südwestlich gelegene Xuanwu-Tor (wörtlich: Tor der kriegerischen Proklamation), welches während der Yuan Dynastie und bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts noch volkstümlich als Shuncheng-Tor (*Shuncheng men* 順承門; oder: Shunzhi-Tor *Shunzhi men* 順治門) bekannt war, ist eines dieser neun Tore (Fig. 1.2.3). Seine gewaltige Anlage, die 32,6 Meter breit, 23 Meter tief und 33 Meter hoch (einschl. des Wachturms) war, war am Ende einer von neun, von Norden nach Süden verlaufenden Hauptstraßen situiert.

Als das einzige Stadttor, das sich dem Landweg von der Marco-Polo-Brücke (*Lugou qiao* 盧溝橋) anschließt,<sup>40</sup> diente das Xuanwu-Tor – neben dem in der Mittelachse befindlichen Zhengyang-Tor (*Zhengyang men* 正陽門) und dem südöstlich gelagerten Chongwen-Tor (*Chongwen men* 崇文門) – als der wichtigste Zugang zur Innenstadt. Der Bauplatz der Jesuiten lag genau an einem verkehrsgünstigen Knotenpunkt zwischen der Innen- und Außenstadt sowie zwei angrenzenden Verwaltungseinheiten (*Fang* 坊) im südwestlichen Stadtteil, nämlich dem Dashiyong-Bezirk (*Da shiyong fang* 大時雍坊) und dem Fushi-Bezirk (*Fushi fang* 阜時坊), die sich jeweils in der Mittelstadt (*Zhongcheng* 中城) und Weststadt (*Xicheng* 西城) befanden (Fig.1.2.1).

In der späten Ming-Zeit hatte die Gegend innerhalb des Xuanwu-Tors ehemals als Wohngebiet für die Ming-Beamten gedient hatte.<sup>41</sup> Im Süden davon, der als *Xuannan* 宣南 (Südlich des Xuanwu-Tors) benannt war, begannen prominente Literaten-Beamten, gegen Ende der 1640er Jahre, private Villen und Residenzen zu errichten (Fig.1.2.4).<sup>42</sup> Es darf also vermutet werden, dass das jesuitische Grundstück sich bereits von Anfang an in einem wohlhabenden Wohnbezirk befand.<sup>43</sup>

---

<sup>39</sup> Übersetzt aus dem Italienischen von Nancy S. Steinhardt, dazu siehe Steinhardt 1990, S. 171-172.

<sup>40</sup> Vgl. Belsky 2005, S. 89.

<sup>41</sup> Vgl. Xu Pingfang 1986, 20f.

<sup>42</sup> Vgl. Belsky 2000, S. 69.

<sup>43</sup> Die Einwohner unterer sozialer Schichten ließen sich hingegen weiter entfernt im Westost-Quartier der Innenstadt, dem Elendsviertel beim Dongzhi-Tor (*Dongzhimen* 東直門), nieder, dazu siehe Yi Deng et al. 2002, S. 212.

Die Meinung von Diana B. Kingsbury u.a., dass sich Riccis Residenz auf einem „ungünstigen“ Bauplatz am Stadtrand befand,<sup>44</sup> kann jedoch durch Chen Xichangs 陳熙昌 (1597-?) *Guangzhou huiguan ji* 廣州會館記 (Notiz zum Gildenhaus von Guangzhou) aus dem Jahre 1624 widerlegt werden:

„..., [in Peking] mangelt es nicht an Gildenhäuser aus der östlichen Region von Guangdong. Die Gegend innerhalb des [Xuanwu-]Tors in der Hauptstadt war zunächst im Besitz der pensionierten Beamten und Gentry, während die Literaten, Geschäftsleute sowie jene Beamten, die auf ihre Ernennung warten, das Gelände außerhalb des Tors besaßen ... für jene Alleinreisende, die die Stadt betreten, sich ausruhten, Abschiedsfeiern organisierten sowie Ausfahrten, gibt es kein besserer Ort als die Gegend außerhalb des Xuanwu-Tors.“<sup>45</sup>

Obwohl Chengs Widmungstext bald nach der Errichtung der Jesuitenresidenz entstand, war die Gegend vom Xuanwu-Tor bereits in den 1620er Jahren als ein ansehnlicher Ort bekannt, an dem unzählige Gildenhäuser (*Huiguan* 會館) angesiedelt waren, die für die in Peking weilenden Kandidaten der Staatsprüfungen, Geschäftsleute sowie (Lokalen)Beamten, zur Verfügung standen.<sup>46</sup>

In Wirklichkeit lässt sich die Nutzung dieser Gegend als Ansammlung der Gildenhäuser nachweislich in die Zeit vor Ricci-, bis in die Regierungszeit Jahre von Yongle 永樂 (reg. 1403-1424) zurückführen. Nachdem eine Intellektuellen-Wohnsiedlung sich ansatzweise zum Süden des Xuanwu-Tors in der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts entwickelte, gruppierten sich dort eine Vielzahl von

---

<sup>44</sup> Kingsbury 1994, S.93-94: “The only land to him [Ricci] as a foreigner – a plot no Chinese would touch with a ten-foot pole – the right next to the ‘Gate of Death’”.

<sup>45</sup> Chen Xichang 1624, publiziert in: Sun Donghu 2005, S.5: „粵東不乏會館，大都門以內縉紳迭主之，門以外士商與謁選皆得主之，庶幾有即次之安矣。獨入都之稅駕，與出都之餞別，莫便於宣武門外，而未有善地”.

<sup>46</sup> Der Begriff *Huiguan*, der im Allgemeinen für die Landsmannschaft oder bei Richard Belsky, eine „native-place lodge“, steht, bezieht sich allerdings auf die von den aus derselben Region stammenden Leuten errichteten bzw. finanzierten Sozial- und Lebensräumen in administrativen Zentren wie Peking. Sie vereinigten zum Teil die Funktionen der örtlichen, nicht-behördlichen Organisationen sowie Vertretungsstellen lokaler Vereine und Institutionen und baten zugleich gewisse Unterstützungen (wie z.B. Unterkunft und Netzwerkbildung) für die aus der Heimat stammenden Reisenden, dazu siehe Sun Donghu 2005, S. 95; sowie Belsky 2005, S. 5.

Gildenhäuser mit Lesesälen und Wohnräumen, die für die Kandidaten zur Vorbereitung der Staatsprüfungen zur Verfügung standen.<sup>47</sup>

Bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts waren insgesamt 172 Gildenhäuser im Xuannan-Gebiet angesiedelt. Davon waren 70% *Shiguan* 試館 (Gildehaus für die Prüfungskandidaten), *Shiren huiguan* 士人會館 (Gildehaus für Literaten-Beamten), oder in manchen Fällen auch *Shuyuan* 書院 (Privatakademien) genannte Gildenhäuser.<sup>48</sup> Ein prominentes Beispiel unter diesen Akademien ist die Shoushan-Akademie (*Shoushan shuyuan* 首善書院), die sich unweit des Xuanwu-Tors befand. Die Akademie wurde 1622 von Zou Yuanbiao 鄒元標 (1551-1624) und Feng Congwu 馮從吾 (1556-1627) als Zweigniederlassung der Donglin-Akademie (*Donglin shuyuan* 東林書院) gegründet (Fig.1.2.5).

Im *Dijing jingwu lüe* wurde sie zusammen mit der benachbarten Jesuitenresidenz zu den Vornehmsten der 14 historischen Stätten in der Weststadt (*Xicheng*) gezählt.<sup>49</sup> Die Wahl ihres Standortes, der sich in unmittelbarer Nähe zur Jesuitenresidenz, einer der bekanntesten „Gildenhäuser“, befand, ist in erster Linie durch die Ansehnlichkeit des benachbarten Xuanwu-Tors, das als Mittelpunkt einer städtischen Literaten-Gemeinde im Xuannan-Gebiet galt, zu erklären.<sup>50</sup>

### *Bauplatz im Wandel der Zeit*

Zu dieser Zeit befand sich die Shoushan-Akademie auf der östlichen Seite der Inneren Xuanwumen-Straße (*Xuanwu men li jie* 宣武門裡街) und nahm senkrecht, auf der Nord-Süd-Achse, nur etwa ein Drittel des gesamten Straßenblocks ein. Nachdem die Akademie 1629 durch Xu Guangqi in das Amt für Kalenderwesen (*Lijü* 歷局) umgewandelt wurde und schließlich in den Besitz der Jesuiten überging, grenzte das ganze Gelände westlich und östlich jeweils an die *Xuanwu men li jie* und die Youfang Gasse (*Youfang hutong* 油房胡同) an und nördlich und südlich jeweils an die Dafang Gasse (*Dafang hutong* 大方胡同) und die Shuncheng-Straße

<sup>47</sup> Vgl. Belsky 2005, S. 26-27.

<sup>48</sup> Liu Tong et al. 1980 (1635), S. 180-181: „Die Besitzer der Gildenhäuser innerhalb der Stadt sind Gentry, diejenigen außerhalb der Stadt sind hingegen Wohnorte für Prüfungskandidaten / 內城館者，紳是主，外城館者，公車歲貢是寓.“

<sup>49</sup> Ebd., S.149-154.

<sup>50</sup> Zur Literaten-Gemeinde im Xuannan-Gebiet siehe Belsky 2005, S. 86.

(*Shuncheng jie* 順成街). Die von der Residenz abgehende Abschlussmauer im südlichen Bereich reichte tief in die Youfang Gasse hinein, was dazu führte, dass die südöstliche Ecke des Baukörpers schrägwinklig abgeschlossen wirkte. Der Umfang dieses Geländes sollte noch bis 1650 unverändert bleiben, als die Jesuiten wegen Beschädigung durch Rebellen von der Qing-Regierung eine Kompensation in Form einer Besitzerweiterung in Richtung Norden und Osten erhielten, welche das ursprüngliche Grundstück um ein Vielfaches erweiterte.<sup>51</sup>

Über den Umfang des ganzen Geländes geben die *Qianlong jingcheng quantu* 乾隆京城全圖 (Qianlongs Vollständige Karten der Stadt Peking; fortan: *Quantu*, Fig.1.2.6) Aufschluss. In diesen Karten ~~der~~ ist zu erkennen, dass die Jesuitenresidenz, die bereits den für den Nachfolgerbau des Amts für Kalenderwesen, dem *Shixian lijü* 實憲曆局 (Verlag für Shixian-Kalender), vorgesehenen Platz erworben hatte, sich baulich von deren Wohnstruktur im 17. Jahrhundert unterscheidet. Die ehemals schrägwinklige Rücksetzung der südöstlichen Ecke des Baukörpers ist nun zu einem rechten Winkel modifiziert.

Als Peking 1644 in die Hände der Mandschuren fiel, veränderten sich wegen strikter ethnischer Segregation sowohl die städtische Wohnstruktur als auch die Aufteilung der Sozialräume entscheidend. Als Folge davon wurde der Bauplatz der Jesuiten, der weitgehend noch als der „Vierzehnte Laden“ (*Shixi pu* 十四鋪) des *Dashiyong*-Bezirks bekannt war, nun in das von den geränderten blauen Banner-Truppen (*Kubuhe lamun gūsa* 鑲藍旗) bewohnte Stadtviertel eingegliedert und verstand sich somit als Teil eines „privilegierten Ortes“ (Fig.1.2.7).<sup>52</sup> Gemeinsam mit den aus der Nordstadt vertriebenen Han-Chinesen, wurden zu diesem Zeitpunkt die Gildenhäuser sowie Privatakademien in die blühenden Handelszentren außerhalb des Zhengyang-, Chongwen-Tors und vor allem des Xuanwu-Tors verlagert (Fig.1.2.4).<sup>53</sup>

In George W. Skinners binärem Model der *städtischen Ökologie* (urban ecology) wurden die sich den Toren nähernden Zonen als der *Geschäftsmänner-Kern* (merchants-nucleus) definiert, in Unterscheidung zum *Literaten-Beamten-Kern* (gentry-nucleus), der sich vor allem um kaiserliche Institutionen, wie staatlich geförderte Akademien, Prüfungsämter und konfuzianische Tempel usw.,

---

<sup>51</sup> Vgl. Vāth 1991 (1933), S. 148.

<sup>52</sup> Vgl. Naquin 2000, S. 354-359, Map. 11.1 (Qing Beijing)

<sup>53</sup> Vgl. Sun Donghu 2005, S. 96.

gruppierte.<sup>54</sup> Wie Richard Belsky später festhielt, überlappten sich beide Zonen um die Jahrhundertwende, als der *Xuanwu-Kulturraum* aufblühte, in dem sich das Xuanwu-Tor als Orientierungspunkt verstand.<sup>55</sup>

Die Gegend um das Xuanwu-Tor, die nach wie vor als ein Knotenpunkt zwischen Nord- und Südstadt fungierte, diente ab 1650 wegen des Erscheinens zahlreicher Gildenhäuser und Akademien in verstärktem Maße als Aufenthaltsort für Intellektuelle und Geschäftsleute.

Außerdem trug die nahegelegene Kaiserliche Werkstatt für Farbglasur (Liulichang 琉璃廠) zu deren Aufstieg zum kulturellen Subzentrum maßgeblich bei (Fig.1.2.4).<sup>56</sup>

Nachdem die Werkstatt sich 1694 auflöste, bildete sich allmählich auf ihrem Vorplatz (Changdian 廠甸) ein Handelszentrum aus, das 1732 von Yi Eui-hyeon 이의현 (1669-1745), einem koreanischen Gesandten, als Ort für „vulgäre Waren“ bezeichnet wurde.<sup>57</sup> In den 1770er Jahren, insbesondere, nachdem das „Haus der Vier Schätze“ (*Sikuguan* 四庫館) 1773 an diesen Ort verlegt wurde, wurde der Vorplatz (Changdian) zum Mittelpunkt des Buch-, Schreibwaren-, sowie Antiquariatshandels.<sup>58</sup>

### 3.5 Stadt, Öffentlichkeit und die jesuitische „sakrale Strategie“

#### *Die topographische Tradition der Jesuitenanlage*

Genau wie Jerusalem in der mittelalterlichen Radkarte im Zentrum der Welt platziert wurde, sah Ignatius von Loyola die Ewige Stadt Rom als *Caput Mundi* (Hauptstadt

---

<sup>54</sup> Vgl. Skinner 1977, S. 521-553; vgl. Belsky 2005, S. 78.

<sup>55</sup> Vgl. Sun Donghu 2005, S. 90-96.

<sup>56</sup> Die Werkstatt für Farbglasur war ein wichtiger Ort für die Produktion der Dachziegel und Farbglasur nach dem Regime von Yongle 永樂 (reg. 1403-1424), dazu siehe Naquin 2000, S. 460 (Fig. 13.1); vgl. Sun Donghu 2005, S. 90-92.

<sup>57</sup> Yang Yulei 2004, S. 56: „Die Werkstatt für Farbglasur (*Liulichang*) ist der Beinamen für Markt, wo die Techniken der Hexerei und Astrologie dieses Landes verkauft werden. Die zum Verkauf stehenden Waren sind vulgär / 琉璃廠者，市肆別稱，其國買術求售之處，諸品皆俗“.

<sup>58</sup> Sun Dianqi 1982, S. 34: „nichts anders als der Antiquitätenhandel, die Bücherei, die Geschäfte der Kaligraphien, Malereien, Steinabreibungen sowie der Paper aus Süden gruppierten sich hier / 凡古董，書肆，字畫，碑帖，南紙各肆，皆麀集於是，幾無他物也“.

der Welt) des Christentums an.<sup>59</sup> Der Leitgedanke zu seinen Lebzeiten, die Stadt Rom in eine Art „militärische Stadt“ zu verwandeln, in der die Ordenszentrale sich als die Kommandantur eines Feldlagers und Mittelpunkt eines radial konstituierten Stadtmodells versteht, wurde kurz nach seinem Tod 1564 im Traktat *Della fortificatione delle città* zum Paradigma der jesuitischen Baupraxis erhoben.<sup>60</sup>

In diesem Zusammenhang kann man also verstehen, wie Piet Lombaerde klar festhielt, dass „die Bedeutung einer Stadt durch Ergänzung oder Kombination bestimmter Elemente geändert wird“.<sup>61</sup> Als wirksames Mittel zur Realisierung dieser Utopie galt vornehmlich die Platzierung seiner Residenzen sowie Kirchenanlagen innerhalb der jeweiligen urbanen Landschaften. Diesbezüglich legte Ignatius von Loyola Folgendes nahe, was später als der Bestandteil der „sakralen Strategie“ bekannt wurde:

„...to have special care to obtain a good site that is spacious, or that can be enlarged in the future, that is sufficiently large for a church and a residence, and if at all possible that is not far removed from the converse of the city, and having bought that, it will be good beginning for all the rest.“<sup>62</sup>

Diese Anforderungen wurden weiterhin von einer Vielzahl ordensinterner Architekturtheoretiker, vor allem Jacobus Potanus (1542-1626) in seiner *De re architectonica* (1594) explizit:

„...ein vornehmes Gebäude, das vorzüglichste unter den übrigen, weshalb es zurecht Basilika heißt; und ihm gebührt billig ein erhabener Ort in der Stadt, von wo aus fast alle ihre Teile gesehen werden können... [die Kirche soll] an einem sehr geeigneten und zum Bau angemessenen Ort haben.“<sup>63</sup>

Die Umsetzung dieser Strategie ist dementsprechend bei der Entstehung der Ordensmutterkirche, der Chiesa del Gesù (fortan: Il-Gesù) in Rom, zu beobachten. Die Vorgeschichte des aufwendigen, barocken Kirchenbaus von Giacomo Barozzi da Vignola (1507-1573) begann zunächst mit zwei bescheideneren Bauanlagen, die

---

<sup>59</sup> Vgl. Lucas 1988, S. 18-19; sowie Lombaerde 2008, S. 77.

<sup>60</sup> Vgl. Lombaerde 2008, S. 77.

<sup>61</sup> Ebd., S. 77.

<sup>62</sup> Ebd., S. 35.

<sup>63</sup> Scheibel 1999, Kap. 6.3 (Online-Version):

<http://archiv.ub.unimarburg.de/diss/z2000/0400/html/Htmlpro/Kolleg/Grafik/Bau.htm#Marke21> (Zugegriffen am 12.03.2011)

Kirche und die *Casa Professa*, die auf einem kleinen, aber zentral gelegenen Grundstück in der Via Santa Maria della Strada standen. Den ansehnlichen Bauumfang und die dadurch erreichte öffentliche Wirkung erreichten sie erst ab 1568 durch die Ausweitung des Vorplatzes von *piazzetta* zur *piazza* sowie die Erneuerung der Fassade durch einen bahnbrechenden Entwurf von Giacomo della Porta (1532-1602). Wie an einer 1665 datierten Zeichnung von a Liévin Cruyl (1634- vor 1720?) zu erkennen ist, orientiert sich deren als eine Schaubühne fungierende Fassade gezielt an der *piazza*, um die Monumentalität des vorgelagerten, öffentlichen Raum zu akzentuieren (Fig. 1.2.8). Als Folge dieser baulichen Konstellation änderte sich das städtebauliche Gesicht Roms in den darauf folgenden Dekaden und wurde gegen 1610 gleichsam zu einer *Roma Ignaziana* (Fig.1.2.9), in der die Il-Gesù samt dem benachbarten Collegio Romano eine herausragende Stellung im städtischen Umfeld einnahmen; die Vatikanstadt und das Capitol blieben hingegen unbeachtet.

Genau wie Luca explizit formulierte, dass „...the Jesuits did not hesitate to use spectacle on the urban stage, dramas, processions, music and even fireworks, to attract the populace to hear a message ‘packaged’ with the event itself,“<sup>64</sup> offenbarte sich die ungewöhnliche Bedeutung der Il-Gesù in der urbanen Landschaft bei der Prozession am Abend des 6. April 1622, in der die Heiligsprechung zweier Ordensmitglieder, Ignatius von Loyola und Franz Xavier (1506-1552), gefeiert wurde.

Der Festzug, der aus unzähligen Patres, Brüdern und Studenten mit brennenden Fackeln bestand, verlief entlang des „heiligen Zirkels“ (sacred circle) , nämlich von der Fassade der Il-Gesù in die Richtung Palazzo dei Cesarini, dann direkt zu Pasquino, über Santa Maria dell’Anima und endete schließlich vor der S. Maria Annunziata der Collegio Romano. Der Gedanke eines „heiligen Zirkels“, womit Romulus (c. 8. Jh. v. Chr.), der Stadtgründer des antiken Roms, das Pomerium, nämlich die Grenze zwischen dem Stadtgebiet und dem Umland, festgelegt hatte, wurde hier zum Fundament der jesuitischen „sakralen Strategie“. Die Kirche Il-Gesù wurde demnach zum Mittelpunkt des durch den Prozessionsweg fixierten „Heiligen Ortes“.

In der Praxis spiegelten die gewaltige Baudimension (in Form eines nach Außen abgeschlossenen Quartiers), die gezielte Interaktion mit dem öffentlichen Raum sowie das Streben nach einer zentralen Lage im städtischen Umfeld, welches oft die

---

<sup>64</sup> Lucas 1988, S.17-43.

*piazza* umrahmt und eine städtische Achse schafft, nicht nur die persönliche Neigung Loyolas, sondern vielmehr die Grundeinstellung und propagandistische Natur der Gesellschaft Jesu wider.

Im Geist der gegenreformatorischen Urbanistik gewann sie in Wirklichkeit erhebliche Auswirkungen auf die zeitgenössische jesuitische Baupraxis. Als ein weiteres Beispiel gilt die Kolleganlage St. Michael (erbaut 1583-1597) in München (Fig.1.2.10). Die Münchener Niederlassung umfasst ein komplettes in sich geschlossenes Areal im Zentrum der Stadt. In Einklang zu seinem römischen Prototyp weitet der gewaltige Kirchenbau, verziert mit einer plastisch akzentuierten Fassade, den flankierenden Straßenraum mittels einer beabsichtigten Rücksetzung im Bereich des Baukörpers zu einer ausgewogen komponierten *piazza* aus, bis auf die Fluchtlinie der benachbarten Augustinerkirche.<sup>65</sup>

Ferner interagiert die Turmspitze des Kollegbaus über die Augustinerkirche hinaus, die turmlos ausgeführt ist, gezielt mit dem Turmpaar der Frauenkirche, dem wichtigsten Orientierungspunkt der städtischen Öffentlichkeit. Dass die „privilegierte“ Beziehung zwischen der Münchener Jesuitenanlage und der Glanz einer Stadt dadurch weitestgehend intensiviert wird, trägt letztendlich zur Erschaffung der St. Michael-Kirche als eine neue Örtlichkeit im vorgefundenen historischen Stadtgefüge bei.

Hierbei lohnt es sich die St. Paul-Kirche (gen. *Igreja de Madre e Deus*) in Macau, deren Ursprung auf das 1594 von Valignano gegründete Kollegium zurückzuführen ist, in Betracht zu ziehen.<sup>66</sup> Die Jesuiten waren die frühesten Bauherren unter den anderen Orden, die dank der Kolonialherrschaft unter weltlichem Patronat in der städtebaulichen Planung Macaus über gewisse Privilegien verfügten. Da die ursprüngliche, viel zu klein geratene Kirche 1595 und 1601 jeweils wegen eines Brandfalls zum Teil niedergerissen worden war, nutzte Carlo Spinola (1564-1622) 1601 die Chance, ein ehrgeiziges Bauprojekt zu verwirklichen, in dem eine solide, später als das Wahrzeichen der Stadt Macau geltende Granit-Fassade eingeschlossen wurde.<sup>67</sup>

In der Zeichnung *Cidade de Macau* (Fig. 1.2.15) lässt sich erkennen, dass die St. Pauls-Kirche sich ihrer topographischen Vorteile bedient und sich über dem

---

<sup>65</sup> Vgl. Sauter 2004, S. 24f.

<sup>66</sup> Zur Baugeschichte der St. Paul siehe Teixeira 1979, 22-29.

<sup>67</sup> Ebd., S. 69 f.

monumentalen Treppenaufgang auf einem in der Mitte der Stadt gelegenen Hügel, nämlich den Camões-Felsen, dem ursprünglichen Standort ihres Vorgängerbaus, erhebt.<sup>68</sup> Zur Seite des Fassadenbaus wurde ferner asymmetrisch ein hoher Turm errichtet, der mittels seiner empor steigenden Turmspitze die absolute Dominanz in der urbanen Landschaft ausdrückte.

Beginnend in den 1620er Jahren, vor allem seit einer Prozession am Abend des 2. Dezember 1621, mit der die Ernennung des Franz Xaviers zum Stadtpatron von Macau zelebriert wurde, erfahren wir über die liturgischen und symbolischen Funktionen der Fassade von St. Paul. Der Festzug begann vor dem damals noch unvollendeten Fassadenbau und führte über die in dem Stadtteil verstreuten *piazza* und temporär aufgestellten Bühnen, wo die Studenten des Jesuitenkollegs Episoden aus Xaviers Leben inszenierten, um die Stadt herum und endete schließlich wieder vor der Fassade.<sup>69</sup> Als man 1638 (spätestens 1640) den Kirchenbau mit der mit Reliefs und Skulpturen reich ausgestattete Retabelfassade anschloss, wurde die Il-Gesù-Lösung im Prozess ritueller und zeremonieller Vorführung zur vollen Entfaltung gebracht.

Im Zusammenhang mit der jesuitischen „sakralen Strategie“ ist es ersichtlich, dass die St. Pauls-Kirche den Mittelpunkt des durch den Prozessionsweg markierten Ortes darstellt. Vergleichen wir diese öffentliche Prozession mit dem liturgischen Vorgang im Kirchenraum, so ist die Retabelfassade somit zum mächtigen Bildmedium geworden, und primär als der Höhepunkt des liturgischen Prozesses sowie, im metaphorischen Sinne, als „Altar des Stadtraumes“ zu verstehen.

Dazu trugen die gezielte Manipulation topographischer Vorteile sowie der plastisch akzentuierte, provokativ eingesetzte Bildgebrauch (Reliefs, Skulpturen) bei, der die Wechselwirkung zwischen der Kirche und dem öffentlichen Raum intensivierte.

Diese Deutung der „sakralen Strategie“, die gewisse Privilegien in der städtebaulichen Intervention voraussetzt, scheint jedoch in einer frühneuzeitlichen Residenzstadt mit strikt festgelegter Stadtplanung wie Peking schwer realisierbar. Die Nantang-Kirche repräsentiert jedoch beispielhaft, wie trotz schwieriger Umstände die sakrale Strategie der Jesuiten auch in Peking erfolgreich durchgeführt wurde.

---

<sup>68</sup> Die Kirchen anderer Orden wie die der Dominikaner, Franziskaner und Augustiner sind hingegen am Rande der Insel verteilt.

<sup>69</sup> Vgl. Brockey 2007, S. 1-2.

1650 bat Adam Schall, der seit 1628 in der Rolle als Riccis Nachfolger fungierte, den Hof um ein freies Gelände zwischen dem Amt für Kalenderwesen und dem ursprünglichen Haus der Jesuiten, auf dem ein ~~leer~~ frei gelassener Hofraum im Umfang von drei Wohnhäusern stand, als ~~ein~~ passenden Platz für die neue Kirche.<sup>70</sup> Der Neubau sollte innerhalb des Jahres 1650 schon fertig gestellt werden. Wegen der eingeschränkten Möglichkeit am Vorplatz des Kirchenbaus, städtischen Freiraum wie eine *piazza* auf die eigenen Baulichkeiten zu beziehen und ihn zu funktionalisieren, verbarg sich die Schaufassade auf eine sehr ernüchternde Weise hinter einem quadratischen Vorhof (in der Größe von 100 mal 100 *Schuhen* = 33 Meter).<sup>71</sup>

Durch diese flexiblere Lösung, private und öffentliche Sphären zu verwischen, wurde anstatt eines öffentlichen Stadtraumes eine „Teilöffentlichkeit“ geschaffen, in der der „heidnische“ (christliche) Tempel seinen Sitz hatte. Dies hatte beim Betrachter eine Affekte evozierende Wirkung. Unberührt blieben die Verbindlichkeit und die gezielte Wechselwirkung zwischen der Schaufassade und dem durch die Mauer markierten „heiligen Ort“. 1673 wurden auf dem Territorium der erschaffenen „Teilöffentlichkeit“ *infra muros* zwei hohe Turmbauten mit Glockenuhren und Orgeln errichtet, die gezielt mit dem örtlichen Wahrzeichen, nämlich dem hohen Wachturm des Xuanwu-Tors, interagierten.

### *Die Nantang-Kirche im Spiegel der kartographischen Werke des 18. Jahrhunderts*

---

<sup>70</sup> HR 1834 (<sup>1</sup>1672), S. 353-355: Sie [die Jesuiten] begnügten sich daher die ganze Zeit her mit einer Privat=Capelle [Riccis Kirche], welche innerhalb der häuslichen Mauern errichtet war, wo sie den Gottesdienst zum Troste der Christen und zur Ermunterung der Ratchumenen verrichteten...mit dem Hause der Väter stand ein Hofraum in Verbindung in der Größe ungefähr von drei Wohnhäusern, welcher, seit das Haus durch die Räuber verbrannt worden war, leer und verlassen da stand. Weil derselbe in der Mitte lag zwischen dem Missionshause und der Akademie, in welcher an der Verbesserung des Kalenders gearbeitet wurde, so erbat sich Pater Adam denselben vom Kaiser und erhielt ihn auch.

<sup>71</sup> Ebd., S. 355: „Der Vorhof ist ein ganz gleiches Viereck, dessen jede Seite hundert Schuhe lang und ganz mit Steinen und Ziegeln gepflastert ist. Der Aufgang zu demselben geschieht von der Gasse aus auf fünf Stufen. Der äußere Hofraum, nach europäischer Weise aus Steinen erbaut, endet auf eine bei den Chinesen ungewöhnliche Art mit einem Säulengange. Unter demselben sind Giße an der Wand angebracht, damit diejenigen, welche auf den Gottesdienst warten, einen Ort haben, um sich vor der Sonne oder dem Regen zu schützen.“ Der Vorhof wurde im Ausbauprojekt im Jahre 1703 beibehalten.

Die außergewöhnliche Bedeutung der Nantang-Kirche innerhalb des städtebaulichen Gesichts von Peking wurde erst im frühen 18. Jahrhundert durch eine Vielzahl von kartographischen Werken der ordensinternen Historiker festgelegt. Zu dieser Zeit gab es bereits drei jesuitische Residenzen sowie eine Kirche der Lazaristen in der Nordstadt, die alle vier, nach ihren Standorten verteilt, an den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet waren.<sup>72</sup>

Die früheste graphische Darstellung Pekings mit besonderen Kennzeichnungen von jesuitischen Sakralbauten findet man im ersten Band der von Étienne Souciet (1671-1744) herausgegebenen *Observations Mathématiques* (1729).<sup>73</sup> In diesem flüchtig skizzierten *Plan de Peking Capital de la Chine* (Fig.1.2.13), der sich auf die Beschreibung eines 1725 datierten Briefs des in Peking ansässigen Jesuiten Antoine Gaubil (Song Junrong 宋君榮, 1659-1759) stützte und nachfolgend als die Vorlage eines bekannten Stichs im Werk *Description de la Chine* (1735; Fig.1.2.14) diente, erfuhren die jesuitischen Residenzen – neben Tempeln, Palästen und Toren – eine besondere Beachtung.<sup>74</sup>

In Souciets Skizze, in der die Baumonumente symbolisch wiedergegeben werden, ist hinsichtlich der Lage der Kirchen zunächst Folgendes zu erkennen: Passend zum Ruhm jener von den französischen Jesuiten propagierten „Hofkirche“; besaß die Beitang-Kirche eine äußerst herausragende Stellung und lag, der nordwestlichen Ecke der Verbotenen Stadt benachbart, innerhalb der Kaiserstadt. An derselben Stelle, jedoch an der Außenmauer der Kaiserstadt, war die Xitang-Kirche der Lazaristen situiert.

In unmittelbarer Nähe zur Kaiserstadt ist östlich die 1721/22 wiederaufgebaute Dongtang-Kirche abgebildet. Alle drei Kirchen einschließlich derjenigen der Lazaristen besaßen im Einklang mit der jesuitischen „sakralen Strategie“ eine vergleichsweise „vorzügliche“ Lage, entweder innerhalb der Kaiserstadt oder direkt im innerstädtischen Umfeld.

Dabei ist es aber interessant zu beachten, dass die Lokalisierung solcher Kirchen, mit Ausnahme der Nantang-Kirche, durchwegs mit den neuzeitlichen Karten in Übereinstimmung steht. Die Nantang war links unterhalb einer absichtlich

---

<sup>72</sup> Sie waren die Nantang und Dongtang (beide gehörten zur jesuitischen Vizeprovinz China), die Beitang der französischen Jesuiten sowie die Xitang der Lazaristen.

<sup>73</sup> Souciet et al. 1729-1732, Bd.1, S. 136, Pl. VII.

<sup>74</sup> Du Halde 1735, Bd. 2, Fig.2.1.

vergrößerten, nach Süden ausgedehnten Mauer der Kaiserstadt innerhalb des Xuanwu-Tors verlegt. Obwohl die Wichtigkeit dieses Bauplatzes in dieser Ansicht schlecht einzuschätzen ist, lässt sich dadurch doch der Anschein erwecken, als befände er sich sehr nah an der Kaiserstadt und verstehe sich als Teil des privilegierten, von der Kaiserfamilie bewohnten Stadtteils.

Dieses ungewöhnliche „Verhältnis“, oder explizit gesagt, eine „Verschönerung“, setzt uns davon in Kenntnis, dass die jesuitischen Zeitgenossen sowie das europäische Publikum des 18. Jahrhunderts stets den Wunsch hatten, ihre Missionsanlagen an einem „zentral“ gelegenen Ort im innerstädtischen Umfeld zu etablieren. Das kann man bei den Kirchen des „Innenstadt-Typus“, wie der Kirche Il-Gesù sowie der St. Michaels-Kirche in München genau beobachten. Dies war ein nicht-formales Merkmal der Jesuitenanlagen, in dem sich eine Ordensidentität widerspiegelte.

Die Lage der Beitang-Kirche wurde infolgedessen von den europäischen Kartografen, die nie in Peking gewesen waren, fehlerhaft als „hervorragend“ interpretiert, wobei sie wegen ihres angeblich „privilegierten“ Sitzes die gezielt aufzunehmende Menschenmenge nur in eingeschränktem Maße aufnehmen konnte.<sup>75</sup> Diese idealisierte Wiedergabe, die die räumliche Entfernung zwischen der Nantang-Kirche und dem Terrain der Kaiserstadt bewusst verkürzte hat, wurde zuerst 1734 von Du Halde reproduziert und diente weiterhin als Vorlage für eine Vielzahl von kartographischen Werken in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie z.B. die von Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville (1697-1782) und Antonie-François Prévost (1697-1763) (Fig.1.2.17-18).<sup>76</sup>

#### *Fazit: Topographie und Propaganda*

Wenn wir die sich aus dem historischen Kontext ergebenden Fixpunkte verbinden, so lässt sich die topographische Lösung der Nantang-Kirche folgendermaßen charakterisieren: (1) Eine verkehrsgünstige Lage mit einem hohen Anteil an

---

<sup>75</sup> Neben dem Kaiser, den Mitgliedern der Kaiserfamilie sowie den Hofbediensteten war die Kaiserstadt nur bedingt für die Beamten zugänglich.

<sup>76</sup> Eine diesbezügliche Revision erfuhr dies erst in der *Illustrations de Description de la ville de Pékin* (1675): URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b23005699/f1.item.r=Illustrations%20de%20Description%20de%20la%20ville%20de%20P%C3%A9kin> (zugegriffen am 16.09.2013).

Publikumsverkehr anstatt eines zentralen Platzes; (2) Reduzierung der Fassadenwirkung durch strategische Nutzung des Vorhofs (Schaffung einer „Teilöffentlichkeit“ *infra muros*) als *piazza*; (3) der schrittweise vollzogene Baukomplex in Gestalt eines autonomen Straßenblocks (*sola gratia*); 4) Enge Verbundenheit mit der Umgebung sowie den örtlichen Mittelpunkten. Das Beispiel der Nantang-Kirche zeigt, dass außerhalb des europäischen Rahmens der Gesellschaft Jesu noch weitere innovative Deutungen der „sakralen Strategie“ existierten, die lediglich im Kontext lokaler städtebaulicher Bedingungen zu verstehen sind.

Die konsequente Fortführung sowie Deutung dieser Strategie spiegeln nicht allein das persönliche Ideal Loyolas, sondern vielmehr die Grundeinstellung und propagandistische Natur des Ordens wider, die als ein nicht formales Kriterium bei der Debatte über eine ausgeprägte „jesuitische Identität“ in der korporativen Ordensarchitektur besondere Berücksichtigung zukommen soll. Die Platzwahl Riccis kann also als Ergebnis des Zusammenwirkens von „chinesischem“ Zufall und Ambitionen der Gesellschaft Jesu erklärt werden. Da es ihm unmöglich war, von an einer zentralen Lage, wie die oben angeführten Beispiele eine Kirche zu bauen, wählte Ricci, so die Annahme, ein zur Verfügung stehendes Gelände. Dahinter stand aber dann doch ein grundsätzlicheres Konzept, nämlich das einer verkehrsgünstigen Lage der Kirche, die dazu geeignet ist, eine große Menschenmenge von potentiellen Gläubigen wie Intellektuellen und Beamten aufzunehmen.

Die das Xuanwu-Tor umgebende Gegend mit unzähligen Gildenhäuser, Privatakademien und -villen sowie der dicht bevölkerten Literaten-Gemeinde schien diese Voraussetzungen zu erfüllen. Anstatt der Gestalt eines „heidnischen“ (christlichen) Tempels mag ferner die entsäkularisierte Nutzung der Jesuitenresidenz als ein weltliches Gildenhäuser bei der Wahl des Standortes wohl eine Rolle gespielt haben, denn das dem umgebenden Ambiente angepasste Erscheinungsbild verringerte sicherlich die Gefahr einer Gegenposition der lokalen Bevölkerungen zum Christentum.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Wenigstens war die Religiosität der Jesuitenresidenz auf Grund ihres ernüchternden Erscheinungsbildes (ohne auffälligen Eingriff in dessen Umgebung wie z.B. Vergrößerung des Vorplatzes und Wegfall des provokativen Einsatzes des überdimensionalen Sakralbaus sowie Kirchturms) bis zum Ende der Ming noch wenig bekannt.

Aufgrund dessen lässt sich allerdings in der Entscheidung Riccis für seine Bauplatzwahl eine Absicht vermuten und darüber hinaus der anfänglich von ihm hergestellte Zusammenhang zwischen einem derart kulturell-historisch aufgeladenen Ort und der Präsenz der Gesellschaft Jesu durchaus als berechtigt bewerten. In Wirklichkeit entsprach diese Einschätzung auch weitgehend den jesuitischen Bausancen in Europa, obwohl die „hervorragend“ zu interpretierende Lage mehr im kulturell-strategischen als im konventionell-topographischen Sinne gemeint war.

KAPITEL II: BAUGESCHICHTE:  
DIE SUKZESSIVE ERWEITERUNG DES SAKRALBAUS

2.1 Die Vorgeschichte: Die „Ricci-Kirche“, 1610-11

Aus einem auf den 24. August 1608 datierten Brief geht hervor, dass die Mission in der Zeit nach der Gründung des Missionshauses in Peking durch den Zuwachs an Christen einen großen Erfolg erzielte.<sup>1</sup> Ohne Zweifel fungierte die der Mutter Gottes geweihte Kapelle, die architektonisch in den von Ricci erworbenen Baukomplex integriert war, als das Zentrum des täglichen religiösen Lebens.

1609 wurde berichtet, dass Ricci eine „Kongregation der Heiligen Mutter“ (*confraria de nossa Senhora*; oder: *Shengmu hui* 聖母會) ins Leben rief.<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang ist es denkbar, dass die Kapelle ab 1609 (und wohl auch für die darauffolgenden Jahrzehnte) für die Kongregation dienlich gemacht wurde.<sup>3</sup>

Im Frühjahr 1610 beschloss Ricci endlich, die beengte Kapelle durch einen größeren Bau zu ersetzen. Über den Anlass des Baus, die Baufinanzierung sowie das ganze Baugeschehen ist in einem auf 1611 datierten Bericht von Sabatino de Ursis (Xiong Sanba, 熊三拔, 1575-1620), dem Kollegen und Nachfolger Riccis, zu lesen.<sup>4</sup> Gemäß de Ursis Bericht kam der unmittelbare Impuls zum Bau einer öffentlichen Kirche von den freizügigen Spenden des Li Zhizao, der bereits zehn Jahre lang mit Ricci befreundet war.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> OS, Bd. 2, S. 343; vgl. Dunne 1962, S. 104-105; sowie Witek 2005, S. 97.

<sup>2</sup> OS, Bd. 1, S. 591 (vgl. Brockey 2007, S. 333-364): „Com estes favores ia a christandade crescendo, de modo que este anno de 1609 se bautizarã até cem pessoas... e os christãos procedião com muito fervor, acrecentandose elle com fazerse huma confraria de nossa Senhora, á imitação da de Pequim.“

<sup>3</sup> Vgl. Brockey 2005, S. 51; sowie Witek 2005, S. 97-98 (zit n. OS, Bd. 1, S. 494, 549-550).

<sup>4</sup> De Ursis begab sich 1607 von Nanking nach Peking. Obwohl er, der sich zuvor beim Collegio Romano in Rom zum Mathematiker und Hydrauliker hatte ausbilden lassen, nicht zu den großen Namen der China-Mission gehört, agierte De Ursis später in der Rolle des de facto-Protagonisten sowie als Augenzeuge der ersten Jesuitenkirche in Peking. Zu seinem Leben und seiner Tätigkeit siehe Fontana 2011, S. 260; sowie SE, s.v. „Ursis, Sabastino De“, URL://132.187.98.10:8080/encyclopedia/de/ursisSabatino.pdf (Zugegriffen am 14.05.2014).

<sup>5</sup> ARSI, Jap.-Sin., 117, f. 11v (publiziert in: De Ursis 1910, 53-54; FR, Bd. 2, S. 535-536, Anm. 4; vgl. James Shih-Chieh Cha 1992, S. 295): „Entre as mais esmolos

Zwischen dem 23. Februar und 25. März 1610, kurz vor seinem Amtsantritt in Nanking, weilte Li Zhizao wegen einer schweren Erkrankung in Peking.<sup>6</sup> Nachdem Li in dieser Zeit von Ricci sorgfältig gepflegt worden war, konvertierte er bald nach seiner Genesung zum Christentum und spendete für das lange aufgeschobene Renovierungsvorhaben der Kapelle, die bereits viel zu klein für die wachsende christliche Gemeinschaft gewesen war, eine Gesamtsumme von 50 *Taëls*.<sup>7</sup>

Anfänglich wurde unter den Missionaren diskutiert, ob diese Kirche im chinesischen Baustil ausgeführt werden sollte, wie der Nanban Stellschirm (*Namban byōbu* 南蠻屏風; oder: Stellschirm der südlichen Barbaren, Fig.2.1.1) zeigt, auf dem die Jesuitenkirche in Gestalt eines buddhistischen Tempels dargestellt wird. In diesem Falle wären die Kosten niedriger gewesen, was die Missionare, die nach wie vor unterfinanziert waren, keinesfalls außer Acht lassen durften. Trotzdem stieß dieser Vorschlag auf Ablehnung, da sich vor allem Ricci bewusst vom Erscheinungsbild der einheimischen Religionen abgrenzen wollte.<sup>8</sup>

Schon bald nach der Fertigstellung der Entwurfsskizze wurden die Bauarbeiten im April 1610 unter der Leitung von Ricci in Angriff genommen.<sup>9</sup> Da Ricci sich wegen seiner schweren Erkrankung nur bedingt an der Bauplanung beteiligen konnte, wurde de Ursis zur konkreten Ausführung volle Verfügungsgewalt eingeräumt, wobei er zwischen den Wünschen Riccis und den konkreten Rahmenbedingungen (wie dem Budget, der Unwissenheit der einheimischen Maurer über die Konstruktion eines

---

que [Li Zhizao] deixou neste tempo, huma foi de cincoenta crusados para ajuda do concerto da capella de nossa casa, a qual sabia que estavamos para consertar, os quaes deu logo tomando nas mãos e offerecendo-os á imagem do Salvador que tinha diante, o qual foi servido despois dar-lhe perfeita saude.“

<sup>6</sup> Vgl. Gong Yingyan 2008, S. 89-90 (zit. n. FR, Bd. 2, S. 535, Anm. 3).

<sup>7</sup> ARSI, Jap.-Sin., 117, f. 11v (publiziert in: De Ursis 1910, 54): „Determinava o P. Matteus Ricio fazer de novo huma capella em casa, porque a que tinhamos, além de ser velha, não bastava para os christãos, que até este anno erão feitos, poder ouvir Missa, e, posto que a necessidade era grande, comtudo, por falta do necessario que tivemos estes annos, não se podia fazer.“ Li Zhizao spendete zunächst 40 und anschließend noch 10 Taël (vgl. Liu Junyu et al. 1986, Bd. 1, S. 456; Basto 1987, S. 43; Yu Sanle 2006, S. 35; Guillén-Nuñez 2011, S. 104, Anm. 10).

<sup>8</sup> Vgl. FR, Bd. 2, S. 535, Anm. 4. Die bewusste Abgrenzung zum einheimischen Sakralbau wurde konsequent, auch von Riccis Nachfolgern wie Adam Schall, Thomas Pereira und Filippo Maria Grimaldi, fortgesetzt.

<sup>9</sup> Die Hypothese der Beteiligung chinesischer Maurer erscheint, obwohl keine markanten Indizien dafür vorhanden sind, plausibel (dazu vgl. Ricci 1953, S. 561).

westlichen Baus) abzuwägen hatte.<sup>10</sup> Allerdings durfte die Kirche wegen des geringen Budgets nicht allzu groß geraten und so war der Rohbau bereits am 14. Mai 1610, also drei Tage nach Riccis Tod, weitestgehend abgeschlossen.<sup>11</sup>

Mit großer Sicherheit wurde dieser „Ricci-Kirche“, deren Eröffnung sich bis zum 3. Mai des darauffolgenden Jahres herauszögerte, eine europäische Gestalt verliehen.<sup>12</sup> Der Neubau, der sich auf einem rechteckigen Grundriss (70 mal 35 *Palmi*) erhob, befand sich im Osten der 1605 erworbenen Jesuitenresidenz und trat in Form einer von Fenstern durchzogenen Halle mit Tonnengewölbe auf (Fig. 2.1.2). Ihre Außenseite wurde durch eine aus Arkaden, Gesimsen und einem Dach zusammengesetzten, serlianischen Fassade geschmückt. Im Inneren erhöhte sich der Boden des Apsisraums um drei Stufen.<sup>13</sup> Sie war eine Zeitlang, bis 1650, das religiöse und liturgische Zentrum der jesuitischen Xitang/Nantang-Residenz.

Fassen wir die durch die diskutierten Quellen gegebenen Fixpunkte zusammen, so lassen sich vorläufig für die Entstehung des ersten Sakralbaus drei wesentliche

---

<sup>10</sup> Höchstwahrscheinlich hatten De Ursis und Ricci ein ihnen bekanntes Vorbild aus Serlios *Sette libri* nachgezeichnet (dazu vgl. Bortone 1965, S. 313-314; Guillén-Nuñez 2011, S. 104)

<sup>11</sup> Ricci starb am 11. Mai 1610 in Peking.

<sup>12</sup> Zur Gestalt des Kirchenbaus haben sich weder eine Zeichnung noch sonstige bildliche Quellen erhalten. Es bleibt daher unklar, ob der Urheber mit dem ambivalenten Ausdruck „ao nosso modo“ (nach unserer Art), der von De Ursis in indirekter Rede wiedergegeben wurde, tatsächlich den von Giovanni Tristano (ca. 1515-1575) in Europa populär gemachten „Jesuitenstyl“ gemeint hatte, oder doch die europäische Baukunst im allgemeinen Sinne (vgl. Schüller 1940, S. 40; sowie Guillén-Nuñez 2010, S. 105).

<sup>13</sup> FR, Bd. 2, S. 257: „... a questa architettura appartenevano la facciata, gli archi, i cornicioni e il tetto; il piano dell'abside era rialzato di tre gradini sul resto della chiesa.“; dazu vgl. ARSI, Jap.-Sin., 117, f. 11v (publiziert in: De Ursis 1910, S. 55): „Com isto comesou-se logo a fabrica da igreja, a qual, pore star dentro da casa, não pôde ser muito grande Comtudo se fês de settenda palmos de comprida e trinto cinco larga; se fês com as regras de architettura que se poderão guardar com os officiaes chinas, que não tem nenhuma noticia della. Tem frontespicio, arcos, cornichões e remates, todo ao modo europeu; tem a capella mór tres degrão mais alta do corpo da igreja. O que contentou aos Chinas muito a vê-la, com o que começã a ter noticia da nossa santa lei.“; sowie Liu Tong et al. 1980 (1635; vgl. King 1998, S. 51; sowie James Shih-Chieh Cha 1992, S. 296, Anm. 51-52.): „Die Halle des Himmelherrn befindet sich innerhalb des Xuanwu-Tors an der Ecke des östlichen Stadtteils...links neben der Residenz ist eine Halle gebaut. Diese schmale und lange Halle ist mit einer anscheinend von Gardinen bedeckten Wölbung, mit ziselierten Seitenfenstern sowie mit merkwürdiger Wandmalerei seines Landes ausgestattet...auf der rechten Seite ist die Kapelle der Heiligen Mutter / 堂在宣武門內東城隅...邸左建天主堂，堂制狹長，上如覆幔，傍綺疏，藻繪詭異，其國藻也...右聖母堂...“.

Bauabschnitte festlegen: 1. Von der Niederlassungsgründung 1601 bis Juli 1605. In diesem Zeitraum wurde ein Hallenraum zwecks liturgischer Nutzung als Kapelle verwendet; 2. Die Errichtung einer architektonisch integrierten Kapelle im August 1605; 3. Vom Baubeginn der „Ricci-Kirche“ im Mai 1610 bis zur ihrer Einweihung im Mai 1611.

## 2.2 Adam Schall von Bell und der Neubau, 1650-52

### *Die Kirche und Mission in der Zeit zwischen 1610 und 1644*

Aufgrund der Instabilität der kirchenpolitischen Bedingungen, insbesondere infolge der Christenverfolgungen (1616-17) in Nanking sowie des Dynastiewechsels im Jahre 1644, schien sich niemand in der Folgezeit um weitere Bauerweiterung bemüht zu haben.<sup>14</sup> In der Zeit zwischen 1617 und 1622, in der die Peking-Mission wegen den Verfolgungen zum Erliegen gebracht wurde, beauftragte Xu Guangqi mehrere chinesische Christen, die jesuitische Residenz und Riccis Grabstätte außerhalb des Fucheng-Tors zu schützen.<sup>15</sup> Nachdem sie zeitweise in Privathand gewesen war, kam die Residenz 1625 mitsamt der Kirche wieder in den Besitz der Jesuiten und wurde in der Folgezeit gründlich renoviert.<sup>16</sup> Entscheidend für diese Zeit der Umwälzungen war die Ankunft eines künftigen Bauherrn in Peking.

Im Dezember 1628 siedelte Adam Schall, der vorher fünf Jahre lang als Missionar in Peking und anschließend in Xi'anfu (heute: Xi'an) tätig war, wieder nach Peking über.<sup>17</sup> Bis zum Ende der Ming Dynastie arbeitete Schall im Dienste des

---

<sup>14</sup> Zur summarischen Darstellung über die christliche Verfolgung in Nanking siehe Dudink 2001, 510-511; vgl. Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 53 (Anm. 6), 65, sowie Jami 2001, S. 311-312; Brockey 2005, S. 53-54.

<sup>15</sup> Pfister 1932, S. 104 (zit. n. Bartoli 1663, Bd. 1, S. 668; vgl. Yu Sanle 2006, S. 63.): „Paul Siu 徐, ko-lao 閣老, confia la garde de l'église et du tombeau du P. Ricci à un chrétien fidèle et sûr. Comme c'étaient des dons impériaux, il n'était permis à personne de s'en emparer, ni même d'y toucher; c'est ainsi qu'ils furent conservés jusqu'au retour des Pères en 1622.“

<sup>16</sup> Der Hauptakteur war Sun Chengzong 孫承宗 (1563-1638), der damals amtierende Ministerpräsident für Verteidigung (*Bingbu* 兵部), dazu siehe Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 66; vgl. Jami 2001, S. 311-312; sowie Yu Sanle 2006, S. 68, Anm. 3-4.

<sup>17</sup> Die erste Ankunft Schalls in Peking war am 25. Januar 1623. Zusammen mit dem Mailänder Giacomo Rho (Luo Yagu 羅雅穀, 1592-1638) war Adam Schall ursprünglich als Ersatz des im Mai 1630 verstorbenen Johannes Schreck (Deng

kaiserlichen Amtes für Kalenderwesen, hauptsächlich an der Kalenderreform sowie an der Übersetzung westlicher astronomischer Traktate. Unter seiner Wirkung wurde die „Ricci-Kirche“ langsam zu einem legitimierten öffentlichen Ort, der – neben den Gläubigen und neugierigen Reisenden – auch Beamte höherer Positionen anlockte.<sup>18</sup> Indess war Schalls Regulierung hinsichtlich der Nutzung des sakralen Raumes durch chinesische Christinnen erwähnenswert. Diesen Frauen schenkte er besondere Beachtung und ließ in verschiedenen Stadtteilen Pekings Privatkapellen, die ausschließlich für Frauen bestimmt waren, errichten.<sup>19</sup> Ungleich der Kapelle der Heiligen Mutter, die unter Schall bereits zur „Kapelle der Frauen“ umgewandelt wurde, stand die „Ricci-Kirche“ ausschließlich für männliche Christen zur Verfügung.

Die florierende Missionsarbeit, die Schall in den letzten Jahren der Ming Dynastie mittels der kaiserlichen Protektion durchführen konnte, fand 1644 mit dem Zerfall dieser Dynastie ein Ende. Bevor die Mandschuren ihre Machtverhältnisse endgültig befestigten und eine neue Dynastie begründeten, fiel die Stadt Peking zwischen April und Anfang Juni 1644 in die Hände der von Li Zicheng 李自成 (1606-1645) angeführten Bauernrebell.

Während die Innenstadt am 25. April 1644 durch Lis Truppen weitgehend verbrannt wurde, blieb die Jesuitenresidenz dank Schalls Entschlossenheit und Einsatz unberührt.<sup>20</sup> Genau zu dieser Zeit erhielten die Jesuiten wegen des Schadens durch die Rebellen von der Qing-Regierung eine Kompensation in Form von Grundbesitz,

---

Yuhan 鄧玉函, 1576-1630) bestimmt. Zum Leben und Werdegang Schalls siehe Collani 1994, Sp. 1575-1582.

<sup>18</sup> XCCZJ (BnF, Chinois 1322), S. 38, 39 und 41 (wiederholt); ZJFB, S. 17; vgl. Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 116; sowie James Shih-Chieh Cha 1992, S. 297, Anm. 55.

<sup>19</sup> Zur funktionalen Teilung zwischen Kirche und Kapelle, die Schall in Xi'anfu errichtete, siehe Väth 1991 (1933), S. 75, Anm. 29.

<sup>20</sup> Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 145 (vgl. Witek 2005, S. 99-100; sowie James Shih-Chieh Cha 1992, S.276): „...Alle Häuser ringsum [der Residenz] brannten. Um das Feuer vom eigenen Anwesen fernzuhalten, warf er [Schall] geweihte Agnus-Dei- Täfelchen auf die Dächer...schloß alle Türen und zog sich mit ihnen [den Dienern] in die Kirche zurück, um betend abzuwarten, was die Vorsehung bringen würde... Die Mordbrenner beobachten von der Mauer, daß einzig die Missionsstation noch nicht brennt. Sie feuern Brandkugeln und rufen andern zu, den „Tempel des Himmelherrn“ anzuzünden. Siebenmal werden von der Straße aus Feuerbrände in die Gebäude geworfen. Sie erlöschen von selbst trotz der großen Hitze, die vom brennenden Stadttor ausströmt, so daß man es im Haus kaum noch aushalten kann. Überall fallen brennende und verkohlte Holzstücke nieder. Die Bäume im Garten sind entblättert und verdorren in der Hitze.“

der sich in Richtung Norden und Osten erstreckte, und das das ursprüngliche Grundstück um ein Vierfaches erweiterte (Fig.1.2.5).<sup>21</sup>

Wie aus den Quellen hervorgeht, war Schall stets um die Reputation seiner Religion besorgt und bemühte sich, dies durch die Erbauung eines ambitionierten Bauwerks, in Unterscheidung zu jener desolaten „Privat=Capelle“ (Ricci-Kirche), zu fördern.<sup>22</sup> In der *Historia Narratio* (fortan; HN), dem posthum erschienenen Tagebuch Schalls, heißt es:

„Durch beinahe achtzig Jahre hatte die Gesellschaft Jesu die Lehre des Heiles im chinesischen Reiche verkündet, doch aber noch nirgends öffentlich einen Tempel errichtet; entweder weil man nicht zur Hand hatte, was zur Erbauung eines prachtvollen Gotteshauses hingereicht hätte, oder weil man einen so wichtigen Schritt nicht frei zu thun wagte, so lange die christliche Lehre noch nicht weit genug verbreitet war. Sie mochten wohl auch den Uebermuth der Heiden etwas scheuen, welche ohne Aufstand fremde Heiligthümer betraten, und wohl auch auf manches sinnen konnten, wodurch die Würde eines solchen Ortes verlegt worden wäre, ohne dass jemand es hätte hindern können. Sie begnügten sich daher die ganze Zeit her mit einer Privat=Capelle [Riccis Kirche], welche innerhalb der häuslichen Mauern errichtet war, wo sie den Gottesdienst zum Troste der Christen und zur Ermunterung der Katechumenen verrichteten, ja wo wohl auch Heiden mit einiger Auswahl zugelassen wurden. Endlich, nachdem die Tartaren die Herrschaft ergriffen hatten, konnte man mit Gottes Hilfe zur Erbauung eines Tempels schreiten, wozu am meisten das Studium der Astronomie den Weg gebahnt hatte.“<sup>23</sup> In diesem Bericht machte Schall klar, dass die Kirche seines Vorgängers aufgrund ihrer „intimen“ Lage innerhalb der Mauer wenig öffentliche Wirkung erzielen würde.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Väh 1991 (1933), S. 148.

<sup>22</sup> Zu betonen ist, dass die Verwirklichung des Neubaus mit seinem persönlichen Erfolg am Hofe untrennbar verbunden war. Sein Ruf als Mandarin, der im Zeitalter seiner früheren Generation noch kaum zu denken war, die enge Freundschaft mit Fan Wencheng sowie seine außerordentlichen Verdienste im Kalenderwesen, all dies ermöglichte ihm nun die Verwirklichung eines christlichen Bauwerks in Peking, wo es hauptsächlich nur buddhistische Tempel und taoistische Klöster gab, dazu siehe Väh 1991 (1933), S. 159, 164 (Anm. 22), 166.

<sup>23</sup> HR 1843 (1672), S. 353-354.

<sup>24</sup> Was Schall hier meinte, ist, dass die „Ricci-Kirche“ niedriger als die umgebene Hofmauer sein sollte.

Der Anlass für die Verwirklichung eines „Tempels“ (templum) war die machtpolitische Wendezeit im Jahre 1650, in der die Machtübergabe vom Regenten zu Shunzhi 順治 (reg. 1644-1661) erfolgte. Obwohl es noch ungeklärt bleibt, ob Schall tatsächlich dem jungen Kaiser seine wahre Intention, eine Kirche zu erbauen, vermittelt hatte, erfährt man aus dem Dokument, dass er zwecks des Neubaus den Qing-Hof um ein freies Gelände zwischen dem Amt für Kalenderwesen und dem ursprünglichen Haus der Jesuiten bat, auf dem ein leer gelassener Hofraum in der Größe von drei Wohnhäusern stand (Fig.1.2.5).<sup>25</sup>

### *Baufinanzierung*

Wenig verwunderlich kam sämtliche Baufinanzierung ausschließlich von Schalls „privilegierten Freunden“, die sowohl die Höflinge als auch die Mitglieder der Kaiserfamilie einschlossen.<sup>26</sup> Das portugiesische Padroado, das *de iure* die finanzielle Verantwortung für die China-Mission trug, hatte hingegen mangels finanzieller Ressourcen keinen Anteil daran.<sup>27</sup>

Obwohl noch Unstimmigkeit bei der Frage nach der exakten Geldsumme herrscht, steht aber fest, dass der junge Kaiser Shunzhi in finanzieller Hinsicht einen maßgeblichen Anteil beitrug.<sup>28</sup> Westliche Missionshistoriker, vertreten durch J.-M.

---

<sup>25</sup> Es ist dokumentarisch gesichert, dass dieser Platz auf eine kaiserliche Schenkung zurückging, dazu siehe HR 1843 (<sup>1</sup>1672), S. 354-355 (vgl. James Shih-Chien Cha 1992, S. 302, Anm. 77; HdO, S. 583, Anm. 14; Chu Ping-Yi 2004, S. 391): „Mit dem Hause der Väter stand ein Hofraum in Verbindung in der Größe ungefähr von drei Wohnhäusern, welcher, seit das Haus durch die Räuber verbrannt worden war, leer und verlassen da stand. Weil derselbe in der Mitte lag zwischen dem Missionshause und der Akademie, in welcher an der Verbesserung des Kalenders gearbeitet wurde, so erbat sich Pater Adam denselben vom Kaiser und erhielt ihn auch“. Zu vermuten ist, dass dieser Platz wohl nicht direkt vom Kaiser Shunzhi gestiftet wurde, weil der junge Kaiser erst im Februar 1651 die Zügel der Regierung ergriff (vgl. YJKJL, S. 360; sowie Pfister 1932, Bd. 1, S. 170).

<sup>26</sup> Sie waren Mitglieder der Kaiserfamilie und zum Teil auch getaufte Höflinge höherer Ränge.

<sup>27</sup> SF, Bd.5, S. 661: „...non haver il re di Portugallo parte in essa, sichè assegnò per cathedrale al vescovato da lui eretto una chiesa che non è sua“.

<sup>28</sup> Joseph Xiao Jingshan (1923, S. 158) hielt es für eine kaiserliche Stiftung, die ihm zufolge aus der Kasse der kaiserlichen Abteilung für Haushalt (*Neiwufu* 內務府) kam; dazu vgl. QDRXJWK, Bd.7, S. 35: „[Schall] nahm die Stiftung und Spende, um sie [Ricci-Kirche] zu erneuern / 取錫賚所儲而更新“; sowie ZJFB, S. 485 (vgl. Shih-Chieh Cha 1992, S. 15, Anm. 75): „Im siebten Regierungsjahre des Kaisers

Planchet, sind der Meinung, dass Shunzhi eine Summe von 10.000 *Taëls* gestiftet hatte, was den Betrag für Riccis Kirche um das Zwanzigfache überstieg.<sup>29</sup>

Hierbei ist zu beachten, dass das für den Neubau ausgezahlte Geld wohl auch Teil der bewilligten kaiserlichen Dotierung war, wodurch Schalls Verdienste bei der Kalenderreform ausgezeichnet wurden, und nicht, wie es üblicherweise aus der chinesischen Literatur hervorgeht, ein Sonderfond. Das heißt, Kaiser Shunzhi war keinesfalls ein Sponsor im engeren Sinne, der sich gezielt in das Bauprojekt involvieren ließ.<sup>30</sup> Allerdings scheinen sich die Kaiserinwitwe Xiaozhuang 孝莊文皇后 (1613-1688), die Mutter des Shunzhis, sowie die Prinzen für Schalls Neubau eingesetzt zu haben.<sup>31</sup>

Mit dieser direkten Protektion von oben, die zuvor in der Zeit von Matteo Ricci noch undenkbar gewesen war, wurde das Bauprojekt, obwohl dessen Baugenehmigung nie von der zuständigen Behörde eingeholt wurde, anhand eines von Schall entworfenen Plans im Frühjahr 1650 (wohl im Februar) in Angriff genommen.<sup>32</sup> Es geht weiter aus den Quellen hervor, dass Schall mithilfe der Spende Baumaterialien wie Ziegel und Steine, vor allem Trümmer, aus der von Chinesen verlassenen Nordstadt von Peking erwarb.<sup>33</sup>

---

Shunzhi...spendete der Kaiser Geld zum Bau der heiligen Halle [Kirche] / 順治七年...以資重建聖堂“.

<sup>29</sup> Vgl. Thomas 1923, S. 105.

<sup>30</sup> Chen Tongbin (1999, S. 50) hielt für eine Gesamtsumme von 1.000 *Taëls*, die auf eine kaiserliche Dotierung zurückging. Weitere Gegenansicht siehe James Shih-Chieh Cha 1992, S. 301; sowie Zheng Tianting 1998, S. 359.

<sup>31</sup> ZJFB, S. 485 (vgl. Väth 1991, S. 167, Anm. 81): „Die Kaiserin Dowager Xiaozhuang stiftete Taël; die Prinzen, Höflinge und andere ergriffen nacheinander die Initiative beim Geldspenden. Zum Bau [der Kirche] begann Ruowang [Adam Schall] Handwerker einzuberufen / 孝莊文皇太后頒賜銀, 兩親王官紳等亦相率捐助, 若望遂鳩工與建“.

<sup>32</sup> HR 1843 (<sup>1</sup>1672), S. 354: „Man bat nicht erst um Erlaubniß, weil man befürchtete, daß das Tribunal der Religionsgebräuche, vor welches diese Sache gehörte, schwer darein willigen würde; sondern bloß auf das Ansehen gestützt ~~Aufstehen gestützt~~, welches die Verbesserung des Kalenders und die Gnade des neuen Beherrschers während wenigen Jahren verschafft hatte...“. Zum Baubeginn siehe Väth 1933, S. 167. Die Ausgabe der HR von 1843 ist NICHT die 2. Auflage des Buches von 1672, sondern die deutsche Übersetzung des lateinischen Originals, das muss klar hervorgehen.

<sup>33</sup> HR 1843 (<sup>1</sup>1672), S. 353f: „Man benützte dazu die Gelegenheit, als nach Verbrennung der Stadt viele Häuser im Schutte lagen, welche den erforderlichen Stoff zu einer neuen Baute im Ueberflusse darboten. Man erkaufte um einen geringen Preis einen großen Vorrath von Ziegeln, Steinen und anderen Stoffen“.

Es bleibt unbekannt, wovon Schall, der mit dem westlichen Bauwesen nicht vertraut war, sich bezüglich seines Bauplans inspirieren ließ und wie sein Plan – in technischer Hinsicht – schließlich umgesetzt wurde. Eine Möglichkeit wäre, dass er eine ihm bekannte Kirche aus dem portugiesischen Goa nachbauen ließ.<sup>34</sup> Abgesehen von einheimischen Wandermaurern und Handwerkern gab es keinen weiteren Beweis, dass sich noch erfahrene jesuitische Künstler oder Architekten an diesem Bauprojekt beteiligt hätten.<sup>35</sup> Ohne Zweifel fungierte Schall allein als der *de facto*-Bauherr, Architekt und zugleich auch Bauführer vor Ort.

### *Der Rohbau*

Die gesamten Bauarbeiten lassen sich im Wesentlichen in zwei Phasen unterteilen: 1) die Fertigstellung des Rohbaus innerhalb des Jahres 1650, zu dem auch die Fassadenvorbauten (wie z.B.: Seitengemächer, Bodenbelag des Hofraums) gehörten; 2) die Ausstattungsphase in den folgenden Jahren bis 1652.<sup>36</sup>

Das von Schall erbetene Hofgelände (100 mal 270 *Chi/Schuhe*) sollte ausschließlich für den Kirchenneubau, eine separate Marienkapelle (*aedes una Divae Virgini sacra*),<sup>37</sup> die mutmaßlich im Norden der Kirche positioniert war, sowie die Seitenräume, gedient haben (Fig.1.2.5).<sup>38</sup> Die Fertigstellung des Rohbaus, der dem

---

<sup>34</sup> Vgl. Kap. 4.4: „Bom Jesus und die Standardisierung goanischer Baumodule“.

<sup>35</sup> Vgl. Witek 2005, S. 100.

<sup>36</sup> HR 1843 (1672), S. 354: „...begann man im Jahre 1650, dem siebenten der neuen Regierung, den Bau des neuen Tempels, welcher dann im nächstfolgenden Jahre, größtentheils auf Kosten der Magnaten und anderer freundschaftlich Gesinnter vollendet wurde“.

<sup>37</sup> Hinsichtlich der Errichtung dieser für weibliche Christen bestimmten Kapelle wies Giandomenico Gabiani (Bi Jia 畢嘉, 1623-1694) im Jahre 1663 darauf hin:

„...praeterea in Occidentali (ecclesia) aedes una Divae Virgini sacra“, dazu siehe BCP, 1944, Nr. 375ff, S. 536 (zit. n. Gabiani 1663 S. 54; vgl. Väh 1933, S. 167).

<sup>38</sup> HR 1843 (1672), S. 354-355: „Der Raum von zwei Häusern wurde für den Tempel [Kirche] und die dazu gehörigen Seitengemächer bestimmt; der dritte Teil aber für eine Capelle der seligsten Jungfrau, in welcher die Weibspersonen, abgesondert von den Männern, sollten versammelt werden, um einen besonderen Unterricht in der Religion zu erhalten.“; dazu vgl. Pfister 1933, S. 177: „...avec beaucoup de solennité, autour d'une vaste cour qui est à l'entrée de l'église de Sitam (Xitang)“. Die gesamte Länge dieses Geländes setzt sich zusammen aus der Länge der Kirche (80 Schuhe = ca. 26,4 Meters), des Vorhofs (100 Schuhe = 30,3 Meters) und der Frauenkapelle ( $\frac{1}{3}$  = 90 Schuhe; ca. 29,7 Meters), dazu siehe Schüller 1940, S. 40, Qu 340 (vgl. BCP 1944, S. 536). Zur Aneignung des benachbarten Bauplatzes

Marienfest geweiht wurde, ist vor allem durch eine Weiheinschrift aus dem Jahre 1650 dokumentiert:

„Post fidem a D. Thoma Apostolo primum advectam, postque eadem a Syriis tempore imperii Tam, iterum et latius propagatam, tertio rursus sub imperio Mim, post eadem ducibus S. Francisco Xaverio et P. Matthaeo Riccio, per Societatis Jesu homines et verbo et libris Sinice editis divulgatam. magno quidem studio ac labore, sed propter gentis inconstantiam haud pari successu, devoluto jam jam ad Tartaros imperio, eadem Societas pro instaurati per suos Calendarii Xy hien lié dicti laborum coronide, templum Deo Opt. Max. publice Pekini Regum Sinarum curiae posuit dicavitque anno MDCL, Xunchi VII. Pater Johannes Adamus Schall a Bell, Germanus, S.J. professus, et praefati Calendarii auctor, ex laboribus manuum suarum aedem hanc et patientiam posteris legat.“<sup>39</sup>

Im Grundriss hatte der Neubau im Umfang von 80 mal 45 *Chi/Schuhe*, der nach den Worten Schalls „eine westliche Gestalt“ hatte, die Form eines lateinischen Kreuzes (Fig.2.2.1).<sup>40</sup> Die wohlbekannte Behauptung von Hallerstein, dass der Bau „nach chinesischer Art“ ausgeführt wurde, ist mittels einer Schrift von Li Zubai 李祖白 (?- 1665), einem Schüler Schalls, eindeutig zu widerlegen.<sup>41</sup> Li berichtete, dass

---

der Shoushan-Akademie siehe Yang Guangxian 1966, S. 1119 (publiziert in: James Shih-Chieh Cha 1992, S. 16, Anm. 79).

<sup>39</sup> Der Originaltext unter dem Titel *Dumen jiantang beiji* 都門建堂碑記 (Notiz zum Bau der Halle am Tor der Hauptstadt) wurde im Kapitel II der *Tianzhu shengjiao sizi jingwen* 天主聖教四字經文 (BNF Chinois 6888) aufgenommen und reproduziert bei Kircher 1667, S. 107. Eine entsprechende deutsche Übersetzung siehe HR 1843, S. 357-350; Pfister 1934, S. 170, Anm. 1; Väth 1991 (1933), S. 168; Chan 2002, S. 511 (IV, 2) – 512. Dazu kam später noch eine weitere Inschrifttafel mit ähnlichem Inhalt, die auf Innenseite des 1652 errichteten Marmorbogens des Vorhofs oberhalb des Portals angebracht wurde, dazu siehe HR 1843, S. 358; vgl. Pfister 1932, Bd. 1, S. 170; Li Zubai 1965, S. 1064-1065; Väth 1991 (1933), S. 168; James Shih-Chieh Cha 1992, S. 306-307. Zur Weihung des Neubaus siehe Philip Schultz an das Jesuitenkolleg in Danzig/Polen, geschrieben am 20. Mai 1695 (ARSI, Jap.Sin. 127, f. 51r): „Duo Templa, unum Christo Salvatori alterum Matri Salvatoris dedicatum...“. Beim Letzteren handelt es sich um Schalls Neubau, der bis in die 1690er Jahre kaum eine architektonische Modifikation erfahren sollte.

<sup>40</sup> HR 1843, S. 354-355 (siehe auch ARSI, Jap. Sin. III, 24.5, ff. 3v-6v; vgl. Väth 1991, S. 167): „Dieser Raum maß 80 geometrische Schuhe in der Länge und 45 in der Breite und hatte die Gestalt eines Kreuzes.“ Zur Anzahl der Seitenkapellen berichtete Pfister 1932 (Bd. 1, S. 170): „...il avait la forme d'une croix latine, avec un beau maître-autel et 4 chapelles latérales.“

<sup>41</sup> Augustin Hallerstein an Joseph Ritter, geschrieben am 1. November 1743 in Peking, in: WB, Bd. 5, Nr. 681 S. 75: „P. Riccius hat nur eine kleine Capell: P.

Schalls Neubau, dessen Umfang um vieles breiter als der Bau seines Vorgängers war, die „westliche Form“ imitierte.<sup>42</sup>

Diese Aussage stimmt mit einer weiteren, auf das Jahr 1650 datierten Widmungsschrift, *Zeng tianzhu xintang ji* 贈天主新堂記 (Essay zu Ehren der neuen Kirche des Himmelherrn), überein, die aus einem Gespräch zwischen Schall und Liu Zhaoguo 劉肇國 (? -1658) entstand:

„Im siebten Regierungsjahr [1650] von Shunzhi...als Zhaoguo [ich] beim Wohnsitz von Herrn Tang [Schall], der aus dem Fernen Westen kam, vorbei ging, hörte ich das Geräusch von Steinmetzen. Als ich an der Tür klopfte, sagte der Mann [Schall]: Bald wird die neue Halle vollendet, um dem Himmelherrn zu dienen. Er lud mich höflich zur Besichtigung der Halle ein. Ich sah, dass der Bau sehr massiv, geräumig und gut beleuchtet war, und longitudinal und lateral in Form eines Kreuzes verlief. Er hatte eine ordentliche Gestalt in mittlerer Höhe; seine Holzteile waren solide und von guter Qualität; seine Wände bestanden aus Ziegelsteinen. das ist die so genannte „differenzierte Behandlung [von diversen Objekten]“<sup>43</sup> im Worte der alten Völker. Es gäbe also keinen besseren Ort als diesen, in dem man die Landschaft in der Ferne betrachten wollte. Herr Tang [Schall] sagte: „Das ist die westliche Form...“<sup>44</sup>

---

Schall aber eine zierlich, bequem und große Kirch, nach Chinesischer Art erbaut: P. Thomas Pereyra mit P. Grimaldi endlich haben dem Gottes=haus die Europäische Gestalt gegeben...“.

<sup>42</sup> Li Zubai 1965 (<sup>1</sup>1664, publiziert in: TZJWXDC, S. 1064-1065; vgl. James Shih-Chieh Cha 1992, S. 83; Gu Weimin 2005, S. 268): „Die neu erbaute Halle, die sich geneigt gegen Osten von der alten Halle von Gelehrten aus Westen [Ricci] befand, wurde in Anlehnung an den westlichen Stil erbaut; [im Vergleich zur Ricci-Kirche] war die neue Halle ist mehrfach bereiter.../ 西泰氏舊堂之東偏，師為仿西式，改創新堂，寬數倍於其東階...“.

<sup>43</sup> Dies deutet an, dass das Dach des Kirchenbaus wohl aus Holz (bedeckt mit Dachziegeln) bestand, während die Wände durch Ziegelsteine belegt wurden.

<sup>44</sup> Liu Zhaoguo war zum Zeitpunkt Schalls Neu ein temporäres Mitglied (*Shujishi* 庶起士) der Hanlin-Akademie (*Hanlinyuan* 翰林院). Diese unveröffentlichte Widmungsschrift gilt neben Tan Qian (1653-56) als die einzigen schriftlichen Quellen zum Neubau dieser Zeit. Sie ist in der Gedicht- und Essaysammlung *Beiji zengyan heke* 碑記贈言合刻 (ARSI, Jap-Sin III, 24.5, ff. 3v-6v) enthalten und befindet sich heute in der österreichischen Nationalbibliothek in Wien unter der Signatur Sin. 85. Eine vollständige Transkription siehe Ji Jianxun 2009, S. 8-9 (vgl: Chan 2002, S. 505, 506, 512; sowie Witek 2005, S. 100, Anm. 21; Yu Sanle 2006, S. 133, Anm. 1): „順治七年...肇國過從泰西湯先生所，聞石匠聲，叩之，雲：稍新堂構，以事天主也，愛請得而瞻仰焉，見其實實枚枚也，殖殖噲噲也，制有縱橫，印持十字，據勾勾有倫，崇卑中度，樸屬堅好，周以瓴甌，即古人所謂審曲面勢，執懸視景者，未易及此。湯先生曰：西式應爾也，簷溜之壁有兩石焉。“

In Anbetracht der Aussage von Liu Zhaoguo sowie Schalls detaillierter Beschreibung war der Neubau eine westliche, dreischiffige Saalkirche aus soliden Ziegelsteinen mit einer Holzdecke, deren von Fenstern durchzogenes Langhaus von Querhäusern flankiert wurde; die Seitenschiffe waren gewölbt.<sup>45</sup> Zur deren „westlicher Gestalt“ ergänzte der Kaiser Shunzhi in *Yuzhi tianzhutang beiji* 禦製天主堂碑記 (Steintafel für die Halle des Himmelherrn, genehmigt durch den Kaiser; Fig.2.2.2), die er 1657 zu Ehren von Schalls Neubaus stiftete, dass „die Fenster der Kirche und die Dekorationen des Utensils identisch mit denen aus seinem Lande [sind].“<sup>46</sup>

Auf der nach Süden gewandten Seite schmückte eine mit Fenstern versehene Fassade aus Ziegelstein in Höhe von 30 *Ellen* den Kirchenbau, die die angrenzenden bürgerlichen Wohnhäusern überragte; ein auffälliges Monogramm IHS,<sup>47</sup> von dem reliefartige Lichtstrahlen abgingen, wurde an der Stirnseite der Fassade dargestellt.<sup>48</sup>

Im Süden schloss sich an die Fassade ein quadratischer, mit Steinen und Ziegeln gepflasterter Vorhof in der Größe von 100 mal 100 *Chi/Schuhen* sowie ferner ein äußerer, aus soliden Steinen bestehender Hofraum (Propylaeum) im europäischen

---

先生指而言曰：一以著主教之因，一以敘建堂之緣起也。主教之說，非子所悉子...稍知曆...先生乃因東偏之隙地茲新堂，以報天主之仁慈。“ Nicht in Lius Text enthalten ist die in der jüngeren Literatur immer wieder auftauchende Behauptung, dass der Neubau mit der Zustimmung und Schenkung des Kaisers Shunzhi erbaut worden ist. Anscheinend wurde Liu, der wichtige Augenzeuge von Schalls Neubau, nicht davon unterrichtet (vgl. Gouveia 1669, fl. 12r).

<sup>45</sup> HR 1843, S. 355: „Nachdem der Grund gelegt war, wurde der ganze Flächenraum des Tempels durch Säulen in drei kleinere Räume abgetheilt. Die beiden Seitentheile bildeten oben eine gewölbte Decke...“. Diese ausführliche Beschreibung erlaubt es uns, den Typus des Neubaus zunächst als eine Basilika festzulegen. Die Möglichkeit einer Hallenkirche oder Wandpfeilerkirche kann daher komplett ausgeschlossen werden.

<sup>46</sup> Transkribiert in: Gouveia 1669, fl. 11r (zit. n. in: James Shih-Chien Cha 1992, S. 18, Anm. 89; sowie Chu Pingyi 2004, S. 389-420): „堂牖器飾，如其國制“. Es wurde ferner berichtet, dass Shunzhi zwischen 1656 und 1657 insgesamt 24 Mal in die Jesuitenresidenz zu Besuch kam (vgl. Gouveia 1669, fl.12).

<sup>47</sup> Die Abkürzung entspricht „Iesum Habemus Socium“ (Wir haben Jesus als Gefährten), welche von Jesuiten als Symbol der Gesellschaft Jesu verwendet wurde.

<sup>48</sup> HR 1843, S. 355 (vgl. Pfister 1932, S. 170; sowie Schnüller 1940, S. 40; Väth 1991, S. 167;): „Diese Vorderseite schmückt ein Stein beinahe aus einem Stücke, welcher mit Kränzen, die nach europäischer Kunst gebildet sind, umwunden ist. Der Gipfel steigt über dreißig Ellen hoch empor, und da er weit über alle benachbarten Gebäude emporragt, so zieht er alle Augen, die sich ihm nahen, sogleich auf sich. Die Fenster sind geräumig und auf beiden Seiten gleich, so wie auch an der Vorderseite angebracht.“ Die Durchfensterung der Seitenwände und der Fassade zeigt, dass der Erbauer großen Wert auf die Durchlichtung des Raums legte. Es offenbart sich eine Affinität zur gegenreformatorischen Baugesinnung.

Stil an (Fig.2.2.1); letzterer endete mit einem überdachten Säulengang, der wohl als Eingangshalle (*menwu* 門屋) diente.<sup>49</sup> Am Eingang des Vorhofs ließ Schall zu Ehren Gottes einen dreitorigen Triumphbogen aus weißem Marmor errichten,<sup>50</sup> der 1652 der Allerseligsten Jungfrau geweiht wurde.<sup>51</sup> Zu diesem kam im selben Jahr ein reich verzierter „äußerer Bogen“, der die Verbindung zur Straße herstellte.<sup>52</sup>

### Die Innenausstattung<sup>53</sup>

Im Innenraum war das Mittelschiff auffallend mit einer ausgemalten Kugelkalotte verziert, die der *zaojing* 藻井, einem Bestandteil der chinesischen Palastarchitektur, in Form einer nach innen konkav eingezogenen Kassettendecke ähnelte (Fig.2.2.3).<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> HR 1843, S. 355: „Der Vorhof ist ein ganz gleiches Viereck, dessen jede Seite hundert Schuhe lang und ganz mit Steinen und Ziegeln gepflastert ist. Der Aufgang zu demselben geschieht von der Gasse aus auf fünf Stufen. Der äußere Hofraum, nach europäischer Weise aus Steinen erbaut, endet auf eine bei den Chinesen ungewöhnliche Art mit einem Säulengange. Unter demselben sind Giße an der Wand angebracht, damit diejenigen, welche auf den Gottesdienst warten, einen Ort haben, um sich vor der Sonne oder dem Regen zu schützen.“

<sup>50</sup> Ebd., S. 356 (dazu vgl. Vāth 1991, S. 168): „In der Mitte des Vorhofes steht ein Bogen aus weißem Marmor mit verschriebenen Bilderhauer-Zierden, und wieder in drei Gewölbe mit Pforten abgetheilt... Auf fünf Stufen stieg man von der Straße zu ihm [Vorhof] empor, trat durch einen aus Ziegeln gebauten Torbogen in den offenen Raum [Hofraum], durchschritt in der Mitte einen dreitorigen Triumphbogen aus weißem Marmor“; und S. 359: „Nachdem er wegen der Befestigung der christlichen Lehre, welche eben dadurch erzielt worden war, einen Tempel erbaut hatte, errichtete er denn auch dankbar diesen Bogen zur Ehre Gottes und der seligsten Jungfrau, und weihte ihn ein im Jahre des Heiles 1652, im neunten Jahre des tatarischen Kaisers Xun=Chy.“

<sup>51</sup> YJKJL, S.145 (vgl. Gu Weiming 2005, S. 270.): „Dieses Lou [Gebäude; Triumphbogen] bedient sich dem Herrn von Himmel, dessen Weihe sich der Heiligen Mutter widmet / 此樓專為虔事天主，禮敬聖母而建“.

<sup>52</sup> HR 1843, S. 356 (vgl. Vāth 1991, S. 168): „Zu diesem kam später noch ein anderer aus Ziegeln gebauter Bogen auf der Gasse selbst, welcher dem Stoffe nach geringer, als der vorige ist, an Kunst und Kostbarkeit aber ihn bei Weitem übertrifft.“

<sup>53</sup> Zum ikonographischen Programm zur Zeit Schalls siehe Kap. 5.1: „Die religiöse Malerei zu und nach der Zeit Schalls“.

<sup>54</sup> HR 1843, S. 355 (vgl. Pfister 1932, S. 170; Schnüller 1940, S. 40; Vāth 1991, S. 167): „...der mittlere Theil aber erhob sich zu einem Bogen, welcher dann wieder durch eine zierlich ausgemalte Kuppel geschlossen war.“ Eine echte Kuppel im architektonischen Sinne, die von außen sichtbar ist, ist vermutlich aufgrund der Kosten und mangelnden baukonstruktiven Kenntnisse nicht zur Ausführung gekommen.

Daher blieb die Annahme eines Kuppelbaus im architektonischen Sinne ausgeschlossen.

1652 wurde der Innenraum durch fünf Altarbilder und eine Bilderserie zum Leben Christi bereichert, deren Urheber wegen Mangel an Quellen noch unbekannt sind (Fig.2.2.4):<sup>55</sup> Auf dem Hochaltar war ein Bild des Heilands (Salvatoris nostri imago)<sup>56</sup> dargestellt; umgeben von Engeln und knienden Aposteln hielt er mit der linken Hand die Weltkugel, während er mit der rechten Hand das Volk segnete. Im Gegensatz zum rechten Seitenaltar mit der Darstellung des hl. Michael mit ~~und~~ den Engeln wurde der linke Altar mit einer Kopie des Gnadenbildes Maria Schnee in S. Maria Maggiore zu Rom verziert, geweiht der „Divae Virgini, quam maiorem vocant“.<sup>57</sup> Zwischen den Säulen standen Altäre, die jeweils Franz Xavier und Ignatius von Loyola geweiht waren. Der Fußboden des Innenraums war mosaikartig aus Steinwürfeln zusammengesetzt und mit einem Teppich belegt, „sowohl zur Zierde, als auch um bequem darauf knien zu können“.<sup>58</sup>

Die positive Reaktion auf den Neubau war enorm. Es lässt sich zunächst bei Francesco Brancati (Pan Guoguang 潘國光, 1607-1671) in seinem auf den 20. Juni 1651 datierten Brief lesen, dass die Kirche „...was am meisten verdienen und von allen bewundert [war]“.<sup>59</sup> Über die öffentliche Wirkung dieses die angrenzenden Häusern überragenden Gebäudes schrieb Antonio de Santa Maria (Su Andang 粟安當, 1602-1669), nachdem die Ausstattung des Neubaus 1652 zur Vollendung kam:

---

<sup>55</sup> Ebd., S. 356-357: „Im Gotteshause selbst sieht man fünf Altäre. Auf dem Hochaltare ist der Heiland sitzend vorgestellt, wie er mit der einen Hand den Weltball hält, mit der anderen das Volk segnet, umgeben von dem Heere der Engel und von den um ihn knienden Aposteln. Die Altäre zwischen den Säulen stellen die Patriarchen Ignaz und Franz Xaver dar. Ein anderer Altar zur Linken ist der seligsten Jungfrau mit dem Beinamen der Größeren, wieder ein anderer zur Rechten, – (welche Seite bei den Chinesen von geringerem Range ist) – dem heiligen Michael sammt anderen Engeln gewidmet. Alle Altäre sind mit Gittern umgeben, sowohl zur Zierde als auch um das Volk anzuhalten.“

<sup>56</sup> Golvers 1993, S. 321, Anm. 18; vgl. Guillén-Nuñez 2010, S. 108, Anm. 24.

<sup>57</sup> HN, S. 178; Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 167, Anm. 33.

<sup>58</sup> Ebd., S. 357. Worauf bezieht sich das Ebd.???

<sup>59</sup> Francesco Brancati an den Ordensgeneral, geschrieben 20. Juni 1651 in Peking, in: Jap.Sin. 161, 362v (vgl. Witek 2005, S. 100): „...e cosa degnissima e ammirata da tutti“.

„Es setzte alle Bewohner von Peking, die scharenweise zusammenströmten, um es zu sehen, in Verwunderung“.<sup>60</sup>

Am 7. Mai 1661 schrieb Ferdinand Verbiest (Nan Huiren 南懷仁, 1623-1688), obwohl bereits zehn Jahre vergangen waren, dass „selbst Rom...sich dieser Kirche nicht zu schämen [brauchte,] und sie unter seine prächtigsten Bauten rechnen [könnte]“.<sup>61</sup> 1654 wurde dem Neubau der Status eines Kollegiums (collegium formatum) verliehen und er verstand sich seitdem, wie die St. Paul in Macau, als eine Kollegkirche.<sup>62</sup>

### 2.3 Der Zustand zu Zeiten Ferdinand Verbiests, 1660-88

#### *Dongtang: Die portugiesische Zwillingsskirche*

In der Zeit zwischen 1648 und 1662 erreichte Schalls Karriere als Ratgeber und Hofastronom im Dienst des Kaisers ihren Höhepunkt. Ihm ist ebenfalls die Gründung einer weiteren Jesuitenniederlassung in Peking zu verdanken, die als der Ursprung der portugiesischen Dongtang-Kirche (Ostkirche) galt.

Auf Schalls Vorschlag hin wurden Lodovico Buglio (Li Leisi 利類思, 1606-1682) und Gabriel de Magalhães (An Wensi 安文思, 1610-1677), nachdem sie 1651 aus der Gefangenschaft freigelassen worden waren, im Jahre 1655 eine kaiserliche Schenkung gewährt, die aus einer bürgerlichen Residenz (mitsamt einem freien Gelände) in Peking, Geld sowie einer großen Menge Reis bestand (Fig.2.3.1).<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> BR 1662 (AHSI 1932, S. 295; transkribiert in Väth 1991, S. 169, Anm. 39): „In admiratione posuit omnes Pequinenses, qui ad eam videndam turbatim confluebant.“ De Santa Maria war damals als Missionar aus dem Franziskanerorden in Shandong 山東 tätig.

<sup>61</sup> Harzart 224 (transkribiert in Väth 1991, S. 169, Anm. 41)

<sup>62</sup> Vgl. Golvers 2013, S. 100. Der Titel eines Kollegiums wurde von Mutio Vitelleschi (1563-1645), dem 6. Ordensgeneral der Gesellschaft Jesu, gegeben und im Katalog 1626 erwähnt. Nach der Fertigstellung des Neubaus diente die „Ricci-Kirche“ hingegen – wie De Magalhães es nahelegte – als die jesuitische Bibliothek, die ab 1653 in den westlichen Quellen als „Bibliotheca Collegii S(ocietatis) I(esu)“, ab 1693 „Livraria de Nantam/Nant’am (em Peichim/Peikim)“ sowie „livraria da Rez(iden)cia de Pekim“ genannt wurde (JS 162, f. 158ff; f. 171r; zit. in: Golvers 2013, S. 103, Anm. 199): „...e q(ue) depois de feita a nova Igreja servia de livraria etc.“

<sup>63</sup> Dieses Wohnhaus befand sich in der Ganyu-Gasse (Ganyu hutong 幹魚胡同; heute: Wangfujing 王府井), südlich vom alten Laternen-Markt (Dengshikou 舊燈

Aus Geldmangel wurde in dieser Residenz, „über deren Pforte ein Kreuz mit zwei betenden Engeln zur Rechten und Linken [sich erhob]“<sup>64</sup>, ein großer Saal zur Kapelle umgewandelt. Durch die freizügige Finanzierung von Justa Tchao (?)<sup>65</sup>, einer Christin aus der Familie des Königs Su (*Suwang* 肅王), sowie zweier chinesischer Beamten entstand 1662 auf der Basis dieser Residenz eine Kirche in westlicher Form, die dem Erlöser geweiht war, sowie eine Kapelle speziell für Christinnen.<sup>66</sup>

1663 berichtete Gabiani aus Peking, dass es dort zwei jesuitische Residenzen gab, jede besaß eine dem Erlöser gewidmete Kirche und hieß somit *Tianzhutang* 天主堂 (Halle des Himmelherrn).<sup>67</sup>

In Anbetracht ihres topografischen Verhältnisses zur Buglios Kirche wurde Schalls Neubau seitdem Xitang-Kirche (Westkirche; oder: *Ecclesia occidentalis*) genannt. Danach brechen die Nachrichten über die weitere Bautätigkeit ab. Während des Kalender-Falls (1664-65) wurde die Xitang-Kirche durch die Behörden konfisziert und war deswegen von Schäden betroffen. Das der Kirche gehörenden Eigentum wie die Statuen, Heiligenbilder sowie die umfangreiche Büchersammlung wurden entweder vernichtet oder verbrannt.<sup>68</sup> Schließlich kam die Xitang-Residenz in den

---

市), dazu siehe Li Zubai 1965 (<sup>1</sup>1644), S. 1065; vgl. HdO, Bd. 1, S. 583): „... da gibt es eine weitere Halle zu Süden des alten Laternen-Markts am Donghua-Tor / 東華門 舊燈市之南又一堂“. Zur Schenkung des Bauplatzes siehe TZJXCZGK, Bd. 6, S. 155; vgl. Väth 1933, S. 293; sowie Zhang Fuhe 2004, S. 38; Wu Yan-ling 2012, S. 54.

<sup>64</sup> Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 293.

<sup>65</sup> Zum Leben von Justa Chao siehe Pih 1979, S. 147; 148 (Anm. 49), 236 ff.

<sup>66</sup> Li Zubai 1965 (<sup>1</sup>1664), S. 1065: „...sie wurde im Jahr von *Yiwei* [1655] der Regierungsjahre von Shunzhi gestiftet und im Jahr von *Shenyng* [1662] der Regierungsjahre von Kangxi umgebaut. Die Kirche, die Dongtang genannt wurde, hatte ebenfalls eine westliche Gestalt, in Unterscheidung zur Kirche am Xuanwu-Tor / 欽 此於順治乙未改建於康熙壬寅，堂亦西式...人稱東堂，以別宣武門之堂“; dazu vgl. BCP, 1945, S. 66 (vgl. Pfister 1933, S. 241; Väth 1991, S. 293; Zhang Fuhe 2004, S. 38; Wu Yan-ling 2012: „une maison avec des revenus, de l’argent pour leurs vêtements et la permission de bâtir une église à l’européenne. Elle fut nommée Tongt’ang et dédiée au Sauveur des Hommes. Madame Justa Tchao et un regulo de la famille impériale en firent les frais“; dazu vgl. Zur Errichtung der Kapelle für weibliche Christen siehe ferner BCP, 1944, Nr. 375, S. 536.

<sup>67</sup> BCP, 1934 (zit. n. Gabiani 1664, S. 94): „In utraque magnificum habetur templum Salvatori dicatum...“.

<sup>68</sup> Zur Geschichte des Kalenderfalls siehe Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 256. De Magalhães bezeugte, dass die Außenseite der Bibliothek (früher „Ricci-Kirche“) von Yang Guangxian zur „Beobachtung der Äther“ von Holzplatten bedeckt wurde (Golvers 2013, S. 341; vgl. Pih 1979, S. 194): „Com lic(enci)a dos governadores Ihe poz nome

Besitz des Initiators des Kalender-Falls Yang Guangxian 楊光先 (1597-1669); die Dongtang-Residenz wurde hingegen verkauft und zerstört.<sup>69</sup>

### *Die Xitang-Kirche, der Hausgarten und die Turmbauten*

Obwohl Schall schon 1666 freigelassen worden war, ordnete der Kangxi Kaiser erst am 1. April 1669 an, die baufällige Xitang-Kirche an Verbiest, Schalls Nachfolger, zurückzugeben.<sup>70</sup> Wenngleich in den Quellen ungeklärt bleibt, woher das Geld stammte, ist Verbiest vor allem eine Reihe von kostspieligen Renovierungsmaßnahmen um 1669/70 zu verdanken, wodurch die Xitang-Kirche – wie François de Rougemont (Ru Riman 魯日滿, 1624-76) andeutete – zusammen mit der baufälligen Dongtang-Kirche ein neues Antlitz erhalten sollte.<sup>71</sup>

Die früheste Erwähnung über den Bauzustand nach Verbiests Renovierungsmaßnahmen ist bei Kang Wenchang 康文長 (akt. um 1670), der 1671 zu Verbiest zu Besuch kam, zu finden.<sup>72</sup> Gemäß dessen Aussage präsentierte die

---

Hiû k'i t'am 'sala de esperar e observar as exhalações e ares da primavera. Forrou a custa do Rey o tecto e as 4 paredes da sala de toboas q(ue) cobrio de grosso e bem pegado papel.'“ Die Bibliothek hat aber schon teilweise überlebt. s. Verhaeren.

<sup>69</sup> Vgl. Gouveia 1669, fol.12v-13r; sowie Bornet 1945 (zit. n. Intorcetta 1670, S. 363): „Templum nostrum Orientale qui æquavit solo.“ Von einem ähnlichen Schicksal war auch die Steintafel, die Shunzhi 1657 zu 卐 Schalls Neubau stiftete, betroffen und wurde inzwischen vernichtet (dazu siehe James Shih-Chieh Cha 1993, S. 22).

<sup>70</sup> Zurückgegeben wurden noch die Übergangswohnungen der Jesuiten außerhalb des Fucheng-Tors (*Fucheng men* 阜成門), dazu siehe Gouveia 1669, fol. 21; vgl. Vâth 1991 (1933), S. 343; sowie Golvers 1993, S. 170.

<sup>71</sup> Golvers 1993, S. 171 (zit. n. Bosmans 1670, S. 48): „...consideret etiam coram Domino an non esset bonum imperari ut restauretur quamprimum templum alterum Pekinese, sc. Tum Tam...“ Es wurde dazu berichtet, dass das Baumaterial der verfallenen Ostkirche, die von Buglio und Magalhães einigen vertrauenswürdigen Mandschuren überlassen wurde, bei der Renovierung zum Einsatz kam; vgl. ders., S. 170, Anm. 5 (in: ARSI, Jap.Sin. 104, f. 214v): „Eo [Dongtang] ad P. Ferdinandum sese transtulere etiam P. L. Buglio et Magalianes; ne tamen deserta et habitatore vacua eorum orientalis domus maneret, translatis rebus mobilibus et quae Christianorum pietas, antequam illa ecclesia solo aequaretur, asportaverat et conservaverat sacris religionis Christianae pignoribus et instrumentis, eam honestis Tartaris lovaverunt.“

<sup>72</sup> Kang Wencheng war Beamter und ab 1671 der Gouverneur des Landkreises Shanghai.

Xitang-Kirche sich in Gestalt eines „würdigen und ordentlichen“ Bauwerks.<sup>73</sup> Danach folgten 1675 mehrere Nachrichten: In dem Brief von De Magalhães über die Stiftung einer Ehrentafel, *Jing tian* 敬天 (Den Himmel verehren; oder: caelum colito), durch Kangxi, findet man die Erwähnung einer „Halle der Geistigen Genüsse“ (*Ling'en tang* 靈恩堂), bei der es sich wohl um die Xitang-Kirche handelte, sowie die Erwähnung eines ungewöhnlichen jesuitischen „Haus-Gartens“ (Fig.2.3.2; vgl. Fig. 1.2.5).<sup>74</sup>

Dieser von Claudio Filippo Grimaldi (Min Mingwo 閔明我, 1639-1712) 1671 konzipierte Garten, der zusammen mit zwei seitlichen Eingangstoren zu den Verschönerungsmaßnahmen in den 1670er Jahren gehörte,<sup>75</sup> wurde ferner durch Huang Biao 黃表 (?), einem chinesischen Reisenden aus Suzhou 蘇州 (Provinz Jiangsu 江蘇) bestätigt. In seinem Reisebericht *Yuanyou lüe* 遠遊略 (Übersicht über die Reisen in die Ferne) erwähnte er im Jahre 1688 mehrere „Szenen“ (*Jing* 景), die von Verbiest innerhalb des „Haus-Gartens“ im europäischen Stil errichtet wurden. Dabei handelt es sich um eine *Taiguan*-Halle (*Taiguan tang* 太觀堂), eine *Jijing*-Terrasse (*Jijin tai* 及今台)<sup>76</sup>, eine *Wuzhu*-Kammer (*Wuzhu xuan* 梧竹軒) sowie ein *Wanlan*-Pavillon (*Wanlan ting* 玩瀾亭).<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Vgl. Fang Hao 1954, Bd. 5, S. 54 (zit. n. Kang Wenchang 1671; vgl. James Shih-Chieh Cha, S. 308).

<sup>74</sup> Es ist nachweisbar, dass Kangxi am 12. Juli 1675 die Kirche besuchte (Collani 1994, S. 353-470; vgl. HdO, Bd. 1, S. 582). Außerdem schien Kangxi besonders von der jesuitischen Bibliothek, die sich damals noch in dem alten Bau Riccis befand, begeistert zu sein (Golvers 2013, S. 104, Anm. 203; zit. n. JS, Bd. 117, f. 184r; vgl. De Saldanha 2012, S. 177-178, 203, 209): „(Imperator) quaesivit num inter plurimos quos in domestica nostra bibliotheca (quam ipse – cum domum et ecclesiam nostram ipsemet venisset - coram vidit), servamus libros...“.

<sup>75</sup> Collani 1994, S. 454; vgl. Pfister 1933, S. 372-375; sowie Guillén-Nuñez 2010, S. 111.

<sup>76</sup> Das Wort „*Tai* 台“ steht in der chinesischen Gartenkunst für ein hohes Bauwerk, welches als Fundament zum Bau einer/es überdachten Terrasse/Pavillon (*Xie* 榭) konzipiert ist.

<sup>77</sup> Fang Hao 1954, S. 54 (zit. n. Huang Biao, Bd. 2, 1692, S. 939; vgl. James Shih-Chieh Cha 1993, S. 22, Anm. 103; sowie Zhang Fuhe 2004, S. 38): „eine Taiguan-Halle, eine Jijin-Terrasse, ein Wuzhu-Kammer sowie ein Wanlan-Pavillon; innerhalb [des Gartens] wurden kunstvolle Pavillon(s), Terrasse(n), Teich(s) sowie überdachte Terrasse(n) im westlichen Stil erbaut.../ 太觀堂、及今台、梧竹軒、玩瀾亭...內建亭台池榭，式仿西式，極其共巧“.

Zum Osten der Kirche hin ist die hohe *Jijing*-Terrasse zu lokalisieren, in der eine Glockenuhr mit dem Carillon (*Ziming zhongqing* 鳴鐘鐘磬) sowie eine Wasseruhr in Form eines Kupferkessels (*Tonghu dilou* 銅壺滴漏) aufgehängt waren (Fig.2.3.2).<sup>78</sup> Jedoch war diese Terrasse nicht das einzige hohe Bauwerk auf dem jesuitischen Gelände. Am 2. September 1679 wurde berichtet, dass sowohl die Kirche als auch die jesuitische Bibliothek (Ricci-Kirche) während des Erdbebens schwer beschädigt – oder im Wortlaut des Franziskaners Agustín de San Pascual (1637-1697) „...eingestürzt“ war, sodass man wieder Geld sammeln musste, um sie zu renovieren.<sup>79</sup>

Bald berichtete Tomás Pereira im Jahre 1680/81 unter besonderer Hervorhebung, dass er den von Philippe Couplet (Bo Yingli 柏應理, 1623-1693) hinterlassenen Entwurf eines Doppelturms (*duas torres*),<sup>80</sup> welcher zum Aufhängen der Orgel und Glockenuhr gedacht war, modifiziert und verwirklicht hatte.<sup>81</sup> Genau wegen dieses Doppelturms wurde die Xitang-Kirche 1692 von den russischen Gesandten, Adam Brand (?- 1746) und Eberhard Isbrand Ides (1657-1708) als „eine auf Italienische Manier erbaute Kirche“ sowie 1694 vom bekannten Weltreisenden Gemelli Carei

---

<sup>78</sup> Fang Hao 1954, S. 54 (zit. n. Huang Biao, Bd. 2, S. 939): „die *Jijin*-Terrasse ist sehr hoch und befindet sich östlich der Kirche; in der Terrasse waren eine Glockenuhr mit dem Carillon sowie eine Wasseruhr in Form eines Kupferkessels aufgehängt / 及今台，在堂東，極高，上懸自鳴鐘磬、銅壺滴漏.“

<sup>79</sup> Agustín de San Pascual, geschrieben am 26. November 1679, in: AIA, Bd. 12, 1919, S. 97 (zit. in: Golvers 2013, S. 105): „...derribo una pared“; vgl. dazu den Bericht von Missionaren, die zum Zeitpunkt des Erdbebens in der Bibliothek der Westkirche arbeiteten (ARSI, JS 117, fl. 167v; publiziert in: Golvers 2013, S. 105, Anm. 204): „...Divini numinis benignitate effugium interim praebente sociis e bibliotheca, ubi tum erant, quae et ipsa communem cum reliquis ruinam subiit“.

<sup>80</sup> Wörtlich kann es auch „zwei Türme“ heißen.

<sup>81</sup> ARSI, JS 199, fols. 45 ff (transkribiert in: Janeiro 2012, S. 560): „[E]nviando a V R.<sup>a</sup> todo o frontispício de nossa Igreja; no qual uerá V R.<sup>a</sup> juntam.te os sinos que deseja, e o Orgão grande em outra torre: de q[ue] o anno passado die noticia a V R.<sup>a</sup>; e supponho já so[re]ligada. As duas torres sã diuersas, das que leuara i P.e Phelippe Couplet em debuxo: por que depois do dito P.e patir / sendo aquelle debuxo ainda infoiri / mudei de parecer, fazendo as [?torres] se [?ruoas] pra fonte exemplar; por me fi[?]=care[?] mais acomodados a nossos intentos do Orgão e sinos musicos; ainda que [?ed] mais algum trahalho; pois estavão já os sinos colocados de outro modo. He cousa incruel o concurso queu tem estas duas cousas. Seja o Sr. m.to Louvado.“

(1651-1725) als mit „einer schönen Fassade mit Seitentürmen“ (Torrette a’lati) versehene Kirche bezeichnet.<sup>82</sup>

Fassen wir die angeführten Informationen aus den Quellen zusammen, so lässt sich daraus schließen, dass an der Xitang-Kirche anfangs, nach der Rückgabe an die Jesuiten in den Jahren 1669/70, die ersten Renovierungsmaßnahmen vorgenommen wurden. Deren Urheberschaft wurde Verbiest zugeschrieben. Die Entstehung eines jesuitischen „Haus-Gartens“, in dessen Bau Grimaldi (und wohl auch Pereira) involviert wurde(n), ist für den Zeitraum zwischen 1671 und (spätestens) 1675 festzuhalten.<sup>83</sup>

Das Erdbeben von 1679 hatte wohl auch den entscheidenden Anlass gegeben, die baufällige Kirche komplett renovieren zu lassen. Hierbei verdient eine besondere Hervorhebung, dass die Präsenz der *Jijin*-Terrasse, die Huang 1688 sah, durch die westlichen Quellen nicht bestätigt werden konnte. Sie war anscheinend ein Teil des jesuitischen Gartens. Von der Erneuerung des Kirchenbaus in den 1670er Jahren wissen wir fast nichts. Sicher ist nur, dass die Kirche dieser Zeit noch mit dem hl. Josef geweihten Jesuitenkolleg (ab 1653), das sich im Osten der Residenz befand, und einer Bibliothek, angeschlossen war (vgl. Fig. 2.3.2).<sup>84</sup>

Abgesehen von dem Doppelturm sollen im Laufe der 1680er Jahre keine weiteren Baumaßnahmen stattgefunden haben. Der Baukomplex der Residenz, der in den 1670er-Jahren intensiv renoviert und erweitert worden war, war weitergehend von einer Mauer umschlossen und trat somit in Gestalt eines kompletten innerstädtischen

---

<sup>82</sup> Hundt et al. 1999, S. 306: „hierauff gieng man gerade aus auf die kirche zu/ welche schön und auf Italiänische manier erbauet war/...“; sowie Carei 1699, 193: „...una buona facciata al di fuori, con due Torrette a’lati.“

<sup>83</sup> Zu derselben Zeit, genau gesagt 1673, verpflichtete sich Pereira, eine Glockenuhr errichten zu lassen, und hatte gegen 1680/81, nachdem Couplet als Prokurator nach Rom entsandt war, zwei Turmbauten für die Orgel und die Glockenuhr errichten lassen. Die in der jüngeren Literatur immer wieder auftretende Behauptung, dass die Zwillingstürme während Pereiras Ausbauprojekt in den Jahren 1703 und 1711 entstanden waren, ist dadurch eindeutig widerlegt. Die Gegenansicht siehe James Shih-Chien Cha 1993, S. 309.

<sup>84</sup> Ferner ist bei Antoine Thomas (An Duo 安多, 1644-1709) in seinem Bericht über den Besuch der russischen Venyukov-Botschaft im November 1686 zu erfahren, dass die Bibliothek, die 1679 während des Erdbebens eingestürzt war, sich bereits wieder in gutem Zustand befand, dazu siehe ARSI, JS 150, fl. 130v.-r. (zit. in Golvers 2013, S. 105, Anm. 205): „...excepti sunt in bibliotheca, in quâ Patrum Pekinensium imagines, iussu Imperatoris depictae, uti praefert titulus, atque iam defunctorum scripta ab Imperatore propriâ manu elogia, inscribenda sepulchro, hinc inde dependebant.“

Quartiers auf. Der Marmor-Triumphbogen (am Eingang des Vorhofs) sowie der äußere Bogen (des Propylaeums), die durchwegs aus Schalls Zeit stammten, hatten sich wohl bis in die erste Dekade des 18. Jahrhunderts erhalten.

Weiterhin ist im Jahre 1693/94, wie José Suarez‘ (Su Lin 蘇霖, 1656-1736)<sup>85</sup> sowie das 1694 gedruckte Exemplar von *Shengmu xingshi* 聖母行實 (Taten und Leben der Heiligen Mutter)<sup>86</sup> belegen, eine Kirche der Verkündigung Mariä (*Lingbao tang* 領報堂; oder: l’*église Ling-Bao*) auf dem jesuitischen Gelände erbaut worden.<sup>87</sup> Sie war für Christinnen bestimmt und war nur zweimal im Jahr im Einsatz.<sup>88</sup>

Die Frage, in welchem Verhältnis sie zur Xitang-Kirche stand, bleibt noch ungewiss. Sicher ist nur, dass sie nicht auf dem Hofgelände, das Adam Schall 1650 vom Qing-Hof erbat, gelegen war. 1703 erfuhr man von Antonie Thomas weiter, dass „eine schöne Kirche von Unserer Lieben Frau“ („*une jolie église du N. Dame*“), bei der es sich wohl um dieselbe handelt, für die liturgische Nutzung der Kongregation der Heiligen Mutter (*Shengmu hui*), deren Ursprung sich auf die Zeit Riccis zurückführen lässt, zur Verfügung stand.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Vgl. Brockey 2007, S. 364.

<sup>86</sup> BNF Chinois 6702.

<sup>87</sup> WB, Nr. 83: „Die Portugiesische Patres ...haben zu Peking selbst eine Kirch für das weibliche Geschlecht erbauet / welche um desto nöthiger ware / je weniger in Sina die Ehrbarkeit dem Frauenzimmer zuläst / in einer öffentlichen Versammlung unter denen Männern zugleich zu erscheinen. Auch so gar in ihrer eigenen Kirch darff ihnen der Priester das Wort Gottes nicht anderst predigen / von die H.H. Sacramenten reichen / als durch ein Fenster oder Gitter / so ihn von denenselbigen ausschliet. Die Erfahrnuß hat gezeigt / daß dergleichen Schamhafftigkeit der Andacht nichts benehme / sondern derselben vielmehr zulege; indem viel vornehme Christliche Frauen zu Auszierung deren Altären ihre Perlin / ihre Diamanten und andere Edelstein in die neue Kirch geschenckt haben.“

<sup>88</sup> Ripa 1844, S. 167: „The Jesuits had a church for women at Peking, but it was only opened once in six months.“

<sup>89</sup> BCP, 1944, Nr. 375, S. 526: „Ce Collège a, outré son temple, une jolie église de N. Dame, où se tiennent deux fois par an les congregations des femmes, Durant près d’un mois entier; là, elles se confessent et communient et les catéchumènes sont baptisées...“; Ebd., Nr. 377, S. 29: „...montre qu'en 1703 le Nant'ang et le Tong-t'ang avaient leur eglise pour les femmes, et il ne nous les donne pas comme récemment bâties“.

## 2.4 *Ecclesia collegii Pekinensis: Ausbaumaßnahmen im Kontext ordensinterner Konkurrenz, 1704-11*

### *Die französische Beitang-Kirche als Konkurrenzprojekt*

In den Jahren zwischen 1660 und 1690 lässt sich eine Vielzahl von entscheidenden Neustrukturierungen kirchlicher Hierarchie in China festhalten. Diese betrafen zunächst die als Hauptsitz des Padroado fungierende Xitang-Kirche. Die Geschichte begann mit der Gründung der Missions-Kongregation der *Missions Étrangères de Paris* (fortan: MEP) am 9. September 1659, als der Beschluss gefasst wurde, neben Cochinchina (Giao Chi; heute: Südvietnam und der östliche Teil Kambodschas) und Tongking (Bắc Bộ; heute: der nördliche Teil Vietnams) ein weiteres Apostolisches Vikariat in Nanking für China zu errichten, das unabhängig vom Padroado war.<sup>90</sup>

Im Dezember 1673 erließ Papst Clemens X. (reg. 1670-1676) das Breve *Injuncti Nobis* und die Konstitution *Decet Romanum Pontificem*, wodurch das Padroado kein Vorrecht mehr in China und im Fernen Osten hatte. Neben Mendikanten kamen nun auch Missionare der *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* (fortan: SCPF), der römischen Missionszentrale, nach China, dabei auch Mitglieder der MEP.<sup>91</sup> Dies führte schließlich zu langjährigen Streitigkeiten zwischen den verschiedenen Gruppierungen um die Vorherrschaft. 1690 bekam das Padroado zwei weitere Bischofssitze (Peking und Nanking) vom Heiligen Stuhl zugestanden und die Xitang-Kirche wurde somit zum Bischofssitz (cathedralis) erhoben.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> HdO, Bd. 1, S. 344. Rita Widmaier wies darauf hin, dass der Einfluss und die Tätigkeit von Charles Maigrot, der ab 1687 zwei Dekaden lang als Apostolischer Vikar der Provinz Fujian 福建省 tätig war, die Beziehungen zwischen den portugiesischen und französischen Jesuiten sowie den MEP-Priestern verschlechterte (vgl. Leibniz 2006, S. 32-33).

<sup>91</sup> HCC, S.296-298.

<sup>92</sup> Der erste Bischof Pekings war Bernardino Della Chiesa (Yin Daren 尹大任, 1644-1721), ein Franziskaner, der 1679 von der Propaganda Fide nach China entsandt und kurz vor 1684 als Nachfolger François Pallus (1626-1684), dem ersten Apostolischen Vikar, ernannt wurde. Anstelle von Peking und der Xitang-Kirche wählte Chiesa Linqing 臨清 (Shandong 山東) als seinen Bischofssitz der Diözese Peking und ließ dort eine Residenz errichten. Die Erwähnung der Xitang-Kirche als Bischofssitz findet man 1700 mehrmals bei Chiesa, dazu siehe SF, Bd. 5, S. 408: „...simul ac P.V. cathedralis nostrae possessionem commisimus...“ sowie S. 409: „Cur cathedralis nostrae sacrarium...“; Bd.5, S. 417: „...andai per visitar la mià cathedrale;...La prima confirmatione volsi farla nella cathedrale;...che’ho fatto in mia cathedrale“.

Wie Thomas in einem Brief vom 31. Oktober 1692 berichtete, wurde die damals im desolaten Zustand befindliche Dongtang-Kirche zwei Jahre später, auf den Befehl von Kaiser Kangxi, am 2. Oktober 1701 komplett renoviert und daraufhin zu St. Josefs-Residenz (*Residentia Sancti Josephi*) umbenannt.<sup>93</sup> Zusätzlich zu der Residenz kam nachweislich eine Kapelle Unserer Lieben Frau, die sich in deren Nachbarschaft befand, in Einsatz.<sup>94</sup>

Entscheidend für die kirchenpolitische Lage dieser Zeit war ferner die Ankunft der französischen Jesuiten im Jahre 1688, die 1685 als „*Mathématiciens du Roy*“ (Mathematiker des Königs) von Louis XIV. (reg. 1643-1715) nach China entsandt worden waren.<sup>95</sup> Von 1688 bis 1692 residierten sie gemeinsam mit den Missionaren des *Padroado* in der Xitang-Kirche, was später auch zu Streitigkeiten führte.

Ihnen schenkte Kangxi 1693 eine Residenz und ein freies Gelände in Canchikou 蠶池口 außerhalb des Xi'an-Tors (*Xi'an men* 西安門; heute Westufer des Nordsees 北海) (Fig.2.4.1). Dieses Haus hatte der Familie des Assistenzministers (*Fuzheng dachen* 輔政大臣) Suksaha 蘇克薩哈 (?- 1667) gehört und Kangxi schenkte es den Jesuiten zum Dank, weil Fontaney und Visdelou sein hartnäckiges Fieber mittels Chinin geheilt hatten. Dieses Gelände stand in erster Linie den französischen Missionaren für den Bau einer Kirche zur Verfügung.<sup>96</sup> Nachdem die Residenz am 12. Juli offiziell in den Besitz der Jesuiten übergang, beauftragte Kangxi das

---

<sup>93</sup> Golvers 2013, S. 171, Anm. 384 (zit. n. ARSi, JS 148, f. 188r./v): „*Praeterea eâdem benevolentia Imperator concessit eâdem die 2â Dec(embris), ut ecclesia quae ante persecutionem erat in parte Orientalis urbis et fuerat destructa, restauraretur ut et Collegium illud pristinum...Hoc anno restaurata fuit ecclesia Orientalis Soc(ieta)tis nostrae Pekini intra muros, quae olim concessa fuit Soc(ieta)tis a Xun chi.*“

<sup>94</sup> BCP, 1944, Nr. 375, S. 537: „... cette residence (de S. Joseph) possède une maison voisine, la chapelle de N. Dame, laquelle sert pour les baptêmes des femmes et pour les confessions.“

<sup>95</sup> Vgl. Collani 2002, S. 313-316.

<sup>96</sup> Für einen Überblick über die Gründung der Beitang-Residenz siehe Thomas 1923, S. 114-116. Dazu ist bei Ignaz Kögler (Dai Jingxian 戴進賢, 1680-1746) in seinem 1737 datierten Brief (LE, XII, S. 245; vgl. BCP, 1945, S. 118-120.) zu lesen: „Il [Kangxi] donna à Tchang-tching [Gerbillon]...une maison en dedans de la porte Si-ngan-men [Xi'an men], et leur y fit bâtir une église.“

Ministerium für öffentliche Arbeiten vier Baufachmänner und zwei Beamte mit dem Umbau der Residenz.<sup>97</sup>

Am 19. Dezember desselben Jahres erfährt man aus einem an François de La Chaize (1624-1709) adressierten Brief, dass eine Kapelle – oder im Wortlaut des Pierre Jartoux (Du Demei 杜德美, 1669-1720) eine „Hof=Kirche“, die sich dem Erlöser widmet –, auf diesem Gelände innerhalb des Kaiserpalastes errichtet wurde.<sup>98</sup> Diese kleine Kirche war die dritte Anlage der Gesellschaft Jesu in Peking und wurde aufgrund ihrer topografischen Lage im Verhältnis zur Xitang-Kirche nach 1723, gemeinhin als die Beitang (Nordkirche; oder: l'église de Saint Sauveur, *Jiushi tang* 救世堂 sowie *Shoushan tang* 首善堂) bekannt; Schalls Xitang-Kirche wurde somit zur Nantang-Kirche.

In diesem Kontext verdient es einer besonderen Erwähnung, dass Joachim Bouvet (Bai Jin 白晉, 1656-1730) 1693 von Kangxi beauftragt wurde mehr „Wissenschaftler-Missionare“ aus Frankreich zu holen. Nachdem die zwölf Missionare in Peking angekommen waren, verschlechterten sich ab 1698 die Beziehungen zwischen den französischen und portugiesischen Jesuiten, die damals im Dienst des von Pereira geleiteten Astronomischen Tribunals (*Qintian jian* 欽天監) arbeiteten, noch mehr. Der Grund hierfür lag vor allem in der heftigen Konkurrenz um wissenschaftlichen Einfluss am Kaiserhof.

Die endlosen Konflikte zwischen den Missionaren und dazu noch der Machtkampf zwischen den portugiesischen und französischen Königen führten schließlich dazu, dass der Ordensgeneral der Gesellschaft Jesu, Tyrso Gonzalez de Santalla (1624-1705), sich im Dezember 1700 entschloss, die Mission der französischen Jesuiten von der portugiesischen Vize-Provinz zu trennen. Dies führte zum internen Bruch der Gesellschaft Jesu.

Am 6. Januar 1699, nachdem Gerbillon zum Bau einer neuen Kirche zum wiederholten Male um ein weiteres Gelände bat, gab Kangxi der Bitte nach und ordnete an, den französischen Jesuiten pro Kopf eine Summe von 50 *Taëls* sowie die

---

<sup>97</sup> Vgl. Devine 1930, S. 46; sowie Yu Sanle 2006, S. 268.

<sup>98</sup> De Fontaney an de la Chaize, geschrieben am 19. Dezember 1700, in: LE, Bd. XVII, S. 310 (vgl. Thomas 1923, S. 115-116): „...nous dédiâmes notre chapelle à l'honneur de Jésus-Christ mourant sur la croix pour le salut des hommes...“.

benötigen Baumaterialien bereitzustellen.<sup>99</sup> Auf diesem Gelände, das 300 Fuß lang und 200 Fuß breit war, erhob sich vier Jahre später, im Dezember 1703, ein prächtiges Gotteshaus neben dem Xi'an-Tor (2.4.2).<sup>100</sup> An dessen Baufinanzierung sollten sowohl Kangxi als auch Louis XIV erheblichen Anteil haben.<sup>101</sup>

### *Die Ausbaumaßnahmen unter Tomás Pereira*

Vor diesem Hintergrund sowie noch mehr wegen des dauernden Kampfes gegen ihre französischen Mitbrüder reichten Grimaldi und Pereira am 20. November 1704 eine Petition an Kangxi ein, in der sie darum baten, sich der Erneuerung der portugiesischen Jesuitenkirche finanziell anzunehmen. Zu diesem Zweck bekamen sie, so Claudia von Collani, „vom Kaiser für weitere acht Jahre ein einmaliges Darlehen von 10.000 *Aurei* oder *Taëls* (ca. 25.000 *Cruzados*)“, die zu einem gewissen Teil für den Erwerb der Baumaterialien ausgezahlt wurden.<sup>102</sup> Die

---

<sup>99</sup> Die Stiftung Kangxis hier verstand sich in erster Linie als eine Belohnung, die aber nicht für den Bau der Kirche gedacht war; dazu vgl. Pelisson an François de la Chaize, geschrieben am 9. Dezember 1700, in: WB, Nr. 43: „Den 6. Jenner dieses 1700. Jahrs [Sic! 1699] gienge Pater Gerbillon nach Hof / und bate den Obrist-Cämmerling / Ihro Käyserl. Majestät vorzustellen / daß man nun im Begriff wäre / folgendes Gotts-Hauß an dem angewiesenen Orth zu erbauen... Der Käyser schickte den Obrist Cämmerling mit zwey Mandarin / ihr Bitt-Schrift zu empfangen / welche er dahin beschieden hat / daß / weil eine Kirch bauen ein heilige Sach wäre / er zu solchem Werck das Seinige wolte beytragen / damit er sowohl dem Christlichen Glauben / als ihren eigenen Personen hiermit eine Ehr erweise. Zu solchem End werde er befehlen / daß ihnen Stein / Kalch / Ziegel und all-übriger Bauzeug hiezu umsonst geliefert werde.“; sowie Jartoux an de Fontaney, 20. August 17804, in: WB, Nr. 88, S. 32: „Das erste so mir vorkommt / ist unsere Hof=Kirch[en] zu Peking, welche in Jenner 1699 in Vorschlag gekommen.“; sowie bei Pelisson an François la Chaize, geschrieben am 9. Dezember 1700, in: WB, Nr. 43: „Der Käyser / mit dem noch nicht vergnügt / daß er uns Französischen Jesuitem in dem Umfang seines Pallasts ein Haus geschänckt hatte / verliehe uns bald hernach einen grossen Raum / so an unserer Wohnung anlage / damit wir alldort eine Kirchen baueten / mit Versicherung / daß er dazu eine Beysteur geben wurde“.

<sup>100</sup> LE, Bd. XVII, S. 320 (vgl. Thomas 1923, S. 116, Anm. 2): „Il y avoit a cote notre maison un terrain vuide, long de trois cens pieds et large de deux censles grands Maitres de sa maison ayant resolu d'y faire elever quelques corps de logis pour des Eunuques du Palais, nous crumes qu'il falloit les prevenir, et tacher d'obtenir cette place pour y batir la masion du Seigneur.“

<sup>101</sup> Vgl. Collani 1989, S. 20 ff.; diess. 2000, S. 315-316, Anm. 22.

<sup>102</sup> Dazu vgl. José Soares an José Monteiro, geschrieben am 28. November 1704 in Peking, in: AHN, Clero-Jesuitas, leg. 279/232; Pieter Van Hamme an José Monteiro, geschrieben am 26. November 1704 in Peking, in: BAJA, 49-V-24, fol. 272-273. Die

Begründung für Kangxi war, dass „[die] Kirche und das Haus selten renoviert [waren], sodass sie [zum jenen Zeitpunkt] bereits fragmentarisch aussah.“<sup>103</sup>

Knapp ein Jahr später waren nur noch wie man den Quellen aus dem Jahre 1705 entnehmen kann, 2000 *Taëls* übrig.<sup>104</sup> Ohne Zweifel waren Pereira und Grimaldi vor Ort als Baumeister tätig, doch da Pereira 1708 unerwartet verstarb, verzögerten sich die Bauarbeiten noch bis in das Jahr 1711.<sup>105</sup>

Wie sah die Kirche aus, in welche die Missionare zwecks ordensinterner Konkurrenz eine Menge Geld investiert hatten? Aus einem auf das Jahr 1714 datierten Brief von Francisco da Fonseca, dem Prokurator der China-Mission, geht hervor, dass die feierliche Eröffnung des Neubaus, der mit sieben Altäre versehen war, darunter ein Hauptaltar und sechs sich in den Kapellen befindliche Seitenaltäre, am 5. Mai 1711 stattfand.<sup>106</sup> Zu diskutieren sei hier die Frage: Inwieweit sich der Neubau, der knapp 8.000 *Taëls* gekostet hatte, von dem aus der Zeit Verbiests unterschied.

In Anbetracht der Anzahl der Altäre lässt sich vorläufig der Bau eines mit Querhäusern versehenen Langhauses zu zwei Jochen, das seitlich von zwei Kapellen begleitet war, feststellen. Das dreischiffige Langhaus des Vorgängerbaus wurde daher zum Mittelschiff (vgl. Fig.2.2.1). Die Behauptung, dass Pereira und Grimaldi dem Bau die europäische Gestalt verliehen hatten, ist allerdings nicht durch schriftliche Quellen zu belegen.<sup>107</sup> Erst im Jahre 1720 erzählte uns ein schottischer Reisender namens John Bell (1691-1780), dass die Beitang-Kirche, die einen erheblichen Bauumfang von 75 *Chi/Fuß* Länge, 33 *Chi/Fuß* Breite und 30 *Chi/Fuß*

---

Bitschrift ist ferner erwähnt bei Pierre Hoang 1902, S. 158. Der restliche Teil stand hingegen zur Kreditvergabe zur Verfügung, dazu siehe Bell, Bd. 2, S. 25 (vgl. Collani 2003, S. 116-117; Saldanha 2012, S. 191, Anm. 129): „The 8th, we dined at the south convent, where the Italian missionaries [sic!] generally reside... This convent Hands within the city, upon a piece of ground given to the fathers by the Emperor. He gave also ten thousand ounces of silver towards building and adorning the chapel [sic!]; which is, indeed, very neat; and handsomely decorated with pictures of Saints, and scripture-pieces, by the best hands.“

<sup>103</sup> ZJFB, S. 131: „堂宇少修,不無殘缺.“

<sup>104</sup> Vgl. Collani 2003, S. 117.

<sup>105</sup> Grimaldi starb im Jahre 1712.

<sup>106</sup> Francisco da Fonseca an Maria de Guadalupe de Aveiro, geschrieben im Mai 1711, in: ASV, Albani 261, fol. 196r.-197v (publiziert in: De Saldanha 2002, Bd. 3, S. 180-181): „...aberta aos 5 de Maio de 1711 e se disseram simul 7 missas nos 7 altares dela. São 7 os altars“.

<sup>107</sup> Vgl. Zhang Fuhe 1993, S. 39, Anm. 3 (zit. n. Fang Hao 1987, S. 225).

Höhe aufwies, nicht größer war als die Kirche des „italienischen Konvents“, nämlich die Nantang-Kirche.<sup>108</sup>

Aus Bells Beschreibung lassen sich ferner zwei Schlussfolgerungen ziehen: Erstens ist es klar, dass die zwei in der jüngeren Literatur abgebildeten Triumphbögen bereits während Pereiras Neubau in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts entstanden (Fig.2.4.3); zweitens war die Stiftung Kangxis nicht nur für die Kirche, sondern auch für weiteren Bauten (wohl Wohnbereich der Patres, Bibliothek und Empfangshalle usw.) gedacht. Das bedeutet, dass die Erweiterung des Langhauses nur einen überschaubaren Teil des Ausbauprojekts einnahm.

Der äußere Triumphbogen, der die Form eines dreitorigen, chinesischen Scheintors (*Pailou* 牌樓) aufwies, diente als Eingangstor zur jesuitischen Residenz. Der innere, eintürige Triumphbogen verfügte über eine europäische Gestalt und über seinem Rundbogen war eine Ehrentafel mit der Inschrift „*Chijian tianzhutang* 敕建天主堂“ (Halle des Herrn des Himmel, erbaut auf den Befehl des Kaisers), die Kangxi vorhin, 1703 zu Ehren der französischen Erlöserkirche gestiftet hatte, zu sehen. Beide Bögen waren vermutlich als Ersatz für die alten Marmor- und Ziegelbögen aus Schalls Zeit konzipiert.<sup>109</sup>

Unerwartet stimmen die Formen beider Bögen mit der Darstellung in einer Handzeichnung überein, die in der Sammlung des Arquivo Histórico Ultramarino (Historisches Übersee-Archiv) in Lissabon zu finden ist (Fig. 3.1.1). Es ist erstaunlich, dass die Gestalt der Fassade in dieser Zeichnung mit der Aussage von Li Gi-ji 李器之 (1690-1722), einem koreanischen Gesandten übereinstimmt. Seiner

<sup>108</sup> Bell, Bd. 2, S. 30: „The 12th, we dined at the French or western convent, where we again found all the missionaries. The chapel [sic!], and other edifices, are handsome; but not so grand as the Italian convent“. Bemerkenswert war ferner die Dongtang-Kirche unter ihnen die bescheidenste, dazu siehe Bell, Bd. 2, S. 32: „The 16th, Mr. de Lange and I paid a visit to the Fathers Fridelly (Fridelli) and Keaggler (Kögler), at the oriental or german convent [Dongtang]. This place is large enough; but neither the chapel nor buildings are near so magnificent as those of the two other convents. It is called oriental, because situated in the eastern district of the city.“

<sup>109</sup> Da diese Zeichnung auf die 1720er-Jahre datiert ist, lässt sich zunächst daraus schließen, dass einige Bauelemente (wie die Triumphbögen, die Seitenportale aus den 1670er-Jahren sowie der quadratische Vorhof) von dem heftigen Erdbeben im Jahre 1730 verschont blieben. Sie waren, wie die koreanischen Gesandten bestätigen, in der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts noch zu sehen, dazu siehe Xu Changfu 1803-1804, in: YXLXJ, Bd. 1, 1960, S. 672: „[die Nantang] ist der Wohnsitz der Europäer, [der] mit Tor und Mauer [versehen war] /...是西洋人所寓處...門牆制度“.

Aussage zu Folge hatte der Kirchenbau eine Breite von „fünf Räumen“ (Schiffen), eine Länge von „sieben Räumen“ sowie eine Höhe von 10 *Zhang* (33 Meters).<sup>110</sup>

Dem Querschnitt des Kirchenbaus entsprechend, öffneten sich im unteren Geschoss der Fassade fünf Portale. Das erste Obergeschoss, so Li, wurde hingegen mit „prächtigen Fenstern“ verziert; die eiserne Uhr und die Sanduhr waren in den „Pavillons“ (Kirchentürmen) im dritten Obergeschoss zu sehen.<sup>111</sup> Hinter der Fassade im Innenraum gab es eine Empore (*Tai* 台), deren Höhe, wie Kim Chang-eop 金昌業 (1658-1721) ergänzte, mehr als drei bis vier *Zhang* (9,9-13,2 Meters) betrug.<sup>112</sup>

Dabei empfiehlt es sich, eine weitere Zeichnung aus derselben Sammlung hinzuzuziehen, die den Blick auf den Hauptaltar des Innenraums wiedergibt (Fig.3.1.2). Interessanterweise ist die Ikonographie der Altarblätter durchweg mit Fonsecas Beschreibung sowie der von Louis Pfister (Fei Laizhi 費賴之, 1833-1891) identisch.<sup>113</sup> Das heißt, die Annahme, dass es sich um ein dreischiffiges Langhauses zu zwei Jochen handelt, dessen Mittelschiff sich mit Schalls Kirche überlappte, sollte hiermit außer Frage stehen. 1729 erfuhr Li Gi-jis Beschreibung eine weitere Präzisierung durch Kim Soon-hyup 金舜協 (1693-1732). Jin, der von der Struktur und Gestalt der Kirche tief beeindruckt war,<sup>114</sup> beschrieb den Außenbau der Kirche wie folgt:

„Die Gestalt der Halle war schmal und lang. Anstatt der bereiteren Seite diente die längere Seite als Fassade. Vor [der Fassade] erhoben sich gewaltige steinerne Säule/Pilaster in drei Etagen. Alle drei Etagen waren

---

<sup>110</sup> Lee Gi-ji, 9. Februar 1720 (publiziert in: Zheng Eun-Ju 2012, S. 8; sowie DBKC:db.itkc.or.kr/index.jsp?bizName=MM&url=/itkcdb/text/nodeViewIfr-me.jsp?bizName=MM&seojiId=kc\_mm\_b354&gunchaId=av002&muncheId=03&finId=012&NodeId=&setid=3186130&Pos=0&TotalCount=2&searchUrl=ok, zugegriffen am 23.07.2013).

<sup>111</sup> Ebd. Sie Sanduhr ist nicht in der Lissabonner Zeichnung zu sehen.

<sup>112</sup> Sie entspricht ca. 10 bis 13 Meter, dazu siehe Kim Soon-hyup 1721 (transkribiert in: Liu Xiang 2013, S. 18): „...門內有台，其高三四丈高。“

<sup>113</sup> Pfister 1933, S. 338: „Outre le maître autel, il y avait trois autres petits autels de chaque côté, chacun dans une chapelle.“

<sup>114</sup> Kim Soon-hyup 1729, in: YXLQJ, Bd. 38, S. 356 (vgl. Liu Xiang 2013, S. 19): „Die Gestalt ihrer Halle war ganz anders als die anderen so genannten ‚mehrstöckigen Bauwerke. Wenngleich sie nicht in Worte fassbar war, konnte man sie schriftlich nur 1/10000 beschreiben / 其殿之制大異於凡他所謂樓閣者，雖以口言之不能形容，其仿佛況以文墨烏能寫出其萬一哉。“

mit steinernen Säule/Pilaster versehen, die mehr als zwei *Zhang* (6,6-9,9 Meters) lang waren.<sup>115</sup> Im Untergeschoss öffnete sich eine rundbogige Tür, welche als Eingang diente. Im oberen Geschoss saßen drei rundbogige Türe, die als Fenster für Durchlichtung fungierten. Ihre Gestalt ähnelte der des *Pailou* (Scheintor). Ein Stock höher wurde eine Sonnenuhr aufgehängt; sie war rund wie ein großer flacher Teller mit 12 Ziffern. Seitlich oberhalb der Halle war ein Glockenspiel errichtet. An der höchsten Stelle der Halle waren eine Wind-Flagge in Form einer (runden) eisernerer Platte sowie ein vergoldetes Kreuz errichtet. Von Osten nach Westen gezählt, bestand die Halle aus fünf Räumen (Schiffe). Die Balken zwischen den sich aneinanderreihenden Pfeilern sowie die Basis der Pfeiler wurden aus Stein gemeißelt. Ferner war die Halle nicht mit einer Dachtraufe versehen. Die Wände (der Halle) wurden sorgfältig aus Ziegelsteinen, zusammengesetzt und grau gestrichen.<sup>116</sup>

Jins Beschreibung war größtenteils mit den Aussagen seiner Zeitgenossen wie Bell und Li sowie mit der Lissabonner Zeichnung identisch. Ihm zufolge war die Kirche mit einer dreigeschossigen Fassade versehen, welche durch die Säulen vertikal in fünf Achsen gegliedert war. Die mittleren drei Achsen entsprechen der Breite des Mittelschiffs; die äußeren zwei hingegen der der Seitenschiffe.

In Übereinstimmung mit Lis Beschreibung war das zweite Obergeschoss mit Fenstern verziert. Oberhalb dieses Geschoßes wurden eine Sonnenuhr in der Mitte sowie ein Glockenspiel (wohl in einem der zwei Türme) aufgehängt. Im tonnengewölbten Kircheninneren öffneten sich, wie Pfister vermutete, Kapellen an den Seitenwänden.<sup>117</sup>

<sup>115</sup> Demzufolge betrug die Länge der Pilaster ca. sechs bis sieben Meters.

<sup>116</sup> Kim Soon-hyup 1729, in: YXLQJ, Bd. 38, S. 355-56 (vgl. Liu Xiang 2013, S. 18): „殿制狹而長，不以廣為面而以長為面。其前面立大石柱而做三層，其三層皆石柱，而長可兩丈餘；...下層作一覓門，即出入門也。即上層坐三覓門，以為照明窗，其模樣大抵與牌樓同。又於上層掛日影，圓大如平盤，周刻十二辰...而橫之又於殿屋之上立一大自鳴鐘，又於殿上最高處立一風旗鐵餅金色十字，東西五間也，其層層連楹之際以石雕鑄為棟為礎，且無簷也焉。其壁則精鑄以甃而加以灰漆焉。“

<sup>117</sup> Ebd., S. 18: „(Nachdem ich) die Tür öffnete und einherging, blickte ich (zur Decke der Halle) auf. (Dann sah ich) keine Balken und Dachtraufe; die Wölbung (der Halle), die gleichsam mit Gardinen bedeckt wurde, ist hoch und rund; sie ist geräumig und tief...im jeden Zimmer der östlichen und westlichen Wände öffnet sich eine rundbogige Tür; [der Raum innerhalb des/der Zimmers/Kapelle] ist geräumig / 開門入其中仰視，屋上則元無一椽一梁，窿高而圓裝如覆幔，深長廖闊...東西壁則每於一間作覓門...其中頗闊。“

In Anbetracht der oben erwähnten Berichte sowie der Tatsache, dass Schalls Neubau aus dem 1650 bereits beträchtlich größer als die Beitang-Kirche gewesen war, kommt man schließlich zu der Schlussfolgerung, dass es sich bei Pereiras und Grimaldis „Neubau“ doch um eine Erweiterung des ursprünglichen Langhauses handelte. Die restlichen Teile des Kirchenbaus, zu dem Pereira 1680/81 einen Doppelturm hinzufügte, sollten im Laufe der Zeit keine Modifikation am Bau erfahren und blieben, wie wir später sehen werden, trotz mehrmaligen Wiederaufbaus bis in die 1780er Jahre kaum verändert.

## 2.5 *Instandhaltung im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts*

### *Renovierungsmaßnahmen unter Giuseppe Castiglione und Fernando B. Moggi*

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde die Nantang-Kirche infolge von Erdbeben sowie einer Brandkatastrophe mehrfach renoviert und leicht umgebaut. Es wurde des Weiteren aus Peking berichtet, dass die drei Jesuitenkirchen während der mehrmaligen Erschütterungen des Erdbebens vom 12. und 15. Juli 1720 leicht beschädigt wurden.

Die Nantang-Kirche war nur von einem kleinen Schaden betroffen, da Lee Gi-ji, der sie 1721, erst nach dem Erdbeben besuchte, nichts davon berichtete. Obwohl es keinen Beweis gibt, ist aber denkbar, dass Fernando Bonaventura Moggi (Li Boming 利博明, 1684-1761), der sich an den späteren Renovierungsmaßnahmen der Dongtang-Kirche beteiligte, auch einen erheblichen Anteil an der Instandsetzung der Nantang-Residenz hatte.<sup>118</sup> Die Renovierungsmaßnahmen der Dongtang-Residenz, in der Moggi und Giuseppe Castiglione (Lang Shining 郎世寧, 1688-1766) residierten, waren hingegen am 24. Juli 1721 abgeschlossen.<sup>119</sup>

1729 berichtete Moggi, dass die von ihm projektierten Doppeltürme (Campaniletti laterali) der Dongtang-Kirche wegen des Mangels an Finanzmitteln und

---

<sup>118</sup> Moggi war ein florentinischer Bildhauer und jesuitischer Laienbruder. Er kam im September 1721 in Peking an.

<sup>119</sup> Vgl. Yu Sanle 2006, S. 338.

Baumaterialien noch nicht zur Ausführung kamen.<sup>120</sup> 1765, knapp 30 Jahre später, bemerkte der koreanische Gesandte, Hong Dae-yong 洪大容 (1731-1783) eindeutig, dass die Form der Dongtang-Kirche gleich der der Nantang-Kirche war.<sup>121</sup> Dies bestätigt die Tatsache, dass die Dongtang-Kirche, wie Moggi vorher geplant hatte, noch in den 1730er-Jahren weitestgehend ausgebaut wurde und spätestens in den 1760er Jahren mit Doppeltürmen versehen war.

Danach folgte am 30. September 1730 ein heftiges Erdbeben im Nordwesten Pekings. Dass der Kaiser Yongzheng 雍正 (reg. 1722-1735) den jesuitischen Kirchen nur äußerst geringe Finanzmittel zuteilte, ist im Kontext seiner Einstellung zum Christentum sowie dessen Verfolgung seit 1723 verständlich.<sup>122</sup> Die Nantang-Residenz wurde währenddessen lediglich leicht beschädigt, aber nicht, wie Hallerstein 1743 schrieb, „zu einem Steinhaufen“.<sup>123</sup>

Mit der großzügigen Finanzierung von Ferdinand III. von Österreich wurden Moggi und Castiglione bald mit der Renovierung beauftragt, die sich nachweislich noch bis in das Jahr 1743 hinzog.<sup>124</sup> In der Tat unterschied sich der Bau um die Jahrhundertmitte kaum von dem aus den Jahren 1704 und 1711.

Der chinesische Historiker, Zhao Yi 趙翼 (1727-1814), der die Nantang-Kirche zu

---

<sup>120</sup> ARSI, JS 184, f. 41rv (transkribiert in: Corsi 2011, S. 240-241): „In vigore della promessa fatta alla P.V. stavo prendendo le misure e facendo altre preparazioni necessarie per la delineazione di questa Chiesa di San Giuseppe, per trasmetterla a V.P., quando il P. Domenico Pinhero, Superiore di questa Residenza, mi suggerì come li pareva molto convenevole che hancora si mandassero li disegni della medesima Chiesa [Nantang-Kirche] al Serenissimo Re di Portogallo...li due Campaniletti laterali della facciata non sono hancora in opra, perché nel tempo che si fabricava la medesima facciata mancarono materiali e argento, e successivamente restarono a dietro per dar luogo ad altre cose stimate più necessarie.“

<sup>121</sup> Hong Dae-yong 1765, in: YXLXJ, Bd. 1, S. 1960, S. 236: „...[Dongtang-Kirche] war ähnlich wie die Xitang-Kirche [sic!] / ...與西堂之制大同“. Hong Dae-yong wurde im November 1765 als *Jaje gungwan* als Peking entsandt. Zu seinem Reisebericht siehe Lee Hyung-dae 2006, S. 45-62.

<sup>122</sup> Vgl. Chang Tseh 1992, S. 29-46.

<sup>123</sup> Augustin Hallerstein an Joseph Ritter, geschrieben am 1. November 1743, Peking, in: WB, Bd. V, Nr. 681, S. 75: „...welche [Nantang-Kirche] es aber durch ein, in denen Jahren 1720 und 1730 erfolgtes doppeltes Erdbeben gänzlich verlohren, und fast zu einen Steinhaufen worden. Heuer hat das Haus Gottes sich wiederum aus seinem Schutt erhoben, und stehet in vollem Glanz empor, zur Freund deren Christen und Bewunderung der Heiden.“ Hallerstein kam erst – schon 1739, also knapp zehn Jahre nach dem Erdbeben, in Peking an. Daher scheint seine Aussage glaubwürdig zu sein.

<sup>124</sup> Vgl. Yu Sanle 2006, S. 323; sowie Zhang Fuhe 2004, S. 40.

dieser Zeit besuchte, schrieb, dass das durch zahlreiche Fenster belichtete Kircheninnere tonnengewölbt war und somit der halbrunden Form des (chinesischen) Stadttors ähnelte, was aber durchweg mit dem Bau vor dem Erdbeben übereinstimmte. Zu betonen ist, dass ein Observatorium, das in der Nachbarschaft zur Kirche stand, sowie die Bauwerke (wohl Turmbauten) für Orgelanlagen geblieben sind.<sup>125</sup> Der westliche Turm sollte, genau wie Hong Dae-yong 1765 belegte, als Glockenturm mit einem Carillon (Glockenspiel) dienen.<sup>126</sup> Zum exakten Bauzustand dieser Zeit erfährt man weiter von Hong:

„Vom Zhengyang-Tor (*Zhengyang men*) aus, lief ich in der Stadt entlang ein paar *Fuß/Chi* in Richtung Westen. Ich sah ein hohes Gebäude ohne Tragbalken, welches merkwürdig gebaut war. Ich kam zu einem sehr hohen Tor, in dessen Osten eine Ziegelmauer in Höhe von ca. zwei *Zhang* (ca. 6,6 Meters) zu sehen war...durch die westliche Tür kam ich zu einer Empfangshalle, deren mit Seidenvorhänge bedeckter Eingang sich im Süden befand. Ich ging hinein, (dort sah ich) ungefähr sechs Zimmer, deren Boden mit Ziegeln belegt war. Ich ging wieder von der nördlichen Tür hinein, hier sah ich einen geräumigen Hof, in dem Bäume und Blumen üppig wuchsen. Der Treppe entlang nach Osten durch eine Tür hindurch sah ich, dass ein hohes Haus mit Wölbung sich nach Osten hin erhob, dessen Bau aus Ziegeln bestand. Das Gebäude war genau jenes, das ich auf dem Weg gesehen hatte. Es war circa fünf bis sechs *Zhang* (ca. 16,5-19,8 Meters) hoch und hatte eine Länge von mehr als zehn Zimmern (Schiffe). Die Pracht des Baus war nicht in Worte zu fassen...südlich von der Halle waren hohe Bauwerk(e) (Türme) zu sehen, in den Musikinstrumente installiert wurden.“<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Zhao Yi 1982 (1766; tradiert in: Wei Yuan 1843, Bd. 27, S. 27): „Die Halle des Himmelherrn...dient als der Wohnsitz für die europäischen Direktoren des kaiserlichen Sternkundeamts, Liu Songling [Augustin de Hallerstein] und Gao Shensi [José d’Espinha (1722-1788)]. Der abgerundete und erhöhte Innenraum der Halle ähnelt der Öffnung des Stadttors, die aber außerordentlich hell erscheint...neben der Halle ist ein Observatorium, in dem Gestelle aufgestellt sind, um die Fernrohre aufzubewahren...es gibt einen Turmbau, der für das Glockenspiel zur Verfügung steht... / 天主堂...欽天監正西洋人劉松齡高慎思等所居也。堂之為屋圓而穹，如城門洞，而明爽異常...堂之旁有觀星台...有樓為作樂之所。“

<sup>126</sup> Hong Dae-yong 1765, in: YXLXJ, Bd. 1, 1960, S. 236 (vgl. Wu Changyuan 1981 (1788), Bd.7, S. 125; sowie Huang Shijian 1992, S. 159): „Zu Westen der Halle [Dontang-Kirche] gibt es einen Turm der Selbstklingenden Uhr, dessen Form ähnlich wie des der Westkirche [Nantang-Kirche] ist / 堂西有自鳴鐘樓。與西堂之制大同“.

<sup>127</sup> Hong Dae-yong 1765, in: Huang Shijian 1992, S. 159 (vgl. DBKC): „由正陽門，循城而西，行數裡，望見無梁高屋，製作神異...至門，門甚高大，門東有磚牆，高可二丈。穿牆為門...西入門，有客堂。南其戶，垂錦簾，入戶堂可六間。下鋪

Durch den Vergleich der oben angeführten Äußerungen (Zhao Yi und Hong Dae-yong), die quasi zeitlich parallel entstanden, wird deutlich, dass der aus Ziegeln entstandene Kirchenbau ein tonnengewölbtes Mittelschiff besaß, das bis in die Jahre zwischen 1750 und 1760 fast unverändert blieb. Ferner verrät uns Hong, dass die Empfangshalle (wohl auch den Wohnbereich der Patres einschließend) im Westen des Kirchhofs lag.<sup>128</sup> Im Norden befand sich ein „Hausgarten“, dessen Lage wohl seit den 1670er Jahren, als De Magalhães davon berichtete, an derselben Stelle war (Fig.2.3.2).<sup>129</sup>

### Wiederaufbau, 1775

1775 berichteten André Rodrigues (An Guoning 安國寧, 1729-1796) und José de Espinha (Gao Shensi 高慎思, 1722-1788) in einer an Qianlong eingereichten Petition, dass der Kirchenbau samt der Altarblätter, Decken- und Wandfresken sowie Kangxis Ehrentafeln und Gedichten während einer heiligen Messe am 12. Februar desselben Jahres niederbrannte.<sup>130</sup> Das jesuitische Seminar (Kollegium), das sich im Osten der Residenz befand, brannte ebenso wie die Wohnhäuser der Patres ab.<sup>131</sup> Von der ursprünglichen Kirche blieb also nichts übrig. Unberührt waren, wie die zeitgenössischen Reisende belegten, der Hausgarten sowie die weiteren Bauteile der Residenz.

Auf die Bitte der Missionare hin stiftete der Qianlong Kaiser 乾隆 (reg. 1736-99) zum Wiederaufbau 10.000 *Taëls* und ließ erneut die Ehrentafel seines Vorgängers

---

磚...由北門入,又有庭,花樹蔚然,循階而東,再入門,東有高屋穹然,結構皆用磚甃,卽路上所瞻也,廣為數十間,高可五六丈,製作瑰麗,不可以言傳...南為樓,上設樂器“.

<sup>128</sup> Es ist aber unklar, wo genau die Empfangshalle sich innerhalb des Wohnkomplexes befand.

<sup>129</sup> Hongs Aussage über die dreiteilige Baustruktur (Kirche, Wohnbereich sowie ein Hausgarten einschließlich eines Observatoriums) fällt erstaunlicherweise mit einer zeitgenössischen Darstellung aus den *Quantu*, die unter der Leitung Castigliones zwischen 1745 und 1750 angefertigt worden sind, zusammen.

<sup>130</sup> QDXYDA, Bd. 2, 2010, S. 145: „洋曆二月十三日...各牘烈焰飄飛,迅於電掣,畫棟雕樑剎時俱成灰燼.次日皇上遣官吊問,照康熙皇上助建此堂之例,特賜帑銀一萬兩,以資重修.又禦筆親書匾額對聯,令懸掛堂中,以復其舊,朝員聞此異典皆來額賀,修士等催工督匠,不日修工告竣,然已囊空資竭,錙銖無存矣.“

<sup>131</sup> Vgl. Clément 1914, S. 86 (zit. n. Vérolles, in: APF, 1848, Bd.22, S. 46).

kopieren. Der Wiederaufbau nahm nur kurze Zeit in Anspruch. Der Neubau bestand aus soliden Ziegeln,<sup>132</sup> und war von der Größe her, wie Zhao Shenzen 趙慎畛 (?-1826) belegte, nicht anders als der Vorgängerbau.<sup>133</sup> Zu dessen Gestalt präziserte Pak Ji-won 樸趾源 (1737-1805), dass „...die Decke des Hauses der runden Form der eisernen Glocke [ähnelte]; sie über den bürgerlichen Häusern überragend [war]“.<sup>134</sup>

Anhand zweier weiterer Berichte von Wu Changyuan 吳長元 (aktiv gegen 1770er-Jahre) und Yi Deok-moo 李德懋 (1741-1793), die nachweislich den Neubau nach 1785 besuchten, ist zu erfahren, dass die Gestalt und Größe des Neubaus nicht vom Vorgängerbau abwich.<sup>135</sup> Besonders durch Yi ist zu erfahren, dass die Fassade noch fünf Fenster im ersten Obergeschoss besaß, was der Lissaboner Zeichnung sowie den Reiseberichten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitestgehend entspricht.<sup>136</sup> 1828 schätzte ein anonymer Medizin-Beamter, der mit den koreanischen Gesandten nach Peking reiste, dass der Umfang des Neubaus mehrfach größer war als das Yuhe-Gasthaus (*Yuhe guan* 玉河

---

<sup>132</sup> Yi Deok-moo 1778-1779, Bd.2 (in: DBKC): „然此堂都是甃成，非火所可燒也，大抵屋則新成者也。“

<sup>133</sup> Zhao Shenzen 1820-1830, S. 313: „Die Halle ist ca. ein paar Zhang (3,3 Meter) breit und mehr als zehn Zhang hoch; sie bestand sämtlich aus Ziegeln anstatt von Holz / 堂寬數丈，高以十數丈計，不架一木，全以磚砌成“.

<sup>134</sup> Pak Ji-won 1822 (in: DBKC): „有屋頭圓如鐵鐘，聳出閭閻者“.

<sup>135</sup> Wu Changyuan 1981 (<sup>1</sup>1788), Bd.7, S. 125 (z. T. zit. in: Huang Junzai 1834-1873, Bd.7, S.76): „Die [neugebaute] Halle hatte eine schmale aber tiefe Form. Die Front drehte sich nach Außen und sah wie die Seitenansicht aus. Die Form deren mit Dachziegeln belegter Decke ähnelte der der chinesischen *Juanpeng*-Decke. In der Front des Gebäudes öffnete sich eine Tür. Die Fenster hingegen waren an den östlichen und westlichen Seitenwänden angebracht. Zwei Ziegeltürme flankierten die Halle. Im linken Turm war eine Orgel aufgestellt. Östlich [der Halle] war die Halle der Heiligen Mutter, in welcher Maria verehrt wurde / 堂制狹以深實，正面向外，而宛若側面。其頂如中國卷棚，而覆以瓦。正面止啟一門，窓則設於東西兩壁之巔，夾堂左右，有兩磚樓，左貯天琴。右聖母堂，供瑪作亞“; vgl. Yi Deok-moo 1778-1779, Bd.2 (in: DBKC): „Die hohe und breite Wölbung war anders als die chinesische Wölbung mit Dachvorsprung. Der Innenraum ähnelte einem schwarzen Tunnel, in dem man beim Sprechen das Echo hörte. Ich hob den Kopf und schaute auf, als ob die Kirche von einem großen Kessel bedeckt würde / 穹崇寬敞，與中國間架薨簷之制不同，如遼洞，人語回應，仰見屋宇，如覆釜“.

<sup>136</sup> Yi Deok-moo 1778-1779, Bd.2 (in: DBKC): „Im Innenraum gibt es ein Stockwerk, an dessen Außenwand fünf Fenster angebracht sind. Sie sind mit Wachspapier versehen und unterscheiden sich aber eindeutig von dem Glas / 外有五窓，設蠟紙格明，迥如玻璃。“

館 oder *Gaoli guan* 高麗館; früh: *Huitong guan*; Fig. 2.5.1), in dem sie residierten.<sup>137</sup>

Obwohl es kein stichhaltiges Indiz dafür gab, wer sich an der Ausstattung beteiligte, steht aber fest, dass der Innenraum nach 1775 komplett neu ausgemalt wurde.<sup>138</sup> Yi Deok-moo, der sogar früher als Pak Ji-won die Kirche besuchte, belegte ferner, dass der Neubau mit sechs Seitenaltären, die an den Wänden aufgestellt wurden, versehen war.<sup>139</sup> Die Anzahl der Altäre stammt mit der Darstellung der Lissabonner Zeichnung überein aber wich von den Angaben einer zeitgenössischen chinesischen Besucherin ab.

Einem auf 1786 datierten Bericht von Zhang Jingyun 張景運 (akt. 1770-80) ist zu entnehmen, dass der Kirchenbau wohl nach der Übergabe an die Lazaristen im Jahre 1783 im Inneren noch leicht umgebaut wurde. Ihrer Beschreibung zufolge lässt sich vermuten, dass das zweijochige, tonnengewölbte Langhaus zu sechs Jochen erweitert wurde; zwischen den Pfeilern eröffneten sich an den Seitenwänden des Mittelschiffs jeweils sechs gewölbte Kapellenräume, in denen jeweils ein Altar aufgestellt wurde.<sup>140</sup> Ob es wahr ist, dass die Kapellen von vier auf 12 erweitert worden sind, ist wegen Mangel an Quellen noch nicht festzustellen.<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Yu Guan 1825, in DBKC: „外看而屋制絕奇, 倍大於玉河館.“

<sup>138</sup> Fang Ruiyi (nach 1850), Bd.10, S.178.

<sup>139</sup> Yi Deok-moo 1778-1779 (in: DBKC): „an den Seitenwänden sind jeweils drei hölzerne Bilder [Altäre] /左右兩壁, 又各設三木障“.

<sup>140</sup> Zhang Jingyun 1786 (publiziert in: Chen Tongbin 1992, S. 54): „[Ich] öffnete die Tür zur Halle und [sah ich], dass es, vom Osten nach Westen gezählt, insgesamt zwei Reihen [von Räumen] (Seitenschiffe) gab. Vom Norden nach Süden gezählt, waren sieben Reihen von Räumen. Die äußeren Reihen [von Räumen] (Seitenschiffe) erschienen in Gestalt der Tunnel, welche seitlich durch Fenster belichtet wurden. Sie waren sehr gut belichtet. An den Seitenwänden der mittleren Reihe [von Räumen] (= Mittelschiff?) öffneten sich jeweils sechs Wandkammer. In jeder Kapelle gab es eine Ahnentafel. Vom Osten nach Westen gezählt, waren insgesamt 12 Tafeln. Die Halle war dreigeschossig in Höhe von mehreren *Ren* (Maßeinheit). Die Fenster öffneten sich in jedem Geschoss. Das Dach [der Halle] war mit Dachziegel belegt. [Die Decke der Halle] wölbte sich nach oben in Form eines umkippenden Schiffs, welche eine runde und ovale Form hatte /...啟其堂東西凡兩重, 南北七重, 外重如隧道者, 兩面皆疏櫺, 透入陽光, 空明洞徹, 內重複壁間各六, 每門間一龕, 東西相向十二龕...其堂高數仞, 凡三層, 層層開窗, 嵌以明瓦, 漸高漸斂如覆舟形, 圓而橢.“

<sup>141</sup> Zhang Jingyuns Aussage wurde weder von den chinesischen noch von den westlichen Quellen bestätigt.

1785, ein Jahr vor Zhangs Besuch, wurde die Kirche mitsamt ihrer Eigentümer an die Lazaristen übergeben, denn die Gesellschaft Jesu war bereits 1773 – aufgrund der verstärkten Angriffe des aufgeklärten Absolutismus sowie durch den Druck der Könige von Portugal, Frankreich und Spanien – durch Papst Clemens XIV. (reg. 1769-1774) aufgelöst worden.<sup>142</sup>

*Der Zustand unter Laurant Guillon, ca. 1860*

Kurz vor dem Tod des letzten Bischofs von Peking, des Lazaristen Caetano Pires Pereira (Bi Xueyuan 畢學源, 1763-1838) im Jahre 1838, wurde die Kirche und Residenz den russischen Archimandriten überlassen.<sup>143</sup> In den folgenden 20 Jahren bis zur Übergabe an die katholische Mission im Jahre 1860 befand sich die Kirche nach der Beschlagnahmung durch die Qing-Regierung in äußerst desolatem Zustand.<sup>144</sup>

Aus einem auf das Jahr 1848 datierten Brief von Emanuel Jean François Vérolles (Fang Ruowang 方若望, 1805-1878), dem Apostolischen Vikar der Mandschurei, ist zunächst zu erfahren, dass die Kirche fast in Trümmern lag; alle Fenster waren zerbrochen und die Portale zugemauert; ferner waren sämtliche Nebengebäude wie die Seminarbauten und Wohnhäuser vernichtet worden.<sup>145</sup>

Im Gegensatz zur Fassade, die, wie Vérolles sowie weitere Bildquellen des 19. Jahrhunderts (Fig.2.5.2-3)<sup>146</sup> belegen, fast unverändert blieb, war der Innenraum komplett ruiniert. 1853 wurde das lateinische Kreuz, das sich oberhalb der Fassade befand, von Chinesen herunter geschossen (Fig.2.5.4).<sup>147</sup> Gemäß der Pekingener Konvention vom 18. Oktober 1860 wurden die halbverfallene Kirche und Residenz im selben Jahr an die katholische Kirche zurückgegeben.

1863 berichtete Laurant Guillon (Ji Long 紀隆, 1854-1900), dass er vom Lazaristen und Apostolischen Administrator von Peking, Joseph-Martial Mouly (Meng

---

<sup>142</sup> Vgl. Devine 1930, S. 88.

<sup>143</sup> Vgl. Clément 1914, S. 85-85; sowie Väth 1933, S. 343

<sup>144</sup> Vgl. Devine 1930, S. 99.

<sup>145</sup> Clément 1914, S. 86 (zit. n. Vérolles, in: APF, Bd.22, 1848, S. 46).

<sup>146</sup> Ebd., S. 87 (zit. n. Vérolles, in: Annales de la Propagation de la Foi, Bd.22, 1848, S. 46).

<sup>147</sup> Ebd., S. 47.

Zhensheng 孟振聲, 1807-1868), mit der Instandhaltung der Kirche beauftragt worden war. Unter seiner Leitung wurden die baufällige Nantang-Kirche sowie ihre Ausstattung mit Hilfe der chinesischen Bauarbeiter komplett renoviert. Da die Chinesen sich nicht mit der Technik westlicher Wandmalerei auskannten, scheinen dabei noch erfahrene Künstler aus Europa involviert gewesen zu sein.<sup>148</sup> Jedoch erfuhr der Bau der Nantang-Kirche durch Guillon, der sich mit dem Bauwesen vertraut machte, geringe Wertschätzung im Vergleich zu ihrer Innenausstattung. Er schrieb, dass die Kirche in Höhe von ca. 14 bis 15 Metern, zu dem größten Kirchenbau in Peking zählte, sie trat aber in Form einer bescheidenen Anlage auf. Der Außenbau blieb also undekoriert.<sup>149</sup>

Ferner äußerte Guillon ausdrücklich, dass die Komposition der durch Pilaster und Gesimse gegliederten Fassade im Einklang übereinstimmte mit einer Reihe von zeitgenössischen Jesuitenkirchen in Frankreich, insbesondere mit der Kirche Saint-Paul-Saint-Louis in Paris, war (Fig.2.5.5); nur erschien die Fassade der Nantang-Kirche ein wenig flacher als die des Pariser Beispiels.<sup>150</sup>

Zu diesem Zeitpunkt waren das von Lichtstrahlen umgebene Monogramm IHS sowie ein Wappen Portugals, das „vor kurzem“ hinzugefügt worden war, zu sehen (Fig.2.5.6).<sup>151</sup> Das heißt ferner, dass die an der Stirnseite der Fassade angebrachte Sonnenuhr, die der koreanische Gesandte sah, ab 1730 durch das Monogramm ersetzt worden war. Die entscheidendsten Baumodifikationen vollzogen sich in den von Moggi und Castiglione durchgeführten Instandhaltungsmaßnahmen (1730-43). Dies blieb bis zum Wiederaufbau im Jahre 1775 sowie zu Guillons Renovierungsprogramm unverändert. Das dreischiffige Bauschema, mit vier Seitenkapellen ergänzt, war ebenfalls sowohl mit der Pariser Kirche als auch der Il-Gesù identisch.<sup>152</sup>

Zwischen den durch Pilaster gegliederten Achsen öffneten sich fünf Türen in gleichmäßigen Abständen; die mittleren drei, wie die frühen „Peking-Reisenden“ wie Lee Gi-ji und Kim Soon-hyup belegten, entsprachen im Inneren dem Mittelschiff; die äußeren zwei hingegen den Seitenschiffen. Seitlich vom Hauptaltar waren zwei

---

<sup>148</sup> BCP, 1944, Nr. 375, S. 532.

<sup>149</sup> Ebd., S.531-532.

<sup>150</sup> Ebd., S. 532.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> Ebd.

Durchgänge, die zur dahintergelegenen Sakristei führten.<sup>153</sup> Am Ende von Guillons Bericht lässt sich erkennen, dass die während der Renovierungsarbeiten geschehene Modifikation überwiegend die Ausstattung des Innenraums betraf, die in Anlehnung an den Petersdom im Vatikan ausgeführt wurde.<sup>154</sup> Diese Renovierungsarbeit zögerte sich aber bis in das Jahr 1868 hinaus, zu dem wurde die Nantang-Residenz weitestgehend durch eine größere Niederlassung mit Pfarrgebäuden (la maison-mère des Joséphines), einem Kolleg der Schulbrüder (le Collège des Frères Maristes) sowie einem Spital der Vinzenzschwestern (l'hôpital Saint- Vincent) erweitert (Fig.2.5.7).<sup>155</sup>

Im Jahre 1900 wurden sämtliche Gebäude in Folge des Boxeraufstandes vollkommen zerstört. Aus den nach den Boxeraufständen von der Qing-Regierung geleisteten Schadenersatzzahlungen entstand zwischen 1902 und 1904 ein Neubau, der sich komplett von seinem Vorgängerbau unterschied.<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> Ebd.

<sup>154</sup> Ebd., S. 533.

<sup>155</sup> Vgl. Vâth 1991 (1933), S. 344.

<sup>156</sup> Vgl. Clément 1914, S. 88.

KAPITEL III:  
BESCHREIBENDE REKONSTRUKTION DES BAUS  
AUS DEM 18. JAHRHUNDERTS

3.1 *Bildquellen zur Rekonstruktion: Die „Lissabonner Zeichnungen“*

Die Tatsache, dass die Bildquellen der Nantang-Kirche nur noch spärlich erhalten sind, ist auf zwei Umstände zurück zu führen: Der eine hängt mit den jesuitischen baulichen Mechanismen in China zusammen. Wegen der räumlichen Distanz sowie aufgrund der fehlenden finanziellen Assistenz waren die Pläne sämtlicher Jesuitenkirchen kaum jemals alle von der römischen Ordenszentrale archiviert worden; der zweite Grund war die technische Beschränktheit. Zudem war die Herstellung von Kupferstichen vonseiten der Chinesen erst später, in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts, als Matteo Ripa (Ma Guoxian 馬國賢, 1682-1746) am Hofe des Kaisers Kangxi tätig war, möglich.

Die früheste Erwähnung einer visueller Repräsentation über die Kirchen in China war die Xitang-Kirche (Nantang). Bei Verbiest, dem Nachfolger Schalls, erfährt man im Jahre 1680 von einem von chinesischen Handwerkern angefertigten Holzschnitt, oder einem *Diagramm*, das sowohl in Peking als auch in anderen chinesischen Städten verkauft wurde:

„The fame and reputation of our church [Xitang/ Nantang] is now so great, that even Chinese artists themselves printed xylographically (a representation of) our whole church, with its towers and musical instruments as something very curious / rare and never seen before or heard of, and (this) in the form of a large map, expressed in lively colors. They circulate it now through the streets all over Peking to be publicly sold, and they diffuse it to other provinces of the entire Empire, with large characters written on the fronton in the inscription: “Temple of the Heavenly Lord [that is the way they call here Gold], built in the Court City of Peking.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Übersetzt und transkribiert in: Golvers 2001, S. 161, Anm. 55.

Als Couplet 1681 nach Rom zurückging, nahm er einige Exemplare dieses Abdrucks mit.<sup>2</sup> Eine diesbezügliche Kopie wurde aber bisher nicht gefunden. Während kaum ein zuverlässiges Bildzeugnis für Schalls Kirche/Xitang zur Verfügung steht, kann man jedoch über das bildliche Repertoire über den Bau des 18. Jahrhunderts erfreut sein.

1708, kurz vor der Vollendung von Pereiras Neubau, schlug Antoine Thomas dem Erbauer vor, den Kaiser Kangxi um Herstellung eines Kupferstichs (*sculpi*) zum Neubau zu erbitten: „quas promisit in frontispicio collocandas, et unâ cum illis typum ecclesiae sculpi curet...“.<sup>3</sup> Es ist jedoch unklar, ob dies tatsächlich geschah.

Sicher war, dass Ripa, der mit der Herstellung von Kupferstichen vertraut war, 1712 für Kangxi ein Album *Yuzhi bishu shanzhuang sanshiliu jing shitu* 禦制避暑山莊三十六景詩圖 (Illustrationen und Gedichte zu den 36 Szenen des Sommerpalastes, genehmigt durch den Kaiser) mit 36 Kupferstichen anfertigte. Daher müsste dieser *sculpi* (der Nantang), wenn Ripa ihn tatsächlich gemacht haben sollte, in Zeitnähe zum Album stehen.

Im Historischen Übersee-Archiv (Arquivo Histórico Ultramarino) in Lissabon sind zwei Handzeichnungen sowie eine Grundrissaufnahme erhalten, die umfassend Aufschluss über den Bau dieser Zeit geben könnten (Fig.3.1.1-2).<sup>4</sup> Sie sind die Grundlage des in diesem Kapitel vorzunehmenden Rekonstruktionsversuches, weil die Authentizität ihrer Darstellungen größtenteils durch die Bildquellen (vor allem Kupferstiche und Fotografien) des 19. Jahrhunderts gesichert wird.

Im Folgenden wird erstmals der Versuch vorgenommen, Inhalt, Autorenschaft sowie mögliche Datierung der zwei Zeichnungen sowie einer Grundrissaufnahme (Fig.3.1.3), denen bisher in der Forschung kaum eine Beachtung geschenkt wurde, anhand von historischen Quellen zu diskutieren.<sup>5</sup> Die beiden unter den Signaturen *AHU.Cart.Ms.-XI.CM 758* und *759* zu findenden Zeichnungen wurden laut des archivarischen Protokolls im Jahre 1861 von der kartografischen Sammlung des Archivs für Marine und Übersee (Arquivo da Marinha e Ultramar) in Madrid an die Sammlung des

---

<sup>2</sup> Vgl. Golvers 2013, S. 14-15 (zit. n. JS 199, Bd.1, fol. 44-4v).

<sup>3</sup> ARSI, JS 149, fl. 460v (datiert 1708; publiziert in: Golvers 2011, S. 162, Anm. 57).

<sup>4</sup> Es ist denkbar, dass die Zeichnungen nach Europa geschickt wurden, um ins Format des Kupferstichs umgewandelt zu werden.

<sup>5</sup> Eine Übersicht zu den drei Zeichnungen siehe Wang Lianming et al. 2010: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2023/1/Wang\\_The\\_architectural\\_drawings\\_of\\_Nantang\\_2010.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2023/1/Wang_The_architectural_drawings_of_Nantang_2010.pdf) (zugegriffen am 12.02.2013).

Lissabonner Historischen Übersee-Archivs (Arquivo Histórico Ultramarino) übergeben.<sup>6</sup> Daher ist anzunehmen, dass nicht das portugiesische Königshaus den frühesten Adressaten darstellt, sondern Spanien der erste Aufbewahrungsort war.

Dies bestätigen auch die Siegelinschriften der zwei Besitzer, die jeweils auf den rechten Bildrändern zu erkennen sind.<sup>7</sup> Auf dem Blatt *Cart. 758* (Interieur) ist rechts oben ein Rundstempel in Lila mit der Inschrift „Bibliotheca Nacional – Arquivo do Marinha e Ultramar“ (Nationalbibliothek – Archiv für Marine und Übersee) zu erkennen und in der Mitte des Siegels das Wappen Spaniens mit der Königskrone (Fig.3.1.4).

Rechts unten auf dem Bildrand ist das Siegel ihres aktuellen Besitzers „Arquivo Historico Colonial – M DAS C -“ (Vorgänger des Historischen Übersee-Archivs) in schwarzer Farbe (Fig.3.1.5).<sup>8</sup> Im dortigen Bestandskatalog werden die Zeichnungen heute jeweils als Innenraum und Außenbau der „Igreja de Nantang ou da Imaculada Conceição (Kirche der Nantang oder der Unbefleckten Empfängnis) Nº 26 de 1861, junho 17, legitim a (...) 098“ beschrieben. Das heißt, im portugiesischen Kontext handelt es sich bei der Nantang-Kirche und jener der Unbefleckten Empfängnis wohl um dieselbe.<sup>9</sup>

Betrachten wir die Zeichnungen sorgfältig, so spricht ihre Authentizität und Originalität für sich selbst. Allein die naturgetreue Wiedergabe von Licht- und Schattenwirkung sowie noch mehr die virtuose Beherrschung der perspektivischen Darstellungstechnik dürften die Zeichnungen bereits unter die besten der europäischen Meister des 18. Jahrhunderts einreihen. Die ganze Bildfläche wurde mit großer Sorgfalt laviert und ist von monochromen Tönen dominiert. Es ist sehr bemerkenswert, dass der Einsatz farblicher Mittel doch in einem sehr begrenzten Maße vorkam und nur bei näherer Beobachtung wahrgenommen werden kann, z. B. sind in der Interieur-Zeichnung beide Kapitelle des Hauptaltars, die Volutenspangen des Altaraufsatzes sowie die Kartusche, die mittig oberhalb des leeren Altarblattes angebracht ist,

---

<sup>6</sup> Weitere Kopien sind noch im Historischen Archiv in Macau zu finden.

<sup>7</sup> Das Siegel des Arquivo da Marinha e Ultramar in lila Farbe lautet „Arquivo da Marinha e Ultramar – Biblioteca Nacional“ und das andere in Blau-Farbe „Arquivo Histórico Ultramarino“.

<sup>8</sup> Die Eigentumstempel des Lissaboner Übersee-Archivs und der Nationalbibliothek in Madrid sind ebenfalls bei der Darstellung des Außenbaus (*Cart.759*) und der Grundrissaufnahme (*Cart.760*) zu finden.

<sup>9</sup> Vgl. Guillén-Nuñez 2010, S. 109.

ansatzweise in ockerfarben und – zur Verstärkung der Plastizität der muschelartige Ornamente im Gewölbe – zum Teil weiß koloriert (Fig.3.1.6).<sup>10</sup>

### *Das Rätsel der Bildinhalte*

Zu beachten ist, dass die Resultate der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Inhalt beider Handzeichnungen durchaus nicht homogen sind. Mit João Bastos Artikel (1987) trat erstmals die Behauptung auf, dass sie die Kirche der Residenz St. Josef (Residentia São José), nämlich die Dongtang-Kirche, darstellen.<sup>11</sup> Eben diese Behauptung diente auch als Grundlage der frühen Zuschreibung des Lissabonner Archivs.

Anschließend tauchten die Zeichnungen im Jahre 1993/94 wieder in der Dissertationsschrift Conçalo Couceiros über die St. Pauls-Kirche in Macau auf, in der sie aber mit der Nossa Senhora da Assunção (Kirche der Himmelfahrt Mariä) assoziiert wurde, mit der der Autor jedoch die Nantang-Kirche meinte.<sup>12</sup> Über eine lange Zeit galten die Zeichnungen in der Fachliteratur, vor allem aber durch Basto oder auch durch Sachverständige wie Bailey propagiert, als Kupferstiche.<sup>13</sup>

In Einklang mit der Überzeugung Elisabetta Corsis bot César Guillén-Nuñez eine sorgfältig ausgearbeitete und durchaus nachvollziehbare Überlegung, die die bisherigen Erkenntnisse wiederum zunichtemachte: „We are nonetheless left with the doubt that the design of the new St. Joseph’s church could have echoed those of the new Nantang and that the two Lisbon pictures do in fact represent the new St Joseph’s.“<sup>14</sup> Diese, als spekulativ zu bewertende Zuschreibung intensivierete Corsi erneut in ihrer 2111 erschienenen Publikation, in der ein auf 8. November 1729 datierten Brief von P. Moggi als Hauptbeweis dient (Fig.3.1.7).<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Dies bringt einen unwillkürlich auf die Frage nach ihrem Originalzustand. Entspricht die Farbdarstellung der ursprünglichen Intention des Künstlers oder handelt es sich dabei nur um die Modifikation ihrer späteren Besitzer? Letzteres erscheint viel wahrscheinlicher.

<sup>11</sup> Vgl. Basto 1987, S. 40-45.

<sup>12</sup> Vgl. Couceiro 1992, S. 198 (vgl. Couceiro 1997, S.176). Ihm folgte auch Bailey 1999, S. 109, Abb. 61; sowie Guillén-Nuñez 2010, S. 109.

<sup>13</sup> Basto 1987, S. 40-45; Bailey 1999, Fig. 61. Eine diesbezügliche Revision findet man erst in jüngster Zeit in einem Artikel von César Guillén-Nuñez (2010, S. 102-129).

<sup>14</sup> Guillén-Nuñez 2010, S. 114.

<sup>15</sup> Fernando Buonaventure Moggi an Michelangelo Tamburini, geschrieben am 08. November 1729 in Peking, in: ARSI, JS 184, f. 41rv (transkribiert in: Corsi 2011, S.

In der Literatur wurde der Inhalt dieses Briefs vielfältig interpretiert. Vom Wortlaut des vorgestellten Auszugs erfahren wir lediglich über die Anfertigung zweier Zeichnungen (*disegni*) von der Dongtang-Kirche, die von Moggi ausgeführt waren. Auf den Vorschlag von Domingos Pinhero (Chen Shance 陳善策, 1688-1748), den Superior der Residenz St. Josef (Dongtang) hin, sollten zwei von den vier Zeichnungen an den König von Portugal, gehen.

Aus Zeitmangel und noch mehr wegen fehlender Werkzeuge entschuldigte Moggi sich in diesem Brief für seine „Unfähigkeit“, die Zeichnungen in perspektivischer Darstellung (*disegni in prospettiva*) umzusetzen und dem Adressaten somit den „*giustamente l'effetto che fa l'opera reale*“ vor Augen zu führen.

Zum Schluss findet man bei Moggi noch die Erwähnung zweier Seitentürme (*Campaniletti laterali*), die jedoch aufgrund des mangelnden Baumaterials zu jener Zeit noch nicht zur Ausführung kamen.

Dabei muss man Corsi gewissermaßen zustimmen, denn die erstaunliche Ähnlichkeit liegt schon in der Überlieferung selbst begründet, als Hong Dae-yong im Jahre 1765 berichtete, dass „die Form der Dongtang sich nicht groß von der der Nantang unterschied.“<sup>16</sup> Dadurch wird die immer wieder auftretende Zuschreibung (der Zeichnungen) als die visuelle Repräsentation der Dongtang-Kirche gleichsam unwiderlegbar bestätigt, wenn die Datierung der Lissabonner Zeichnungen dabei unberücksichtigt bleibt.

### *Die Dongtang-Zeichnung*

An dieser Stelle muss eine lang ungelöste Frage, die im engen Zusammenhang zur Datierung der Lissabonner Zeichnungen steht, aufgegriffen werden, nämlich: Wie genau sah die Dongtang-Kirche in den 1720er-Jahren aus, bevor die Seitentürme

---

241): „In vigore della promessa fatta alla P.V. stavo prendendo le misure e facendo altre preparazioni necessarie per la delineazione di questa Chiesa di San Giuseppe per trasmetterla a V.P., quando il P. Domenico Pinhero, Superiore di questa Residenza, mi suggerì come li pareva molto convenevole che hanora si mandassero li disegni della medesima Chiesa al Serenissimo Re di Portogallo; quando ciò successe già il tempo era breve per fare raddoppiati esemplari di disegni in prospettiva come avevo pensato di fare, e per questo ve di non [h]avere altro rimedio che far puramente disegni geometrici, e se bene questi non possono mostrare giustamente l'effetto che fa l'opera reale, il buon gusto di V.P. saprà immaginarsi quello che manca ai disegni i quali vengono rimessi a V.P. dal P. Superiore.“

<sup>16</sup> Vgl. Loehr 1963, S. 61-62; sowie Bailey 1999, S. 110, Anm. 148.

schließlich errichtet wurden? Dafür empfiehlt es sich, eine kürzlich entdeckte Handzeichnung aus der Sammlung der Library of Congress in Washington D.C. in Betracht zu ziehen (Fig.3.1.8).<sup>17</sup>

Gemäß der Aufzeichnung kam die Zeichnung 1906 aus der Privatsammlung von G. V. Yudin (1849-1912), einem russischen Geschäftsmann und Sammler im östlichen Sibirien, in den Besitz der Library of Congress.<sup>18</sup> In Zusammenhang mit den anderen Zeichnungen aus demselben Album ist ihre Datierung von der besitzenden Bibliothek vorläufig für den Zeitraum 1860 bis 1900 festgehalten.<sup>19</sup>

Zu beachten ist aber, dass seitlich am Bildrand zwei Reihen von chinesischen Beschriftungen zu sehen sind, die die Namen der vier Kirchen in Peking darstellen.<sup>20</sup> Da eine dieser vier Kirchen, die Kirche der Mutter Gottes der Sieben Leiden (*Xitang qiku datang* 西堂七苦大堂) der Lazaristen, erst 1723 „heimlich“ erbaut wurde, kann man davon ausgehen, dass die Zeichnung nach diesem Datum entstanden sein musste.<sup>21</sup>

In Anbetracht der Tatsache, dass die Dongtang-Kirche von 1730 bis zu ihrem Brand im Jahre 1801 keine beachtenswerte Veränderung erfuhr, sowie durch den Vergleich mit Bildquellen anderer Kirchen, kommt man schließlich zu dem Schluss, dass diese Zeichnung keine andere als die Dongtang-Kirche darstellen kann. Folglich könnte sie ~~Sie könnte also folglich~~ auf den Zeitraum zwischen 1723 und 1729 datiert werden.

Die Zeichnung zeigt, dass die Kirche, die einen Grundriss in Form eines lateinischen Kreuzes aufwies, bis zu zwei Joche lang war, was an den Abständen der Fenster des Oberlichtgadens festgemacht werden kann. Die fünf Achsen der Nantang-Fassade, die sie durch die gewaltige Pilastergliederung erhielt, wurden hier auf drei Achsen

<sup>17</sup> Eine Zuschreibung dieser Zeichnung als visuelle Repräsentation der Dongtang-Kirche hat es bislang nicht gegeben.

<sup>18</sup> Signatur LOT 5090, Nr. 128. Zur Sammlung von Yudin siehe Dash 2008, S. 92-114.

<sup>19</sup> Diese Datierung dieses Albums scheint mir viel zu früh, da einige Blätter – wie ich später zeigen werde – eher aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen.

<sup>20</sup> Diese sind von links nach rechts: *Dongtang ruose datang* 東堂若瑟大堂 (Dongtang/St. Josef-Kirche), *Xitang qiku datang* 西堂七苦大堂 (Xitang/Kirche u. L. F. auf dem Karmel-Berg), *Nantang shitai datang* 南堂始胎大堂 (Nantang/Kirche der Unbefleckten Madonna), *Beitang shoushan tang* 北堂首善堂 (Beitang/Shoushan-Kirche).

<sup>21</sup> Vgl. Ripa 1855, S. 118; Devine 1930, S. 73.

reduziert, die wohl im Inneren den drei Schiffen des Langhauses entsprachen (vgl. Fig. 2.5.2-3).<sup>22</sup>

Horizontal erhielt die Fassade durch die Glieder der mehrfach gekrönten Gesimse drei Geschosse. Im mittleren Geschoss sind zwischen den Pilastern drei Fenster zu sehen. Das mittlere überragte die seitlichen leicht, was den Anschein erweckt, dass es bei der Kirche wohl um eine saalartige Pseudobasilika handelt. Im dritten Geschoss ähnelte das riesige, von Blumenkränzen umgebene Monogramm IHS jenem ihrer Zwillingskirche.

Der einzige Unterschied liegt darin, dass die Seitentürme, deren Bau schon 1729 in Angriff genommen wurde zum Zeitpunkt der Anfertigung dieser Zeichnung noch nicht zur Ausführung kamen. Daher scheint es nur wenig wahrscheinlich, dass die Lissabonner Zeichnungen sich die Dongtang-Kirche zum Thema gemacht hatten. Darüber hinaus weichen die Form und Größe des dargestellten Hofes von dem in den Lissabonner Zeichnungen ab, was man bei der Zuschreibung kaum außer Acht lassen darf.

Letztendlich darf man Moggis Erwähnung von der Ähnlichkeit zwischen dem Hochaltar der Dongtang-Kirche und dem in der römischen Gonzaga-Kapelle – einem Werk Pozzos – nicht ignorieren.<sup>23</sup> Die gesamte Ausstattung einschließlich des Hochlaltarrahmens war der Verdienst Castigliones, der für die Innenausstattung der Nantang-Kirche (nach 1719) verantwortlich war.<sup>24</sup>

Ein ähnlicher Hochaltar, der in abgewandelter Form einer barocken Altarädikula mit vier kolonnadenartigen Säulen auftrat, ist ebenfalls in der Lissabonner Zeichnung zu finden (Fig. 3.1.2).<sup>25</sup> Anbetracht von der Inkonsistenz der Handschriften sind die Zeichnungen folglich zwischen 1720 und 1729 datierbar.

### *Bildquellen des 19. Jahrhunderts*

Darüber hinaus muss beachtet werden, dass Corsis Zuschreibung unvermeidlich auch die Gefahr birgt, eine Reihe von Grafiken sowie Fotografien des Kirchenbaus aus dem

---

<sup>22</sup> Die Gestalt der Kirche sollte nicht anders als die 1650 durch Adam Schall erbaute Xitang-Kirche sein.

<sup>23</sup> ARSI, JS 184, f. 41a (transkribiert in: Loehr 1962/63, S. 61-62; vgl. Bailey 1999, S. 109-110; sowie Kap. 5.2: „Die Form des Himmels“).

<sup>24</sup> Vgl. Kap. 5.2: „... wie in der Halle der Zehn Höllenkönige: Giuseppe Castigliones Beiträge den Sakralräumen in Peking“.

<sup>25</sup> Dies besagt, dass drei Zeichnungen wohl nach 1719 entstanden sind.

19. Jahrhundert ganz ignorieren zu müssen. In dem Titelblatt des 1861 publizierten *La Chine et les Puissances chrétiennes* (Fig.3.1.9),<sup>26</sup> sowie eine sich auf diese stützende Lithografie in der Sammlung von José M. Braga, sowie in *Promenade autour du monde* (1871),<sup>27</sup> der französischen Ausgabe des Reiseberichts von Alexander von Hübner (1811-1892; Fig.2.5.6), ist durchweg ein nahezu identischer, als die Nantang-Kirche bezeichneter Kirchenbau zu sehen.

Sie präsentierten die Nantang-Kirche vor und kurz nach der Renovierung Guillons, also in der Zeit zwischen 1860 und 1870. Danach, in den 1870er-Jahren, entstand eine Reihe von westlichen Fotografien über den Außenbau der Kirche, welche für die Anfertigung der Kupferstiche als Vorlagen genutzt wurden.

Dabei handelt es sich vor allem um ein in der Sammlung der Raccolte Museali Fratelli Alinari in Florenz befindliches Foto sowie ein weiteres, auf 1874 datiertes Werk des mitreisenden Fotografen der russischen Expedition, Adolf-Nikolay Erazmovich Boiarskii (- ?) (Fig.3.1.10; 2.5.2). Die letzte Gewissheit verschaffen uns meines Erachtens nach die oben erwähnten Bildquellen des 19. Jahrhunderts, die ein markantes Indiz sind, welches auch Corsi nicht ignorieren kann. Das erklärt, warum Guillén-Nuñez letztendlich, am Ende seines Aufsatzes, doch dazu tendierte, dass der Gegenstand der Lissabonner Zeichnungen die Nantang-Kirche ist.<sup>28</sup>

### *Grundrissaufnahme*

Wie oben erwähnt, ist neben den zwei Zeichnungen noch eine Grundrissaufnahme (Fig.3.1.3) in demselben Archiv zu finden, die uns großen Aufschluss über die Struktur des Kirchenbaus gibt. Diese heute mit „Cart. 760; Planta de Igreja de Nan T'ang ou de Imaculada Conceição“ (Grundriss der Nantang-Kirche oder der Unbefleckten Empfängnis ) überschriebene Aufnahme, von der im Folgenden die Rede sein wird, stand zwar– dem dortigen Archivar zufolge– seit den 1990er-Jahren schon lange im Katalog, blieb jedoch aus unbekanntem Gründen in ihrer Bedeutung unerkannt und deshalb lange Zeit unbeachtet.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> De Más 1861, Bd. 2, das Titelblatt sowie S. 361.

<sup>27</sup> In dieser Ausgabe wurde ein Kupferstich zur Nantang-Kirche hinzugefügt, der von E. T. (= Emilie Thérond) hergestellt wurde, dazu siehe Hübner 1871, S. 528.

<sup>28</sup> Guillén-Nuñez 2010, S. 114-115.

<sup>29</sup> Die vollständige Angabe dieser Aufnahme lautet: [Planta da igreja de Nantang ou da Imaculada Conceição].-[Pequim] : [s.n.], [séc.XVIII].-1 planta : papel chinês, aguada a negro, ms. ; 103,3x50,2 cm e 124x49,5 cm (fólio separado em 2). – Inclui :

Auf den ersten Blick mag es aufgrund des ungewöhnlichen Formats erscheinen, als müsse man den Realitätsgehalt dieser Grundrissaufnahme infrage stellen. Sie besitzt ein überdimensionales Format von 227.3 mal 50.3 cm, welches aufgrund seiner übermäßigen Länge streifenartig wirkt.

Zu welchem Zweck und von welcher Hand sie geschaffen wurde, ist vollkommen ungeklärt. Jedenfalls ist diese Aufnahme nicht als Entwurf zur Bauausführung gedacht, denn die wichtigsten Daten wie die Höhe und Breite, der Hinweis zum Wölbungssystem sowie die Markierung der Tragwände fehlen, daher gilt sie als eine laienhafte Wiedergabe des Grundrisses.

Nichts also erinnert an die virtuose Ausdruckskraft der vorherigen Perspektivdarstellungen, so dass diese Aufnahme Bedenken hervorgerufen hat, was ihre Zugehörigkeit zu den besprochenen Zeichnungen betrifft.

Jedoch gibt die leicht festzustellende stilistische Kongruenz der beigefügten Handschriften die Herkunft dieser Aufnahme preis. Somit ist anzunehmen, dass sie sowohl aus demselben Arbeitskreis als auch derselben Zeit wie die zwei Zeichnungen stammt, d.h. die drei hier zu behandelnden und als die Grundlage der Rekonstruktion geltenden Bildquellen präsentieren durchweg die Nantang-Kirche und waren höchstwahrscheinlich zur selben Zeit entstanden. Es ist ferner überraschend, dass diese Konstellation des Kircheninneren mit der Darstellung aus einem auf das Jahr 1711 datierten Brief zu Pereiras Neubau übereinstimmt.<sup>30</sup>

Kehren wir zurück zum Bericht Moggis, der als Grundlage für die Überlegung und Zuschreibung Corsis diente. Es scheint nun gerechtfertigt zu mutmaßen, dass die beiden gerahmten, mit genauen Maßen (wie die Höhe und Breite) versehenen Architekturzeichnungen als Präsentationszeichnungen für das portugiesische Königshaus dienten, welche die detailgenaue Wiedergabe des Bauwerks zur primären Aufgabe hatten. Bei den von Moggi erwähnten zwei *disegni* sollte es sich vermutlich um zwei bisher noch nicht entdeckte Zeichnungen zur wieder aufgebauten Dongtang-Kirche handeln.

Die Datierung der diskutierten Bildquellen muss man auf einen früheren Zeitpunkt, also vor 1729, zu dem Moggi über seine Vorbereitung auf die Zeichnungen berichtete, ansetzen. Es ist natürlich denkbar, dass Castiglione, der dem Kircheninneren die

---

legenda alfabética ; indicações numéricas de medição em chinês legenda em chinês.  
[Nantang ou Xuanwumen, significa igreja do Sul].

<sup>30</sup> Albani 261, fols. 196r.-197v (publiziert in: Saldanha 2002, Bd.3, S. 180-181).

malerische Ausstattung verlieh, ebenfalls an der Herstellung der Zeichnungen beteiligt gewesen sein könnte.

### 3.2 *Das Verhältnis zwischen Bauten diverser Perioden:*

#### *Lage, Größe und Proportion*

Die Frage zur exakten Lokalisierung der Sakralbauten diverser Perioden stellt bislang in der Forschung ein ungelöstes Problem dar. Abgesehen von der „Ricci-Kirche“, die wegen des geringen Geldaufwands die Form einer einschiffigen Halle zeigte, unterscheidet sich der Bau der Nantang-Kirche im Wesentlichen in zwei Bauabschnitte, nämlich den Neubau Schalls (nach 1665 Xitang), erbaut zwischen 1650 und 1652 (einschl. Ausstattung), der später unter Verbiest zum Teil renoviert und durch zwei Turmbauten ergänzt wurde, sowie den Ausbaumaßnahmen unter Pereira und Grimaldi, die sich vor allem auf die Erweiterung sowie Barockisierung des Langhauses (von der Saalkirche zur Wandpfeilerkirche) konzentrierten.

#### *Lage der Sakralbauten*

Der unter verschiedenen Bauherren entstandene Bau erhielt, obwohl er mehrmals (1721, 1730-43, 1863-68) renoviert und wieder aufgebaut (1775) wurde, keine beachtswerte Modifikation bis zum Neubau zwischen 1902 und 1904. Beide Bauwerke sollten sich an demselben Platz, den Schall 1650 vom Qing-Hof erbat, befinden (Fig. 1.2.5; 2.2.1).<sup>31</sup> Obwohl der Neubau von 1902/04-nichts mit seinem Vorgänger zu tun hatte, soll sich an derselben Stelle befunden haben (Fig.3.2.1-2).

Wie oben bereits erwähnt, hatte das ursprüngliche Hofgelände eine Größe von 100 mal 270 *Chi/Schuh*, die, was nach der heutigen Berechnung ca. 33 mal 89 Meters entspricht.<sup>32</sup> Von Süden nach Norden wurde es in drei Teile aufgeteilt: Der Vorhof im Süden, Schalls Kirche in der Mitte sowie die Marienkapelle im Norden. Im Westen und im Osten grenzte das Gelände jeweils an die Shoushan-Akademie (ab 1629 das Amt für Kalenderwesen) und die ursprüngliche Jesuitenresidenz (ab 1653 Jesuitenkolleg/Seminar) sowie im Norden an den von der Qing-Regierung

---

<sup>31</sup> An derselben Stelle entstand ebenfalls ein kompletter Neubau zwischen 1902-04.

<sup>32</sup> Demzufolge besaß es eine Fläche von annähernd 3.000 Quadratmeter.

geschenkten Bauplatz, auf dem zwischen 1671 und 1675 ein jesuitischer „Hausgarten“ entstanden ist, an (Fig.1.2.5).<sup>33</sup>

Der Umfang dieser „Dreiteilung“ (Akademie, Residenz<sup>34</sup> und Garten) soll sich – gemäß den Vor-Ort-Vermessungen (Oktober 2010, Juli 2013) – bis in die Gegenwart in nichts von der aus der Qianlong-Zeit unterschieden haben. Das ganze Baugelände hat zurzeit eine Größe von 118,3 mal 105,5 Metern, davon die ursprüngliche Akademie 54 mal 66 Meter, die Residenz 40 mal 67 Meter und der Garten 118,3 mal 105,4 Meter (Fig.1.2.5; vgl. 2.2.1). Der Teil der Akademie (heute der Wohnbereich der Patres) ist im Verhältnis größer als die jesuitische Residenz. Der Vorhof aus Schalls Zeit war in Form eines Quadrats in der Größe von 100 *Chi/Schuh* (ca. 33 Metern) und doppelt so breit wie Schalls Neubau (45 *Chi/Schuh* = 15 Meter).

Die Länge (80 *Chi/Schuh* = 26,4 Meter) und Breite der Kirche, die nur einen kleinen Teil, ca. ein Drittel der Fläche des Vorhofs einnahm, verhielt sich nahezu 2:1. Diese Breite, wenn sie tatsächlich wie in der Behauptung der „Peking-Reisenden“ war, sollte theoretisch dem Mittelschiff von Pereiras Bau entsprechen. Auf dem restlichen Baugelände in der Größe von 90 mal 100 *Chi/Schuhen* (28 mal 33 Meter) befand sich eine Marienkapelle.<sup>35</sup>

### *Baudimension*

In welchem Verhältnis nun stand Schalls Kirche zu Pereiras Neubau? Dabei empfiehlt es sich, die Interieur-Zeichnung wiederum in Betracht zu ziehen, auf der drei Maßskalen (jeweils links, rechts und oben am Bildrand) zu sehen sind. Die Darstellung des Interieurs weist eine Größe von 50,5 mal 55,5 cm auf.<sup>36</sup>

Sehr faszinierend ist hier die Verwendung des chinesischen Maßstabs. Die genaue zu verwendende Maßeinheit wird mittels der unterhalb der rechten Maßskala beigefügten Beschriftungen in portugiesischer Sprache erläutert: *Pe Sinico do Tribunal das Obras*

---

<sup>33</sup> Die *Jijin*-Terrasse, die 1688 bei Huang Biao ihre Erwähnung findet, ist genau zum Osten dieses Gartengeländes hin zu lokalisieren.

<sup>34</sup> Die Residenz grenzte sich seit 1908 im Osten von der französischen Schule der Marianisten ab.

<sup>35</sup> Über den exakten Standort der Kapelle ist nichts Näheres bekannt.

<sup>36</sup> Dabei handelt es sich um eine maßstäblich und perspektivisch angelegte Handzeichnung auf chinesischem Reispapier mit schwarzer und dunkelbrauner Tusche (*aguada a negro*). Das Blatt ist auf einer verhältnismäßig größeren Unterlage, einem dickeren Papier, befestigt.

(*Chi* des Ministeriums für öffentliche Arbeiten; Fig.3.2.2).<sup>37</sup> Ein Doppelpfeil in der Mitte dieser Skala markiert die Mitte zwischen zwei großen Längeneinheiten *Zhang* (3,3 Meter). Ein *Zhang* teilt sich wiederum in fünf Einheiten, die jeweils aus zwei kleineren Strecken *Chi* (0,33 Meter) mit zehn Grundmaßeinheiten *Cun* ( $\frac{1}{3}$  Dezimeter) bestehen.<sup>38</sup>

So werden die Größe sowie die Proportionen der gesamten Raumeinheit entsprechend der Maßangaben sowie der beigefügten schriftlichen Erläuterung höchst anschaulich dargestellt: Die Breite des Hauptschiffs von Osten nach Westen beträgt drei *Zhang* fünf *Chi* und fünf *Cun* (東至西寬三丈五尺五寸), 12 Meter in heutiger Berechnung, und die Höhe vom Hauptgesims bis zum Fußboden drei *Zhang* neun *Chi* acht *Cun* (言至地通高三丈九尺八寸), insgesamt 13 Meter. Die Höhe (die Dächer wohl nicht mitgezählt) nähert sich der Angabe Guillons (14 bis 15 Meter) an.<sup>39</sup> Diese Angaben stimmen annähernd mit den Daten in der Exterieur-Zeichnung überein.

In dieser Zeichnung ergeben sich die Breite der Fassade von ca. 24 Metern und eine Höhe vom Fußboden bis zum Dach von ca. 13 Metern.<sup>40</sup> Demzufolge betrug die Breite der Seitenschiffe ca. 12 Meter. Das Mittelschiff war doppelt so breit wie die Seitenschiffe. Die Höhe verhält sich zur Breite in einem proportional ausgewogenen Verhältnis von nahezu 1:2. Das heißt erstens, dass der Vorhof von Pereiras Bau (78 *Chi/Schuh* = 24 Meter) verhältnismäßig kleiner als der zur Zeit Schalls war (das Quadrat wurde zu einem Rechteck modifiziert) (Fig.1.2.5; vgl. 2.2.1). Die Länge des Vorhofs blieb unverändert bei 33 Meter; zweitens, dass die Breite von Schalls Kirche (15 Meter) ~~war~~ ein wenig breiter war als das Mittelschiff von Pereiras Bau (12 Meter), aber beträchtlich schmaler als die gesamte Breite des Kirchenbaus;<sup>41</sup> drittens, dass die Höhe des Kirchenbaus von 1650 bis in das 19. Jahrhundert kaum geändert werden

---

<sup>37</sup> Die Verwendung der vom Ministerium für Öffentliche Arbeiten vorgegebenen Maßeinheiten weist auf die Identität der Zeichner hin. Moggi und Castiglione beteiligten sich beide am Bau einer Reihe von königlichen Projekten und waren selbstverständlich vertraut mit der chinesischen Baumaßeinheit.

<sup>38</sup> Zur staatlich vorgegebenen Baumaßen und Längeneinheiten in der Qing-Zeit siehe Lu Jiaxi 2001, S. 421-425.

<sup>39</sup> Vgl. Kap. 2.5: „Der Zustand unter Laurant Guillon, ca. 1860“.

<sup>40</sup> Hier deutet die Einheitlichkeit der Maßeinheiten mehr oder weniger auf die Zusammengehörigkeit beider Zeichnungen.

<sup>41</sup> Die Annahme, dass Schalls Kirche genau dem Mittelschiff von Pereiras Bau entsprach, bleibt hier also ausgeschlossen.

sollte.<sup>42</sup> 1904 wurde die Fassade während des Neubaus auf 36 Meter erhöht (Fig.3.2.4).

Was in den beiden Zeichnungen nicht erwähnt ist, ist die Tiefe des Kirchenbaus. Hierbei stützen wir uns auf die Grundrisszeichnung (Fig.3.1.3). Sie wurde, vermutlich wegen des einfacheren Transports und der Aufbewahrung, in der Mitte in zwei Stücke von ungefähr gleicher Breite zerschnitten: In den Teil des Kirchenbaus (103,3 x 50,2 cm) und den des Vorhofs (124 x 49,5 cm), der mit einem europäischen (innen) und chinesischen (außen) Triumphbogen endet.

Unterhalb dieses Teils des Vorhofs sind mittig des Blattes senkrecht drei Reihen von Beschriftungen in Chinesisch zu erkennen, die den Maßstab 1:50 dieser Aufnahme offenbaren (von links nach rechts; Fig.3.2.5): Jedes *Cun* [in dieser Aufnahme] entspricht fünf *Chi* in der Realität, jedes *Chi* fünf *Zhang* und jedes *Fen* fünf *Cun* (每寸管五尺, 每尺管五丈, 每分管五寸). Nach genauer Ausmessung beträgt die Breite des Kirchenbaus in dieser Ansicht 48 cm, die gemäß dem Maßstab mit 24 Meter umzurechnen sind. Dies entspricht exakt der Breite in den oben genannten Zeichnungen. Die Länge des Kirchenbaus beträgt hingegen 99 cm in der Aufnahme, was in der Realität genau 50 Meter entsprechen sollte.

Daraus lässt sich schließen, dass Schalls Kirche von der Größe her fast dem Mittelschiff von Pereiras Bau entsprach, oder in anderen Worten: Die Ausbaumaßnahmen unter Pereira konzentrierten sich vornehmlich auf die Erweiterung der Seitenkapellen, des Altarhauses sowie einer Sakristei, die sich dahinter verbarg.<sup>43</sup> Das Langhaus verhielt sich zu den restlichen Bauteilen (Altarhaus, Sakristei) genau 1:1. Demzufolge war Pereiras Bau dreimal so groß wie der von Schall. Der ganze Baukomplex einschließlich des Vorhofs erschien daher im Verhältnis schmaler und weniger tief als das von Schall im Jahre 1650 erworbene Baugelände.

Dies besagt ferner, dass die 1693 auf dem jesuitischen Gelände erbaute Kirche der Verkündigung Mariä (*Lingbao tang*), die nach 1711 noch im Einsatz war, nicht auf derselben Stelle wie Schalls Marienkapelle zu lokalisieren ist.<sup>44</sup> Die Frage, in welchem Verhältnis diese zur „Ricci-Kirche“ (nach 1652 als Bibliothek) stand, die eine Zeit lang allein für die Christinnen bestimmt war, bleibt noch offen. Jedenfalls

---

<sup>42</sup> Die Höhe von Schalls Kirche betrug 30 *Ellen*, die, in der heutigen Berechnung, ca. 14 bis 15 Metern entsprechen.

<sup>43</sup> Nur, wie oben bereits angedeutet, schien Schalls Kirche wegen ihrer ausladenden Querarme ein wenig breiter als das Mittelschiff von Pereiras Bau.

<sup>44</sup> Pereiras Bau war ca. 6 Meter weniger tief als das Baugelände.

steht es fest, dass die Breite des Vorhofs im Jahre 1902/04 auf 15 Meter reduziert und die Tiefe des Kirchenbaus hingegen auf 53 Meter verlängert wurde.

### Grundriss

Zur Erforschung des Grundrisses von Pereiras Bau stützen wir uns nicht ausschließlich auf die erwähnte Grundrisszeichnung, sondern vielmehr auf den kritischen Vergleich chinesischer und koreanischer Reiseberichte aus dem 18. Jahrhundert, welche einige Lücken der Darstellung ausfüllen. Gemäß der Aufnahme tritt die Kirche im Grundriss, vor allem wegen der Akzentuierung des Altarhauses, welches sich im Zusammenhang mit der Sakristei (*S.S. Sacrstia*) zu dem Langhaus genau 1:1 verhält, in Form eines Rechteckes auf. In der Mitte des Langhauses sind portugiesische Beschriftungen zu finden, die über verschiedene Bauteile Auskunft geben (Fig.3.2.6):

„ADE Fronstispicio da Igreja; ABC. Tres Portas da Igreja; G Porta da Oeste da Igreja; I Adro da Igreja; H Porta de Leste da Igreja; F. As tres Portas da rua; A Altar mor; B Altar da Anunciada; E Altar de S. Joseph; G Capella da S. Ignacio; C Capella do S. Xavier; H Capella de S. Miguel; D Capella do Anjo da Guarda; I Pateo, ou Adro da Igreja. Escada da Torre para Couro; F Capella para depositar o Sanctissimo na Semana Sancta; U Porta da Capella mor da parte deste; U Porta da Capella mor da parte de Oeste; S.S. Sacrstia; S Portas da Sacristia para as vias da Igreja; VS. Portas das Vias para a Igreja; T Capella para depositar o Sanctissimo na Semana Sancta; Z Repositorio das Cousaj da Igreja; M Coro; I Escada para o Coro; F. Escada para o Relogio; F As tres portas da rua; QQ Dous Seons dentro das tres portas da rua; LLL Portas do Adro da Igreja; NO Dous Alpendres, em que estão escrita os louvores que os Imperadòres derão aos; Europeos pelos seos merecimentos; PP.NO. Adro da Igreja com degraos; PPP. Adro da Igreja; N. Alpendre Imperial; K Antiparo da rua, para impediir, que não passem bestas, nem gente a Cavallo<sup>45</sup>“

Im Süden schließt der Kirchenbau an einen Vorhof (*PPP. Adro da Igreja*) an, der mit einem äußeren Hofraum endet. Im Letzteren sind zwei steinerne Skulpturen in Gestalt zweier Löwen (*QQ Dous Leons dentro das tres portas da rua*) zu sehen. Am Ende des Vorhofs sind zwei der Fassade vorgelagerte, chinesische Pavillons (*NO Dous*

<sup>45</sup> Transkribiert in Wang 2011, S. 8: [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2023/1/Wang\\_The\\_architectural\\_drawings\\_of\\_Nantang\\_2010.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2023/1/Wang_The_architectural_drawings_of_Nantang_2010.pdf) (zugegriffen am 12.02.2013).

*Alpendres, em que estão escrita os louvores que os Imperadores derão aos*), in denen die vom Kaiser gestifteten Stelen aufbewahrt wurden.

In Anlehnung an den Il-Gesù-Typus (Fig. 3.2.6) ergibt sich das saalartige Langhaus mit seitlichen, das einschiffige Langhaus mit angegliederten Kapellen bis zu zwei Joch. Im Süden schließt es sich an den Narthex an, in dem sich, wie Kim Chang-eop 1721 beschrieb, eine Empore (*M coro*) befand. Es sieht auf dem ersten Blick so aus wie die „Peking-Voyageurs“ sowie Guillon behaupteten: Es handelte sich um ein dreischiffiges Bauschema, aber es kann nicht möglich gewesen sein, die „Seitenschiffe“ entlang zu laufen, da es sich – wie wir später sehen werden – um eine Wandpfeilerkirche handelte, und nicht um eine Basilika mit gestaffeltem System (Fig. 3.2.7), d. h: die Seitenkapellen, welche durch Trennwände geteilt wurden, sind lediglich durch das Mittelschiff zu erreichen. Die wirksamen vertikalen Glieder, wie man hier erkennt, treten in Form der Wandpfeiler mit vorgelagerten Pilastern auf.<sup>46</sup> Dies ist ebenfalls an der Anzahl der Portale zu erkennen: Während drei Portale sich zum Langhaus öffnen, ist kein Eingang an den äußeren Felderreihen der Fassade zu sehen. Ob das Mittelschiff sowie die Seitenkapellen gewölbt waren, ist in dieser Aufnahme unklar, da wenigstens die Gurtbögen nicht markiert wurden.<sup>47</sup>

Im Grundriss erheben sowohl die Kapelle als auch die Seitentürme sich jeweils über einem Rechteck. Der einzige Unterschied liegt darin, dass die südlichen Teile der Seitentürme abgeschnittene Ecken haben. Seitlich liegen jeweils zwei Quernischen entlang der Längsseiten des Mittelschiffs bis zum „Vierungsbereich“.

Betrachtet man den Grundriss als Ganzes, so erscheint er als ein dem Rechteck einbeschriebenes lateinisches Kreuz, dessen Seitenarme nur unwesentlich über den ansonsten geschlossenen Umriss hinausragen. Es ist in dieser Ansicht ferner wahrnehmbar, dass die Reduzierung der Kapellenzahl (bei Il-Gesù vier Kapellen) den Eindruck eines äußerst kurzen Langhauses erweckt. Die rechteckigen Querhäuser, die doppelt so breit wie die Seitenkapellen sind, befinden sich im Verhältnis zum gesamten Baukomplex annähernd in der Mitte.

Dadurch wird ein Querschiff angedeutet. Da die „Kuppel“, deren „Vierungspfeiler“ sowie der Typus des Gewölbes nicht angegeben wurden, vermittelt

---

<sup>46</sup> Die Säulen- oder Pfeilerreihen, wodurch die Kirche mehrere Längsschiffe erhält, hat es hier nicht gegeben.

<sup>47</sup> Ob es die Gurtbögen tatsächlich gab, ist in dieser Aufnahme noch fraglich. Eine Möglichkeit wäre, dass sie nur gemalt waren (vgl. Kap. 5.2: „Die malerische Ausstattung, 1719“).

diese Grundrissaufnahme ebenso den Eindruck einer mächtigen „Vierung“, die den optischen Mittelpunkt des Innenraums bildet. Dahinter schließt nördlich seltsamerweise das Langhaus mit einer quadratischen Apsis an.

Der Hauptaltar (*A Altar mor*) befindet sich aber weit dahinter, in einer nicht übersehbaren großen Distanz zum Langhaus und beansprucht in der Grundrissdarstellung räumlich ein weiträumiges Quadrat wie der „Vierungsbereich“. Der Altarraum, der genauso breit wie die Querhäuser ist, wurde durch die Wandpilaster gegliedert. Abgesehen von den vier Ecken, an denen jeweils zwei rechtwinklig aneinander grenzende Pilaster vorgelagert sind, sind seitlich an den Wänden noch Pilaster zu sehen, die die Raumgrenze des Altarhauses visuell markieren. Dadurch wurde der Altarraum zu der größten Raumeinheit des Kirchenbaus, die in der Aufnahme als die „Hauptkapelle“ (*Capella mor*) bezeichnet wird.

Hierbei ist eine klare räumliche Trennung zwischen dem Langhaus und dem Altarraum an den vorgelagerten Wandpfeilern sowie den Trennwänden ersichtlich. Dies unterscheidet sich eindeutig von der halbrunden Apsis des Il-Gesù-Modells (Fig.3.2.6), die wegen ihrer Offenheit mit dem Vierungsbereich zu einer Raumeinheit verschmolzen ist, wodurch die Einheitlichkeit des Innenraums – das Merkmal des barocken Raumedankens – zur größten Anschaulichkeit gebracht wird.

Seitlich wird dieser nach innen geschlossene Altarraum von zwei Nebenräumen flankiert, die als Durchgänge (*VS. Portas das Vias para a Igreja*) zur dahinter stehenden Sakristei fungieren. Die Sakristei hat ebenfalls einen annähernd quadratischen Grundriss.

Seitlich wird sie von zwei Räumen begleitet; der Raum zur Linken der Sakristei ist eine Kapelle (*T Capella para depositar o Sanctissimo na Semana Sancta*), die für die liturgische Nutzung in der Passionswoche zur Verfügung stand; der Raum zur Rechten ist ein Lagerraum (*Z Repositorio das Cousaj da Igreja*).

Zusammenfassend lässt sich der Grundriss von Pereiras Bau, der sich in Gestalt eines einschiffigen Langhauses mit einem vergrößerten Chorhaupt, zwei Querhäusern und vier Seitenkapellen ergibt, als die konsequente Fortführung des Il-Gesù-Typus bezeichnen, der auf den Kirchenbau der Neuzeit eine tiefgreifende Wirkung hatte.

Das auf die Bauästhetik bezogene Charakteristikum, das hier am Grundriss zu erkennen ist, offenbart sich primär in zweierlei Hinsicht: Zunächst durch die Reduzierung der Anzahl der Seitenkapellen, was schließlich zur starken Beeinträchtigung der longitudinalen Ausrichtung des Bauwerks führt, dann durch die

absichtsvolle Vergrößerung des „Vierungsbereichs“ sowie des Altarraums, welche in erster Linie an dem Wandpfeilerkirche-Typus der Il-Gesù sowie dessen Vorbild, der Kirche der Sant' Andrea in Mantua (Fig.3.2.8), erinnert, in der sich der Gedanke des Zentralbaus der Renaissance mit den neugeordneten liturgischen Erfordernissen des Tridentinums, also des Konzils von Trient (1553-1565), offenbart.<sup>48</sup>

Dadurch wird der Eindruck eines annähernden Zentralbaus suggeriert und der „Vierungsbereich“ somit sowohl zum räumlichen als auch zum optischen Mittelpunkt des Innenraums.

### *Außenbau*

Die Außenansicht des Kirchenbaus ist in einer weiteren Zeichnung in Kavalierverspektive präsentiert (Fig.3.1.1). In der Mitte des rechteckigen, quergelagerten Blattes gibt sich die Kirche von außen als ein longitudinales, mit einer monumentalen Zweiturmfassade geschmücktes Bauwerk, dessen Querhäuser sich zu dem Langhaus in Form eines lateinischen Kreuzes verhalten. Die Form des Außenbaus steht grundsätzlich mit der Grundrissaufnahme in Übereinstimmung.

Zur Hervorhebung des Bauwerks wird die Darstellung der topografischen und architektonischen Umgebung in dieser Ansicht nicht abgebildet. Rechts oben in der leeren Bildfläche werden Erläuterungen zu den jeweiligen Bauteilen in verhältnismäßig kleinen Schriftgrößen angegeben. Die zweigeschossige, durch Doppelpilaster und Gebälk durchgegliederte Fassade (*ADE Frontispicio da Igreja*) ist nach Süden gerichtet und schließt sich an einen rechteckigen Vorhof (*I Adro da Igreja*) an, der die Verbindung des Kirchengebäudes zur Außenwelt herstellt.

Am Eingang dieses Vorhofs stehen zwei Triumphbögen in identischer Gestalt mit Faviers Aufnahme zur Nantang-Kirche des 19. Jahrhunderts (Fig. 2.4.2): Der äußere (*F As tres Portas da rua*) ist im chinesischen und der innere im europäischen Stil ausgeführt.<sup>49</sup> Letzterer wird von zwei Skulpturen, die in Gestalt zweier Löwen auftreten, flankiert. An den Seitenwänden des Vorhofs eröffnen sich zwei kleine Portale (*G Porta de Oesteda Igreja; H Porta Este da Igreja*) als Durchgänge. Vor der

---

<sup>48</sup> Zu den für den Kirchenbau wichtigsten Beschlüssen gehörte zum einen, dass ein Hochaltar für das Altarsakrament eingeführt wurde, womit die Trennung durch den Lettner abgeschafft war.

<sup>49</sup> Die Triumphbögen sollten in der Zeit nach Pereiras Umbau kaum eine Änderung erfahren.

Fassade sind zwei Pavillons (*E, D*) vorgelagert, in denen Shunzhis Ehrentafel (1657; Fig. 2.2.2) und Schalls Weihstein (1651), beide auf Schildkröten (*Bixi* 赑屃) liegend, aufbewahrt sind.<sup>50</sup>

Auf den ersten Blick gewinnt die Fassade, die – gemäß der Maßskalen (links, rechts und unten) 24 Meter breit und 13 Meter hoch –, durch die Durchgliederung der Doppelpilaster sowie die mehrfach verkröpften Gesimse, an großer Plastizität (Fig. 3.2.9).<sup>51</sup> Die Höhe verhält sich zur Breite in einem proportional ausgewogenen Verhältnis von nahezu 1:2. In Übereinstimmung zur Grundrissaufnahme erhält die Fassade vertikal fünf gleichmäßige Achsen, die mittleren drei, wo die Portale (*ABC Tres Portas da Igreja*) sich öffnen, entsprechen dem Mittelschiff; die äußeren zwei der Breite der Seitenkapellen sowie der Seitentürme. Das Mittelfeld und die Seitentürme befinden sich auf derselben Ebene.

Die Pilaster und Gesimse der drei Geschosse entsprechen sowohl in den Details als auch in den Proportionen der ionischen Ordnung. Die Pilaster im Erdgeschoss, die reliefartig erscheinen, stehen auf normalen Basen mit Plinthen. Die im ersten Obergeschoss hingegen, wie in den Bildquellen aus dem 19. Jahrhundert zu erkennen ist, sind mit kannelierten Pfeilerschäften versehen und sitzen auf den vasenförmigen Postamenten mit Festons.

Das Hauptportal wird durch eine rechteckig abgeschlossene Öffnung gebildet. Seitlich wird es von zwei niedrigen Seitenportalen flankiert, die jeweils einen Dreieckgiebel tragen. Oberhalb der Dreieckgiebel der Eingangsportale am Scheitel sind Wappen angebracht. Das mittlere Portal überragt die seitlichen Portale leicht und ist wohl mit dem Wappen Portugals verziert (Fig. 2.5.6).<sup>52</sup> Vom Erdgeschoss an gehen die reliefartigen Doppelpilaster mit ionischen Kapitellen über die dreifach verkröpften Gesimse bis zum Obergeschoss. Die Gesimse sind über den Pilastern verkröpft. Dazwischen öffnen sich fünf mit Festons verzierte Fenster. In Übereinstimmung zum Rhythmus der Portalgliederung ist das mittlere Fenster, begleitet von Pilasterpaaren,

---

<sup>50</sup> Der Einsatz von *Bixi* 赑屃, einem der neun Söhne des Drachens, gibt einen Hinweis auf den unmittelbaren Bezug zum Kaiser, dazu vgl. Wang Qijun 2006, s. v. „*Guituo bei* 龜馱碑“.

<sup>51</sup> Zum Fassadenneubau (nach 1775) äußerte Guillon sich dahingehend, dass er „ein wenig flacher“ als die Saint-Paul-Saint Louis in Paris erschien (vgl. BCP, 1944, S. Nr. 375, S. 352-353).

<sup>52</sup> Vgl. Kap.2.5: „Der Zustand unter Laurant Guillon, ca. 1860“.

leicht höher als die anderen, d.h. in jeder Feldreihe der Fassade befindet sich jeweils lediglich eine große Öffnung, die zur Akzentuierung der Mittelachse führt.

In den Seitenfeldern sind die Ecken zur Abgrenzung der Seitentürme durch halbe Pilaster markiert. Die Spitze des mittleren Fensters bricht wiederum die Gesimse und die horizontale Linienführung des Obergeschosses absichtlich ab und krönt sie mit dem riesigen Monogramm IHS in Lichtstrahlung, das die Zugehörigkeit der Kirche zum Jesuitenorden bestätigt. Das Monogramm wird seitlich von S-förmigen Volutenspangen, die das Gesims der Giebel tragen, flankiert.

Oberhalb der Fenster in den Seitenfeldern des ersten Obergeschosses befindet sich jeweils eine Uhr in Form eines Ochsenauges (elliptisches Fenster). Die Seitentürme, obwohl sie die Seitenkapellen hoch überragen, verstehen sich aber primär als Teil der Fassade. Der mit den Volutenspangen und einem lateinischen Kreuz gekrönte Giebel ragt leicht über die Seitentürme hinaus.

Der Innenraum war wohl gut beleuchtet, da hinter der Fassade zu erkennen ist, dass sich an den Seitenwänden des Außenbaus, wo sie den Seitenkapellen entsprechen, vier Fenster öffnen. Je zwei stehen für eine Kapelle. Das Gleiche gilt auch für die Durchgänge zur Sakristei und in deren Nebenräume (Kapelle und Lagerraum). Das Mittelschiff sowie die Querhäuser, die durch die mit den Dachziegeln belegten Satteldächer bedeckt sind, sind durch die Obergaden, die sich über den Dächern der Seitenkapellen befinden, beleuchtet. Oberhalb der Dächer an der Stelle des Hauptaltars erhebt sich eine in dynamischer Pose dargestellte Figur.<sup>53</sup>

### *Innenraum*

Thematisch gibt die Interieur-Zeichnung einen eingerahmten Blick auf den Hauptaltar eines reich verzierten Innenraums wieder (Fig.3.1.2).<sup>54</sup> Unterhalb des Rahmens sind die folgenden alphabetischen Beschriftungen mit Initialen in portugiesischer Sprache zu erkennen, die die Funktion des jeweiligen Raums bestimmen:

---

<sup>53</sup> Diese Figur konnte bisher nicht identifiziert werden ~~war~~, da sie in den Bildquellen des 19. Jahrhunderts bereits nicht mehr zu sehen war.

<sup>54</sup> Es ist aufgrund des weit rechts außerhalb der Bildfläche gelagerten Fluchtpunktes zu vermuten, dass sich der Standpunkt des Betrachters ~~standpunkt~~ – vertikal auf der gegenüberliegenden Seite zum Querhaus – beinahe an der Stelle des dritten Wandpilasters (von innen nach außen) auf der rechten Seite befand.

„A. Altar mor (ohne Altarblatt); B. Capella de S. Joseph (links); C. Capella do Sancto Xavier (links); D. Capella do Anjo do Guarda (links); L. Mesa emqueince (...) Christãos os Cheiros; EF Corpo da Igreja”.

Es ist in diesem Blickwinkel zunächst zu erkennen, dass ein weiträumiges, tonnengewölbtes Langhaus rechts von vermutlich einem „Querhaus“ bzw. zwei Seitenkapellen begleitet wird, sodass hier primär der Eindruck eines einschiffigen, hallenartigen Bauschemas suggeriert wird. Um den Innenraum zu gliedern und ein Auffangen des Gewölbes zu ermöglichen, ist die Längswand in regelmäßigen Abständen mit Wandpilastern besetzt (Fig.3.2.10).

Die Pilaster mit ionischen Kapitellen erheben sich durchweg auf hohen Postamenten und erscheinen aufgrund ihrer geringen Flächenwirkung äußerst schlank, was ebenso an der Fassade zu beobachten ist. Sie fungieren ferner optisch ausschließlich als die Vertikalglieder und reichen in Gestalt des „Gurtbogens“ über das zweifach verkröpfte Gesims in das Hauptgewölbe hinein. Im Wesentlichen geben die Pilaster die Höhe des Raumes vom Fußboden bis zum Gesims vor.

Außerdem wird der Gesamteindruck des Raumes durch die Arkadenbildung maßgeblich bestimmt. Die Arkaden unterteilen den Innenraum in mehrere Kuben: Ein Altarhaus, ein Querhaus und zwei Seitenkapellen, welche wiederum durch die den ganzen Raum umlaufende Brüstung sowie das Hauptgesims zu einem einheitlichen Raum im Sinne des Barock geformt werden. Jedoch wurde ein Vierungsbereich wegen des Mangels an Vierungspfählern nicht gebildet.

Ferner ist eine Zweiteilung (Arkaden und Obergaden) der Längswand ersichtlich (vgl. Fig.3.2.10). Inmitten der Pilastergliederung spannen sich an der Längswand zwei von Pfeilern getragene Arkaden, die ca.  $\frac{3}{4}$  der Höhe des Pfeilerschafts erreichen. Oberhalb der Arkaden sind die Wandflächen, wie man am Außenbau auch beobachten kann, von Fenstern durchzogen und bilden die einzige sichtbare Lichtquelle. Die Fenster, die viel schmaler als die Arkadenbögen sind, sind rundbogig abgeschlossen und mit Gittern versehen.

Im Gegensatz zu der fast leer gelassenen Längswand weist das Gewölbe eine überwältigende Opulenz auf. Hierbei ist zu beobachten, dass eine kleine „Rundkuppel“ mittig an der Vierung angebracht ist (Fig.3.2.11). Ob es sich hier bei den Dekorationen um Fresken oder Stuckatur handelt, lässt sich aufgrund der winzigen Materialdifferenzierung schwer erkennen.

Darüber hinaus ist in dieser Ansicht zu sehen, dass das dargestellte Altarhaus, welches sich hinter einer Arkade verbirgt, für das Langhaus nur wenig raumwirksam erscheint (Fig.3.2.12; vgl. 3.1.2). Es steht sehr nahe zur vorliegenden Arkade, als ob es sich in einer Altarnische befindet. Der Hauptaltar, der in Form einer abgewandelten barocken Ädikula mit vier kolonnadenartigen Säulen auftritt, stellt vor allem aufgrund seiner Monumentalität das gestalterische Zentrum des ganzen Raumes dar. Daher ist eine Zäsur zwischen dem Langhaus und dem Altarraum ersichtlich.

Im Vergleich zum Langhaus sind die Seitenkapellen optisch beträchtlich schmaler und niedriger (Fig.3.2.13). Aufgrund mangelnder perspektivischer Darstellung bleiben ihre Raumhöhe sowie das Wölbungssystem ungewiss. Die Trennwände der Seitenkapellen werden durch Rundbögen abgebrochen und sind deshalb durchgängig. Es entsteht beim Vergleich der Kämpferhöhe in den Mittel- und Seitenräumen jedoch der optische Eindruck, als sei der Fußboden des Langhauses viel höher. Wenn man dies alles in Betracht zieht, stößt man zwangsläufig auf die Frage, welchen Realitätsgehalt diese Interieur-Zeichnung überhaupt aufweist.

Sieht man also „innen“ und „außen“ als ein zusammenhängendes Gebilde an, so zeigt sich klar, inwieweit sie baulich voneinander abweichen (Fig. 3.2.14; vgl. 3.1.1). Größtenteils besteht hier jedoch faktische Kongruenz. In Analogie zur Außendarstellung erscheint hier das durchgehende, vom Satteldach bedeckte Mittelschiff optisch sehr breit und ragt weit über die Seitenkapellen hinaus.

Im Grunde genommen entspricht ebenfalls die Struktur des Äußeren der des Inneren, jedoch mit einigen beachtlichen Modifikationen: Eine zentralisierende „Vierungskuppel“, die zumindest so imaginär in der Innendarstellung auftaucht, ist hier in architektonischer Hinsicht völlig ausgeschlossen. Dies besagt unbestreitbar ein Faktum, nämlich dass die Scheinkuppel Pozzos sowie die Technik illusionistischer Deckenmalerei, die bereits 1703 in der französischen Beitang-Kirche verwirklichte, auch in diesem Kirchenraum zur Anwendung gekommen sein muss.<sup>55</sup> Immerhin scheint es gerechtfertigt, bei den oben erwähnten Dekorationen in der Wölbung – z.B. die Gurtbogen anstatt von Stuckatur – von malerischer Ausstattung zu sprechen.

---

<sup>55</sup> Vgl. Bailey 1999, S. 110; sowie Corsi 2010, S. 180. Die Herstellung der Scheinkuppel wird im Kap.5.2: „Die Form des Himmels“, in Zusammenhang mit der malerischen Ausstattung der Nantang-Kirche, genauer diskutiert.

### *Eine zusammenfassende Rekonstruktion*

In der Zusammenschau sämtlicher Bild- und Textquellen können Struktur- und Raumcharakteristika folgendermaßen resümiert werden : Mit der Zusammenfügung des von Seitenkapellen begleiteten, einschiffigen Langhauses und des vergrößerten Altarraums lässt sich die Kirche zunächst in die Genealogie des Il-Gesù-Typus, der sowohl für die Ordensarchitektur als auch für die anderer Orden der frühen Neuzeit wegweisend war, einreihen.

Jedoch wurde ein geräumiger Vierungsbereich aus gewissen praktischen Gründen (Kosten, technische Umsetzbarkeit) nicht gebaut. Ein gewaltiger Kuppelbau im architektonischen Sinne wurde hier durch ein nach innen eingezogenes Oval ersetzt. Der Eindruck der räumlichen Zäsur zwischen dem Langhaus und dem Hauptaltar wurde durch Einsatz des Schwibbogens, der einen separaten Altarraum schuf, hervorgerufen. Die Tiefe des Langhauses mit reduzierter Anzahl von Seitenkapellen verhielt sich zu der der Querhäuser und des Altarraums nahezu 1:1. Dadurch wurde eine übermäßige Betonung auf dem Chorhaupt vermieden.

Die Fassade, die sich in die Struktur des dahinter stehenden Baukörpers integrierte, besaß eine sehr einfache aber markante Großgliederung, die aus durchlaufenden, mehrfach verkröpften Gesimsen, die die Fassade horizontal in Geschosse aufteilen, sowie aus Pilastern, die die Geschosse wiederum in Felder aufteilen, bestand. Die gewaltige, wiederholte Linienführung der Gesimse verlieh dem Kirchenbau das optische Gefühl eines breiten Bauwerks. Pilaster und Gesimse bildeten auf diese Weise ein Gliederungsraster, welches die gesamte Fassade überzog und prägte, was aber in der europäischen Ordensarchitektur kaum zu sehen war.<sup>56</sup>

Ferner befanden sich die Seitentürme auf verhältnismäßig höherer Ebene als die mittleren Felder, verstanden sich aber, obwohl sie die Seitenkapellen hoch überragten, als Teil der Fassade. Mit anderen Worten: Die Turmbauten verschmolzen architektonisch mit den mittleren Feldern in eine Einheit. Bestimmend für den Gesamtraumeindruck war die Arkadenbildung, wodurch der Innenraum in kleinere Räume zerlegt wurde. Jedoch verstand sich das Langhaus, das genauso breit wie die zwei Seitenkapellen ist, als der Mittelpunkt, der eine visuelle Balance zum Altarraum hielt.

---

<sup>56</sup> Die Bildung eines derartigen Gliederungsrasters war in den europäischen Jesuitenkirchen dieser Zeit nicht zu beobachten (dazu vgl. Kap. 4.4: „Bom Jesus und die Standardisierung goanischer Baumodule“).

*Lianming Wang*

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Rasterbildung der Fassade, die strukturelle Integration der Seitentürme in die Fassade sowie die Arkadenbildung im Innenraum als die drei wichtigsten Merkmale der Nantang-Architektur des 18. Jahrhunderts galten.

KAPITEL IV:  
ARCHITEKTUR, WELTLICHE MACHT UND IDENTITÄT

4.1 *Zur Vielfältigkeit baulicher Produktion der Jesuiten*

*Der eingeschränkte Blick*

Es scheint angemessen, die Mitglieder der Gesellschaft Jesu als die frühesten Förderer einer „Weltkunstgeschichte“ zu bezeichnen. Tatsächlich wurde aber ihrer Rolle in der klassischen Kunstgeschichtsschreibung, die sich bislang auf die Kunst und Architektur des Abendlandes konzentrierte, selten die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt. Dieser immanente, eingeschränkte Blickwinkel, der schon mit der Etablierung des Fachs Kunstgeschichte begann, ist mehr oder weniger schuld an den langen, doch fruchtlosen Debatten über die jesuitischen Beiträge zur Kunst der Frühen Neuzeit, die sich sogar bis in die jüngste Zeit hinzogen.<sup>1</sup>

Die Diskussion darüber, ob es einen überregional sowie interkontinental etablierten, einheitlichen Baustil gab, ist in vielerlei Hinsicht gescheitert.<sup>2</sup> Als erster Grund dafür gilt der methodische Eigensinn des Fachs, der die Kunst der Gesellschaft Jesu, die parallel zur Entstehung des Barock entstand, instinktiv in den Blickpunkt der Formalisten wie Heinrich Wölfflin stellte. Im ursprünglichen Verständnis Jacob Burckhardts war dieser „berüchtigte“ Stilbegriff aber keinesfalls im formalistischen Sinne gemeint, sondern vielmehr, wie Evonne Levy scharfsinnig formulierte, „eine Architektur (oder dekorative Ausstattung)..., die von den Jesuiten als Überredungsmethode eingesetzt worden sei, mit dem Ziel, die Betrachter vor allem durch den Einsatz überwältigender Ornamentik zu manipulieren“.<sup>3</sup>

Dieses System der Überredung in gebauter Form war somit der Ursprung der Entstehung eines solchen Stilbegriffs. Dies ist im Bereich der bildenden Künste leicht nachzuvollziehen, aber wenn man es auf die Ordensarchitektur überträgt, doch irreführend. Wenigstens ist die Durchsetzung einer derartigen visuellen Methode in den europäischen Jesuitenbauten schwer zu finden. Einer der wichtigen Verteidiger

---

<sup>1</sup> Zur Historiografie des Jesuitenstils siehe vor allem Levy 2003, 231-241; Hernan-Gómez 1978; Pfeiffer, 1976, 220-230.

<sup>2</sup> Vgl. Bösel 1986, S. 13.

<sup>3</sup> Levy 2003, S. 231.

dieses Stilbegriffs war François de Dainvielle (1909-1971), der Argumente für „eine jesuitische Patronanz“ zusammenfasste.<sup>4</sup>

Auch wenn es seit den 1960er-Jahren im Forschungskreis zu dem allgemein anerkannten Konsens kam, dass, zuerst von Yvan Christ vorgeschlagen, es nie einen einheitlichen „Jesuitenstil“ gegeben hat – "Le 'Stil jésuite' n'existe pas",<sup>5</sup> blieb die Illusion eines markanten Formalismus sowie einer internen, immer wieder aufgegriffenen Bautypologie, die zur Bekräftigung ihrer „korporativen Identität“ (corporate identity) in ihrer Baupraxis eingesetzt worden war, jedoch nach wie vor bestehen.<sup>6</sup>

Die Begründung war äußerst einfach: Wie könnte ein zentralistisch aufgebauter Orden, der wichtigste Kunstförderer in der Zeit nach der Renaissance, kein einheitliches Erscheinungsbild oder keine formale Eigenheit seines Kunststils haben? Dabei verwechselte man mehr oder weniger die von Richard Bösel behauptete, konsequent existierende „korporative Identität“, die sich in der Wiederholung, Imitation und Reproduktion gewisser Bautypologien offenbarte, mit jenem Stilbegriff.<sup>7</sup> Somit wurde die Debatte über den „Jesuitenstyl“, den man sich in letzter Zeit immer wieder bemühte in einer Reihe von Fallstudien zu widerlegen, fortgesetzt. Der Mechanismus jesuitischer Bauproduktion sowie Bösel und Karners Bestehen auf eine Ordensidentität stellen bislang einen der meistdiskutierten Begriffe in der westlichen Kunstgeschichte dar.<sup>8</sup>

### *Zwei Möglichkeiten der Interpretation*

Diese Situation lässt sich auf zwei wesentliche Gründe zurückführen: Zunächst, wie Bailey anmerkte, wurden die Auswirkungen der liturgischen und ideologischen Ansprüche der Ordensarchitektur sowie des Tridentinums von den (geschichtlichen und kirchlichen) Spezialisten, die aber keine kunsthistorische Bildung hatten, überbetont.<sup>9</sup> Darüber hinaus lässt sich bei der Zusammenschau sämtlicher Literatur

---

<sup>4</sup> Vgl. Gerzabek 2008, S. 31.

<sup>5</sup> Christ 1962, S. 44-49.

<sup>6</sup> Vgl. Bösel 2003, S. 193-209.

<sup>7</sup> Zum Phänomen der Bauzitate in der Barockarchitektur siehe Karner 2010, S. 43-46.

<sup>8</sup> Zur gegenwärtigen Debatte über den Jesuitenstil siehe Bailey 1999, S. 38-89; vgl. Karner 2010, S. 43-36.

<sup>9</sup> Vgl. Bailey 1999, S. 39.

eine übermäßige Hervorhebung der hierarchischen Struktur des Ordens in der Gestaltungsentscheidung und Stilwahl seiner Architektur feststellen. Dahingegen konnten die Faktoren aus dem „externen Umfeld“, wie die Einflüsse der Gönner, Bauherren und lokalen Persönlichkeiten, nur selten ernsthaft in Betracht gezogen werden. Letzteres lässt sich vornehmlich bei dem von der Ordenszentrale regulierten Baugenehmigungsprozess, oder in den Worten Ulrich Fürsts, „einer institutionalisierten Verbreitung von architektonischen Ideen“,<sup>10</sup> beobachten.

Es gilt bis heute in der Forschung als Binsenwahrheit, dass die Jesuiten sich sehr bemühten, ihre Bauprojekte zu organisieren. Sie beschäftigten sich mit dem Bauwesen, publizierten Architekturtraktate, erließen Bauvorschriften und Richtlinien (1558-1565) sowie weit verbreitete, idealisierte, ihren Anforderungen entsprechende Baupläne.<sup>11</sup> Dabei ist es aber beachtenswert, dass von Jesuiten nie ein Baustandard im formalistischen Sinne vorgegeben wurde. Beginnend mit der Loyola-Ära sind lediglich traditionelle Bautypen, Gebäudeelemente und Funktionsstrukturen für die praktischen Bedürfnisse der Ordensniederlassungen angepasst und eingesetzt worden, anstatt von neuen Formalitäten Gebrauch zu machen.<sup>12</sup> Dies blieb auch nach Loyolas Tod konstant.

Für die endgültige Baugenehmigung wurden die europäischen Ordensprovinzen gebeten, vorschriftsgemäß drei Pläne für ihre Kollegienbauten sowie Kirchen an den *consiliarius aedificiorum* in Rom – eine Position, die in der Regel von einem Spezialisten in Mathematik besetzt war – einzureichen, und dann auf die Gutachten und Entscheidungen der Zentrale zu warten, bevor die projektierten Baupläne schließlich zur Ausführung kamen.<sup>13</sup>

Die drei wichtigsten Kriterien bei der Bewertung eines Bauwerks waren *utilitas* (Zweckmäßigkeit), *firmitas* (Festigkeit) und *venustas* (Schönheit), die die Jesuitenarchitekten direkt aus dem vitruvianischen Bauwesen übernahmen.<sup>14</sup> Zwecks der „Uniformierung des Bauwesens“ konnte die die Ordensmutterkirche

---

<sup>10</sup> Fürst 2005, S. 10.

<sup>11</sup> Vgl. Duhr 1907, S. 603.

<sup>12</sup> Vgl. Gerzabek 2008, S. 26.

<sup>13</sup> Der größte Teil der Baupläne, einschließlich der Reduktionsbauten in Lateinamerika und Goa, sind heute in der Bibliothèque nationale de Paris erhalten (Vallery-Radot 1960).

<sup>14</sup> Vgl. Scheitel 1999:

<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2000/0400/html/Htmlpro/Kolleg/Grafik/Bau.htm#ank5> (zugegriffen am 12.02.2012)

Il-Gesù in den meisten Fällen als idealisiertes Modell für den Bau der Ordensarchitektur berücksichtigt werden.<sup>15</sup>

In der Realität, selbst im europäischen Rahmen, gewannen weder die institutionalisierte „*Instructio de usu idearum*“ noch die idealisierten Architekturschemata, wie die damals weit verbreiteten Pläne (1580; Fig. 4.1.1) von Giovanni De Rosis mit sechs Variationen von Grundrissen, an großer Wirksamkeit.<sup>16</sup> Als eines der besten Beispiele gilt wohl die jesuitische Bautätigkeit in der niederrheinischen Region in Deutschland, in der, wie Sutthoff zeigte, der veraltete Stil der Gotik zu ihrer Lieblingswahl geworden war.<sup>17</sup> Er setzt uns in Kenntnis, dass, wie oben angedeut, die formalen Aspekte wie Stil, Form und Typus nie zum Gegenstand der Kontrolle wurden. Klingt es jedoch nicht ein wenig widersprüchlich, dass ein derartig zentralistisch und hierarchisch aufgebauter religiöser Orden im Gegensatz zu den anderen Orden keine ausgeprägte, eigene architektonische Kultur besaß?<sup>18</sup> Woran erkennt man also den Unterschied zwischen einer jesuitischen Kirche und der der Theatiner wie Sant' Andrea della Valle (Fig.4.1.2)? Wie stand es um die geografische Tragweite dieser Baukultur, die den Orden nahezu bis zu dessen Auflösung im Jahre 1773 begleitete?

Diese Fragen bringen die bisherige Ambivalenz jesuitischer baulicher Produktion auf den Punkt: Gerade die Konkurrenz mit anderen Orden in Rom sowie der Kontext globaler Mission eignen sich zur Frage nach der Identität jesuitischer Architektur sowie nach den Rezeptionssträngen: Wie erklärt sich die bestehende, absichtliche Wiederholung gewisser Bautypen und -teile, wie Bösel sie anhand der San Fedele, der Mutterkirche der mailändischen Ordensprovinz und ihrer Filiation, der Jesuitenkirche in Fidenza, exemplifizierte (Fig.4.1.3-4)?<sup>19</sup> Mit welchen Kriterien identifiziert man eine Architektur – in Abgrenzung zu der der Oratorianer und Theatiner – auf der visuellen Ebene als das „Jesuitische“, und auf welche Art und Weise werden zugunsten der Identitätserkennung mögliche Bezüge zwischen den Ordensbauten hergestellt, wenn jener von Burckhardt propagierte Stilbegriff nicht existiert? Auch die zentralistische Ordensstruktur, die Bewertung sowie das

---

<sup>15</sup> Duhr 1907, S. 606.

<sup>16</sup> Ebd., S. 606.

<sup>17</sup> Zur jesuitischen Gotik am Niederrhein siehe Sutthoff 1990, S. 27-40.

<sup>18</sup> Fürst 2005, S. 10.

<sup>19</sup> Zur Wiederholung des gleichen Bauschemas, die Karner „Paraphrase“ nannte, siehe Karner 2010, S. 43-46.

systematische Archivieren der Baupläne erforderte die Erklärung einer visuellen und strukturellen Einheit.<sup>20</sup>

Zur Klärung solcher Fragestellungen beruft man sich bislang grundsätzlich auf zwei Forschungsmodelle: *modo nostro* und *Corpus- Forschung*. Um die Stil- und Ideologiedebatte zu vermeiden, wird der Blick des ersten Modells auf eine spezifische Vorgehensweise, die die Jesuiten selbst gern propagierten, in ihrer Baupraxis geworfen, die dazu beitrug, die Gebäude vorschriftsmäßig, sowohl in liturgischer als auch in gestalterischer Hinsicht, auszuführen.<sup>21</sup> Beispielsweise sind die räumlichen und akustischen Anforderungen der rituellen Prachtentfaltung dienlich, die zur Hervorhebung des Chorraumes und zur Verkleinerung der Seitenkapellen zugunsten der hallenartigen Raumstruktur in der Il-Gesù führten.

Dies wurde von einer Vielzahl ordensinterner Kirchenbauten, von St. Ignatius-Kirche in Rom über St. Michaels-Kirche in München bis zur Kirche des Heiligen Karl Borromäus in Antwerpen (fortan: St. Bartholomäus; Fig.4.1.5), aufgegriffen,<sup>22</sup> wobei eine formalistische Diskussion gänzlich ignoriert werden könnte. Der Vorteil dieses Modells besteht aber in der Möglichkeit, für die jesuitische Kontrolle der Architektur eine mögliche Erklärung auf der sozio-funktionellen Ebene zu geben.

Demzufolge wird eine inhärente, identitätsstiftende Bezüglichkeit zwischen dem Archetyp und den Nachfolgebauten, die, sowohl von „innen“ (Ordensmitglieder) als auch von „außen“ (Beobachter außerhalb des Ordens) als das „Jesuitische“ wahrzunehmen ist, durch strukturelle Ähnlichkeiten hergestellt. Davon unabhängig ist, in welchen Formen oder in welchem Stil die Kirchen baulich umgesetzt wurden.<sup>23</sup> Dabei ignoriert man mehr oder weniger die Tatsache, dass diese, als „jesuitisch“ geltende Raumstruktur nicht nur erhebliche Auswirkungen auf die Ordensarchitektur, sondern ebenfalls auf die der anderen Orden hatte.

Über die Wirksamkeit und den geografischen Geltungsbereich des *modo nostro* ließe sich noch einiges sagen, aber die Widerlegung eines angeblichen Desinteresses an

---

<sup>20</sup> Vgl. Levy 2003, S. 232.

<sup>21</sup> Zu den Bauvorschriften der Jesuiten und deren Wirksamkeit in der Baupraxis siehe ferner Scheibel 1999:  
<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2000/0400/html/Htmlpro/Kolleg/Grafik/Bau.htm#ank5> (zugegriffen am 13.04.2010).

<sup>22</sup> Dasselbe betraf ebenfalls den Grundriss und die Raumcharakteristika der Nantang-Kirche.

<sup>23</sup> Auf unsere Beispiele (Nantang-, Beitang- und Dongtang-Kirchen) übertragen, war die Herstellung einer sinnlichen Assoziation zwischen den Niederlassungsbauten und dem Vorbildbau durch die strukturelle Ähnlichkeit nicht möglich.

dem einheitlichen Erscheinungsbild dürfte, wie Bösel belegte, schon mit einer Reihe von Fallstudien in Italien gelungen sein. Auch ein geläufiges Verständnis in der Forschung, dass die Jesuiten sich an der kulturellen Flexibilität oder der sogenannten „Akkommodationsmethode“ orientierten und ihre Kirchen deshalb in lokalen Idiomen realisierten – wie dies sich an den niederrheinischen Jesuitenkirchen offenbarte –, wird aber durch die Beispiel der Pekinger Jesuitenkirchen herausgefordert.<sup>24</sup>

Gerade in China, einem nicht christlichen Land, konnten die angepassten Formen oder die Hybriderscheinung weder zur Selbstdarstellung noch zur Identitätsbildung des Christentums etwas beisteuern. Trotz eingeschränkter Möglichkeiten wurden die Sakralbauten der Nantang in verschiedenen Bauperioden („Ricci-Kirche“, Schalls Neubau, Pereiras Bau) durchweg im europäischen Stil ausgeführt.

Das zweite Modell, getragen durch eine Reihe intensiver Corpus-Forschungen, bemühte sich, die real existierende Selbstbezüglichkeit jesuitischer Architektur durch eine Kultur der Bautypologie (in der Praxis durch eine „eigenbewusste, typologische Zitation“), die zur jesuitischen Traditions- und Identitätsbildung beitrug, zu erklären,<sup>25</sup> oder explizit gesagt, „...die Selbstbezüglichkeit jesuitischer Architektur...[kann] als eine Art der Traditionsbildung und damit als eine Quelle jesuitischer Identität verstanden“ werden.<sup>26</sup>

Die Ergebnisse beider Modelle sind ebenfalls unvermeidbar als *pars pro toto* zu bewerten, obwohl letzteres, wie Bösel über die Jahre hinweg durch zahlreiche Publikationen festigte, ergiebige Leistungen erbrachte. Bösel's Theorie ist sicherlich Recht zu geben, solange sich der Blickwinkel allein auf die italienischen Ordensprovinzen beschränkt.<sup>27</sup> Jedoch ist das jesuitische Bauschaffen außerhalb

---

<sup>24</sup> Collani 2000, S. 99-119; dies. 2007, S. 13-44.

<sup>25</sup> Neben Benedetti (1984, S. 67-104) und Patetta (1989) sind vor allem Bösel's Untersuchungen für die Korpus-Forschung maßgebend, dazu siehe Bösel 1989, S. 239-253; ders. 1985; ders. 2007; ein summarisches Bild über die typologische Zitation lieferte Bösel 2003, S. 193-209. Weitere Publikationen, die in Bezug auf die Korpus-Forschung stehen, findet man bei Levy 2003, S. 232.

<sup>26</sup> Levy 2003, S. 233; vgl. Karner 2005, <http://www.sehepunkte.historicum.net/2005/11/6604.html> (zugegriffen am 03.12.2013).

<sup>27</sup> Ich verneine hierbei nicht die Existenz einer „kollektiven Identität“ oder „kollektiven Autorenschaft“ der Jesuiten, die sich in erster Linie in ihrer Baupraxis im europäischen Rahmen offenbart. Ganz im Gegenteil wird die Ansicht vertreten, dass die von Bösel nachgewiesenen Ergebnisse (z. B: das Dasein einer identitätsstiftenden Baukultur der Jesuiten) geografisch bedingt waren.

seines europäischen Rahmens (z.B. die Kirchen in Peking oder die Reduktionsbauten in Brasilien) selten als kohärenter Korpus betrachtet worden.

Beide Modelle, die nach einer hypothetisch existenten, „kollektiven Autorenschaft“ der Jesuiten suchen, sind von einem Irrtum geleitet, der an dieser Stelle einigen Klärungsbedarf schafft. Obwohl Francis Haskell (1928-2000) in seinem bekanntesten *Patrons and Painters* (1964) klar zeigte, dass die Jesuiten als Auftraggeber nicht wie die mächtigen Päpste und Kardinäle allzeit große Entscheidungsfreiheit genießen konnten,<sup>28</sup> blieb die Auffassung aber weiterhin gängig, dass der Mechanismus jesuitischer Architekturpatronage gleichsam mit einer Rezeptionsgeschichte, genauer gesagt der Massenproduktion eines normierten Bauideals gleichzusetzen ist.

Mithin versteht sich eine Reihe von Nachfolgebauten durchgängig als „Architekturkopien“, die, bedingt durch eine straff organisierte Kontrolle des Bauplanes von oben, das Il-Gesù-Modell auf unterschiedliche Weise reproduzieren, um letztendlich auf visueller Ebene die „kollektive Identität“ zu bekräftigen.<sup>29</sup>

Zur Diskussion steht hier die Frage, ob es sich bei den reproduzierten Bauten oder zitierten Bautypen und -teilen tatsächlich um eine kollektive Identität der Jesuiten oder, wie sich am Beispiel des Kardinals Alessandro Farnese (1520-1589) und des Architekten Giovanni Tristano zeigte, eher um eine individuell geprägte Identität, eine der Farnese oder der Ferrarese handelt.<sup>30</sup> Auf die Praxis bezogen lässt sich diese „kollektive Identität“ mehr als Wunsch denn als Faktum bewerten.

Im folgenden Kapitel wird anhand eines markanten Beispiels gezeigt, dass der jesuitische Repräsentationsbau, der sich in der Regel in einer durch formale Bezüglichkeit hergestellten korporativen Identität widerspiegelte, in den überseeischen Missionsgebieten durch einen besonderen Typus des „Propagandabaus“ mit starker mittelalterlicher Prägung von der Iberischen Halbinsel, ersetzt werden konnte.

Er weist auf eine besondere Genealogie hin, die den europäischen Jesuitenkirchen nicht gleichermaßen eigen war. In diesem radikalen Funktionswandel der Architektur war der Aufstieg einer ordensinternen, nationsbezogenen „Sekundäridentität“ (so etwa Portugiesisch, Spanisch oder Französisch gegenüber dem Orden als Ganzes)

---

<sup>28</sup> Vgl. Haskell 1996, S. 104.

<sup>29</sup> Vgl. Bösel 1986 (Textband), S. 11-12; sowie Fürst 2005, S. 10.

<sup>30</sup> Vgl. Robertson 2001, S. 134-147.

sinnfällig. Das darf als ein wichtiges Merkmal der jesuitischen Baupraxis außerhalb Europas gelten.

#### 4.2 *Propaganda versus Repräsentation: Das Beispiel von St. Paul zu Macau*

Als besonders aufschlussreich für unsere Fragestellung ist an erster Stelle Evonne Levys *Propaganda and Jesuit Baroque* zu bezeichnen, welches von seiner Publikation im Jahre 2004 bis heute eine starke Resonanz in der Kunstgeschichtsschreibung erfuhr.<sup>31</sup> Gerade die Beobachtung am Entwurfsprozess der römischen Ignatius-Kapelle inspirierte Levy zur Postulierung einer „jesuitischen Propaganda“, die aber, anders als der negativ konnotierte Begriff im modernen Sinne, als eine wertfreie Kategorie zu verstehen ist und die den Erfolg jesuitischer Bauprojekte und die Erhöhung ihrer Reputation und öffentlichen Anhängerschaft zum obersten Ziel der Bautätigkeit gemacht hat.<sup>32</sup>

Als Beispiel nannte sie ein historisches Dokument aus dem Jahre 1694, das besagte, dass weder die Jesuiten noch die von ihnen beauftragten internen Künstler wie Andrea Pozzo sich gezielt in den Entwurfsprozess involvieren ließen.<sup>33</sup> Im Gegenteil wurden die Entwürfe drei Tage lang dem römischen Publikum zugänglich gemacht, um neue Meinungen zu ihrem Bauprojekt einzuholen. Dies besagt, dass das „Jesuitische“ nicht, wie Levy resümierte, in der Architektur selbst zu finden ist, sondern „in dem Entstehungsprozess des jeweiligen Bauwerks, in dem die Formen ins Dasein umgesetzt“ werden.<sup>34</sup>

Weit entfernt davon, eine ausgeprägte Architektur zu gestalten, bemühten sich die Jesuiten vor allem um „den Erfolg ihrer Bauprojekte und die damit verbundene Wirkung, also um die Vermehrung eigener Reputation und öffentlicher Anhänger“<sup>35</sup>, d.h., wie Karner es treffend formulierte, „das Werk wird über das Wirken definiert“<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Levy 2004.

<sup>32</sup> In der Religionswissenschaft entspricht die Definition Levys annähernd dem Begriff „Mission“, dazu vgl. Levy 2003, S. 233; sowie Levy 2004, S. 77.

<sup>33</sup> Levy 2004, S. 82-109, Fig. 22-23.

<sup>34</sup> Vgl. Levy 2003, wie Anm. 6, S. 233.

<sup>35</sup> Levy 2003, S. 233.

<sup>36</sup> Vgl. Karner 2005, <http://www.sehepunkte.historicum.net/2005/11/6604.html> (gesehen am 03.12.2013).

Es erklärt, trotz des Bedürfnisses nach einer kollektiven Identität, die Heterogenität ihrer Bauten in der Praxis. Stil, Formen oder Bautypen werden dem obersten Ziel des Erfolgs untergeordnet.

Im Folgenden wird zunächst gezeigt, dass das Streben der Jesuiten nach Erfolg, mehr nach außen als nach innen gerichtet, besonders in den nicht-christlichen Regionen wie Macau im verstärkten Maße vorkam. In diesem Kontext wird es verständlich, wie es zur Modifikation der Fassade der St. Pauls-Kirche zu einem gattungsübergreifenden, persuasiven System mit lesbaren Bildinhalten kam.

### *Gründungsgeschichte*

Als die sich die ersten Portugiesen 1557 in Macau niederließen, genossen die Europäer große Freiheit in der Gründung der christlichen Bauten. Es ist nicht überraschend, dass die Jesuiten eine der frühesten Vorläufer unter den anderen, dem Padroado zugehörigen Foundationen waren, die ihre Gemeinschaften, Kirchen und pädagogische Bauten in Macau etablierten. Die liberale Atmosphäre in der ersten „Hochburg des Katholizismus im Orient“ ermöglichte es den ehrgeizigen Jesuiten, groß angelegte Kollegienbauten und Institutionen, die ihren primären liturgischen und pädagogischen Bedürfnissen dienten, zu errichten.<sup>37</sup>

1565 und 1594 wurde jeweils die erste jesuitische Residenz (*casa professa*) und das St. Pauls-Kolleg gegründet; 1579 konnten die Jesuiten eine weitere Residenz zu errichten sowie im Jahre 1595 ein „Kirchlein“ auf dem Berg-unweit von den heutigen Ruinen von St. Paul bauen zu lassen.<sup>38</sup>

Im 16. Jahrhundert gab es in Macau praktisch keine künstlerische Aktivität vor der Gründung der jesuitischen Malakademie (1590) in Nagasaki. Erst im Jahre 1601 überlegten die Jesuiten sich, den zuvor niedergebrannten Kollegsbaus durch eine geniale Planung des genuesischen Architekten und Mathematikers Carlo Spinola (1564-1622) zu ersetzen.<sup>39</sup> Es ist einer topografischen Darstellung im *Aomen jilüe* 澳門紀略 (Übersicht zur Geschichte der Stadt Macau; Fig.4.2.1) zu entnehmen, dass das St. Pauls-Gebäude ein riesiges Grundstück auf einem Hügel im Zentrum der Stadt beanspruchte. Der Fassade ist ein monumentaler Treppenaufgang vorgelagert.

---

<sup>37</sup> Hugo-Brunt, 1954, S. 328.

<sup>38</sup> Vgl. Teixeira 1990, S. 9; sowie Liu Xianjue et al. 2005, S. 44.

<sup>39</sup> Spinola verließ Macau 1601, nachdem er die Entwürfe angefertigt hatte, und kam 1602 in Nagasaki (vgl. Teixeira 1979, S. 69-70).

Mit den Geldern aus dem Warenhandel zwischen Macau und Japan sollte der Bau bereits im Jahre 1601 in Angriff genommen werden. Die Grundsteinlegung des Neubaus wird durch die Inschrift auf einem an der Fassade angebrachten Weihstein dokumentiert.<sup>40</sup> 1603 sollten die Kirche und der architektonische Rahmen der Granit-Fassade unter der Aufsicht von Valentim de Carvalho (1560-1631) schon in ihrer Hauptsache abgeschlossen sein.<sup>41</sup>

### *Architektur*

Es ist aus der Erforschung ihrer Bautypologie ersichtlich, dass die St. Pauls-Kirche in einer stagnierenden Stilepoche in der iberischen Gotik entstand, während Vignolas Il-Gesù-Typ, bereits das tonnengewölbte, die niedrigeren Seitenkapellen anschließende Langhaus mit einer Vierungskuppel vereinigte.

Im Grundriss erhob sich der Neubau über einem lateinischen Kreuz mit einem tiefen, rechteckigen Altarhaus sowie einem durchgezogenen Langhaus mit fünf Jochen (Fig.4.2.2). Im Süden wurde die Kirche im Eingangsbereich von drei Portalen geöffnet, die im Inneren den drei durch Kolonnaden gegliederten Schiffen entsprachen. Das tonnengewölbte Mittelschiff überragte die Seitenschiffe leicht, sodass der Bau die Form einer Pseudobasilika annahm.

In Übereinstimmung zur Tradition des Mittelaltars wurde zur Rechten der Fassade asymmetrisch ein Turmbau, der circa die Hälfte der Breite des Langhauses und vier Fünftel der Höhe der Fassade erreichte, errichtet. Zum Süden des westlichen Querarms hin wurde ein Kapellenraum in Form eines Annexbaus, der der Größe des Querarms entsprach, an das Langhaus angeschlossen.

Die einzigartige Komponente des Neubaus, die bis heute noch als das Wahrzeichen der Stadt Macau gilt, war der solide Fassadenbau aus Granit. Er war ausgestattet mit prächtigen Reliefs und Skulpturen aus den Händen von japanischen Exil-Künstlern und Handwerkern aus Nagasaki (Fig.4.2.3).<sup>42</sup> Es ist aber nachweislich so, dass die Fassadendekorationen nicht im ursprünglichen Plan Spinolas eingeschlossen waren;

---

<sup>40</sup> Liu Xianjue et al. 2005, S. 47: VIRGIN MAGNAE MATRI CITAVIS MACAENSIS LIBEN SPOSVIT. AN. 1602 (Im Jahre 1602 baute die Stadt Macau diese Kirche zu Ehren der seligsten Jungfrau-Mutter).

<sup>41</sup> Vgl. Teixeira 1979, S. 70; sowie Liu Xianjue et al. 2005, S. 47.

<sup>42</sup> Vgl. Kap. „5.1: Verbreitung der christlichen Ikonographie im 17. Jahrhundert“.

sie entstanden zwischen 1614 und 1637.<sup>43</sup> 1637 wurde die Fassade auf den Befehl von Peter Mundy (1607-1688) hin dem Baukörper angeschlossen.<sup>44</sup>

#### *Die Fassade und die „doppelte Bildlichkeit“*

Die Fassade ist eine Giebelfassade, die außen gemessen 25 Meter (100 *Palmos*) breit und 25,5 Meter (102 *Palmos*) hoch ist und von einem Dreieckgiebel bekrönt wird (Fig.4.2.3-4). Mittels einer markanten Großgliederung erhält die Fassade drei vertikale Felderreihen (davon acht voll ausgebildete, große Felder), neun Achsen und vier horizontale Geschosse. Zählt man die gekurvten Felder hinzu, erhöht sich dann die Felderzahl auf zehn.

Bestimmend für die Fassade, in der man ein tendenzielles Gleichgewicht zwischen der vertikalen und horizontalen Bewegung erkennt, ist zunächst die Kolossalgliederung aus Säulen mit einer Mischung von ionischen und korinthischen Kapitellen; dann die mehrfach verkröpften, durchlaufenden Gesimse, die die Fassade in mehrere Erzählzonen aufteilen. Die zwei seitlichen vertikalen Felderreihen bestehen nur aus zwei Geschossen. Darüber setzen konkave Bögen an, welche die seitlichen und die mittleren Felderreihen verbinden.

Das Erdgeschoss ist der Eingangsbereich, in dem sich drei rechtwinklig abgeschlossene Portale eröffnen (Fig.4.2.4). Das mittlere Portal, zu dessen Scheitel eine Inschrifttafel MATER DEI zu sehen ist, überragt die seitlichen Portale leicht. Oberhalb der Seitenportale ist jeweils ein IHS-Monogramm in Relief zu sehen, umrahmt von Lichtstrahlen und Festons. Die Vertikalglieder im Erdgeschoss sind gewaltige Säulen mit ionischen Kapitellen, die sich auf den hohen Postamenten erheben. Dazwischen sind die Wandflächen mit Reliefplatten mit geometrischen Mustern (drei gleiche, von Rechtecken gerahmte Rauten reihen sich von oben nach unten) belegt.

Die verhältnismäßig schmalen Wandflächen zwischen den Säulen der Mittelachse und den Säulenpaaren der äußeren Felderreihen sind hingegen mit vertikalen Reihen von Quadraten dekoriert. Sowohl die Gesimse als auch die Kranzgesimse sind über den Pilastern verkröpft.

---

<sup>43</sup> Vgl. Liu Xianjue et al. 2005, S. 47.

<sup>44</sup> Ebd., S. 47 (zit. n. Temple 1907, S. 156).

Sich im Rhythmus 2-3-3-2 alternierend, verjüngen sich die Säulen nach oben, greifen im ersten Geschoss durch und erscheinen im Vergleich zu der Proportion der korinthischen Kapitellen verhältnismäßig klein. Zwischen den Säulen eröffnen sich drei gerahmte und rundbogig abgeschlossene Fenster (Fig.4.2.5). Die mittlere Fensteröffnung wird flankiert von Säulenpaaren, in deren Mitte jeweils ein Relief mit dem Motiv eines Palmenbaums zu sehen ist.

Ganz einzigartig ist, dass oberhalb der seitlichen Fensteröffnungen jeweils eine Reihe von Chrysanthemen, dem Symbol Japans, zu identifizieren ist. Zwischen den Säulenpaaren der seitlichen Fensteröffnungen sind rundbogig abgeschlossene Wandnischen angebracht, in denen die Bronzestatuen der vier Jesuitenheiligen aufgestellt sind. Unterhalb der Statuen sind die Namen der Heiligen auf den Postamenten eingraviert. Sie sind (von links nach rechts; vgl. Fig. 4.2.4): St. Francisco Borgia (1510-1572), St. Ignatius von Loyola, Franz Xavier und St. Luigi Gonzaga (1539-1595).<sup>45</sup>

Das dritte Geschoss gilt wegen des Erscheinens zahlreicher Reliefs und Skulpturen als das gestalterische sowie erzählerische Zentrum der ganzen Fassade (Fig.4.2.6). Die Vertikalgliederung greift vom ersten Obergeschoss weiter in dieses Geschoss über. Die äußeren Pilasterpaare sind hier durch Obelisken, die jeweils mit einer Kugel bekrönt sind, visuell verlängert. Auch die Felder zwischen den Obelisken und den von Säulen gegliederten Feldern, wo sich im ersten Erdgeschoss die Fenster öffnen, sind durch S-förmige Voluten ersetzt. Daher versteht sich dieses Geschoss in der horizontalen Gliederung der Fassade – in Zusammenhang mit dem vierten Geschoss sowie dem Giebel – als Teil des Aufsatzes. Der Bereich der Attika ist durchweg mit fein geschnitzten Reliefs mit Pflanzen-Motiven dekoriert.

Als Hauptzählraum dient eine rundbogig abgeschlossene Nische in der Mittelachse, welche durch Chrysanthemen und Lilien (Symbol für die unbefleckte Empfängnis bzw. Reinheit), die sich alternieren, gerahmt ist. Von der Nische nach außen gezählt, sind seitlich jeweils vier Reliefpanels zu sehen. In der Nische steht die Bronzestatue der heiligen Maria auf einem hohen Postament. Oberhalb der Nische ist ein Engels-Köpfchen mit Flügeln, das über dem Kopf Mariens schwebt, zu sehen. Seitlich wird Maria jeweils von drei Engeln begleitet: Das Paar unten schwingt die Weihrauchgefäße, das in der Mitte musiziert und das oberhalb der Kämpfer betend.

---

<sup>45</sup> Die Statuen sind wahrscheinlich erst im Laufe der 1620er-Jahre entstanden, da Loyola und Xavier erst 1622 heiliggesprochen wurden.

Seitlich wird der Haupteisraum von zwei Relief-Panels flankiert: Im linken Panel ist der Brunnen des Lebens zu sehen und im rechten der Baum des Lebens.

Auf dem äußeren, zweiten Panel sind ferner ein sich durch das stürmische Meer kämpfendes, dreimastiges Handelsschiff (links; Fig.4.2.6) zu sehen, über dem (zu dessen Linken) eine kleinere Statue von Maria steht, und ein siebenköpfiger Drache, dessen Kopf Maria mit Füßen tritt. Oberhalb des Drachenschwanzes sind die folgenden chinesischen Schriftzeichen zu lesen: 聖母踏龍頭 (Die Heilige Mutter tritt auf den Kopf des Drachen).

Auf dem dritten Panelpaar ist auf der linken Seite ein liegender Teufel mit Flügeln, Hörnern und Frauenbrüsten abgebildet, der aber von einem Pfeil ins Herz geschossen wird. Zu seinen Füßen sind vertikal folgende Zeichen zu lesen: 鬼是誘人為罪 (Die Menschheit ist wegen des Teufels sündig geworden). Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein liegendes Skelett mit einer Sichel und der Inschrift: 念死者無為罪 (Erinnert euch an die Verstorbenen und ihr werdet niemals sündigen) zu sehen. Auf dem vierten Panelpaar sind auf der linken Seite fliegende Taube sowie auf der rechten Seite ein von Pfeilen durchgekreuztes Herz zu sehen.

Das vierte Geschoss wird von vier freistehenden Säulen, die auf Sockeln stehen, geteilt, und zwischen jedem Säulenpaar ist ein Engel in Relief zu sehen (Fig.4.2.7): Der Engel auf der rechten Seite trägt eine Säule mit der Geißelungsszene und der auf der linken ein Kreuz mit der Inschrift INRI (Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum). In der Nische, die sich unterhalb des Giebels befindet, ist eine Bronzestatue von Jesus aufgestellt. Er weist mit seiner rechten Hand zum Himmel hin und streckt seine linke Hand als hielte er etwas.<sup>46</sup>

Die Nische wird von Schnitzereien aus Lilien und Chrysanthemen umgeben. Auf beiden Seiten der Nische sind die Instrumente der Kreuzigung in Relief zu sehen: Von links nach rechts gibt es: eine Leiter, drei Nägel, grünes Schilf, eine Dornenkrone, eine Geißel, einen Hammer und eine Lanze. In den äußeren Bogenzonen sind auf der linken Seite ein Seil und auf der gegenüberliegenden Seite ein Bündel Ähren zu sehen. An den Ecken dieses Geschosses werden die Obelisk von Kugeln bekrönt.

Unterhalb der Obelisk auf den Postamenten sind die Namen von St. Paul (links) und von St. Peter eingraviert. Alle Panels in diesem Geschoss haben eine

---

<sup>46</sup> Die „Weltkugel“ ist bereits verschollen.

durchlaufende, mit Reliefs dekorierte Attika. Es handelt sich zumeist um lokale Blumen wie Mohn und Litschi (unter dem Teufel) oder siebenarmige Leuchter (unter dem Brunnen des Lebens), ein Kelch sowie ein Fenster, flankiert von Blumen, die von einer Krone bekrönt sind. Oberhalb dieses Geschosses ist der Dreieckgiebel, auf dessen Scheitel ein Postament mit einem Metallkreuz aufgestellt ist (Fig.4.2.7). Mittig ist eine Bronzetaube, das Symbol des Heiligen Geistes, zu sehen, die ihre Flügel zwischen der Sonne, dem Mond und vier Sternen ausbreitet. Vier kleinere Obelisk, von Kugeln bekrönt, setzen die vertikale Linienführung fort.

*„Der Altar in der Öffentlichkeit“: Transfer eines iberischen Modells*

Inwieweit unterschied sich die St. Pauls-Fassade von der idealisierten Lösung der Jesuiten in Europa? Auch wenn wegen ihrer Überbetonung der Bildlichkeit eine Affinität – zwischen dieser und den im Plateresker-Stil (*estilo plateresco*; Fig.4.2.8) ausgeführten Kirchen auf der iberischen Halbinsel –, aufgezeigt werden kann,<sup>47</sup> ist ein diesbezügliches Beispiel jedoch kaum im jesuitischen Repertoire zu finden. Sowohl die Il-Gesù-Fassade als auch die bekannte, manieristische Fassade von St. Bartholomäus (Nachfolgerbau der Il-Gesù; Fig.4.2.9) in Antwerpen, schien nicht wirklich mit der St. Paul zu tun zu haben.

Der Grund ist einfach: Obwohl die St. Bartholomäus- und die St. Pauls-Kirche sich zeitlich quasi in derselben Stilepoche (Manierismus), befanden, verweisen sie aber hinsichtlich des Fassadentyps auf eine völlig unterschiedliche Herkunft. Bei der vorderen handelt es sich um einen Gegensatz zur klassischen Haltung und Gliederung der Renaissance, die sich in der zaghaften Auflösung der Ordnungssysteme offenbart. Unter dem Gedanken einer rhythmisierenden Fassade werden die Fenster mit Sockeln, Säulen und Pilastern gerahmt. Sie sind durchweg mit einer „Verdachung“ in Form von Architraven, Rundbögen oder Dreiecksgiebeln bekrönt.

Das Portal wird ähnlich betont oder als Rundbogen mit Schlussstein gestaltet, zu den Gesimsen gesellen sich Friese mit Triglyphen. Es bestand also die Bestrebung, das Gebäude von seinem Kern her gleichmäßig zu entwickeln, um dessen organischen Aufbau auch in der äußeren Gliederung sichtbar zu machen.

---

<sup>47</sup> Wang Yang et al. 2006, S. 185.

Obwohl sie über eine gewisse didaktische Funktion verfügte, verstand sich die plastische Ausstattung zwischen den durch Pilastern und Säulen gegliederten Feldern in erster Linie als Dekor, das die Schönheit (*venustas*) und Würdigkeit der Gönner zum Ausdruck brachte. Die Ikonografie einzelner Motive wurde wie am manieristischen Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses straff durch eine hierarchische Struktur aufgebaut und hatte keinen inhärenten, erzählerischen Zusammenhang (Fig.4.2.10). In dieser Konstellation befinden sich die Architektur und das Bild in einem ausbalancierten Verhältnis. Was dies betrifft, ist die St. Pauls-Fassade das genaue Gegenteil.

Grundsätzlich unterscheiden sich die zwei Fassaden in zwei Aspekten: (1) im Fassadentyp und der absichtsvollen Formung des Subjektes durch die Bilder. Bei St. Paul handelt es sich eher um eine Retabel-Fassade, einen Typenbegriff, der aus der Zusammensetzung der Fassade (*fachada*) und der Retabel (*retábulo*) besteht.<sup>48</sup> Er hat eine tiefe Wurzel in der iberischen Ästhetik der Sakralkunst. Dieser ursprünglich in Spanien entwickelte Fassadentyp, der den architektonischen Rahmen mit dem Bild verbindet, verlagert den Altar optisch an die Außenwand und macht das Vorfeld des Baus aus missionarischen Erwägungen heraus quasi zum Kirchenschiff. Er ermöglicht es daher, das Predigen vom „privaten“ Sakralraum in die Öffentlichkeit zu verlagern.

Information, Botschaft und Ideologie, die durch das Bildmedium zu ermitteln sind, werden an einer nicht ignorierbaren Stelle zur Schau gestellt. Sie sind für die Betrachter kompulsiv und unvermeidbar. Vor diesen Prämissen wurde die Fassadenarchitektur somit zur Nebensache degradiert und fungiert ausschließlich als Erzählrahmen, der die Anordnung der Erzählungen/Szene reguliert.

#### *Die Debatte über „Decorum“*

Dies setzt uns davon in Kenntnis, dass solche Sakralbauten, die in einer Stadt mit kolonialem Milieu wie Macau stehen, bei der Diskussion ihrer Architektur getrennt von den jesuitischen Einflüssen betrachtet werden sollten. Aber warum weigerten sich die Macauer Jesuiten, eine standardisierte, als das „Jesuitische“ geltende Fassadenlösung (wie die der Il-Gesù) zu übernehmen? Um diese Frage genauer zu beantworten, müssen wir zuerst zu der Zeit zurückkehren, als die jesuitischen

---

<sup>48</sup> Vgl. Pereira 2002, S. 59; sowie Guillén-Núñez 2009, xiii (Preface).

Gelehrten in der Frühen Neuzeit begannen, sich mit den Architekturtheorien zu beschäftigen.

Nicht lange nach der Wiederentdeckung der vitruvianischen Schriften, *De architectura* (Zehn Bücher zur Architektur), war die Hervorhebung des funktionellen Aspekts eines öffentlichen Gebäudes besonders erkennbar oder, wie Wolfgang Scheibel es formuliert, „die frühneuzeitlichen Vorstellungen einer gelungenen Architektur sind nicht an ‘Stil‘, oder ‘Geschmack‘, sondern an Aufgaben orientiert“<sup>49</sup>. In diesem Verständnis war die Architektur somit vergleichbar mit einem Sinnträger bzw. vielmehr mit einem integrierten System von theologischen, politischen und literarischen Bedeutungen, die primär durch die ikonografischen Versatzstücke zu ermitteln sind.<sup>50</sup>

Somit ist die Architektur auf der kommunikativen Ebene mit einer Sprechsituation vergleichbar. Für die meisten humanistischen Architekturtheoretiker jener Zeit, sollte ein erfolgreiches, öffentliches Gebäude zuallererst dazu in der Lage sein, den sozialen Status und die Würde der Gönner sowie der Bewohner der betroffenen Regionen zu repräsentieren, d.h. die frühneuzeitliche Architektur hatte große Repräsentationsansprüche.

Eine der entscheidenden Fragen für dieses Verständnis war die Debatte über das „Dekor“ und „Decorum“ (das Schickliche).<sup>51</sup> Ein Begriff, der ursprünglich aus der Rhetorik stammte, wurde von Kunsttheoretikern, Staatsorganen, Kirchenvertretern oder Sittenwächtern immer wieder unter wechselnden historischen Verhältnissen ins Spiel gebracht. Ohne dass er je genauer definiert wurde, kam er nun zur Charakterisierung der Beziehung zwischen dem formalen Aspekt (eines Gebäudes) und seiner kommunikativen Inhalte in Anwendung. Nach dem Tridentinum erfuhr das Decorum im Bereich der religiösen Kunst eine Neubewertung, so konnte z. B. die Darstellung von Nacktheit im Kirchenraum nicht geduldet werden, weil sie gegen die Würde des Ortes verstieß.

Was es sich an dieser Stelle eine Hervorhebung verdient, ist die Tatsache, dass das erfolgreiche Decorum eines öffentlichen Gebäudes in der Frühen Neuzeit

---

<sup>49</sup> Scheibel 1999, Kap.6.2.3:

<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2000/0400/html/Htmlpro/Kolleg/Grafik/Bau.htm#ank2> (zugegriffen am 09..10.2012).

<sup>50</sup> Vgl. Ebd.

<sup>51</sup> Decorum oder Dekorom (lat. = das, was sich ziemt) bezeichnet ein Prinzip der antiken Rhetorik und umfasst das Schickliche und Angemessene sowohl in der öffentlichen Rede und der Dichtkunst als auch im Verhalten.

ausschließlich durch die rationelle Nutzung von klassischen Ordnungen (wie die dorische, ionische oder korinthische Ordnung) zu artikulieren war. Es bediente sich keiner zusätzlichen Bildlichkeit wie im Fall der St. Pauls-Fassade, welche in erster Linie an den Manuelstil erinnerte (Fig.4.2.8). In anderen Worten: Die primäre Funktion eines öffentlichen Gebäudes dieser Zeit (wie z.B. Kirchen, Residenzen und Schlösser) war „auf der Folie rhetorischer Traditionen“<sup>52</sup> lesbar, welche die Noblesse und Würde ihrer Gönner – auf eine zurückhaltende Weise – symbolisch darstellte. Die St. Pauls-Kirche hingegen konzentrierte sich auf konkrete Bilderpropaganda.

Wo genau liegt der Unterschied? Eines der besten Beispiele ist die Fassade der Il-Gesù, in der sich der Geschmack, die Autorität sowie der politische Ehrgeiz des Kardinals Farnese widerspiegeln. Die narrativen Erzählräume eines mittelalterlichen Gebäudes (wie das Tympanon oberhalb des Portals einer gotischen Kathedrale) wurden in der frühen Neuzeit zumeist durch die Bilderzählung im Innenraum, nämlich die gemalte Ausstattung im Stil des *Trompe-l'œil*, ersetzt und waren selten außen am Bauwerk zu sehen. Die Bilderzählung mit privatem und halböffentlichem Charakter, so etwa Giotto's (1266-1337) Wandfreskenzyklen in der Cappella degli Scrovegni in Padua, definieren wir hier als Bilddidaktik (Fig.4.2.11).

Für die Betrachter besteht daher die Möglichkeit, sie zu sehen oder nicht sehen zu können. Sie unterscheidet sich aber in vielerlei Hinsicht von der aggressiven Bildnutzung in der Öffentlichkeit. In diesem Zusammenhang lässt sich die St. Pauls-Fassade keinesfalls als ein herkömmliches jesuitisches Bauwerk, dem der vitruvinianschen Baugedanke zugrunde lag, definieren.

Betrachtet man die St. Pauls-Fassade genauer, so stellt man sich unwillkürlich die Frage nach der Absicht und der Intention ihres Schöpfers. In welchem Verhältnis stehen die Fassadenarchitektur (Formgebung) und deren kommunikative Inhalte (Baufgabe) zueinander? Wie kommuniziert die Fassade mit den Betrachtern und welche Informationen werden ausgerichtet? Bezüglich dieser Frage bemerkte Hugo-Brunt: „The terminations of finials and the use of the curved line have tended to isolate the body of the church from the sculptured screen on which the design is expressed by carving rather than by the structural elements.“<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Schütte 1974, S. 232.

<sup>53</sup> Hugo-Brunt 1954, S. 336.

Die Tatsache, dass die Fassade eine gewisse Ähnlichkeit zum Altar offenbart, bedeutet, dass die ikonografische Aussage des Reliefs und der Skulpturen unbestreitbar als gestalterischer Mittelpunkt anstatt als architektonischer Rahmen gilt. In dieser Hinsicht ist die narrativ-propagandistische Eigenschaft der St. Pauls-Fassade feststellbar.

### *Mariä Himmelfahrt oder Mariens Krönung?*

Was genau wird an der Fassade dargestellt? In dieser von J. D. Francis als „die Bibel in Stein“<sup>54</sup> bezeichneten Fassade sind – neben den Bronzestatuen der Jesuitenheiligen – nicht nur die Jungfrau Maria, die Instrumente der Kreuzigung, Allegorien der Versuchung, Verdammung und Erlösung sowie erläuternde Texte zu sehen, sondern auch weltliche Motive, die die dahinterstehende politische Macht und nationale Identität darstellen wie etwa der geflügelte Drache, das europäische Handelsschiff sowie pflanzliche Motive wie Chrysanthemen, Symbole des Herkunftslands der Exilkünstler und Handwerker.

Sind die ikonografischen Aussagen dieser plastisch verzierten Fassade, wie Guillén-Núñez es interpretiert, lediglich als visuelle Darstellung der Verherrlichung des christlichen Martyriums sowie des Sieges des Christentums im Fernen Osten aufzufassen,<sup>55</sup> oder besteht noch die Möglichkeit, sie aus der funktionellen Perspektive zu verstehen?

Eine geläufige Ansicht ist, dass die Fassade mit einer Fülle isolierter, aber nach hierarchischem Prinzip locker arrangierter christlicher und weltlicher Motive, Zeichen und Symbole in Form eines Altarbildes auftritt. Somit lässt sich die Ikonografie horizontal in zwei Sphären gliedern: Die unteren zwei Geschosse sind in die irdische Sphäre eingegliedert, die wiederum in zwei Teile (Menschen – Heilige) aufgeteilt wurde.

In der himmlischen Sphäre, welche die oberen zwei Geschosse und den Giebel umfasst, ist eine hierarchische Skala von oben nach unten zu erkennen. Die Jungfrau Maria, obwohl leibliche Mutter Jesu, steht unter Jesus. Zu ihr gehören ferner noch

---

<sup>54</sup> Liu Xianjue et al. 2005, S. 86.

<sup>55</sup> Vgl. Guillén-Núñez 2009, S. 189-201.

die Erzählungen über die Wunderkraft (Taten) Mariens. Sie beschützte die Seeroute der Portugiesen und besiegte die Teufel (nämlich den siebenköpfigen Drachen).

Oberhalb dieses Geschosses steht die Passionsgeschichte Christi, die von der christlichen Heilsgeschichte her höher einzustufen ist als die Geschichte Marias. In dieser Pyramide versteht sich die Taube, nämlich der Heilige Geist, als die höchste Stufe. Unter diesem hierarchischen Blickwinkel kamen die Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts zu dem Konsens, dass die Ikonografie der himmlischen Sphäre einer Episode aus dem Leben Maria Magdalena, nämlich der *Himmelfahrt der hl. Magdalena* (nach 1563; Fig.4.2.12) von Hieronymus Wierix (1553-1619) und Philippe Galle (1537-1612), entspricht.<sup>56</sup>

Alles steht in Übereinstimmung zur Wierix' Darstellung außer dem Erscheinen von Jesus. Er taucht nicht in Gestalt eines Knaben auf, was sich als Teil der Mariendarstellung verstehen würde, sondern positioniert sich höher als seine leibliche Mutter und besitzt einen autonomen Erzählraum, zu dem auch seine Passionsgeschichte auf symbolische Weise dargestellt wird. Diese Hierarchie lässt sich an einer Reihe von mittelalterlichen Darstellungen der Krönung Mariens erkennen.

Im Hohen Mittelalter wurde die auch der „Triumph Mariens“ genannte Krönungsszene oft nach folgendem Grundtyp dargestellt: Wie Fra Angelicos (1386-1455) Krönung Mariens zeigt, kniet (in manchen Fällen auch sitzt oder steht) Maria zur Rechten Christi und wird mit einer prächtigen Krone, entweder von Christus oder von den Engeln, gekrönt (Fig.4.2.13). Sie sind von musizierenden Engeln umgeben. Im späten Mittelalter wird die Krönung Marias oft nicht durch Christus allein, sondern durch die Dreifaltigkeit, die entweder symbolisch oder in Form von drei Figuren auftritt, dargestellt, d.h. der Rang Christi vermindert sich mehr oder weniger durch die Einführung der Dreifaltigkeit.

Auch der Thron in Fra Angelicos Krönungsszene, auf dem Christus und Maria gemeinsam sitzen, verschwindet dann aus der Darstellung. Hingegen wird Maria, wie das Beispiel aus Giulio Alenis (Ai Rulüe 艾儒略, 1582-1649) *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* 天主降生出相經解 (Illustriertes Buch zur Geburt des

---

<sup>56</sup> Ein wichtiger Grund für diese Zuschreibung ist, dass die einzelnen Motive wie Lebensbrunnen und -baum, die Sonne und der Mond ebenfalls in der St. Pauls-Fassade zu sehen sind, dazu vgl. Teixeira 1976, S. 72-75; ders. 1990, S. 13-14; Liu Xianjue et al. 2005, S. 48-49.

Himmelherrn, 1640; Fig.4.2.14) zeigt, von Christus, dem Heiligen Geist sowie von Gottvater gekrönt. Dies ist sowohl in Alenis *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* als auch in der allgemeinen Heilsgeschichte Mariens die letzte Szene.

Somit ist die Ikonografie der St. Pauls-Fassade als eine vom hochmittelalterlichen Gedanken geprägte Krönungsszene Mariens aufzufassen, weil die Hierarchie zwischen Christus und Maria noch deutlich wahrzunehmen ist.<sup>57</sup> Ikonografisch stand sie zwischen beiden Typen in einer Übergangszeit. Unter diesen Prämissen lassen sich die vier Jesuitenheiligen sowie die musizierenden Engel, die Maria begleiten, als „Augenzeugen“ dieses Geschehnisses verstehen. Als wichtigster „Akteur“, der Maria in den Himmel aufnahm und ihr die Krone verlieh, gilt dann die Dreifaltigkeit, die aus Christus, der Taube/dem Heiligem Geist sowie dem Dreieckgiebel (Symbol der Trinität) besteht.<sup>58</sup> Diese Zuschreibung wird weiterhin bestätigt durch eine archäologische Untersuchung in den 1990er-Jahren an der Fassade, die die Spuren einer vergoldeten Bronzekrone, schwebend über Marias Kopf, identifizierte.<sup>59</sup>

Diese narrative Beschaffenheit und noch mehr die „doppelte Bildlichkeit“ (Architekturgliederung, Reliefs /Bild) setzen uns in Kenntnis davon, dass die einzelnen Motive, Zeichen und Symbole nicht lediglich hierarchisch aufgebaut worden sind, sondern im organischen Zusammenhang zueinander stehen. Sie sind daher vergleichbar mit einer Krönungsdarstellung wie dem Altarblatt auf dem Hochaltar in der Chiesa Nuova (gen. Philipp Neri; Fig.4.2.15) in Rom, welches durch die Zerlegung der architektonischen Rahmen wiederum in mehrere autonome Erzählräume unterteilt worden ist. Die architektonischen Gliederungen werden zum Erzählrahmen, die Reliefs hingegen zum Inhalt von Mariens Legende.

Grundsätzlich hat zu gelten, dass die nicht zu vernachlässigende topografische Lage – direkt vor einem großen Treppenaufgang auf dem Hügel im Zentrum der Stadt –, der monumentale Bauumfang sowie die übermäßige Betonung der Bildlichkeit es der St. Paul-Fassade ermöglichen, mit einem mächtigen Bildmedium in der Öffentlichkeit vergleichbar zu sein. Ihre Aufgabe konzentrierte sich nicht lediglich auf die visuelle Repräsentation der Gönner und der Bevölkerung dieser Region, sondern vielmehr auf die provokative Entsendung sowie das Predigen ideologischer Inhalte des Christentums.

---

<sup>57</sup> Vgl. Wang Lianming 2012, S. 232-234.

<sup>58</sup> In manchen Fällen ist es nicht nötig, den Gottvater abzubilden, sofern der Heilige Geist schon da ist.

<sup>59</sup> Guillen-Nuñez 2009, S. 142-143.

*Lianming Wang*

Die Funktionen der klassischen Ordnungen, die verwendet wurden, um das Decorum eines Gebäudes visuell zu artikulieren, wurden hier ersetzt oder explizit gesagt, durch die Nutzung zusätzlicher Bildornamente „transzendiert“. Diesem radikalen Funktionswandel von der Repräsentation zur Zurschaustellung, die ich unten *Propaganda* nenne, gilt als das wichtigste Argument dieses Kapitels.

### *Evonne Levy und die Propaganda-Theorie*

Der Begriff „Propaganda“, den ich zur Interpretation dieses Phänomens aus Levys Studien (2004) entlehne, ist nicht unbekannt für uns. In der Tat ist dieses Wort semantisch im religiösen Kontext mit „Missionierung“ gleichzusetzen. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass, auch wenn die Begriffe „Repräsentation“ und „Propaganda“ öfter synonym verwendet werden, bei ihnen unterschiedliche Akzentuierungen und Konnotationen feststellbar sind.<sup>60</sup>

Während das Wort „Repräsentation“ zumeist symbolisch für Personen (z.B. Herrscher) und Objekte steht, bezieht sich der Begriff „Propaganda“ im Wesentlichen mehr auf die gezielte und manipulative Verbreitung der Ideologie, oder, wie Jeffrey D. Narver es nennt: „[propaganda] denoted total manipulation of a passive and receptive mass“.<sup>61</sup> Dennoch könnte man ablehnen, dass die Verwendung dieses Etiketts – ein berüchtigter Begriff, der primär mit der Kunst und Architektur im 20. Jahrhundert wie Albert Speers (1905-1981) Neue Reichskanzlei (erbaut 1928-30; Fig.4.2.16) oder dem Triumphbogen in Pjöngjang (Nordkorea) assoziiert wird – ohne viel Nachdenken auf die Interpretation der Jesuitenkunst übertragen werden kann.

Eines der Ziele von Levys Studien ist die Rehabilitation eben dieses Begriffs (von der übermäßigen, politischen Nutzung zu einem wertfreien Begriff, nämlich ohne negative Bedeutung und politische Konnotationen), der auch für die Interpretation religiöser Kunstgeschichte eingesetzt werden kann. Dazu verglich Levy die Beschaffenheit der jesuitischen Kunst mit der Nazi-Propaganda und bezeichnete somit die jesuitische Architektur als ein „überredendes System“ (system of persuasion), welches als eine Manipulation von architektonischen und

---

<sup>60</sup> Weber et al. 2003, S. 11.

<sup>61</sup> Narver 1982, S. 12.

ikonografischen Formulierungen primär den politischen und kirchlichen Bedürfnissen dient. Jedenfalls sieht Levy erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen dem politischen Nazi-Regime, und der religiösen Organisation der Gesellschaft Jesu. Einer der wichtigsten Anhaltspunkte für uns, um zu erklären, warum die Macauer Jesuiten ihre architektonische Lösung von der Repräsentation zur Propaganda transformierten, ist, wie Levy explizit argumentiert:

„Far from designing a recognizable Jesuit Style, the Jesuits wished above all the desirable effects of the success of their building project: enhancement of their reputation and adherence. Success is essentially a political category that looks outward rather than inward.“<sup>62</sup>

Das verweist uns auf den Zweck der Ordensgründung (*Propaganda fidei* – Zur Verbreitung des christlichen Glaubens) oder, wie Padberg formulierte: „[for] helping souls to progress in Christian life and doctrine and the propagation of the faith.“<sup>63</sup> Deshalb erscheint die Argumentation gerechtfertigt, dass der Wunsch der Jesuiten nach Erfolg und öffentlicher Wirkung durchaus vergleichbar mit den politischen Ambitionen der Nazis ist.

Die Frage, wie die jesuitische Architektur mit dem Betrachter kommuniziert, stellt für Levy ein zentrales Thema ihrer Studien dar. Ein Begriff, den sie von der Ideologietheorie des französischen Marxisten Louis Althusser (1918-1990) entlieh, um die Beschaffenheit der jesuitischen Propaganda zu beschreiben, ist die „Interpellation“ (Ausrufung des Subjektes), oder wie sie es nannte, eine „Subjektformation“,<sup>64</sup> welche den Vorgang der gezielten Manipulation des individuellen Subjekts beschreibt.

Das erklärt, warum die Funktion der St. Pauls-Fassade sich verwandelte. In einer ursprünglich nicht christlichen Region wie Macau kann die Repräsentationsfunktion eines öffentlichen Gebäudes zum sekundären Interesse degradiert werden. Hingegen wird die Fähigkeit, das katholische Subjekt zu formieren, zur primären Aufgabe erhoben.

Allerdings bleibt eine Frage noch unklar, und zwar ob diese Art des Funktionswandels in Macau ein Sonderfall gewesen ist oder ein Zufall wegen der christlichen Verfolgung in Nagasaki, die den japanischen Exilkünstlern den Anlass gab, zur Verkündigung des Evangeliums ein Denkmal außerhalb Japans zu errichten.

---

<sup>62</sup> Levy 2004, S. 77.

<sup>63</sup> Padberg 1999-2008, s.v. „Jesuits“; vgl. Broderick 2003, s.v. „Jesuits“.

<sup>64</sup> Levy 2004, S. 185.

*Lianming Wang*

Wie ist diese Fassade typologisch einzuordnen? Die Frage nach dem Geltungsbereich einer derartigen Propagandaarchitektur fordert uns auf, einen Blick auf die Jesuitenkirchen in Peking (vor allem die Nantang) zu werfen.

#### *4.3 Modul – Zitat – Repräsentation:*

##### *Zur modularen Produktion der Jesuitenarchitektur in Ostasien*

Die Situation in Peking war ganz anders. Im Gegensatz zu Macau, das unter der portugiesischen Kolonialherrschaft stand und daher den Jesuiten ein Sonderrecht in der Stadtplanung eingeräumte, wurde das chinesische Reich zu dieser Zeit, in ähnlicher Weise wie die europäischen Königstaaten, durch einen Kaiser regiert, der die Zentralregierung repräsentierte. Diese Machtzentralisation spiegelte sich vor allem in der strikt festgelegten Stadtplanung der jeweiligen Residenzstadt wider.

In Peking, wo das Christentum aufgrund der schon bestehenden Hochkulturen und der Vorherrschaft eines zentral-administrativen Systems nur am Rande der Gesellschaft wahrgenommen wurde, durften die Jesuiten weder beim Bau der Kirchen noch bei der Stadt- und Regionalplanung große Freiheit beanspruchen.<sup>65</sup> Die Kirchen der Jesuiten durften, außer beim Sonderfall der Beitang-Kirche, die auf eine kaiserliche Schenkung zurückging, nie zentral gelegen sein. Daher hätte man ~~schien~~ eine Propagandaarchitektur wie die von St. Paul zu Macau in Peking nur schwer ~~zu realisieren zu sein~~ können.

Alle drei Jesuitenkirchen wurden durch einen (Vor-)Hof, der den Stadtraum mit der privaten, sakralen Sphäre verband, „eingerahmt“ (re-framed; 4.3.1). Bei dieser Kompromisslösung ist ein Funktionswandel der Ordensarchitektur ersichtlich. Diese architektonische „Einrahmung“, die ursprünglich in der europäischen Einrahmung der orientalischen Porzellane zu finden ist, schuf eine „Teilöffentlichkeit“, die es für das „auszustellende Objekt“ bewerkstelligt, von der Außenwelt unberührt zu bleiben. Das Kernstück (nämlich die Kirche) hier entspricht in etwa dem eingerahmten Porzellan (Vase, Teller und Gefäß etc.) und verfügt über eine gewisse Repräsentationsfunktion.

---

<sup>65</sup> Dies offenbarte sich in erster Linie, wie im Kapitel 2. besprochen, an der Wahl des Bauplatzes.

Vor diesem Hintergrund und viel mehr noch wegen des verstärkten Drangs nach Selbstdarstellung wurden die Repräsentations- und Kommunikationsfunktionen ihrer Architektur besonders hervorgehoben und die Notwendigkeit, das „Jesuitische“ durch formale oder typologische Selbstbezüglichkeit kenntlich zu machen, somit völlig zur Nebensächlichkeit degradiert, da die Rezipienten-Situation eine andere war.<sup>66</sup> Demzufolge bestanden die wichtigsten Aufgaben ihrer Ordensarchitektur darin, erstens das Christentum (als das Ganze) unter den „heidnischen“ Tempeln und Klöstern angemessen zu präsentieren, und zweitens die Gönner und Bauherren, hier explizit gesagt das portugiesische Königshaus, auf der visuellen Ebene sichtbar zu machen.

#### *Grundriss – Kuppel – Fassade: Bauteile als Verweisformen*

Es ist vielleicht überraschend, dass keinerlei Stilkohärenz zwischen der Nantang-Kirche (Pereiras Neubau) und der St. Pauls-Kirche zu finden ist. Beim letzteren handelt es sich aber vor allem um eine mittelalterliche, dreischiffige Basilika mit einem durchgezogenen Langhaus mit fünf Jochen (Fig.4.2.2). Das Langhaus und die ausladenden Querhäuser verhielten sich in Form eines lateinischen Kreuzes zueinander, welche besonders in der gotischen Architektur *en vogue* war. Dieses rückwirkende, mittelalterliche Bauschema sollte hingegen in der Kirche Schalls, der früheren Generation der Nantang, sowie der Dongtang-Kirche beibehalten werden (Fig.3.1.8).<sup>67</sup>

Der Typus einer Wandpfeilerkirche kam erst 1703 bei Pereiras Umbau der Nantang-Kirche zum Einsatz. Diese bewusste Wiederholung eines mittelalterlichen Bauschemas bringt nun die Frage nach dem Mechanismus jesuitischer baulicher Produktion auf den Punkt: Ist dieses Bauschema nur eine Mode gewesen, oder fungierte es doch eher als ein Sinträger, der gewisse Identität(en) enthielt? Woher stammte es?

---

<sup>66</sup> Für die chinesischen Rezipienten war die Frage im Hinblick auf eine differenzierte Darstellung zwischen dem „Jesuitischen“ und dem „Franziskanischen“ irrelevant.

<sup>67</sup> Der einzige Unterschied bestand darin, dass das Langhaus Schalls – von der Proportion her –, kürzer als das der St. Pauls-Kirche erschien, sodass die optische Wirkung eines longitudinalen Bauwerks, wie man es oft an den gotischen Sakralbauten erkennt, stark reduziert wurde.

Wenn es tatsächlich der Fall war, dass es in der jesuitischen Architektur weder eine Stiluniformierung noch eine korporative Ordensidentität gab, wie erklären sich dann die immer wieder auftretenden Bauteile und -typen? Dies fordert uns zur genauen Betrachtung der strukturellen Details Pereiras Nantang auf.

Hierbei exemplifizieren wir dieses Phänomen anhand von drei Baueinheiten, nämlich dem Grundriss, der Kuppel (Vierungsbereich) und der Fassade, die sehr charakteristisch für die Ordensarchitektur waren. Obwohl die Zusammenfügung des von Seitenkapellen begleiteten, einschiffigen Langhauses und des vergrößerten Altarraums es bereits ermöglicht, Pereiras Neubau in die Genealogie des Il-Gesù-Typus einzureihen, besteht aber ein markanter Unterschied, den man bei ihrer typologischen Einordnung kaum außer Acht lassen kann.

Die deutliche Zäsur zwischen dem Langhaus und dem Hauptaltarraum, die in erster Linie an die Sakralarchitektur der Gotik und des Emanuelstils in Portugal und seinem Kolonialgebiet erinnert, verhindert letztendlich die Realisierung einer Raumeinheit (durch Bindung mehrerer Raumzellen). Mit anderen Worten: Die Raumästhetik Pereiras Neubau widerspricht dem einheitlichen Baugedanken, den man als ein Merkmal des Barock bezeichnet.

Vergleichbare mittelalterliche Beispiele sind die Hauptpfarrkirche Nossa Senhora da Assunção (erbaut 1537-39) in Pedrógão Grande (Coimbra) und ihr Nachfolgerbau, die Kirche Nossa Senhora da Rosário (erbaut 1544-49) im portugiesischen Alt-Goa (Fig.4.3.3).<sup>68</sup> Beide besaßen einen räumlich, durch einen Schwibbogen abgetrennten Altarraum, der bereits zur Zeit Pereiras Umbau längst nicht mehr in Mode war.

Hinsichtlich der Absonderung des Altarhauses kann also eine Linie zwischen Pedrógão Grande, Alt-Goa und Peking gezogen werden. Die Frage ist: Wie definiert man diese Art von „Kopieren“? Und zu welchem Zweck wiederholte sich diese „alt-modische“, mittelalterliche Raumeinheit in einem Barockraum?

Darüber hinaus tritt das zweite Beispiel, die „Vierung“ in Pereiras Neubau, in den Blickpunkt. Da der Urheber Castiglione erst 1715 in Peking ankam, ist anzunehmen, dass diese „Scheinkuppel“ nicht in den ursprünglichen Plänen vorkam. Gibt es, abgesehen vom reinen bauästhetischen Aspekt, vielleicht noch eine weitere Deutungsmöglichkeit für Castigliones Reproduktionsakt?

---

<sup>68</sup> Die Kirche Nossa Senhora da Rosário wurde sowohl von den Franziskanern als auch von den Jesuiten betreut (vgl. Nunes-Pereira 2002, S. 62-65).

Das Phänomen der freskierten Kuppel begann zunächst in der römischen Kollegiumskirche San Ignazio, die ursprünglich als Longitudinalraum samt überkuppelter Vierung geplant war (Fig.4.3.4). Da der Aufbau durch den Einspruch eines benachbarten Klosters, das den Verlust an Licht für das eigene Gebäude durch den künftig hoch aufragenden Kuppeltambour der Jesuiten befürchtete, verhindert wurde, erweckte Pozzo zwischen 1685 und 1694 durch Freskenmalerei den Eindruck einer dreidimensionalen „Scheinkuppel“, um den Kuppelbau ihres Vorbildes, nämlich den der Il-Gesù, durch täuschende Malerei zu ersetzen.<sup>69</sup>

Diese Art von „Imitatio“, oder besser gesagt, die Übertragung einer abendländischen Tambourkuppel in ein anderes Medium, könnte, wie Karner äußerte, „grundsätzlich nicht als ein bauliches Zitat gelten“,<sup>70</sup> aber im Kontext jesuitischer Baurezeption etwas ungewöhnlich sein. Neben der Bewahrung des ihr zugrunde liegenden bauästhetischen Konzeptes war so eine absichtsvolle, durch Medientransfer ermöglichte Reproduktion jedoch mit Bedeutungsgehalt verschlüsselt. Sowohl in der San Ignazio, in der die „Scheinkuppel“ sich als eine Notlösung zum Ersetzen eines dreidimensionalen Kuppelbaus verstand, als auch in der „cupola finta“ der Wiener Jesuitenkirche (Fig.4.3.5), Pozzos späterem Werk, war die gezielte zweidimensionale Wiederholung eines realen Tambourbaus des römischen Vorbildes sinnfällig. Wichtig für uns ist hierbei, dass die „Scheinkuppel“ nach 1719 wieder in der Nantang-Kirche (sowie später in der Dongtang) in Peking, die ursprünglich nicht mit der überkuppelten Vierung geplant waren, auftauchte.

Es ist aufgrund fehlender aussagekräftiger Quellen schwer, eine plausible Erklärung für den Wegfall eines realen Tambourbaus in den ursprünglichen Bauplänen zu geben. Man kann aber nachweisen, dass, genügend Geldmittel für die Realisierung einer Kopie der Il-Gesù-Kuppel zur Verfügung standen (Fig.4.3.6), d. h.: (1) der Kuppelbau war für die Jesuitenkirche keine unabdingbare Voraussetzung ~~gewesen~~; (2) unbeachtet der ästhetischen Funktion verbargen sich hinter Castigliones Scheinkuppel noch weitere Gründe, die nicht allein durch praktisch-funktionelle Aspekte zu erklären sind. Man könnte sich hier aber fragen, inwieweit sich diese absichtsvolle mediale Übersetzung eines eigentlich unnötigen Bauteils von der „Wiederholung“ einer mittelalterlichen Raumzäsur (zwischen dem Langhaus und dem Altarraum) abgrenzt.

---

<sup>69</sup> Zum Medientransfer einer „Kuppel“ siehe Karner 2010, S. 51-52.

<sup>70</sup> Ebd., S. 52.

Hierzu sollte man die Nantang-Fassade näher betrachten (Fig.3.2.10; vgl. 3.1.1). Wenn man mit deren Zweiturmfassade konfrontiert ist, ist es wahrnehmbar, dass die provokative Nutzung von Bildern, die wir oben „Propaganda“ nannten, komplett durch die Nutzung der klassischen Ordnungen ersetzt wurde. Sie unterschied sich daher eindeutig von der iberischen Retabel-Fassade und ist eine Repräsentationsarchitektur im engeren Sinne.

An dieser Stelle verdient die Bildnutzung im „Außen-“ und „Innenbereich“ einer Hervorhebung. Die Bildpropaganda im Außenbereich eines Sakralbaus, welche durch die hierarchische Aufstellung und Anordnung der Skulpturen und Reliefs (wie z. B. am Tympanon der gotischen Kathedrale) sowie durch die Bilderzählung im Bereich der Glasfenster erzielt wurde, war eine starke mittelalterliche Prägung. Im mittelalterlichen Innenraum blieben die Wandfläche und die Decken oft schlicht oder waren mit wenigen Malereien ausgestattet, woran man auch bei einer Vielzahl der gotischen Sakralbauten festhielt.

Solch eine maltechnische Ausstattung hat aber mit der illusionistischen Malerei in den frühneuzeitlichen Sakralräumen, die durch visuelle Täuschung zur „Interpellation“ des individuellen Subjekts aufforderte, keine Gemeinsamkeit. Als Sinträger fungierend waren es in den gotischen Sakralräumen die architektonischen Gliederungen, Proportionen sowie Zahlen, die die Bedeutung, Metapher und Identität symbolisch wiedergaben und ermittelten.<sup>71</sup> So versinnbildlicht man einen Arkadenbogen als Wolken und die Kathedrale als das himmlische Jerusalem.

In der frühen Neuzeit wurde diese Art der Bildpropaganda hingegen aus dem öffentlichen Raum entfernt und integrierte sich in die „private Sphäre“ des Sakralraumes. Der Bildmatrix der Erzählung dienten hingegen die Wandflächen sowie das Tonnengewölbe. Solche mit dieser Ausmalung versehenen Sakralbauten dieser Zeit nannte David Ganz „Bilderbauten“, in denen die gezielte Subjektformierung des Individuums zur primären Aufgabe der Architektur geworden war.<sup>72</sup> In dieser Hinsicht kann man sagen, dass der Unterschied zwischen Pereiras Neubau und der St. Paul sich in erster Linie in der Wahl des Fassadentyps (Repräsentationsbau *versus* Propagandabau) offenbart. Die beiden Fassaden befanden sich also nicht in derselben Stilepoche und wiesen eine unterschiedliche Herkunft auf.

---

<sup>71</sup> Vgl. Krauterheimer 1988, 143-165.

<sup>72</sup> Der Begriff stammt ursprünglich von David Ganz (2008).

Je genauer wir die Nantang-Fassade nun betrachten, desto stärker wird der Anschein erweckt, dass sie sich keinesfalls in die Genealogie der europäischen Jesuitenbauten einreihen lässt. Die Fassade besaß eine symmetrische, aber strenge Großgliederung, die aus durchlaufenden, mehrfach verkröpften Gesimsen, die die Fassade horizontal in zwei Geschosse aufteilten, sowie aus Pilastern, die die Geschosse in fünf Felderreihen aufteilten, bestand. Pilaster und Gesimse bildeten auf diese Weise ein Gliederungsraster, welches die gesamte Fassade überzog und prägte.<sup>73</sup> Diese Großgliederung stimmt grundsätzlich mit einer Vielzahl von den frühbarocken Jesuitenkirchen in Europa überein, mit Ausnahme der Säulenordnung, der Intensität der eingesetzten kontrastierenden Elemente (Säulenformen, Kapitell) sowie der Turmbauten.

Hierbei ziehen wir zwei Beispiele aus dem norditalienischen Barock heran, die zeitlich etwa den Beginn und das Ende des Frühbarock abdecken. Das erste ist der Salzburger Dom (Fig.4.3.7), der nach den Plänen von Vincenzo Scamozzi (1548-1610) vom Baumeister Santino Solari (1576-1646) zwischen 1600 und 1628 erbaut wurde. Als Werk zweier Architekten der norditalienischen Spätrenaissance ist im Erdgeschoss der Salzburger Fassade – neben der strengen Großgliederung – auch die Anwendung der Kolossalordnung – einer wichtigen Ordnung in der italienischen Renaissance, die in einer Säulen-, Halbsäulen-, Pfeiler- oder Pilasterordnung in zwei oder mehrere Geschosse übergreift, abzulesen. Im ersten Obergeschoss fungieren nicht nur die Pilaster als Vertikalglieder, sondern auch die rechteckigen Fenster, die im Mittelfeld der Fassade über den Portalen sitzen.

Diese Ordnung mit starker Prägung der italienischen Renaissance blieb bis 1703 (Baubeginn Pereiras Nantang) in der vorbildlichen, von Pozzo entworfenen Doppelturmfassade der Wiener Jesuitenkirche (Fig.4.3.8) fortbestehen und galt als eine geläufige barocke Architekturgliederung. Sie lag also stilgeschichtlich vom oben beschriebenen Gliederungsraster weit entfernt. In jedem durch Gesimse und Pilaster gegliederten Feld der Gliederungsraster befindet sich jeweils nur eine einzige große Öffnung (Fenster, Portal oder Ädikula). Dieses Gliederungssystem ist in der europäischen Sakralarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts sonst kaum zu sehen und wurde ausschließlich für Schlossbauten (wie z.B. Schloss Chambord, Schloss Ancy-le-Franc; Fig.4.3.9) verwendet.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Vgl. Pereira 2002, S. 60.

<sup>74</sup> Vgl. Nunes-Pereira 2002, S. 234-235.

Das zweite Merkmal der Nantang-Fassade, wodurch ihre Zuschreibung als (europäische) barocke Doppelturmfassade widerlegt wird, offenbart sich in der Homogenität der Säulenordnungen. Eine konstatierende, rhythmische Gliederung durch die Vielfalt der Kapitelle, d. h. unterschiedliche Säulenordnungen, verteilt alle Geschosse der Fassade, wurde eingesetzt, um einen besseren Rhythmus zu erhalten. Vielmehr ist eine Gruppierung der Pilastergliederung ablesbar, bei der sich aber immer die gleiche Säulenordnung wiederholt. Somit ist die unabdingbare Voraussetzung für eine barocke Fassade im Beispiel der Nantang-Fassade komplett ausgeschlossen ist.

Das dritte Merkmal ist die Höhe der Doppeltürme. Die Seitentürme steigen nicht in die Höhe, sondern verstehen sich architektonisch als ein Teil der mittleren Felder der Fassade. Im Grundriss befanden sie sich auf derselben Ebene wie die mittleren Felder. Dass die Doppeltürme (Bauteile mit autonomer Sinnfälligkeit) sich mit den mittleren Feldern, die im Innenraum dem Hauptschiff entsprechen, zur höheren Baueinheit vereinigten, war selten in der frühbarocken Sakralarchitektur in Europa zu finden. Öfters ist eine klare „Bindungszäsur“ zwischen den Türmen und den mittleren Feldern zu erkennen, d.h. die Dreiteilung des Mittelfelds und die Türme sind in der Regel zwei autonome Bauteile.

In der Fassade des Salzburger Domes, steigen die dreigeschossigen Türme in die Höhe und springen im Grundriss aus der Fluchtlinie der mittleren drei Felderreihen deutlich hervor. Die Türme treten daher in ähnlicher Form wie die Eckrisaliten (Vorsprung) auf, während das Mittelfeld der Fassade hingegen wie ein Arriercorps (Rücklage) erscheint. Diese rhythmische Gliederung einer barocken Baugesinnung war sehr geläufig im Europa dieser Zeit.

Dies bestätigte zugleich die Tatsache, dass die Doppeltürme – als ein charakteristisches Gestaltungsmotiv in der Barockarchitektur – mehr ein autonomes als ein immanentes Bauteil waren, das zum Mittelteil der Fassade gehört. Sie haben eine starke italienische Prägung, z. B. aus Serlios *Libro V* (Fünftes Buch; Fig.4.3.10) und wurden nicht nur von der italienischen Sakralarchitektur, sondern auch von der auf der iberischen Halbinsel (z.B.: dem Dom zu Portalegre/Portugal; Fig.4.3.11) immer wieder aufgegriffen. Bei der Wiener Jesuitenkirche handelt es sich ebenfalls um einen solchen Fall (die Türme sind wesentlich höher als das Mittelfeld), obwohl eine „Innen-Außen“-Bewegung im Grundriss schon nicht mehr evident ist.

Wenngleich Pereiras Nantang-Fassade sich in der Stilepoche des Barock befand, verwies sie aber wegen ihrer bemerkbaren Flachheit sowie den gedrungenen Turmbauten, die sich tendenziell in das Mittelfeld der Fassade integrierten, auf eine andere Herkunft. Kurzum: Sie entstand zwar in der Zeit des (europäischen) Barock, war aber in einigen Details untypisch für den Stil der Zeit.

Dabei darf man die unbestreitbare Tatsache nicht außer Acht lassen, dass sowohl der Raumtypus als auch die autonomen Bauteile wie die Turmbauten der Nantang-Kirche allein durch „Architektur-Laien“ wie Adam Schall, Couplet und Pereira entwickelten, die keine Ausbildung im Bauwesen hatten. Deswegen und wegen des zeitlichen Nacheinanders entstand ein inhomogenes Bauensemble. Diese Art von Bauteile verstanden sich eher als einzelne Baueinheiten und –typen, aber vor allem Sinnträger, die aus einem bestimmten Formenrepertoire zitiert, modifiziert und dann durch gewisse Anordnungen wieder zusammengefügt wurden. Somit lässt sich das Endprodukt dieses Zitiervorgangs keinesfalls als eine „Kopie“ oder ein „Replikat“ bezeichnen, da ein derartiges Vorbild praktisch nicht vorhanden war.

#### *Imitation – Zitat – Paraphrase: Begriffsbestimmung*

Diese Art des architektonischen Zitates, die man als „die [absichtsvolle] Wiederholung eines einzelnen Bauteils, etwa der Fassadengliederung oder des Kuppelbaus“<sup>75</sup>, bezeichnen darf, erlebte ihre Blütezeit in der Architektur der frühen Neuzeit, insbesondere in der Renaissancearchitektur. Im Geist der Wiederentdeckung der griechisch-römischen Antike wurden die vitruvianischen Architekturtraktate wieder von neuzeitlichen Architekturtheoretikern diskutiert, kommentiert und weiter rezipiert. So entstand eine Reihe von „Musterbüchern“, wie z. B. Sebastiano Serlios *Sette Libri* (Sieben Bücher), in denen die architektonischen Modelle (so etwa ein Festungsbau, eine Kirche oder ein Palast) der römischen Antike in kleine Einheiten (wie Fassade, Triumphbögen, Türme und auch Grundrisse) zerlegt wurden. Diese dienten dann für das römische Fachpublikum des 16. Jahrhunderts als Grundlage für die Nachahmung eines vorchristlichen Bauwerks.

Im Zuge dieses architektonischen Transfers fungierten diese „Muster-Bücher“ als ein unersetzbares Medium. Die additive Wiederholung bestimmter Bauelemente und

---

<sup>75</sup> Karner 2010, S. 43.

-typen gilt daher als ein Prozess des Zitates, welches sich von dem Konzept einer „Imitatio“ (Nachahmung) in der Renaissance unterscheidet. Letzteres bezieht sich eher auf einen Annäherungsprozess eines (Bau-)Werks, der das Leitbild auf konzeptionellen und technischen Ebenen wiedergibt, aber keinen Anspruch auf eine 1:1-Äquivalenz zwischen dem „Nachahmenden“ und dem „Nachgeahmten“ hat.

So ist zum Beispiel ein chinesischer Garten als ein Abbild eines idealen Universums sowie „Imitatio“ der Natur zu bezeichnen. Was man hierbei beachten muss ist, dass z.B. der chinesische Pavillon des Schlosses Pillnitz (Sommerpalast von August dem Starken von Sachsen, reg. 1697-1733; Fig.4.3.12) weder als Kopie noch Zitat, sondern als eine konzeptionelle Wiederherstellung (re-creation) des zu imitierenden Modells definieren lässt. Dieser Vorgang, wobei man durch das Zitat konkreter Bauteile und -typen ein neues Werk macht, das sich in erster Linie an dessen Vorbild orientiert, bezeichnen wir hier als die „Imitatio“. Sie kann ein Endprodukt der Zitate sein.

Die Ziele eines baulichen Zitates können jedoch in vielerlei Hinsicht interpretiert werden. Als die vornehmste Aufgabe eines Zitates gilt die treue Wiedergabe der zitierten Einheit, wohinter sich konkrete Vorstellungen und Ideen verbergen. Ein vorchristlicher Triumphbogen, der die Möglichkeit des Hindurchgehens denotiert und zugleich die Bedeutung des Triumphs oder der Feierlichkeit konnotiert,<sup>76</sup> wurde in Serlios „Musterbüchern“ (Fig. 4.3.13) als eine Baueinheit standardisiert.

Obwohl sie in einer Renaissancearchitektur zitiert wurde und sich durch die Bindung mit weiteren Einheiten eine größere Einheit (wie etwa ein Portalgeschoss) ergab, blieben die ursprüngliche denotative und konnotative Bedeutung unverändert. Folglich ist ein Zitat ein bewusster Vorgang, der mit einer unbewussten Übernahme eines Motives, so etwa einer rein ästhetischen Übernahme eines europäischen Triumphbogens im Landhaus des Prinzen Gong (*Gongwang fu* 恭王府, fertiggestellt 1777; Fig.4.3.14), keine Gemeinsamkeit hat.

Der Begriff „Zitat“, der vergleichbar mit der wörtlichen Wiederholung einer bestehenden Texteinheit oder eines Textbausteines ist, unterscheidet sich aber von der mittelalterlichen Architekturkopie (im Sinne Richard Krauterheimers) sowie von der Definition der „Paraphrase“.<sup>77</sup> Für Karner, der sich mit der Zitatfrage der barocken Architektur beschäftigte, bedeutet die architektonische Paraphrase –

---

<sup>76</sup> Vgl. Eco 1968, S. 301, 306-317.

<sup>77</sup> Vgl. Karner 2010, S. 43.

ähnlich wie in der Sprachwissenschaft die Umschreibung eines sprachlichen Ausdrucks – die sinngemäße Wiedergabe der Großstruktur einer Architektur. Beispielweise wurde der von Pellegrino Tibaldi (1527-1596) konzipierte Bautypus der San Fedele (Fig.4.1.3), der Mutterkirche der mailändischen Ordensprovinz der Jesuiten, die sich als Duplizierung des zentralräumlichen Modells antik-frühchristlicher Mausoleen verstand, immer wieder aufgegriffen und abgewandelt, in Vercelli und Fidenza, in Laibach und Dubrovnik (Fig.4.1.4).<sup>78</sup>

Obwohl auf die Säuleneinstellung des Mailänder Vorbildes in den Nachfolgerbauten (wie Fidenza) verzichtet und das Gewölbe abweichend gestaltet wurde, blieb die Bedeutung des Langhauses als eine Grablege jedoch unverändert. Die Wiederholung dieser Großstruktur findet nicht zufällig statt. Dahinter verbargen sich gewisse Vorstellungen und Ideen. Sie ermöglichte den Jesuiten, erstens den ursprünglichen Bedeutungsgehalt einer Baueinheit und zweitens, im Falle von San Fedele, die sichtbare Ordensidentität auszudrücken.<sup>79</sup>

In diesem Verständnis ist Pereiras Erweiterungsmaßnahme der Nantang-Kirche zur Wandpfeilerkirche folglich als Paraphrasierung des Il-Gesù-Schemas zu verstehen. Obwohl das Leitmodell in dem selbstständigen Entwicklungsprozess der Nantang-Kirche – durch Einführung des Schwibbogens, der die Raumeinheit wiederum in zwei Teile (Langhaus, Altarraum) zerlegt – variiert wurde, blieb der Bautypus immer erkennbar. Der Bautypus hier enkodierte eine gewisse Raumvorstellung, die die korporative Identität der Gesellschaft Jesu ausdrückt. Die Kirche konnte daher sowohl typenästhetisch als auch sinnlich mit dem römischen Vorbild assoziiert werden. Die Doppelturmfassade ist somit, hier vorläufig, als Paraphrasierung oder Zitat eines bestimmten Fassadentyps, der aber ungleich dem in Europa ist, zu interpretieren.<sup>80</sup>

Zu diskutieren wäre hier auch die Frage: In welchem Verhältnis stand die Fassade zur gesamten Baueinheit? Unterschied sie sich hinsichtlich der Bauhierarchie mit dem Grundriss? Verstand sie sich als minimale Baueinheit oder eher als eine Einheit, in der sich wiederum verschiedene Systeme und Ordnungen vereinigten? Um solche

---

<sup>78</sup> Eine zusammenfassende Untersuchung zur Vorbereitung des San Fedele-Modells siehe Karner 2010, S. 43-46.

<sup>79</sup> Ebd., S. 46.

<sup>80</sup> Dazu siehe Kap. 4.4: „Das portugiesische Goa als Impulsgeber“.

*Lianming Wang*

Fragen zu beantworten, ist die Suche nach der strukturellen Ähnlichkeit zwischen dem architektonischen und sprachlichen Phänomen aufschlussreich.<sup>81</sup>

Zur Abgrenzung des Begriffs „Paraphrase“ wird von Karner ebenfalls das Bauzitat diskutiert. Ihm zufolge unterscheidet sich ein architektonisches Zitat, das etwa in der Sprachwissenschaft einer wörtlich übernommenen Stelle aus einem Text oder einem Hinweis auf eine bestimmte Textstelle entspricht, zwischen einem „wörtlichen“ Zitat und einem Hinweis auf die anderen, bestehenden Textstellen, der durch die Übernahme der inhaltlichen Konnotation ermöglicht wird.<sup>82</sup>

So ist die von Pozzo freskierte Scheinkuppel in der Kirche San Ignazio mit den „Anführungszeichen des schriftlich formulierten Zitates“ gleichzusetzen,<sup>83</sup> da sie – eine zweidimensionale Malerei – auf einen Tambourbau im realarchitektonischen Kontext hinweist. Da ein 1:1-Zitat eines ganzen Baus in der Praxis selten oder kaum stattfindet, steht das bauliche Zitat eher für die Wiederholung bestimmter Bauteile und -typen.

#### *Lothar Ledderose und das „Modul“ in der Architektur*

Die Bauteile, die gewisse Bedeutungen und Identitäten vermitteln, nennen wir hier „Module“. Sie sind in der Linguistik mit syntaktischen Einheiten (Konstituenten) gleichzusetzen. Der Vorgang der absichtsvollen Wiederholung bestimmter „Module“ ist folglich als „Zitat“ zu bezeichnen. Übertragen auf das Beispiel der Nantang-Kirche gilt jedoch die Doppelturmfassade keinesfalls als ein bauliches Zitat, da ein 1:1-Vorbild unwahrscheinlich wäre; vielmehr ist sie die Paraphrasierung eines frühbarocken Fassadenmodells, in der – wie wir unten sehen werden – einige Module (Turmpaar, das dreigeteilte Mittelfeld) aus dem portugiesischen Goa zitiert wurden. Hierbei ist zu beachten, dass das bauliche Modul sich zwischen dem Grundmodul und dem Großmodul unterscheidet. So ist z. B. die Zäsur zwischen dem Langhaus und dem Altarraum nicht als Modul zu bezeichnen, sondern der Schwibbogen, der sie in zwei Raumzellen trennt, ist als das minimale Modul (Grundmodul) zu definieren.

---

<sup>81</sup> Eine Annäherung an die Architekturvermittlung siehe Dreyer 2007, S. 1-6.

<sup>82</sup> Vgl. Karner 2010, S. 52.

<sup>83</sup> Ebd.

In diesem Verständnis entspricht der räumlich vom Langhaus getrennte Altarraum einem Modul-Nexus, so auch der Grundriss, der aus mehreren solcher Nexus besteht. Er kann im Ganzen oder im Kleinen zitiert werden. Ein Grundmodul mit autonomer Sinnfälligkeit wie etwa ein Triumphbogen, besteht wiederum aus den kleineren Einheiten wie Giebel und Säulen/Pilaster. Eine Säule kann in verschiedene „Morphen“ wie Kapitell, Säulenschaft und Basis zerlegt werden. Dieses Phänomen existierte nicht nur in Europa, sondern weltweit, vor allem in der chinesischen Holzarchitektur (Fig.4.3.15).<sup>84</sup>

In diesem hierarchischen System kann lediglich ein aus mehreren Grundmodulen zusammengesetzter Modul-Nexus (wie z.B. Turmbauten, Kuppel) als effektvoller Sinträger fungieren. Ein Grundmodul wie ein Schwibbogen kann auf die Stilherkunft eines Bauteils (etwa gotisch, manieristisch oder Barock etc.) hinweisen, mag aber nicht für die Repräsentation einer gewissen Identität geeignet sein. Um es kurz zu sagen: Das Grundmodul ist nicht identitätsstiftend. Daher ist, wenn es um die Repräsentationsfunktion eines Bauwerks geht, nur das Zitat eines größeren Modul-Nexus (Konstituente) sinnvoll. Auf unser Beispiel übertragen lässt sich primär fragen, warum man solche identitätsstiftenden Modul-Nexus wie den getrennten Altarraum oder den Kuppelbau zitierte und woher sie stammten.

Eine Grundthese zur Interpretation dieses Phänomens besteht darin, dass der Mechanismus baulicher Produktion der Jesuiten in Peking nicht durch die direkte Übertragung des europäischen Architekturmodells, sondern durch Zusammenfügung baulicher Versatzstücke (Modul-Nexus) aus dem Territorialgebiet des portugiesischen Padroado, die weltliche Identität und Vorstellungen enkodierten, erfolgte. Als Medium dieses architektonischen Transfers fungierten nicht die jesuitischen Architekten und Maurer, sondern die architektonischen Traktate, die von Europa nach China geschickt wurden, da es dort sowohl an christlicher Bautradition als auch an Fachkräften mangelte.

Die Theorie zu diesem modularen Denken stammt ursprünglich von Lothar Ledderose. In seinem wohlbekannten *Ten Thousand Things* förderte Ledderose bezüglich der hohen Produktivität und Kreativität der Chinesen im Bereich der künstlerischen Produktion einen Grundsatz zutage, der für die bisherige Fragestellung von großer Relevanz ist:

---

<sup>84</sup> Vgl. Ledderose 1999, S. 107-111.

„...the Chinese devised production systems to assemble objects from standardized parts. These parts were prefabricated in great quantity and could be put together quickly in different combinations, creating an extensive variety of units from a limited repertoire of components.“<sup>85</sup>

Es besteht kein Zweifel daran, dass die Vorzüglichkeit dieser Art von künstlerischer Produktion, die Ledderose „Modulsystem“ nannte, auch jene unerfahrenen, jesuitischen „Laienarchitekten“ zum einfachen Bauen der Kirchen befähigte, im Gegensatz zu dem mühsamen Prozess des *disegno* durch die Auswahl und zielbewusste Kombination vorgefundener Bauteile.

In diesem Zusammenhang soll aber beachtet werden, dass der Begriff der Modularität für Ledderose eher eine unabdingbare Voraussetzung für die Massenproduktion ist, wie er an der Herstellung der Terrakotta-Armee des Ersten Kaisers von China exemplifizierte; dadurch die Handwerker imstande waren, die Aufträge durch Zusammenstellung verschiedener standardisierter Körperteile massenhaft anzufertigen.

Der quantitative Aspekt dieses Systems kann bei der Diskussion über das jesuitische Zitationssystem nicht berücksichtigt werden, da eine derartige Massenproduktion praktisch nicht stattgefunden hat; wir sondern stützen uns vielmehr auf die Kategorisierung des architektonischen Moduls. Es geht deshalb primär um die Frage, wie die Missionare je nach konkretem Bedarf die einzelnen Modul-Nexus kombinierten, um die wirksame Weitergabe ideologischer Inhalte ihrer Architektur und letztendlich die mediale Inszenierung ihrer (weltlichen) nationalen Identität zu bewerkstelligen.

Vielleicht war es doch kein Zufall, wie auch Ledderose selbst bemerkte, dass dieses Modul-Phänomen nicht allein im alten China existierte, sondern in fast allen Zivilisationen zu finden ist,<sup>86</sup> sodass George L. Hersey (1992)<sup>87</sup> bei der Zusammenstellung einer „palladianischen Grammatik“ zu den Villenbauten Andrea Palladios (1508-1580) und Wolfgang Kemp (2005)<sup>88</sup> bei der Festlegung der *Module*

---

<sup>85</sup> Ledderose 1999, S. 1.

<sup>86</sup> Ebd., S. 2. Kemp (2005, S. 452) bemerkte ferner dazu, dass „die (...) Modularität (...) die große Errungenschaft der nachantiken Architektur [ist]“. Als typisches Beispiel dient der Architekturkunst in erster Linie die Renaissance, die durch Wiederaufnahme und Verwendung antiken Vokabulars und antiker Syntax ermöglicht wurde.

<sup>87</sup> Hersey et al. 1992.

<sup>88</sup> Kemp 2005, S. 449-474.

und *Modi* des romanischen Cathedralbaus zu ähnlichen, vergleichbaren Ergebnissen gelangten. Sich dem syntagmatischen Ansatz Karl Böttichers (1860-1889) nähernd, versuchte Kemp, die *Modi* in der romanischen Baukunst, die die einzelnen Bauglieder zur Bindung größerer, autonomer Einheiten (Syntagmata) und schließlich zur Konstitution der baulichen Gesamterscheinung befähigen, zu enthüllen.<sup>89</sup> Ihm zufolge ist z.B. bei der Westpartie des Trierer Doms ein rhythmisches Komponieren der *Kontrastmodi* im Nebeneinander festzustellen.<sup>90</sup>

Damit besteht also primär die Aufgabe zu ermitteln, wo derartige Grundmodule und normierte Modul-Nexus mit autonomer Sinnfälligkeit herkamen und unter welchen Umständen sowie nach welchem Modus sie in der Nantang-Architektur kombiniert wurden.

#### 4.4. *Das portugiesische Goa als Impulsgeber*

Der Schicksaal der Stadt Goa als Zentrum der portugiesischen Kolonialherrschaft und der Padroado-Mission (1551-1622) war mit der Kolonialexpansion Portugals im 15. Jahrhundert, dessen Interesse in der Suche nach neuen Gewürzanbauregionen lag, untrennbar verbunden.<sup>91</sup> Zwecks der Konkurrenzbeseitigung es ist selbstverständlich, dass die Errichtung militärischer Niederlassung im Osten im Interesse des Königs Manuel I gewesen ist.<sup>92</sup> Im Mittelpunkt seiner Maßnahmen stand der „Estado da Índia“, eine Zentralverwaltung, die die portugiesische Herrschaft in den Gebieten östlich des Kaps der Guten Hoffnung sicherte.<sup>93</sup>

Nachdem 1418 und 1452 die Einflussphäre der Portugiesen vonseiten der Päpste im Verhältnis zur Einflussphäre der Spanier definiert worden war, außerhalb der christlichen Welt auf Entdeckungsreisen zu gehen, Handel zu treiben und zu missionieren,<sup>94</sup> hatten die portugiesischen und spanischen Könige, großen Anteil an der Bauplanung und Durchführung kirchlicher Bauwerke in den eroberten Gebieten.

---

<sup>89</sup> Ebd., S. 451.

<sup>90</sup> Vgl. Ebd., S. 453-456.

<sup>91</sup> Vgl. Nunes-Pereira 2002, S. 35.

<sup>92</sup> Vgl. Ebd. (zit. n. Marques 1972, Bd. I, S. 232 ; vgl. dazu Finger et al. 2004, S. 21-22).

<sup>93</sup> Vgl. Marques 1972, Bd. I, S. 341.

<sup>94</sup> Vgl. Nunes-Pereira 2002, S. 36 (zit. n. Reinhard 1983, Bd. 1, S. 43).

Der Christusorden war einer der Vorläufer, der mittels der Finanzierung durch die portugiesische Krone seine Kirchen nach Goa expandierte.

1456 hatte Papst Calixtus II. (reg. 1455-58) diesem Orden die geistliche Jurisdiktion über die portugiesischen Entdeckungen übertragen, aus der sich dann das portugiesische Padroado entwickelte.<sup>95</sup> Der Vertrag von Tordesillas im Jahre 1494, der die Besitzansprüche Portugals und Spaniens in der neuen entdeckten Welt regelte, setzte allerdings geografische Einschränkungen auf die den portugiesischen Königen von den Päpsten verliehenen Privilegien fest. Diese betrafen vor allem die Expansion Portugals, die sich in Richtung Osten ausgedehnt hatte, und die spanischen Entdeckungen, die im Westen stattgefunden hatten.<sup>96</sup>

Kurz nach der Entstehung des Padroado-Systems wurde Goa im Jahre 1557 zum metropolitanischen Erzbistum erhoben. Seitdem fungierte Goa dank der portugiesischen Kolonialherrschaft als eine wichtige Zwischenstation für die China-Missionare (Fig.4.4.1), wo z.B. Matteo Ricci dort, am 1560 gegründeten Kolleg S. Paulo drei Jahre lang studierte, bevor er 1582 sich nach Macau übersiedelte; Adam Schall, der Erbauer der Xitang-Kirche weilte zwischen 1616 und 1619 am neuen Kolleg S. Paulo; nach dem Studium in Braga setzte Thomas Pereira seine Studien in Goa fort und blieb dort für eine Zeit lang.

### *Die frühe Phase goanischer Sakralarchitektur*

Während des 16. Jahrhunderts waren in Goa ausschließlich einige jesuitische „Amateur-Baumeister“ bekannt. Franz Xavier, der bekannte jesuitische Heilige, war einer dieser Baumeister. Er wurde 1541 von Lissabon nach Goa geschickt, gleich nachdem der portugiesische König Johann III. (reg. 1521-1557) um Missionare bat. Als Xavier in Goa ankam, befand sich die Entwicklung der Sakralarchitektur bereits am Ende der ersten Stilphase, die durch die Einführung des ausgehenden Emanuelstils sowie den Abbruch des Stils „ao romano“ (Manierismus), gekennzeichnet war.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. Finger et al. 2004, S. 21.

<sup>96</sup> Vgl. Marques 1972, S. 222-223.

<sup>97</sup> Nunes-Pereira (2002, S. 49) zufolge kann die Entwicklung der Sakralarchitektur in Goa in drei Phasen unterteilt werden, nämlich 1510-49, 1550-94, 1594 bis in das 17. Jahrhundert.

Typisch für diese Periode waren die Hauptpfarrkirche Santa Catarina (ca. 1510), die Kirche Espírito Santo (beginn 1520) sowie die Kirche Nossa Senhora do Rosário (beginn 1543) (Fig.4.4.2; 4.3.3). Sie wiesen durchwegs typische Merkmale der Gotik und des Emanuelstils Portugals auf und traten entweder in Form einer ein- oder dreischiffigen Saalkirche mit räumlich getrenntem Altarraum und Holzdach auf - ein typisches Bauschema der Bettelorden aus dem Mittelalter.

Starke Einflüsse aus Portugal und dem europäischen Ausland waren in den goanischen Kirchen dieser Periode feststellbar. Die gotische Baugesinnung hatte nachhaltige Auswirkungen auf die dortigen Kirchenbauten und wurde zur Grundlage eines neuen, goanischen Bautypus. Ein radikaler Stilwendezeitpunkt in der Sakralarchitektur ist am Bau der Kirche San Domingos (1550-63), dem ersten dominikanischen Kloster in Alt-Goa zu erkennen.<sup>98</sup> Obwohl der Mangel an historischen Quellen uns nicht erlaubt, die genauen Anfänge des Manierismus in Goa zu verfolgen, so lässt sich jedoch anhand von San Domingos schließen, dass der Emanuelstil spätestens zu diesem Zeitpunkt durch einen Stil „ao romano“ aus Goa verdrängt worden war, der als die Grenzmarke einer neuen Stilphase in Goa galt.<sup>99</sup>

#### *S. Paulo und die Zitate der Renaissancearchitektur*

Als Beispiel für den Eingriff der Renaissance in der goanischen Architektur, was mit der Gesellschaft Jesu assoziiert ist, gilt die Kirche S. Paulo (erbaut 1560-72; Fig.4.4.3), die zeitlich kurz nach der Erlassung jesuitischer Baurichtlinien (1558), aber erkennbar früher als die Il-Gesù (ab 1568) entstand. Dort bereitete sich Ricci zwischen 1578 und 1582 auf seine China-Reise vor. Sie war somit ein wertvolles Überbleibsel jesuitischer Sakralarchitektur, bevor der standardisierte Typus der einschiffigen Wandpfeilerkirche schließlich in der römischen Baukunst des 16. Jahrhunderts Fuß fasste.

Obwohl die S. Paulo die erste jesuitische Kollegkirche in Goa überhaupt und damit sakraler Hauptsitz des Padroado war, war die Beteiligung der Ordensarchitekten an

---

<sup>98</sup> Die Kirche existiert heute nicht mehr, dazu siehe Nunes-Pereira (2002, S. 32-36).

<sup>99</sup> Vgl. Ebd., S. 77-78. Aber der Fortbestand von Bautypen aus der Gotik und dem Emanuelstil war noch klar sichtbar.

der frühen Bauprojektierung nur sehr gering.<sup>100</sup> Sicher ist nur, dass einige jesuitische Amateur-Architekten wie Antonio Dias, João Dias oder João Gonçalves mit der Bauaufsicht sowie der späteren Durchführung beschäftigt waren.<sup>101</sup> Die Situation ähnelte sehr dem Fall der Nantang-Kirche. Auch königliche Baumeister wie Inofre de Carvalho (akt. 16. Jh.) übernahmen, so Nunes-Pereira, nur „eine beratende Aufgabe“.<sup>102</sup> 1567, sieben Jahre nach dem Baubeginn, kam Martin Ochoa (akt. 16. Jh.), ein in Lissabon tätiger Bildhauer, nach Goa und ließ sich gezielt in die Weiterplanung von S. Paulo involvieren.<sup>103</sup>

Inwieweit sich Ochoas Umbau von den ursprünglichen Plänen – einem dreischiffigen, mit einem Holzdach bedeckten Langhaus, das an einen quadratisch abgeschlossenen Altarraum anschloss – unterschied ist unklar, da die Kirche bereits 1759 komplett zerstört war.<sup>104</sup> An den Bauresten ist noch zu erkennen, dass Ochoa für das Hauptportal ein bekanntes architektonisches Modul aus der italienischen Renaissance, nämlich den Sergierbogen in Pola (Kroatien)<sup>105</sup> aus Serlios *Libro Terzo* (Drittes Buch) zitierte (Fig.; vgl. 4.4.4; 4.313). Unschwer ist am Portal der S. Paulo abzulesen, dass weniger eine reduktive Paraphrasierung erfolgte, als vielmehr eine authentische Übernahme des Pola-Modells, wie sich am 1:1-Zitat des Untergeschosses verrät (Fig.4.4.3-4). Wenngleich dieser unmittelbare Transfer einer streng gegliederten Grobstruktur des Renaissance-Vorbildes, die unverkennbar Serlios Modul aufgriff, stattfand, war ein zaghafter Eingriff manieristischer Baugesinnung in der Architektur jedoch ebenfalls erkennbar. Das offenbart sich in erster Linie an dem aufwendigen, feingliedrigen sowie plastisch detaillierten Obergeschoss (z.B. das Roll- und Beschlagwerk im Giebel) sowie der von einem gestaffelten Doppelbogen eingefassten Türöffnung. Diese Portalarchitektur war in Portugal zu dieser Zeit kaum bekannt.

Wie definiert man die abgewandelte Form eines zitierten Moduls, nämlich einen Vorgang, bei dem die Struktur eines vorchristlichen Motives in die Formensprache

---

<sup>100</sup> Vgl. Sousa 1978, S. 72.

<sup>101</sup> Vgl. Nunes-Pereira 2002, S. 90-92.

<sup>102</sup> Ebd., S. 90 (zit. n. Moreira 1998, S. 407).

<sup>103</sup> DI, 1948-1988, Bd. VII, S. 13, 16.

<sup>104</sup> Der Kollegbau mitsamt der Kirche wurde 14 Jahre vor der Auflösung der Gesellschaft Jesu vom Markgraf von Pompal zerstört, dazu siehe LThK 1957-1968, Bd. 5, S. 918.

<sup>105</sup> Der Sergierbogen (auch Arcus Sergii) wurde nach der Schlacht bei Actium um 30 v. Chr. von Salvia Postuma Sergia als Denkmal für ihre drei Brüder in Auftrag gegeben.

des zeitgenössischen Manierismus „übersetzt“ wurde? Hierbei übernehmen wir einen Begriff aus der Bildrhetorik, nämlich die *Convnevolezza*, die sich mehr auf die angemessene Darstellung von historischen Ereignissen, d.h. „die richtige Charakterzeichnung der Figuren, in einem zweiten, umfassenderen Sinn aber zusammen mit der ‘ordine‘ auf die Unterordnung der einzelnen Bildkompartimente gemäß den Anforderungen des mehrfigurigen Historienbildes“,<sup>106</sup> als eine treue Kostümierung bezieht.

Auf unser Beispiel übertragen entspricht dies etwa der Modifikation, Verfeinerung sowie Erneuerung der Vorbilder durch die Übernahme der zeitgenössischen Formensprache/Rhetorik, während die Grobstruktur und -gliederung unverändert bleiben. Hier ist der Fall, dass der dreischiffige, mit dem überwölbten Altarraum abschließende Innenraum der S. Paulo durch Hinzufügung der Elemente „ao romano“ im Stil der Zeit gehalten wurde.<sup>107</sup>

#### *Santa Sé und die festen Module goanischer Sakralarchitektur*

In diesem Beispiel sehen wir, dass ein architektonisches Einzelmodul, das circa 30 v. Chr. in Pola entstand, zunächst vom Renaissance-Architekten Sebastiano Serlio zur Wiedergeburt der griechisch-römischen Antike (als Ausdruck des humanistischen Gedankens) wieder zitiert und populär gemacht wurde. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts griff Ochoa es wieder auf, um seine Ordenskirche außerhalb Europas auf den neuesten Stand des Stils seiner Zeit zu bringen. Dieses Hauptportal-Modul tauchte in der goanischen Sakralarchitektur des späten 16. Jahrhunderts immer wieder auf, wie z.B. in der Fassade der Kathedrale Santa Sé (Fig.4.4.5), die „zum Dienst Gottes und des Königs (Sebastião I.)“ nach 1564 erbaut wurde.<sup>108</sup>

In diesem Zitationsprozess wurde das Hauptportal-Modul mit dem Modul der Seitenportale, das bei Serlios *Libro Sette* (Siebtes Buch) zu finden ist, zu einem Portalgeschoss-Modul mit einer vertikalen Dreiteilung kombiniert. Im Querschnitt entsprechen das Hauptportal und die Seitenportale jeweils dem Mittelschiff und den Seitenschiffen.

---

<sup>106</sup> Thilmann 2002, S. 62.

<sup>107</sup> Eine typologische Veränderung des Bauschemas fand also nicht statt.

<sup>108</sup> Ebd., 2002, S. 102.

Ungewöhnlich ist, dass – im Fall der Santa Sé – das Portalgeschoss-Modul durch das Turmpaar-Modul, das ausschließlich in den portugiesischen Kathedralbauten wie Miranda do Duoro (erbaut 1552; Fig.4.4.6) zu sehen war, zu einer Fünfteilung der Fassade erweitert wurde.<sup>109</sup> Die Türme, die in die Großgliederung des Mittelfeldes einbezogen wurden, verdecken die beiden an die Seitenschiffe anschließenden Reihen von Seitenkapellen. Diese Fünfteilung war im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zum festen Modul-Nexus aller bedeutenden goanischen Sakralbauten (mit Ausnahme der Bom Jesus) geworden.<sup>110</sup>

Worin liegt der Unterschied zwischen dieser Modul-Kombination (Portalgeschoss, Turmpaar) und der in Serlios Traktat überlieferten Doppelturmfassade (Fig.3.1.10)? Letztere hatte sowohl auf die italienische als auch auf die portugiesische „schlichte Architektur“ (*estilo chão*) des 16. Jahrhunderts,<sup>111</sup> wie z.B. den Dom zu Portalegre (Fig. 3.1.11), große Auswirkungen.

Im Fall der Santa Sé wurde Serlios Kolossalordnung, die typische Gliederung der Renaissancearchitektur, durch ein Gliederungsraster aus Gesimsen, die die Fassade in Geschosse aufteilen, und aus Pilastern, die die Fassadenfelder einfassen, überzogen war, ersetzt. Jedes Vertikalglied (wie das Portal) besaß folglich ein eigenes, streng gegliedertes Feld. Dass das Hauptportal-Modul sich im ersten Obergeschoss wiederholte, führte schließlich zur Rasterbildung. Dadurch erhielt die Fassade zehn voll ausgebildete Felder (unterhalb des Hauptgesimses).

Zu betonen ist, dass fast alle bedeutenden Kirchen in Goa mindestens zwei vertikale Rasterreihen (Verdoppelung des Hauptportal-Moduls) besaßen. Der entscheidende Grund dieses innovativen, additiven Modus-Nexus lag jedoch „in der fehlenden Tradition von christlichen Bauwerken in Goa“.<sup>112</sup> Dasselbe betraf ebenfalls Peking in der frühen Neuzeit.

Oberhalb des Hauptgesimses der Santa Sé ist ein mit einem Dreiecksgiebel bekröntes Mittelfeld mit Attika zu sehen. Seitlich wird es von zwei gekurvten Feldern flankiert.

---

<sup>109</sup> Es ist unklar, ob die Kirche San Paulo den gleichen Modul-Nexus B hatte, da die oberen Geschosse der Fassade bereits zerstört sind.

<sup>110</sup> Zu beobachten ist aber, dass der Modul-Nexus B kein fester Bestandteil der goanischen Kirchen im 16. Jahrhundert ist. Als Beispiel gilt die Kirche Nossa Senhora de Neves (1565 begonnen) in Salcete (ilha de Salcete do Sul)/Goa. Zwecks der Anpassung an die benachbarte Fortifikation Rachol wurde der rechte Turmbau weggelassen.

<sup>111</sup> Dieser Stilbegriff wurde zuerst von George Kubler für die portugiesische Architektur zwischen 1521 und 1706 definiert, dazu siehe Kubler o. D., S. 58-78.

<sup>112</sup> Nunes-Pereira 2002, S. 155.

Sie verbinden sich zum Aufsatz-Modul, welcher ebenfalls aus Serlios *Libro Quattro* (Viertes Buch) stammte (Fig.4.4.7). Ursprünglich war es eine Erfindung eines Architekten der Frührenaissance, Leo Battista Alberti, die anfänglich in der Marmorfassade (1456-70) der Santa Maria Novella (Fig.4.4.8) in Florenz ihre Anwendung fand. Durch diesen Vergleich ist ersichtlich, dass die Doppelturmfassade der Santa Sé, obwohl sie einige Grundmodule aus Serlios Musterbuch übernahm, auf einen völlig anderen Ursprung als Serlios Lösung verweist; letztere hatte eine italienische Prägung und wurde bis in das 17. Jahrhundert kaum für die europäischen Jesuitenkirchen eingesetzt.

Zusammenfassend lässt sich daraus erschließen, dass die Santa Sé-Fassade aus mehreren Modulen und Modul-Nexus diverser Herkunft bestand. Die Rasterbildung, in der die freien (z.B. Portal, Fenster) und nicht freien (fester Bestandteil der Fassade wie z.B. der Aufsatz) Module aus der Renaissancearchitektur zitiert wurden, lässt sich als eine Schöpfung der goanischen Sakralarchitektur charakterisieren. In Zusammenhang mit den Modulen der Türme und des Aufsatzes wurden sie, wie wir später sehen werden, von einer Reihe von goanischen Sakralbauten des 17. Jahrhunderts immer wieder zitiert und paraphrasiert. Sie waren das Ergebnis modularer Produktion, die sich in einem Ort wie Goa mit fehlender christlicher Bautradition vollzog.

#### *Bom Jesus und die Standardisierung goanischer Baumodule*

Als Folge ist eine Stilparallelität zwischen der Architektur in Goa und der ihres Mutterlandes mehr in Details (zitierten Modulen) als in typenästhetischer Hinsicht erkenntlich. In direkter zeitlicher Abfolge zur Santa Sé stand das neue Professhaus der Jesuiten in Alt-Goa. Dort studierte Adam Schall zwischen 1616 und 1619. Es wurde ursprünglich zum Ersetzen der alten S. Paulo konzipiert, die sich in einer ungesunden Gegend außerhalb der Stadt befand.<sup>113</sup>

1594 wurde die Bauarbeit des Professhauses in Gang gesetzt, nachdem die von der Ordenszentrale genehmigten, aber zum Teil von De Rosis überarbeiteten Bauplänen

---

<sup>113</sup> Vgl. Nunes-Pereira 2002, S. 157.

1587 in Goa ankamen.<sup>114</sup> 1605, kurz nach der Fertigstellung des Macauer St. Pauls-Kollegs, wurde die Kirche dem „Bom Jesus“ geweiht.

Für Goa war die Kirche Bom Jesus jedoch etwas ungewöhnlich (Fig.4.4.9-10). Als eine einschiffige, massiv tonnengewölbte Saalkirche mit herausragenden Pseudoquerarmen und einem rechteckigen Altarhaus, die einen Grundriss in Form eines lateinischen Kreuzes ergab, darf die Bom Jesus als eine auf Portugal bezogene lokale Ausprägung von Jesuitenkirchen bezeichnen, die kaum Einflüsse von der 1568 begonnenen Il-Gesù aufwies.<sup>115</sup> Vorbilder im Mutterland waren die Kirchen Espírito Santo (erbaut 1566) in Évora und São Roque (1566-96) in Lissabon. Beide dienten als Grundform sowohl für zahlreiche portugiesische und brasilianische Jesuitenkirchen als auch Sakralbauten verschiedener geistiger Orden.

In der goanischen Baukunst ist die Bom Jesus vor allem wegen des Beibehaltens dieses mittelalterlichen Grundrisses als eine typengeschichtliche Grenzmarke anzusehen, denn in der Zeit danach wurde bloß eine einschiffige Saalkirche in Goa gebaut. Der Typus der dreischiffigen Pseudobasilika wie Santa Sé wurde hingegen komplett aus Goa verdrängt.

Die Paraphrasierung eines Saalkirchentypus aus dem Mutterland setzte sich nicht nur in Goa fort wie in der Kirche Nossa Senhora da Graça (1597-1608; fortan: Graça, Fig.4.4.11), sondern konsequenter noch in Macau sowie im Peking des 17. Jahrhunderts. Carlo Spinola, der 1598 in Goa ankam, zitierte genau denselben Grundriss für seine St. Pauls-Kirche in Macau. In diesem Kontext ist es anzunehmen, dass sowohl Schalls Neubau (der Nantang-Kirche) als auch Buglios Dongtang-Kirche einen ähnlichen Grundriss besaßen.

Betrachten wir hierbei die Fassade der Bom Jesus genauer: Die Giebelfassade wurde, anders als die der Santa Sé, auf lediglich drei Achsen reduziert, da das Turmpaar zu dieser Zeit von den europäischen Jesuiten nicht bevorzugt wurde. Die mittlere, von einem Dreieckgiebel bekrönte Felderreihe ist viergeschossig, während die seitlichen Felderreihen nur aus drei vollen Geschossen bestehen. Darüber setzen gekurvte Felder an, die die seitlichen und die mittlere Felderreihe verbinden. Durch das Gliederungsraster erhält die Fassade (ohne Türme) zehn voll ausgebildete Felder, die

---

<sup>114</sup> DI 1948-1988, Bd. XIV, S. 702-706.

<sup>115</sup> Vgl. Rodrigues 1980, S. 10-11; Silva 1983, S. 201-213; Correia 1993, S. 113. Das Il-Gesù-Gebäude wurde erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Portugal eingeführt. Das Bauschema wurde zunächst paraphrasiert in der Kirche São Vicente de Fora (1582-90) in Lissabon, welche zur Verbreitung des Il-Gesù-Stils auf der iberischen Insel verhalf.

jeweils von Portalen (im Erdgeschoss), Fenstern (im ersten Obergeschoss) und Okuli-Fenstern (im dritten Obergeschoss), die auf diverse Ursprünge verweisen, ausgefüllt werden.<sup>116</sup>

Diese von Rom genehmigte Fassadengestaltung, in der sich der zeitgenössische Geschmack der europäischen Jesuiten offenbarte, wich aber eindeutig vom Modellbau Santa Sé ab. Aus der Perspektive der modularen Produktion lässt sich die Bom Jesus-Fassade – nicht nur wegen des Wegfalls der Turmbauten – keinesfalls als Fortführung des Santa Sé-Modells ansehen. Vielmehr war sie – neben der Santa Sé – zum weiteren goanischen Fassadentypus geworden (Fig.4.4.0). Die einzigen Modul-Nexus, die in direkter Verbindung zur Santa Sé standen, sind die Verdreifachung des Hauptportal-Moduls sowie das mit dem Dreieckgiebel bekrönte Mittelfeld (im vierten Obergeschoss), das wir vorhin als Aufsatzmodul bezeichnet haben.<sup>117</sup>

Die zwei festen Module vereinigten sich wiederum in der Fassade der Nossa Senhora da Graça (Fig.4.4.11; oben), dem Nachfolgerbau der Bom Jesus, der eine Kompromisslösung zwischen dem europäischen Zeitgeschmack und der lokalen Bauästhetik suchte, mit dem Modul des Turmpaars. Die prächtigen Türme, die, so Rudolf Wittkower, sich als die portugiesische – und spanische, später südamerikanische und goanische – Antwort auf eines der Hauptprobleme der Sakralkunst der Neuzeit erwiesen,<sup>118</sup> wurden wiederum in die Großgliederung des Mittelfeldes der Graça-Fassade einbezogen.

Die Graça-Fassade, die das feste Turmpaar-Modul einschließt, ist als der Beginn standardisierter goanischer Fassaden anzusehen.<sup>119</sup> Sie wurde also zunächst 1619 in der Fassade der Nossa Senhora da Imaculada Conceição in Panjim (Fig.4.4.12) paraphrasiert, in der die Türme auf drei Geschosse reduziert wurden. Die modifizierten Turmpaar-Modul tauchten anschließend in der von Sebastião I finanzierten Jesuitenkirche Santo Inácio de Loiola (1622-1640; Fig.4.4.13) in Rachol auf, in der die Santa Sé-Module zur Grundlage der Fassadengestalt wurden.

---

<sup>116</sup> Nunes-Pereira ist der Meinung, dass das Erdgeschoss Elemente (Module) aus dem italienischen Manierismus, das erste Obergeschoss solche aus der französischen Schlossarchitektur sowie das zweite Obergeschoss solche aus der flämischen Kunst enthalten, dazu siehe Nunes-Pereira 2002, S. 230.

<sup>117</sup> Die gekrümmten Felder wurden ebenfalls durch die Halbkreise mit radialer, muschelartiger Dekoration, einem einzelnen Modul aus der Frührenaissance, ersetzt.

<sup>118</sup> Vgl. Wittkower 1990, S. 37-38, 40-41.

<sup>119</sup> Die goanischen Kirchen des 16. Jahrhunderts besaßen zumeist einen asymmetrischen Turmbau, der wohl als das Vorbild für die Macauer St. Paul diente.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurde die Inácio-Lösung auch zum Bau der nicht jesuitischen Kirchen in Goa mehrfach kopiert, wie z.B.: die Gemeindekirche St. Alex (1647; Fig.4.4.14) in Corturim, die Espírito Santo (1675; Fig.4.4.15) in Margão sowie Santa Ana (1681; Fig. 4.4.16) in Talaulim. Als die Umbaumaßnahmen der Nantang-Kirche 1704 in Gang gesetzt worden waren, wurde die Inácio-Fassade bereits, wie die Gemeindekirche Nossa Senhora de Glória (1700; Fig.4.4.17) in Varcá und die Kirche Nossa Senhora da Piedade (1699-1724) in Divar sie aufweisen, zum Fassadenideal der goanischen Sakralarchitektur standarisiert und setzte sich bis in die 1770er-Jahre in der Kirche Reis Magos (Fig. 4.4.18) in Aguada fort.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die goanische Fassade in der Zeit nach 1600 aus folgenden festen Modul-Nexus bestand:

- (1) Wiederholung des Hauptportal-Moduls, die zur Rasterbildung führte;
- (2) das Turmpaar-Modul mit portugiesischer Herkunft;
- (3) das Aufsatz-Modul, das aus der italienischen Renaissance stammte.

Die zwischen 1704 und 1711 umgebaute Nantang-Kirche sowie ihr Nachfolgerbau, die Kirche des jesuitischen Seminars St. Josef (Seminário de São José; gen. *Xiao sanba* 小三巴, 1746-1758; Fig. 4.4.19) standen genau in derselben Genealogie.<sup>120</sup>

Im Kontext der heftigen ordensinternen Konkurrenz im Peking des 18. Jahrhunderts ist es ersichtlich, dass die Wiederholung der goanischen Fassade in Peking und Macau im großen Maße zur Visualisierung königlicher Identität in ihrer Architektur verhalf. Sie diente somit als genealogischer Beweis in Abgrenzung zu Jesuitenkirchen anderer Nationen.

#### 4.5 *Fassade als Repräsentation königlicher Identität*

##### *Charles de Belleville und die Beitang-Fassade*

Der große Konkurrent der portugiesischen Jesuiten in Peking waren die französischen Missionare, genauer gesagt das dahinter stehende Königshaus von Louis IVX. Beginnend in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts führte die steigende Anzahl von den am Hofe arbeitenden französischen Jesuiten zum Konflikt mit den

---

<sup>120</sup> Zur Gründungsgeschichte der S. Josef-Kirche zu Macau siehe Ye Nong 2009, S. 53-80.

portugiesischen Missionaren, die im Dienst des kaiserlichen Amtes für Sternkunde standen.<sup>121</sup> Es ging also um die Konflikte und Streitigkeiten verschiedener nationaler Interessen (vor allem um die portugiesische Patronage und Vorrechte in der China-Mission gegen das französische Königshaus) sowie einen Wissenschafts-Wettbewerb am Hofe.<sup>122</sup>

Pereira, der die Nantang nach 1704 zum Umbau initiierte, war zu diesem Zeitpunkt Interims-Präsident des Astronomischen Amtes und zugleich Vize-Provinzial der China-Mission, von der im Dezember 1700 die französische Mission abgetrennt worden war. Um in Konkurrenz treten zu können, erbauten die französischen Missionare zwischen 1699 und 1703 die Beitang-Kirche. Als einziger, von Louis XIV finanzierter Sakralbau in Peking spielte sie zur Anregung eines radikalen Stilwandels der portugiesischen Nantang-Kirche eine entscheidende Rolle. Die Kirche wurde nach Plänen von Charles de Belleville (Wei Jialu 衛嘉祿, 1657-1730), einem jesuitischen Bildhauer, Architekt und Maler aus Rouen, erbaut.<sup>123</sup> Ihre doppelte herrscherliche Identität, zunächst als Hofkirche Kangxis, dann aber auch als Herrschaftskirche von Louis XIV, war in vielerlei Weise zu artikulieren. Wie an Moreaus Grundrissaufnahme zu erkennen ist, erhob sich der Kirchenneubau über einem hohen Fundament und hatte eine erhebliche Baudimension von 75 *Schuhen* Länge, 33 *Schuhen* Breite und 30 *Ellen* Höhe (Fig.4.5.1; 2.4.2). Im Vergleich zur Nantang-Kirche war sie also verhältnismäßig klein. Diesen winzigen Unterschied in der Baudimension soll Pereira mit Absicht geplant haben.

Im Grundriss tritt die Kirche in Form eines Rechtecks auf, dem sich im Norden ein quadratischer Annexbau, der für die jesuitische Bibliothek zur Verfügung stand, anschließt. Die Form des Langhauses (ohne Querarm) war von den französischen Jesuiten im 17. Jahrhundert, wie z.B. Étienne Martellange (1569-1641), der eine Reihe von jesuitischen Bauten in Frankreich realisierte, besonders bevorzugt.<sup>124</sup> Sie grenzte sich von dem mittelalterlichen Grundriss der Xitang-Kirche ab, den von Schall direkt aus Goa übernommen hatte, ab. Im Querschnitt ergibt die Kirche die Form einer Pseudobasilika, die durch die Säulengänge in drei Schiffe aufgeteilt war.

---

<sup>121</sup> Vgl. Collani 2006, S. 315.

<sup>122</sup> Ebd.; vgl. Wang 2014, S. 14.

<sup>123</sup> Vgl. Yu Sanle 1996, S. 275; sowie Dudink 2001, S. 583.

<sup>124</sup> Typische Beispiele für das kreuzförmige Langhaus waren die St. Paul und Schalls Kirche.

*Die französischen Vorbilder*

Hierbei empfiehlt es sich, drei Fassaden in Frankreich, die durchweg von Martellange in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entworfen wurden, in Betracht zu ziehen. Als das erste Beispiel gilt das Fassadenmodell der Noviziatskirche (Noviciat des Jésuites; Fig.4.5.2) in Paris, die Martellange gegen 1630 projektierte, und die als ein ikonisches Design für die jesuitische Baupraxis dieser Zeit diente.

Es umfasst eine zweigeschossige Struktur mit fünf durch Pilaster gegliederten Felderreihen im Untergeschoss und drei im Obergeschoss. Die äußeren Felderreihen wurden durch Volutenspangen, die ebenfalls an der Fassade der San Ignazio zu sehen waren, ersetzt. Sie verbinden die seitlichen und die mittlere Felderreihe. In der modularen Produktion besteht die Fassade aus der Wiederholung des festen Hauptportal-Moduls. Die Dreieckgiebel sowie die äußeren Felderreihen (Volutenspangen) waren keine festen Module und konnten, wie wir unten sehen werden, beseitigt werden.

Das zweite Beispiel ist die Fassade der Église de la Mercy (fortan: Mercy; Fig.4.5.3), die zeitgleich (oder vielleicht etwas später, wohl in den 1630er-Jahren) entstand und die direkt auf Martellanges Entwurf der Noviziatskirche zurückgriff. Sie paraphrasierte ihr Pariser Vorbild auf eine sehr authentische Weise. Der einzige Unterschied liegt darin, dass das Langhaus zu drei Schiffen erweitert wurde. Als Folge entsprechen die Seitenportale den Seitenschiffen im Inneren.

Das dritte Beispiel ist die Kirche Saint-Paul-Saint-Louis (Fig.2.5.5) in Paris, eine von Louis XIII. (reg. 1610-1643) finanzierte Jesuitenkirche, die zwischen 1627 und 1641 unter der Leitung des „königlichen Architekten“ Martellange erbaut wurde. Ihre Fassade, die sich als Perfektionierung und Weiterentwicklung von Martellanges Entwurf für die Noviziatskirche verstand, stammte jedoch aus den Händen von François Derand (1588-1644), einem französischen Jesuiten und Architekten, der sich in Rouen, dem Geburtsort Bellevilles, zum Novizen ausbilden ließ.

Unverändert und immer wiederholt wurde die mittlere, zweigeschossige Felderreihe, unterteilt in drei Felderreihen italienischer Herkunft. Sie lässt sich auf Albertis S. Maria Novella sowie Serlios *Libro Terzo* zurückführen (Fig.4.4.8). Das Ziel des Bauaktes war also nicht, eine bloße Kopie, sondern vielmehr durch Nachahmung des großartigen Pariser Entwurfes ein neues, weiter entwickeltes Werk zu schaffen, das

den Ruhm des Originals beanspruchen konnte. Dadurch konnte darüber hinaus die Identität des Originals, die sich in erster Linie mit der königlichen Stiftung assoziierte, in den Nachfolgebauten beibehalten werden.

Betrachten wir die Beitang-Fassade nun genauer, ist ihre unmittelbare Stilkohärenz zur französischen Interpretation der italienischen Fassadenlösung noch evidenter (Fig.4.5.4). So zum Beispiel bei der San Ignazio in Rom, die ab 1626 nach Plänen des Orazio Grassi (1583-1654), dem jesuitischen Mathematiker und Architekten, erbaut und immer wieder aufgegriffen und abgewandelt wurde, in Rom, Rouen und Paris.

Für die Beitang-Fassade war zunächst die Großgliederung, die aus Säulen- und Pilasterpaaren sowie Gesimsen bestand, bestimmend. Dadurch erhielt die Fassade vertikal drei Achsen und horizontal zwei Geschosse, welche in erster Linie an die der Noviziatkirche erinnerten. Der einzige Unterschied ~~dazwischen~~ liegt darin, dass Belleville die drei mittleren, im ursprünglichen Entwurf vortretenden Felder, die später von der Kirche Mercy wieder zitiert und perfektioniert wurden, zur Fassade der Beitang modifizierte. Beispielsweise wurden die zwei äußeren Achsen einschließlich der Volutenspangen (im Obergeschoss) sowie der dreieckige Gesimgiebel weggelassen.

Diese strukturelle Reduzierung war jedoch kein Einzelfall, sondern gewann in Frankreich an großer Wirksamkeit. So zum Beispiel bei der Fassade der St. Acheul-Kirche (l'Église Saint-Acheul, wiederaufgebaut 1751; Fig.4.5.5) in Amiens,<sup>125</sup> wo die leicht modifizierten, mittleren Felder der Noviziatkirche übernommen wurden. Darüber hinaus lässt sich an einer Vielfalt der Baudetails erkennen, dass Belleville sich nicht ausschließlich auf das Pariser Vorbild stützte, sondern dass er sich bemühte, strukturell-stilistische Kompromisse aus dem Repertoire der französischen Jesuitenkirchen zu finden. In Anlehnung an die Mercy-Kirche, den direkten Nachfolgebau des Pariser Vorbildes, unterschied sich die Form der Vertikalglieder im unteren und oberen Geschoss, um mehr Rhythmus zu erhalten.

Die Säulenpaare im unteren Geschoss, die aus den reduzierten, dorischen Kapitellen und der Basis bestanden, saßen auf den autonomen, quadratischen Postamenten, d.h. jede Säule besaß ein eigenes Postament. Dadurch wurde eine durchgehende

---

<sup>125</sup> Der ursprüngliche Bau der St. Acheul entstand in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Sockelzone, die als ein wirksames Horizontalglied in der Fassade der Noviziatkirche zu sehen war, in kleine Teile zerlegt. Die gewaltigen Säulenschäfte traten, anstatt von Wandpilastern, jeweils in Form einer 3/4-Wandsäule auf. Dies war keine Erfindung Bellevilles, sondern lässt sich sowohl an der San Ignazio, dem italienischen Vorbild, als auch an der Mittelachse der Mercy-Kirche beobachten. Die Wandflächen zwischen den Säulenpaaren, an deren Stellen bei der Noviziatkirche noch Wandnischen zu sehen waren, wurden sowohl bei der Mercy-Kirche als auch bei der Beitang-Kirche durch Seitenportale ersetzt. Von der Proportion des Portals her; näherte sich Letztere eher dem Pariser Vorbild an.<sup>126</sup>

Oberhalb des Seitenportals befand sich eine Halbnische, in der eine Blumenvase aufgestellt wurde. Das Hauptportal, dessen Kämpfer annähernd der Höhe der Seitenportale entsprach, war rundbogig abgeschlossen. Außer der Großgliederung durch die Pilaster und Gesimse wurde das Gebälk des Pariser Vorbildes, das die Fassade in zwei Geschosse aufteilte, in der Gestaltung der Beitang-Fassade beibehalten. Die Säulenpaare trugen direkt das Gebälk ohne Architrav, welches gegliedert durch die Triglyphe war. Die Felder der Metrope, der Bestandteil eines Triglyphenfriesses, wurden hingegen leer gelassen.

Die Gliederungsstruktur des Erdgeschosses wiederholte sich im ersten Obergeschoss und wies einen breiteren Sockelbereich auf. Sie stimmte größtenteils mit der Noviziatkirche überein, mit Ausnahme des Mittelfeldes, in dem ein IHS-Monogramm in Form einer Fensterrosette angebracht wurde, welche sich als Anlehnung an die Rosette der Mercy-Kirche sowie der Saint-Paul-Saint-Louis verstand (Fig.2.5.5).

Seitlich der Fensterrosette war jeweils eine Blumenvase zwischen dem reliefartigen Pilasterpaar zu sehen, die im Verhältnis zu jener im Untergeschoss größer erschien. Bei der Noviziatskirche, der Mercy und Saint-Paul-Saint-Louis waren hingegen freistehende Statuen zu sehen. Die Gesimse und das Gebälk des Obergeschosses waren über den Pilastern verkröpft, sodass die Fassade mehr Plastizität erhielt.

Hierbei ist zu betonen, dass sich keine Akzentuierung der Mittelachse durch die Vorkragung des Mittelfeldes, wie sie an ihren Vorbildern zu erkennen sind, in der Beitang-Fassade bildete; ganz im Gegenteil erschien sie sehr flach.

---

<sup>126</sup> Die Höhe der Wandnischen in der Fassade der Noviziatkirche entsprach genau der der Seitenportale der Beitang-Kirche.

Beim Vergleich der obigen Beispiele lässt sich ~~daraus~~ schließen, dass die Fassaden der französischen Jesuiten im 17. Jahrhundert in der Genealogie der italienischen Frührenaissance standen. Sie verstanden sich sowohl als die Zitation als auch die Interpretation der italienischen Vorbilder und Inspirationen. Belleville zitierte bewusst einen geläufigen, mit dem Königshaus assoziierten Fassadentyp aus dem französischen Repertoire des 17. Jahrhunderts, um die Beitang-Kirche visuell von ~~anderen~~ den portugiesischen Kirchen abzugrenzen.

Dabei gilt als eine vorläufige, zu prüfende Annahme, dass die Kirchenfassade die Funktion der Visualisierung „sekundärer nationsbezogener Identität“ übernahm, sodass eine Reihe von Kirchenbauten – von der Espírito Santo in Goa über die Nantang in Peking bis zur São José in Macau – trotz struktureller Divergenz sinnliche Assoziationen weckt, die als „genealogischer Beweis“ und als Repräsentanz der Macht und Legitimation des portugiesischen Königshauses dienen.

#### 4.6 *Gezähmte Natur als Spiegel der Macht: Das Beispiel des jesuitischen Gartens*

Für die Jesuiten ist die zentrale Bedeutung des Gartens – als gezähmte Natur – mit der Kontrolle über die Wildnis sowie der Repräsentation der christlichen Hochkultur gleichzusetzen.<sup>127</sup> Die Ambitionen der frühneuzeitlichen europäischen Fürstentümer standen in zeitlicher Parallelität mit dem Ehrgeiz der Jesuiten, die einstweilen den Rest der Welt, der angeblich eine „verwüstete Wildnis“ sein sollte, zu entdecken.<sup>128</sup> Mit der finanziellen Unterstützung der Könige und Herzöge, publizierten die in Übersee tätigen jesuitischen Missionare botanische Traktate über exotische Flora und Kräuter, schickten Samen zurück an ihre Kollegien sowie weltlichen Schutzherren in Europa, und vor allem duplizierten sie ebenfalls physische Gärten, die mit den ihnen zugehörigen Kollegien assoziiert waren, in beträchtlicher Anzahl.

In Peking hinterließen sie vier prominente „europäische Gärten“; drei davon standen

---

<sup>127</sup> Zur Einführung in die jesuitische Teilhabe am Bau der Gärten siehe Davidson 2002, S. 86-107.

<sup>128</sup> Die Funktion des Gartens in der frühneuzeitlichen Machtausübung der Jesuiten und Fürstentümer siehe Sayre 2009, S. 15-19.

auf den Geländen der jesuitischen Residenzen.<sup>129</sup> Sie wurden bisher bedauerlicherweise nie von der Forschung beachtet, da es vor allem an Bildquellen mangelt. Gemeinhin werden die „*Xitang lou* 西洋樓“ (Europäische Villen) der *Yuanming yuan* 圓明園 (Gärten der Vollkommenen Klarheit), die von den jesuitischen Hofkünstlern zwischen 1747 und 1760 erbaut wurden, um Qianlongs Wunsch nach westlichen exotischen Gebäuden zufrieden zu stellen, als der früheste architektonische Komplex in China, der die europäische Gartengestaltung involvierte, bezeichnet.

Jedoch legen die neuerdings entdeckten Bildquellen nahe, dass ein Barockgarten (*jardin à la française*), der sogar noch früher als Qianlongs „europäische Villen“ entstanden ist, in den 1740er-Jahren auf dem Gelände der französischen Beitang-Kirche erbaut wurde. Deren Entwurf sowie Konstruktion standen, wie wir im Folgenden sehen werden, in enger Verbindung mit Jean-Denis Attiret (Wang Zhicheng 王致誠, 1702-1768), einem am Qing-Hof tätigen Jesuitenmaler aus Dole (Franche-Comté). Er wird im Mittelpunkt unserer Diskussion stehen.

Darüber hinaus darf man keineswegs außer Acht lassen, dass es, wie Huang Biao 1688 bestätigte, zum Norden des Nantang-Geländes (damals: Xitang) mehrere gartengestalterische „Szenen“ (*Jing*) gab.<sup>130</sup> In Anbetracht seiner einzigartigen sozialen und politischen Funktionen innerhalb eines sakralen Raumes, verfolgt dieses Kapitel primär das Ziel, die Entstehung eines solchen europäischen Gartens zu kontextualisieren auf der Grundlage verschiedener Repräsentationsformen wie narrative Malereien, Architekturzeichnungen sowie von Stadtplänen aus dieser Zeit. Im Zentrum der Diskussion stehen die Fragen: Wie wurden die Gärten aufgebaut, situiert und zu welchem Zweck? War die chinesische Ästhetik in den Bau der Gärten integriert? In diesem Zusammenhang werden die Bedeutung sowie Authentizität der bestehenden visuellen Darstellungen untersucht. Mit dem Zugang zu schriftlichen Aufzeichnungen werden ferner Fragen sowohl zur Herkunft konkreter Ideen und Musterentwürfe als auch zu deren Funktion als sozialem Raum im Zuge der Machtausübung gestellt.

Auf der Basis dieser Diskussionen werde ich aufzeigen, wie das La Flèche-Modell

---

<sup>129</sup> Die Nantang-Residenz (damals: Xitang) war die erste, die einen Garten besaß. Er entstand gegen 1680; dann der der Beitang-Residenz, erbaut zwischen 1699 und 1703. Dieser Garten sollte in den 1740er-Jahren erweitert werden; die Dongtang-Residenz wurde nach 1730 mit einem Hochparterre versehen.

<sup>130</sup> Siehe Kap. 2.3: „Die Xitang-Kirche, der Hausgarten und die Turmbauten“.

des Gartenbaus auf das Gelände einer Jesuitenkirche im Peking des 18. Jahrhunderts übertragen wurde; schließlich wird anhand des Beispiels der Beitang-Residenz exemplifiziert, wie der Barockgarten als Reflektion französischer königlicher Macht und Identität fungierte.

#### *Der Garten in der Darstellung der „Pariser Malerei“*

In der grafischen Sammlung der Bibliothèque nationale de France in Paris ist ein schwerer kolorierter Wandbehang (*tieluo* 貼落) aus den 1770er-Jahren zu finden, welcher derzeit den Titel „Prozession solennelle dans les jardins du Nan-tang (église également connue sous le nom de Collège de la Mission portugaise) à Pékin“ trägt (Fig. 4.6.1).<sup>131</sup>

Als ein chinesisches gemaltes Werk, das die europäischen Maltechniken und eine perspektivische Darstellungsweise einbezieht, ist es bemerkenswert, dass die Malerei ein religiöses Thema, nämlich eine feierliche Prozession zum Fest des Heiligsten Herzen Jesu (La Fête du Sacré-Cœur; oder: *Jesu shengxin jie* 耶穌聖心節) zum Gegenstand ihrer Darstellung macht.<sup>132</sup> Diese ungewöhnlicherweise ursprünglich aus Frankreich stammende Prozession, wie in späteren Stellen die Ergebnisse ikonografischer Untersuchung ergaben, findet im Vorhof-Garten der 1703 fertiggestellten französischen Beitang-Kirche statt.

Abgesehen von dem im Vorgarten durchgeführten Ritual, das bis dahin die meiste wissenschaftliche Aufmerksamkeit erzielte, ist der auffälligste Punkt in diesem Gemälde nichts anderes als der von einem überdachten Korridor umgebene Vorhof. Er tritt in Gestalt eines formalen Gartens im Stil der französischen Renaissance auf und wird symmetrisch durch Kieswege in vier *Parterres* geteilt (Fig. 4.6.2). Als eine derartige, geometrisch geformte Landschaft, unterscheidet sich dieser Garten eindeutig vom traditionellen Verständnis der chinesischen Gartengestaltung, in dem

---

<sup>131</sup> Gemäß dem Eintrag der französischen Nationalbibliothek wurde das Gemälde im Jahr 1976 auf einer Auktion für asiatische Kunstschätze in Paris, die durch das Auktionshaus *Priseurs Ader Picard Tajan* organisiert wurde, erworben. Wie *Golvers* (2012, S. 12) feststellte, lautet die aktuelle Signatur dieses Werks "BnF Cartes et Plans Réserve Musée Objet 11" oder RC-B-0074. Das Gemälde hat derzeit die Form einer Hängerolle, die etwa 187,5 cm in der Höhe misst und 130 cm in der Breite. Zur Datierung dieser Malerei siehe Kap. 5.3: „Verehrung des Herzen Jesus“.

<sup>132</sup> Zum Kult des Heiligsten Herzen Jesu in Frankreich siehe *Busch* 1997, S. 31-37, 50-62.

das *Imitatio* natürlicher Formen, die Ästhetik der „Überraschung“, Asymmetrie und Capriccio, besonders erwünscht sind.

Interessanterweise ist jedes *Parterre* in einem geometrischen Muster angeordnet und mit unterschiedlich geformtem Formgehölz, oder „Bosketten“, dicht bepflanzt (Fig. 4.6.1); letzteres gehört zum schematischen Aufbau fast aller Barockgärten. Jedes *Parterre* ist außerdem von einrahmenden Blumenrabatten mit verschiedenen Sorten von orientalischer Flora und Kräutern, wie z.B. japanischer Rose (*Rosa rugosa*), Lilien (*Lilium*) und Wand-Iris (*Iris*) umgeben.

Die einzigartige Gestalt der Formschnitte erinnert uns unwillkürlich an solche in den „Europäischen Villen“ der „Gärten der Perfekten Vollkommenheit“ (*Yuanming yuan*) – der prominenten, von Qianlong geförderten Gartenprojekte, an denen der jesuitische Hofmaler Giuseppe Castiglione sowie seine französischen Kollegen Jean-Denis Attiret (Wang Zhicheng, 1702-1768) und Michel Benoit (Jiang Youren 蔣友仁, 1715-1774)<sup>133</sup> maßgeblich beteiligt waren (Fig. 4.6.3).

Ebenso steht in der Mitte jedes *Parterres* ein großer chinesischer Wacholder (*Juniperus*), der horizontal in zwei unterschiedliche Teile beschnitten ist: Der obere Teil in Gestalt eines Kegels mit leicht abgerundeten Ecken, der untere mit vier trapezförmigen Seiten imitiert die Form einer Pyramide. An der Ecke des *Parterres* steht jeweils ein verhältnismäßig kleiner, aber straff abgeschnittener Wacholder in leicht variierten Form.

Eine Frage bleibt bisher ungelöst, nämlich wem dieser versteckte Jesuitengarten, dessen Entwürfe im engeren Zusammenhang zu Qianlongs Gartenprojekt stehen, zugeschrieben werden soll. Als einzige, innerhalb der Kaiserstadt (*huangcheng*) situierte Jesuitenkirche, fand die Beitang-Kirche in den Reiseberichten der chinesischen Besucher und koreanischen Diplomaten des 18. Jahrhunderts kaum Erwähnung; letztere unterhielten eine enge Freundschaft zu den Missionars-Wissenschaftlern, die im Dienste des Qing-Hofs tätig waren. Der früheste Bericht über den Beitang-Garten ist in einem auf den 11. Juni 1772 datierten Brief von Pierre- Martial Cibot (Han Guoying 韓國英, 1727-1780), einem französischen Missionar an der Beitang-Residenz, der tief von dem chinesischen Garten

---

<sup>133</sup> Da Benoit aber erst 1775 nach Peking kam, scheint es sehr unwahrscheinlich, dass er sich am Bau des Beitang-Gartens beteiligte.

beeindruckt war, zu finden.<sup>134</sup>

Dieser ungewöhnliche Brief, in dem das jesuitische Kolleg (Collège royal Henri-le-Grand, 1604-1762; heute: Le Prytanée Nationale Militaire) in La Flèche (Sarthe), bei dem Cibot sowie die früheren, nach China geschickten Missionare wie Joachim Bouvet und Claude de Visdelou (Liu Ying 劉應, 1656-1737) sich ausbilden ließen, eine besondere Erwähnung erfuhr, signalisiert die enge Verbindung zwischen dem Peking-Garten und seiner französischen Inspiration (Fig. 4.6.4):<sup>135</sup> „... cour du parterre environné d'une galerie couverte qui est devant notre Eglise; la grande cour est à peu près comme celle des Pensionnaires de la Fleche.“<sup>136</sup>

#### *Peking: Jean-Denis Attiret, Nicolas d'Incarville und der Bau des Beitang-Gartens*

Die Suche nach dem Ursprung des Beitang-Gartens beginnt zunächst in Peking, wo die Jesuiten ca. 150 Jahren zuvor ihre Niederlassung gegründet hatten. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wurden dort zwei Jesuitenkirchen unter der Protektion des portugiesischen Padroado erbaut;<sup>137</sup> davon war lediglich die Nantang-Residenz (damals: Xitang) mit einem „Hausgarten“ versehen.<sup>138</sup>

Der Würgegriff des portugiesischen Königs in der fernöstlichen Mission (vor allem in China) löste sich dramatisch, nachdem Philippe Couplet (Bo Yingli 柏應理, 1623-1693), ein zur Nantang-Kirche gehöriger belgischer Jesuit, 1681 als Prokurator der China-Mission zurück nach Europa geschickt wurde.<sup>139</sup> Unerwartet traf sich sein und Ferdinand Verbiests Wunsch, dass wissenschaftlich gut ausgebildete Jesuiten im Dienste des französischen Hofes missionieren könnten, mit dem Ehrgeiz von Louis

---

<sup>134</sup> Zu Cibots Teilhabe am Transfer des Wissens über archaische chinesische Gartengestaltung nach Europa siehe Rinaldi 2006, S. 212-231 (dazu vgl. auch Kap. 5.3: „Pierre-Martial Cibot und sein Bericht über das Fest des Heiligen Herzens“).

<sup>135</sup> Jean de Fontaney, unter dessen Leitung sechs fünf in Naturwissenschaften spezialisierte „Wissenschaftler-Missionare“ 1688 nach China kamen, amtierte zwischen 1702 und 1710 als Rektor des Kollegs in La Flèche, dazu siehe Mungello 1989, S. 329. (Tachard blieb in Siam)

<sup>136</sup> LEC, Bd. 30, S. 96f.

<sup>137</sup> Sie sind die Nantang-Kirche (damals: Xitang), die unter Adam Schall von Bell zwischen 1650 und 1652 erbaut wurde sowie die Dongtang-Kirche, erbaut, konfisziert und zerstört jeweils im Jahre 1662, 1665-69. Zur Entstehungsgeschichte beider Kirchen siehe Kap. 4.2 sowie 4.3.

<sup>138</sup> Zur Erwähnung dieses Hausgartens von den Chinesen siehe Kap. 4.3.

<sup>139</sup> Witek 1998, S. 155.

XIV, der seinen Einfluss in den Fernen Osten auszuweiten.<sup>140</sup>

Als Folge wurden im Jahre 1686 sechs gut ausgebildete Missionare, darunter auch Joachim Bouvet, vom Jesuitenkolleg in La Flèche nach China geschickt. Nach fünfjähriger Tätigkeit als Lehrer des Kangxi-Kaisers (reg. 1661-1722), wurde Bouvet beauftragt, weitere Wissenschaftler und Künstler aus Frankreich zu rekrutieren, um dem Hof tatkräftig zu dienen. Unter den zwölf „französischen“ Missionaren waren der Bildhauer Charles de Belleville und der italienische Laie Giovanni Gherardini (1655-1723?), der mit der Malerei des *Trompe l'oeil* vertraut war, beide waren am Bau der Beitang-Kirche aktiv beteiligt.<sup>141</sup>

Die dem Heiligen Erlöser geweihte Beitang-Kirche wurde zwischen 1699 und 1703 auf dem Westufer des Flusses Canchikou in der Nähe vom Xi'an-Tor der Kaiserstadt erbaut.<sup>142</sup> Anders als die anderen von Missionaren selbst erworbenen Grundstücke, war dies ein privilegierter Ort, gestiftet von Kangxi im Jahre 1693 als Dank für Fontaney und Visdelou, deren medizinische Kompetenz Kangxis Malaria heilte.<sup>143</sup>

Ein entscheidendes Zeugnis für die unmittelbare Verbindung zwischen der Beitang-Kirche und dem chinesischen Kaiser ist in den im Giebel angebrachten Inschriften „*Chijian tianzhutang* 敕建天主堂 (Halle des Herrn vom Himmel, erbaut auf den kaiserlichen Befehl)“ zu finden.<sup>144</sup> In Wirklichkeit konnte die Kirche darüber hinaus als ein teilfinanziertes Projekt von Louis XIV oder, genauer gesagt, als eine „französische königliche Kirche“ *pro forma*, für die der König noch ein Eisengeländer stiftete, bezeichnet werden.<sup>145</sup>

Als ein wichtiger Augenzeuge, bestätigte ein an der Beitang tätiger Jesuitenmissionar namens Pierre Jartoux (1669-1720), dass die neue Kirche ca. 75 *Fuß/Chi* in der Länge, 33 *Fuß/Chi* in der Breite sowie 30 *Fuß/Chi* in der Höhe hatte; der Vorgarten

---

<sup>140</sup> Vgl. Collani 2001, S. 313-316.

<sup>141</sup> Es wurde ferner berichtet, dass die Beitang-Kirche von de Belleville konzipiert und durch Gherardinis geniale Fresken und illusionistische Malereien geschmückt wurde, dazu siehe Pfister 1932-1934, S. 537, 586. Vor der Rückkehr nach Europa, bildeten de Belleville und Gherardini die erste Generation chinesischer Maler aus, die mit der Ölmalerei und Perspektivdarstellung vertraut waren, dazu siehe Mungello 1999, S. 47.

<sup>142</sup> Vgl. Kap. 2.4: „Die französische Beitang-Kirche als Konkurrenzprojekt“.

<sup>143</sup> Ibd.

<sup>144</sup> Oder gemäß der Aussage von Fontaney heißt es: *Coeli Domini Templum mandato Imperatoris erectum*, dazu siehe LEC, Bd. 17, S. 5-8; vgl. Golvers 2012, 5 (Anm. 7); sowie Kap. 5.3: „Hof, Architektur und Erzählraum“.

<sup>145</sup> Vgl. Kap. 5.3: „Zur Authentizität des Bildinhaltes“.

(avant-cour) maß 40 *Fuß/Chi* in der Breite und 55 in der Länge.<sup>146</sup> Nennenswert ist, dass Jartoux's Beschreibung weiterhin mit der Darstellung eines von J. Moreau (?) signierten Diagrammes zur Beitang-Residenz übereinstimmt.

Gemäß der Darstellung in Moreaus Diagramm, das wohl während der letzten Jahrzehnte der Regierungszeit Kangxis (reg. 1661-1722) entstand, war die Kirche mit einem astronomischen Observatorium sowie einer Bibliothek, die sich hinter dem rechteckig abgeschlossenen Chor befanden, versehen (Fig.4.5.1).

Hierbei verdient es einer Hervorhebung, dass der von einer marmornen Allee durchgegliederte, rechteckige Vorhof eindeutig von der Darstellung der „Pariser Malerei“ abweicht, in welcher der Hof sich in Form eines markanten, vom Korridor umgebenen Gartens im Stil *à la française* ergibt. In Moreaus Darstellung war der Barockgarten hingegen direkt im Anschluss an den Kirchenbau zum Süden der Beitang-Residenz gelegen.

Ferner steht Moreaus Plan mit einem weiteren Beitang-Grundriss in *Quantu* (Fig. 4.6.5), der 1750 auf der Basis der von Castiglione geleiteten Vor-Ort-Vermessungen entstand, in Widerspruch.<sup>147</sup> Auch wenn das Layout des Gartens – aus zeichentechnischen Gründen – in dieser Ansicht kaum sichtbar ist, wird aber dadurch belegt, dass der Beitang-Kirche spätestens um 1750 ein von einem Korridor umgebenen quadratischen Vorhof im Süden angeschlossen war.<sup>148</sup>

Wie erklären sich die erheblichen Unstimmigkeiten zwischen beiden Plänen? In der Zeit zwischen den beiden Erdbeben (1720, 1730) sowie der Übernahme der Beitang-Kirche durch die Lazaristen im Jahre 1785, schien die Beitang-Residenz, wie die erhaltenen zeitgenössischen Bildquellen belegen, allerdings einige sichtbare,

---

<sup>146</sup> Bornet 1945, N° 379, S. 123–124: “On entre d’abord dans une avant-cour, large de quarante pieds sur cinquante de long: elle est entre deux corps de logis bien proportionnez; ce sont deux grandes salles à la Chinoise. L’une sert aux Congrégations et aux Instructions des Catéchumènes: l’autre sert à recevoir les visites. On a exposé dans celle-ci les portraits du Roi et des Princes, du Roi d’Espagne, etc.”; sowie bei Pfister 1932-1934, S. 447; Bornet 1945, N° 379, S. 124): “C’est au bout de cette cour qu’est bâtie l’Eglise: elle a soixante-quinze pieds de longueur, trente-trois de largeur, et trente de hauteur (...) L’ordre supérieur est percé de douze grandes fenêtres en forme d’arc, six de chaque côté, qui éclairent parfaitement l’Eglise.”

<sup>147</sup> Tokyo: Digital Silk Road Project Digital, Archive of Toyo Bunko Rare Books, vol. 7, p. 9 [online]: [http://dsr.nii.ac.jp/cgi-bin/toyobunko/show\\_page.pl?lang=en&book=II-11-D-802/V-7&page=0009&keyword=%E5%A4%A9%E4%B8%BB%E5%A0%82](http://dsr.nii.ac.jp/cgi-bin/toyobunko/show_page.pl?lang=en&book=II-11-D-802/V-7&page=0009&keyword=%E5%A4%A9%E4%B8%BB%E5%A0%82) [Zugriff am 15.01.2013].

<sup>148</sup> In dieser Ansicht wurden ausschließlich „physische“ Anlagen wie Tempel, Paläste und Tore sowie Annexbauten wie Korridore und Mauern abgebildet, dazu siehe Yang Naiji 1984, S. 8-24.

architektonische Modifikationen erfahren zu haben.<sup>149</sup> Die Erklärung dieser unerwarteten Widersprüche wird glücklicherweise durch zwei Zeichnungen in der „Judin Collection“ (Krasnojarsk/Ostsibirien) der Library of Congress in Washington DC. gestützt.<sup>150</sup> Die erste Zeichnung (Fig. 4.6.6), die mit einem geschickten Einsatz von Perspektive gezeichnet wurde, zeigt deutlich, dass der Chor der Beitang-Kirche genau an einen Annexbau (wohl "Tour d'Astronomie et Bibliothèque" in Moreaus Plan) anschloss.<sup>151</sup>

Bemerkenswert ist der Umriss der marmornen Allee (*Yongdao* 甬道) sowie der einer von Annexbauten flankierten Eingangshalle, die in dieser Aufnahme zu sehen ist. Anstatt eines markanten Gartens im Stil *à la française*, welcher offenbar von dem anonymen Autor „vernachlässigt“ wurde, ist ein Set von künstlichen Taihu-Felsen (*Taihu shi* 太湖石; Fig. 4.6.7; vgl. 4.6.8), der wesentliche Bestandteil der chinesischen Gartengestaltung, inmitten des Vorhofs angelegt; an der Spitze der Felsen ist ein westlicher Springbrunnen installiert.

Zieht man die diversen stilistischen Merkmale sowie die ungleiche Beherrschung der Perspektivdarstellung in Betracht, so kann man zu dem Schluss kommen, dass die beiden Zeichnungen sehr wahrscheinlich nicht von derselben Hand ausgeführt wurden. In der zweiten, laienhaft skizzierten Zeichnung (Fig.4.6.9), die der Beitang-Kirche zugeschrieben wurde, ist der Vorhof jedoch mit einem „europäischen Barockgarten“, der aus vier geformten *Parterres* besteht, zu sehen. Die Viererteilung des *Parterres* ähnelt der des durch die gepflasterten Promenaden (*Yongdao*) gegliederten Hofgartens des chinesischen Vierseithofs (*Siheyuan* 四合院) und stimmt größtenteils mit der Darstellung des Pariser Bildes überein (Vgl. Fig.4.6.1).

Darüber hinaus bietet die Zeichnung uns einen markanten Hinweis, dass der Vorhof zu dieser Zeit durch Hinzufügung eines dreitorigen Triumphbogens im chinesischen Stil (*Chuihua men* 垂花門) in zwei Teile unterteilt wurde: der von niedrigen Gebäuden (*Cezuo fang* 側座房) umgebene Vorraum (*Waiyuan* 外院) und der

---

<sup>149</sup> Die Nantang- und Dongtang-Kirchen waren während des Erdbebens in den Jahren 1720 und 1730 leicht beschädigt worden. 1887 wurde die neue Beitang-Kirche (erbaut 1864) – auf den Befehl von Kaiser Guangxu 光緒 (reg. 1875-1908) hin – auf die Xishiku-Straße (Xishiku dajie 西什庫大街) versetzt, dazu vgl. Kap.; Tong Xun 1999, S. 42-46.

<sup>150</sup> Zur Geschichte dieser Sammlung siehe Dash 2008, S. 92-114.

<sup>151</sup> Sig. DEWG 1 – Russian, No. 323, 24.6 by 31.3 cm, 19<sup>th</sup> century, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D.C.

Innenhof (*Neiyuan* 內院; oder: *Tianjing* 天井).

In Anbetracht der oben diskutierten, sich in den Bildquellen ergebenden Inkonsistenzen lässt sich folglich vermuten, dass die Yudin-Zeichnungen wohl in zwei verschiedenen Perioden ausgeführt wurden: Die erste, perspektivische Zeichnung müsste in den letzten Jahrzehnten der Kangxi-Regierungszeit (reg. 1666-1722), aber vor dem Erdbeben im Jahre 1730 entstanden sein; die zweite Zeichnung hingegen ist in den 1740er-Jahren, in denen der Barockgarten während des Residenz-Umbaus erbaut wurde, zu datieren. Das heißt, der Garten der französischen Beitang war dem Bau von Qianlongs „Europäischen Villen“ (*Xiyang lou*), der erst im Jahre 1747 in Angriff genommen wurde, präexistent.

Wem kann die Errichtung eines solchen „geheimen jesuitischen Gartens“ zugeschrieben werden? Geht man von den diskutierten Bildquellen sowie deren möglichen Datierungen aus, müsste der Bau des Beitang-Gartens in erster Linie als Teil des in den 1740er-Jahren durchgeführten Erweiterungsprojekts, an dem der Jesuitenmaler Jean-Denis Attiret (seit 1737 in Peking) ankam, zu datieren sein.<sup>152</sup>

Am Jesuitenkolleg (oder: Collège de L'Arc) in Dole (Franche-Comté), wo Attiret sich zum Novizen ausbilden ließ, ist erstaunlicherweise ein vergleichbarer, mit einer Mauer umgebener Garten mit vier geformten Parterres, welcher in Analogie zum *Parterregarten* des Jesuitenkollegs in La Flèche steht, zu sehen (Fig. 4.6.10).

Als geschickter Hofmaler sowie als Castigliones Assistent, der sich in eine Reihe von kaiserlichen Kunst- und Gartenprojekte involvieren ließ, schenkte Attiret – wie man einem seiner auf das Jahr 1743 datierten Briefe aus Peking entnimmt – der Faszination von Qianlongs chinesischen Gärten große Aufmerksamkeit.<sup>153</sup> Mit besonderer Betonung verwies er in diesem Brief auf die Tatsache, dass die Jesuiten (einschließlich seiner selbst) im Dienste des Kaiserhofs die einzigen Europäer waren, die die chinesischen Gärten besichtigen durften.

Anders als Attiret war Pierre Nicolas d'Incarville (Tang Zhizhong 湯執中, 1706-1757), ein französischer Jesuitenbotaniker, nicht vom Glück verfolgt und es wurde ihm von Qianlong verweigert, auf die kaiserlichen Gärten zuzugreifen.<sup>154</sup> Drei Jahre später, nach Attirets Ankunft in Peking, widmete sich d'Incarville – als

---

<sup>152</sup> Vgl. Mungello 1999, S. 49.

<sup>153</sup> Vgl. Attiret 1749, S. 1-61.

<sup>154</sup> D'Incarville an Jean-Marie-Joseph-Claude Rondeaux de Sétry, geschrieben am 2. September 20, 1742 (zit. in Bernard 1949, 14; vgl. Rinaldi 2006, S. 153).

Korrespondent des *Jardin des Plantes* in Paris – leidenschaftlich dem Studium und Sammeln orientalischer Blumen und Pflanzen.

Nachdem er 1753 Qianlong zwei aus Frankreich importierte Mimosen (*Mimosa pudica*) überreichte, wurde ihm bald das Sonderrecht eingeräumt, die Pflanzen in den kaiserlichen Gärten zu studieren; Qianlong ließ Castiglione ferner eine Hängerolle *Haixi zhishicao* 海西知時草 (Westliche Pflanze, die die Zeit kennt; Fig. 4.6.11), die sich dieser exotischen Pflanze widmet, malen.<sup>155</sup> Die Tatsache, dass D'Incarville zunächst in einem Park die Pflanzen zu sammeln und studieren begann, wird ferner bestätigt durch den „Jardin“ (Garten) in Moreaus Plan (vgl. Fig. 4.5.1). Der Park, der sich zum Süden der Beitang-Residenz hin befand, sollte zum ursprünglichen Bau aus dem Jahre 1703 gehören. Diese Grünfläche stand, so D'Incarville, für „die Zucht ausländischer oder europäischer Pflanzen“<sup>156</sup> zur Verfügung.

In einem auf den 20. September 1742 datierten Brief erwähnte D'Incarville, dass die Jesuiten vom Qianlong Kaiser zwei weitere Orte zur Beobachtung einheimischer Pflanzen zugeordnet bekamen: der eine auf dem Zhalan-Friedhof, wo sich die Grablege der portugiesischen Jesuiten befand; der andere im Friedhof von Zhengfusi, auf dem die französischen Missionare begraben wurden:

„...I herborize in a park that we have here and at our burial ground; that is where I have collected a few seeds; there are very few special ones, for the most part they are the same species as in Europe.“<sup>157</sup>

In diesem Zusammenhang ist folglich anzunehmen, dass D'Incarville, der sich mit der Erforschung orientalischer Pflanzenkunde sowie dem Transfer diesbezüglichen Wissens nach Europa beschäftigte, an Attirets Bau des französischen Gartens beteiligt gewesen war. In der Wirklichkeit war die Beitang-Residenz nicht die einzige Jesuitenkirche in Peking, die einen „geheimen Garten“ besaß. Weiter zurück in das 17. Jahrhundert, in dem die Übersee-Jesuiten leidenschaftlich Schriften über die orientalische Blumen und Gärten, die sie gesehen und erlebt hatten, publizierten, verwies De Magalhães, der Mitbegründer der Dongtang-Kirche, in seinem Jahresbericht darauf, dass Grimaldi 1675 einen „Hausgarten“ auf dem Gelände der *Xitang*-Kirche erbaute.<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> Hu Shiu-ying 1979, S. 29-50

<sup>156</sup> Rinaldi 2006, S. 232.

<sup>157</sup> D'Incarville an Jean-Marie-Joseph-Claude Rondeaux de Sétry, geschrieben am 20. September, 1742 (zit. in: Bernard 1949, 14; vgl. Rinaldi 2006, 153).

<sup>158</sup> Vgl. Collani 1994, S. 353-470; sowie HdO, Bd. 1, S. 582.

Glücklicherweise wurde das Dasein dieses ersten jesuitischen Gartens durch die schriftlichen Quellen von chinesischer Seite belegt. Im Jahre 1688 drückte Huang Biao, ein Besucher und lokaler Gouverneur von Suzhou (江蘇省 Provinz Jiangsu), seine tiefe Bewunderung für die „*Jing*“ (getrennte Szenen) von Grimaldis europäischem Garten aus, als er schrieb: „Innerhalb [der Xitang- Residenz], gab es Pavillons und Gartenteich[e], die eine *Taiguan*-Halle ... eine Wuzhu-Kammer und einen Wanlan-Pavillon einschließen, erbaut im europäischen Stil.“<sup>159</sup>

Darüber hinaus ist in demselben Bericht zu erfahren, dass es zur Seite des *Wanlan*-Pavillons (wörtlich: Pavillon der spielenden Wellen) hin zwei mechanisch betriebene Wasserspiele gab: Das eine wohl ein Springbrunnen in Höhe von drei bis vier *Chi* (1,28 Meter) und das andere mit Wasserfontänen vier bis fünf *Chi* (1,60 Meter) hoch.<sup>160</sup> Beide Wasserspiele sind in Georg Andreas Böcklers (1617-1687) *Architectura Curiosa Nova* (Nürnberg, 1664) zu finden (Fig. 4.6.12). Ein koreanischer Gesandter namens Lee Gi-ji bestätigte, dass Böcklers Traktat im Jahre 1720 noch in der Nantang-Bibliothek zu sehen war. Ihm wurde ein Blatt mit Darstellung eines hohen Kunstfelsen gezeigt, der „sich über den üppig gewachsenen Blumen und Bäumen erhob; aus ihm sprangen [mehrere] Quellen/Stränge in Höhe von zwei bis drei *Zhang* (6,6-9 Meter); sie verstreuten sich wie die Wassertropfen und der Nebel auf den Blumen genau wie leichter Regen“ (Fig. 4.6.13).<sup>161</sup>

Mit großer Sicherheit waren die Wasserspiele im Nantang-Garten nicht die einzigen Beispiele für die Anwendung europäischen hydraulischen Wissens. Außer den in Qianlongs „Europäische Villen“ implementierten Wasserspielen (Fig. 4.6.14) sollte es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch weitere Wasserfontänen in Peking gegeben haben, die nach europäischen Vorlagen erbaut wurden (Fig. 4.6.15).<sup>162</sup>

Basierend auf dem Nantang-Garten aus den 1680er Jahren kann man davon ausgehen, dass solche absichtlich entworfenen Szenen (*Jing*) das westliche Ideal einer ausstellenden Pracht der Dimension, die durch Achsen und Perspektiven oder

<sup>159</sup> Fang Hao 1954, S. 54 (zit. n. Huang Biao, Bd. 2, S. 939).

<sup>160</sup> Ebd.: „玩瀾亭，兩旁有小池，左池水上高三四尺，右池水似道，上噴高四五尺“ (dazu vgl. Kap. 2.3: „Die Xitang-Kirche, der Hausgarten und die Turmbauten“). Neben Verbiest, der als Superior der Xitang-Residenz ohne Zweifel für die Bauleitung des Hausgartens verantwortlich war, schien Pereira, der 1672 in Peking ankam, in das genannte Renovierungs- und Erweiterungsprojekt, welches die Kenntnisse westlicher Mechanik dringend voraussetzte, involviert gewesen zu sein.

<sup>161</sup> Lee Gi-ji 1720, Bd.13, S. 21-23: „...假山高數丈而上顛湧水二三丈，四散如珠如霧，亂撒於花卉，若細雨輕霖“.

<sup>162</sup> Vgl. Mo Xiaoye 2006 (12001), S. 286.

durch die Anwendung geometrischer Formen (wie Alleen, Springbrunnen) ermöglicht wird,<sup>163</sup> ablehnten. In der Tat wurde die Struktur des Nantang-Gartens derart zur „Verschleierung der wahren Ausdehnung des ganzen Raumes, der in [kleinen] Bereichen oder Szenen diverser Größe und Formen zerlegt wurde“ arrangiert. Denselben Eindruck über das räumliche Arrangement des chinesischen Gartens erfuhr Ricci 1599 während seines Besuchs im Garten von Xu Hongji 徐弘基 (1556-1603), dem Herzog von Wei (*Weiguo gong* 魏國公) in Nanking.<sup>164</sup>

Huang Biaos Beschreibung deutet weiter die Tatsache an, dass Grimaldis „Hausgarten“ jedoch in der Geschichte der jesuitischen Gärten beispiellos ist. Er war ein chinesischer Garten mit adoptierten europäischen (Bau-)Techniken und Exoten (Brunnen, Wasserwerk), welcher aber der klassischen chinesischen Raumordnung unterlag. Der Garten verpflichtete sich also sowohl den chinesischen als auch westlichen Prinzipien der Gartenkunst. Hierbei muss aber betont werden, dass die Jesuiten sich weigerten, die chinesische Ästhetik im Ganzen zu akzeptieren. Im Gegenteil war ~~wurde~~ die Hybridform des Gartens besonders erwünscht.

Als eine innovative Gartenlösung, die durch die China-Missionare im 17. Jahrhundert erfunden wurde, schien sie von der ersten Generation der Beitang-Jesuiten vererbt und weiterhin praktiziert worden zu sein ~~werden~~. Im 1703 fertiggestellten Vorhof wurde – neben der Grünfläche (*Jardin*) zum Süden der Residenz hin – ein chinesischer Garten mit markanten westlichen Gartenelementen (z.B. Springbrunnen auf den Felsen) erbaut (Fig. 4.6.6-7). Was aber an dieser Stelle wahr sein sollte, ist, dass die frühen jesuitischen Gärten in Peking (Nantang/Xitang und Beitang) sich allmählich zu einem dynamischen Raum entwickelten, in dem sich die ambivalente Haltung der Jesuiten zur Beschaffenheit der chinesischen Gärten sowie ihre Empfindlichkeit gegenüber ihren Formen reflektierten. Die Jesuiten des 17. Jahrhunderts, so Rinaldi, stellten „eine Art von Vorurteilen gegen die chinesischen Gärten, in die sie eintraten [dar]; sie betrachteten die Gärten bescheiden im Vergleich zu den prominenten europäischen Gärten, die ihnen bekannt waren“<sup>165</sup>. Als die Mission in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts aufblühte, änderte sich ihre Einstellung zu den chinesischen Gärten grundlegend. Im Einklang mit ihrem vertieften Verständnis über die chinesische Kultur wurden ihre anfänglichen

---

<sup>163</sup> Cf. Rinaldi 2006, 182.

<sup>164</sup> Vgl. Clunas 2000, S. 153.

<sup>165</sup> Rinaldi 2006, S. 176, 178-181.

Vorurteile zugunsten eines klaren Bewusstseins sowie einer Wertschätzung des Gartens im Stil *à la Chinoise* aus dem Weg geräumt.

Überall in Europa stand damals die Bemühung, die Chinamode in der Gartenkunst zu verfolgen; besonders in den Territorialgebieten des Kurfürsten August des Starken (reg. 1697, 1711-1733) von Sachsen, der quasi zeitparallel zu Kangxi regierte, erfreute sich diese Mode einer hohen Beliebtheit. In diesem Zusammenhang scheint es nicht nur ein wenig widersprüchlich zu sein, dass Attiret und D'Incarville einen Garten mit vollem europäischem Geschmack erbauen ließen. Um diesen Widerspruch zu klären, wird ein kurzer Besuch in Europa, vor allem zu den Orten und Gärten, mit denen die Jesuiten assoziiert waren, uns helfen, den historischen Kontext von Attirets Transplantation eines französischen Gartens in Peking, zu rekonstruieren.

#### *La Flèche und die Tradition des jesuitischen Gartens*

Für die Jesuiten bedeutet der Garten die Kontrolle der Wildnis sowie die Repräsentation der christlichen Hochkultur. Konzeptionell war der Garten für ihre Expansion und Kolonisierung im Fernen Osten von zentraler Bedeutung. In dieser Hinsicht darf man die Rolle der jesuitischen Bildungseinrichtungen wie des Kollegs in La Flèche im Zuge des globalen Transfers von botanischem, medizinischem und pharmazeutischem Wissen nicht unterschätzen.

Als die zweite wichtigste jesuitische Schule in Frankreich – neben dem Louis-le-Grand in Paris – wurde 1604 von Henry IV (reg. 1572-1610) ein Kolleg unter dem Namen „College Royale Henry-le-Grand“ gegründet.<sup>166</sup> Als ein kritischer Ort und ein geistiges Zentrum kosmopolitischen Wissens fungierend, ließen sich nicht nur die trainierten Jesuitenmissionare, die nach Amerika und China gingen, sondern auch zahlreiche weltliche Gelehrte und Philosophen, darunter René Descartes (1596-1650) und David Hume (1711-1776) am Kolleg in La Flèche ausbilden. Im unmittelbaren Zusammenhang zur China-Mission standen Bouvet, Fontaney sowie vor allem Cibot, der in seinem 1772 datierten Brief einen Vergleich

---

<sup>166</sup> Zur Geschichte des Kollegs in La Flèche siehe Rochemonteix 1889, Bd. 3; vgl. Dugua-Blanc 2008, S. 53-70; Gopnik 2009, 7-9.

zwischen dem *Hochparterre* in La Flèche und dem Beitang-Garten anstellte.<sup>167</sup> Nachdem Henry IV 1610 verstarb, erfuhr das Kolleg bis 1612 eine Reihe von beachtlichen Erweiterungen, die einen „cour ou [un] propices jardin à la méditation et compris dans la clôture“<sup>168</sup> einschlossen.

Es ist einem von Étienne Martellange projektierten Plan (Fig. 4.6.16) aus dem Jahre 1614 zu entnehmen, dass es drei Gärten im direkten Anschluss an den Kollegbau gab, die im Einklang mit dem Design der Château de Bury (Fig. 4.6.17) – einem ikonischen Garten der französischen Renaissance, der zwischen 1511 und 1524 erbaut wurde – standen: Der erste Hofgarten (*cour des pères*; oder: *Area Collegy*) wird in sechs *Parterres* unterteilt, mit einem Brunnen auf der Mittelachse; hinter dem Kollegbau ist ein von Mauern umschlossener Garten (*horti Rogy*), bestehend aus 16 quadratischen, geometrisch geformten *Broderieparterres* zu sehen.

In Übereinstimmung zu dessen Bury-Prototyp geht die Mittelachse durch den Hofgarten bis zum Ende des Hintergartens. Dieser dritte Garten ist eigentlich ein Pflanzbeet mit einer Vielzahl von Bäumen oder, besser gesagt, ein „Wäldchen“, das im Muster der *patte d'oie* angeordnet ist. Wenngleich die Gärten sich auf der gleichen Ebene befinden, scheint diese Dreiteilung jedoch im Stilzusammenhang zur Gartenterrasse der Villa Medici in Fiesole sowie der Château de Blois, Burys Vorgängerbau, zu stehen (Fig. 4.6.18).

Bemerkenswert ist, dass die Ambitionen der europäischen Fürstenhäuser – beginnend in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – in zeitlicher Parallelität mit dem Ehrgeiz der Jesuiten standen, die einstweilen den Rest der Welt, angeblich eine „verwüstete Wildnis“, zu entdecken. Zeitlich mit den La Flèche-Gärten überlappend, sinnierte Pierre Biard (1567-1622), ein Jesuit aus Grenoble, dass es keine edlere christliche Aufgabe gäbe, als „[to] make a garden out of the wilderness“.<sup>169</sup> Dies setzt den Gedanken voraus, dass ein physischer Garten als eine Manifestation der gezähmten Wildnis gilt, in der die feindliche Natur durch menschliche Arbeit in einen geordneten, sogar heiligen Ort verwandelt werden kann.

Betrachten wir Sant' Andrea al Quirinale, das berühmte jesuitische Noviziat in Rom: Louis Richeôme (1544-1625), der Autor der *La peinture spirituelle* (1611), verglich die zentrale Lage des Brunnens, der sich auf der oberen Terrasse des Hofgartens

---

<sup>167</sup> Vgl. Gopnik 2009, S. 5-28.

<sup>168</sup> Dugua-Blanc 2008, S. 55.

<sup>169</sup> Sayre 2009, S. 1

befand, mit dem irdischen Paradies Eden (Fig. 4.6.19);<sup>170</sup> eine derartige Platzierung des Brunnens war geläufig und ebenfalls bei Bury sowie in La Flèche zu sehen.

Zwei Jahrzehnte später wurde die paradiesische Natur des ummauerten Gartens in einem der Jungfrau Maria gewidmeten „geistigen Garten“, der in Henry Hawkins *Parthenia sacra* (1633) publiziert wurde, weitergehend theoretisiert und hervorgehoben.<sup>171</sup> Angeregt durch Richeômes symbolischen Blick, publizierte ein italienischer Jesuitenschriftsteller namens Giovanni Battista Ferrari (1584-1655) 1633, in demselben Jahr wie Hawkins *Parthenia sacra*, eine enzyklopädische Abhandlung über die Blumengärten, *De cultura florum*, in dem die symbolischen Kräfte der fünf Layout-Designs des Gartens mitberücksichtigt wurden. Was den quadratischen Hofgarten anbelangt, schrieb Ferrari:

“If it might be a pleasure to someone to design within the bounds of a garden the blessed seat of the Holy City in its eternal stability, laid out in four quarters of celestial beauty, and to acclimatize something heavenly on the earth.”<sup>172</sup>

In der Tat entwickelte sich ein Muster wie dieses – wie Sayre es bezeichnet: „eine Ästhetisierung der Macht“ (aestheticization of power) – ursprünglich aus dem botanischen Garten des 16. Jahrhunderts, nachdem die Europäer Amerika begegnet waren.<sup>173</sup> Wie es in dem botanischen Garten von Padua (gegründet 1545) zu sehen ist, werden die vier *Parterres* als ein Mikrokosmos einer Welt-Biota verstanden, um die vier Kontinente sowie vielmehr die Macht eines Imperiums zur Versammlung einer Vielfalt von Pflanzen aus Übersee visuell darzustellen.<sup>174</sup>

Interessanterweise ist im Fall des Hofgartens in Bury, einem königlichen Gartenprojekt von Florimond II Robertet (1531-1567), zu beobachten, dass die weltliche Macht des französischen Königs mit göttlicher Bedeutung, mit der Metapher eines irdischen Paradieses, aufgeladen war.<sup>175</sup> Das Bewusstsein der doppelten Beschaffenheit (das irdische Paradies, vier Kontinente/Territorium des

---

<sup>170</sup> Vgl. Davidson 2006, S. 93.

<sup>171</sup> Ein weiteres, in der Nantang-Bibliothek befindliches Traktat über die Eden-Natur des Gartens gilt Hale et al. 1757 (Persönliche Kommunikation mit Dr. Noël Golvers am 16.08.2014).

<sup>172</sup> Giovanni Battista Ferrari 1633, S. 25.

<sup>173</sup> Vgl. Sayre 2009, S. 17.

<sup>174</sup> Ibid., S. 16.

<sup>175</sup> Florimond war der große Sekretär sowohl von Louis XII. (reg. 1498-1515) als auch von Francis I. (reg. 1515-1547). Das beste Beispiel für seine Ansicht war der *Grand Parterre* im Château de Fontainebleau, erbaut durch André Le Nôtre and Louis Le Vau zwischen 1660 und 1664.

*Lianming Wang*

Reiches) des jesuitischen Gartens hatte einen erheblichen Einfluss auf die zeitgenössischen Jesuitenarchitekten, und wurde vor allem in einer Reihe von Martellange projektierten Gartenprojekten wie Roanne, Dole und La Flèche weiterhin rezipiert.

Im Jahre 1700, als die endlosen Streitigkeiten zwischen den portugiesischen und französischen Missionaren zur Gründung einer komplett neuen Mission der Franzosen in Peking, unabhängig vom Padroado, führte,<sup>176</sup> schien die Visualisierung des französischen Königshauses besonders erforderlich zu sein. Vor diesem Hintergrund wurden Maler und Architekten aus Frankreich rekrutiert, um die neue Kirche, die anders als die der „Portugiesen“ aussah, erbauen zu lassen. Da der Ehrgeiz der Jesuiten im Interesse von Louis XIV lag, fungierte der Beitang-Garten, der in den 1740er Jahren absichtlich zum französischen Barockgarten erweitert wurde, als ein sozialer Raum für die Machtausübung, die, genau wie eine Reihe der „königlichen“ Gärten der Jesuiten in Frankreich, mit göttlicher Macht aufgeladen war.

*Fazit: Ordensarchitektur im Spannungsfeld weltlicher Machtansprüche*

Die Schwierigkeit, über die jesuitische Architektur zu sprechen, liegt vor allem in der Globalität des Ordens sowie der daraus verursachte Vielfalt ihrer baulichen Mechanismen. Grundsätzlich lassen sich drei Arten von jesuitischen Bauten unterscheiden. Dies sind die Bauten in der (1) christlichen Stadt; (2) Kolonialstadt; (3) nicht-christlichen Stadt.

Im Rom des 16. Jahrhunderts, wo die verschiedenen geistlichen Orden miteinander konkurrierten, stand die Repräsentation der Ordensidentität im Mittelpunkt. Vor diesem Hintergrund wurden die Jesuiten mehr oder weniger gezwungen, in der Rolle eines „korporativen Autors“ zu agieren. Um dies zu ermöglichen sowie vielmehr um ihre Architektur visuell von den Kirchen ihrer Konkurrenzorden abgrenzen zu können, wurden Baurichtlinien erlassen, normierte Baudeale hervorgebracht sowie letztendlich eine straff organisierte „Kontrolle“ von oben eingesetzt.

Vor diesen Prämissen erhielten, sowohl weltliche als auch jesuitische Architekten die Möglichkeit, die Ordensbauten im bestimmten geographischen Rahmen, durch

---

<sup>176</sup> Vgl. Kap. 2.4: „Die französische Beitang-Kirche als Konkurrenzprojekt“.

gewisse Stilkohärenz oder typologische Bezüglichkeit eine Assoziation herzustellen, die von außen als das „Jesuitische“ empfunden werden konnte.

Diese einheitliche Ordensidentität löste sich aber langsam, mit der Gründung des Padroado-Systems in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, auf. Ins Spiel kamen zunächst die portugiesischen Könige und Fürsten. Um ihre Herrschaft zu sichern sowie die eroberten Gebieten durch Christianisierung zu stabilisieren, agierten sie als die wichtigsten Förderer der Mission und trugen daher die Verantwortung für die Bautätigkeit. In dieser Hinsicht spiegelten sich die Machtansprüche des portugiesischen Königshauses primär in der Wahl des Bautyps wider.

Um sich an der Bauplanung möglichst stark beteiligen zu können, entsandte die portugiesische Krone stets Architekten, die zuvor ~~früh~~ im königlichen Dienst tätig waren, zu den eroberten Gebieten. Unter ihnen entstand in Goa im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts eine Reihe von prominenten Sakralbauten. Darunter gab es auch die Kirchen der Jesuiten. Die Affinität und Loyalität der „königlichen“ Architekten zu ihrem Mutterland erweckte die untergegangene Gotik und den Manuelstil in der goanischen Sakralarchitektur zu neuem Leben und führte letztendlich zur Entstehung eines neuen Bautyps. So erklärt sich auch, warum Spínola sich einen altmodischen Fassadentyp (von der iberischen Halbinsel) mit der Komposition der Bom Jesu vereinigte, anstatt ein standardisiertes Modell aus dem jesuitischen Repertoire zu übernehmen.

Zu dieser Zeit war eine einheitliche Ordensidentität in der Ordensarchitektur kaum sichtbar. Charakteristisch für die Abwehr des manieristischen Stils in der goanischen Sakralarchitektur waren das konsequente Beibehalten des Saalkirche-Typus, der ursprünglich von den portugiesischen Dominikanern des 15. Jahrhunderts übernommen wurde sowie die Integration des Turmpaars in das Mittelfeld der Fassade. Jedoch hatte die Entstehung und Standardisierung der goanischen Sakralarchitektur erhebliche Auswirkungen auf die Baupraxis derjenigen Jesuiten (wie Ricci, Schall und Pereira), die unter dem Schuttschirm des portugiesischen Königshauses nach China kamen.

Das Vorrecht des Padroado endete mit der Ankunft der französischen Missionare im Jahre 1688. Nach 1700 verfügten die Franzosen über eine eigene Mission in China. Missionszentrale war die Beitang-Kirche. Nachdem Belleville bewusst ein mit dem französischen Königshaus assoziiertes Modell an der Beitang-Fassade paraphrasierte, um sie visuell von der „portugiesischen“ Nantang-Kirche abzugrenzen, entschloss

sich Pereira, die alte Kirche Schalls durch ein konkurrenzfähiges Bauwerk zu ersetzen. Im Kontext dieser heftigen, ordensinternen Konkurrenz ist es folglich verständlich, dass die Wiederholung oder Paraphrasierung einer monumentalen goanischen Fassade in Peking im großen Maße zur Visualisierung der portugiesischen königlicher Identität in ihrer Architektur verhalf.

Da weder Pereira noch Grimaldi Architekten im engeren Sinne waren, wurde schließlich ein ihnen bekanntes Fassadenmodul ausgewählt. In diesem Kontext übernahm die Fassade also die Funktion der Visualisierung „sekundärer, nationsbezogener Identität“ und diente als „genealogischer Beweis“ und als Repräsentanz der Macht und Legitimation des portugiesischen Königshauses im Peking des 18. Jahrhunderts.

Als Reaktion wurden mehr und mehr Maler und Architekten aus Frankreich rekrutiert, sodass es den französischen Jesuiten in den 1740er Jahren gelang, die Beitang-Kirche durch einen Barockgarten - das irdische Paradies, das die göttliche Bedeutung mit der weltlichen Macht des französischen Imperiums verband, zu erweitern. In dieser Hinsicht waren die Pekinger Jesuitenkirchen Repräsentationsbauten im engeren Sinne, die nur im Aufstieg der nationalen Identität innerhalb der Gesellschaft Jesu sowie in der heftigen Konkurrenz der frühneuzeitlichen Königshäuser um Vorherrschaft im Orient zu verstehen waren.

KAPITEL V: BILDER IM SAKRALRAUM:  
DIFFUSION, BOTSCHAFT UND ILLUSION

Die europäischen Bildsujets, Formate und Techniken hatten nach ihrer Einführung in China im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts eine tiefgreifende Wirkung auf die Bildpraxis der Chinesen. Der früheste Begegnungsort war der Sakralraum, genauer gesagt die Vorgängerbauten der Nantang-Kirche. Sie gaben die wichtigsten Impulse zur Modernisierung chinesischer Malerei in der Neuzeit.

Im bisherigen Verständnis betraf dies zunächst zwei geschlossene Gruppen von Malern, nämlich den privaten Kreis der späten Ming-zeitlichen Literaten wie Zhang Hong 張宏 (1577- nach 1652), Wu Bin 吳彬 (akt. 1568-1626) und auch Dong Qichang 董其昌 (1555-1636), zu dem die Jesuiten seit dem Ende des 16. Jahrhunderts enge Kontakte schlossen,<sup>1</sup> sowie die privilegierten Hofmaler, die in enger Beziehung zu den Jesuitenmalern am Hofe standen. Die Lebensdaten der letzteren beiden Maler umrissen genau den Zeitraum des Wirkens Castigliones, die eine neue Ära der Qing-Hofmalerei eröffnete.

Unter diesem *dualen* Blickwinkel sind die Literaten und Hofmaler als die einzigen Träger dieses einseitigen Wissens- und Kulturtransfers zu bezeichnen. Zum Selbstvergnügen oder im Dienst des Kaisers schufen sie ausschließlich Malereien mit weltlichen Themen. Unbeachtet bleiben jedoch die Malereien religiöser Themen (vor allem Altarblätter des 17. Jahrhunderts), die von chinesischen Malern im Auftrag der Jesuiten geschaffen wurden. Sie stellen bisher eine große Lücke in der Forschung dar.

Die meisten dieser Maler sind bisher unbekannt.<sup>2</sup> Sie eigneten sich Wissen über die

---

<sup>1</sup> Die Frage nach dem Einfluss europäischer Malerei, Kupferstichen und Zeichnungen auf die späte Ming-zeitliche Literatenmalerei wurde, nachdem Cahills Buch *The Compelling Image* (1982) zur Publikation gelangte, in endlosen Debatten gestellt. Im Zentrum seiner Forschung steht die Behauptung, dass die großen Literatenmaler wie Zhang, Wu und Dong ihre Inspirationen aus den europäischen Vorlagen gezogen hatten. Diese Ansicht blieb in der westlichen Forschung weiter gängig. Sullivan (1989) und Bernhard (1997-98, S. 7-16) sind nacheinander zu Anhängern von Cahills Behauptung geworden. Die orthodoxen chinesischen Gelehrten wollen nicht glauben, dass z.B. Dong Qichang, dessen Verständnis tief in den Werken der alten Meister wie der Yuan-Meister Wang Meng 王蒙 (1308-1385), verwurzelt war, die europäische Malerei imitiert hätten.

<sup>2</sup> Ausnahmen sind Manuel Pereira Yoeu und Giacomo Niva. Beide ließen sich bei den Jesuiten zum Ikonenmaler ausbilden.

europäische Malerei an, produzierten Bilder im kirchlichen Kontext und fungierten als Träger, oder vielmehr „Knotenpunkte“, zwischen der Kirche, dem Hof und auch dem Kreis volkstümlicher Maler und Handwerker des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Rekonstruktion dieser Malergruppe ist jedoch nicht ~~in der~~ die Absicht dieses Kapitels, da es an Quellen mangelt.

Wir werden uns eher auf die Konzeptualisierung der Herstellung, Verbreitung sowie Nutzung der Heiligenbilder im frühen jesuitischen Sakralraum beschränken.

Anhand der Nantang-Kirche beschäftigt sich dieses Kapitel primär mit der Periodisierungsfrage. Zu diesem Zweck werden die *westlichen* Aufzeichnungen mit den Kommentaren *chinesischer* Rezipienten, die früher in der jüngeren Literatur unstimmg erschienen, abgeglichen; die Heiligenbilder werden sowohl nach Typen als auch nach Herkunft angeordnet, um zu sehen, wie die Bilderverehrung sich in den Kirchen diverser Bauperioden abwandelte.

Als letzter Punkt wird auf dieser Basis der Versuch unternommen, die Verhältnisse zwischen verschiedenen europäischen Vorlagen, Formaten und Materialien, den chinesischen Holzschnitten sowie der Bilderverehrung im Sakralraum der Nantang, Dongtang und Beitang, auszuloten.

### 5.1 *Verbreitung der christlichen Ikonografie im 17. Jahrhundert: Das Präludium Kopie und Massenproduktion: Die religiösen Bilder zur Zeit Riccis*

Die Einführung christlicher Bilder und Ikonografie in China ist gemeinhin für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, in dem die Portugiesen sich in Macau niederließen, festgehalten. Im Dezember 1565 berichtete der Ming-Reisende Ye Quan 葉權 (1552-1578) in seinem *You lingnan ji* 遊嶺南記 (Reisebericht über Lingnan [heute: Provinz Gungdong 廣東省]) von einem sakralen Bildnis in Macau, das wohl mit Öl gemalt wurde, Folgendes:

„Es hatte den Anschein, als sei das Bild von Glas getrennt worden; [das Bild] hatte eine konvex-konkave Oberfläche, die unterschiedliche Höhen hatte; das Gesicht, die Augen und die Stirn des Dargestellten (Christus) waren wie bei lebenden Menschen. Die Leute von dieser Insel sagten mir, dass es sich dabei um eine Malerei handelte. Nach genauer Betrachtung sah es wie bildhauerisch bearbeitet aus. Es wurde von Glas (wohl

Glanzöl?) bedeckt.“<sup>3</sup>

Nicht nur für die Jesuiten, sondern auch für die Mitglieder anderer geistlicher Orden in der Frühen Neuzeit, besonders in der Zeit nach dem Tridentinum (1545-1563), hatte der Gebrauch von Heiligenbildern einen besonderen Stellenwert.<sup>4</sup> Ignatius von Loyola, der Ordensgründer der Jesuiten, meditierte jeden Tag vor den Bildern in seinem Zimmer in Rom. Für ihn und seine *Geistlichen Übungen* (oder: *Exerzitien*) spielten die Bilder eine zentrale Rolle. Nicht zuletzt wurde die Rolle der Bilder vom 3. Ordensgeneral Francisco de Borja (reg. 1565-1572), der seine Aufgabe in der Expansion der Gesellschaft Jesu in Mittel- und Südamerika sah, besonders hervorgehoben; er gab für sich – zwecks der Meditationsübung – ein Set von Illustrationen in Auftrag, und schickte Kopien der römischen *Lukas-Madonna*, einem standardisierten Typus der Marienikone, in die ganze Welt.<sup>5</sup>

In Antwerpen, dem eng mit den Jesuiten verbundenen europäischen Zentrum des Publikationswesens, verbreiteten sich die Bücher und Illustrationen mittels des globalen Netzwerks der Familie De Prince in Indien, Japan und Südamerika. Sie wurden rezipiert, in die indigene Bildsprache übersetzt oder in andere Formate kopiert und schließlich weltweit verbreitet.

Die Gründung der China-Mission erfolgte nach der Gründung in Indien und Japan. Nach 1580 wurde auf Anfrage von Michele Ruggieri (Luo Mingjian 羅明堅, 1543-1607) eine Vielzahl von religiösen und weltlichen Buchillustrationen nach China eingeführt, welches vor allem das Verständnis voraussetzte, dass „...für die neuen Christen nicht nur Bücher, sondern auch Bilder erforderlich [waren]“<sup>6</sup>. In der Anfangszeit war die Missionsarbeit schwierig, da die Bibel noch nicht ins

<sup>3</sup> Ye Quan 1987 (<sup>1</sup>1565), S. 45: „其畫似隔玻璃，高下凹凸，面目眉宇如生人，島中人咸言是畫。餘細觀類刻塑者，以玻璃障之。故似畫而作色，若畫，安能有此混成哉“。 Der Bericht wurde transkribiert und kommentiert in Tang Kaijian 1998, S. 59-63.

<sup>4</sup> Über die Funktion der Bilder in der Mission und dem religiösen Leben vor dem Tridentinum siehe De Carcano 1492, ff. 48v-49r (transkribiert in: Baxandall 1982, S. 438; vgl. Mo Xiaoye 2009, S. 214, Anm. 17): “first, on account of the ignorance of simple people, so that those who are not able to read the scriptures can yet learn by seeing in pictures the sacraments of our salvation and faith...second, on account of our emotional sluggishness; so that men who are not aroused to devotion when they hear about the histories of the Saints may at least be moved when they see them, as if actually present in pictures. Four our feelings are aroused by things seen more than by things heard...third, images were introduced because many people cannot retain in their memories what they hear, but they do remember if they see images.”

<sup>5</sup> Vgl. Bailey 1999, S. 46.

<sup>6</sup> D’Elia 1939, S. 80.

Chinesische übersetzt und daher unverständlich für die Chinesen war.

Einem auf den 12. November 1581 datierten Brief, den Ruggieri an den 4. Ordensgeneral Everardo Mercuriano (1514-1580) adressierte, kann man entnehmen, dass kleine *visuelle Objekte* wie seidene Prachtgardinen, die mit christlichen Motiven aus dem Alten sowie Neuen Testament versehen waren, sowie liturgische Geräte (dabei auch Bilder), das Interesse des chinesischen Kaisers wecken konnten.<sup>7</sup>

Obwohl die Material- und Personalschub der römischen Ordenszentrale sowie der Diözese Macau, der die China-Mission bis 1612 untergeordnet war, nur in eingeschränktem Maße zur Verfügung stand, lässt es sich jedoch beobachten, dass die Missionare früherer Generationen wie Valignano, Ricci sowie Aleni sich stets dessen bewusst waren, dass sie die Verbreitung der christlichen Lehren strategisch; mithilfe von Bildern, Objekten und Kunstwerken bewerkstelligen mussten. So liest man bei Ricci in einem auf 10. Mai 1585 datierten Brief: „Sie [die Chinesen] waren ganz verwundert über unsere bebilderten Bücher. Sie glaubten, daß dieses skulptiert waren, und konnten nicht glauben, daß sie gemalt waren.“<sup>8</sup>

Nicht nur kleinteilige Bilder, Kupferstiche oder Bücher, sondern auch erfahrene Maler wurden von Rom nach China geschickt, um die Bilder im lokalen Kontext zu produzieren. Es ist dokumentarisch belegbar, dass Ricci zusammen mit Giovanni Nicolò (Nicolao oder Cola; 1560- nach 1620), dem neapolitanischen Jesuitenmaler, eine Menge Kupferstiche, Holzschnitte (und wohl noch mehrere, kleinformatige Madonnen- und Erlöserbilder) aus Italien mitnahmen, als sie 1582 in Macau eintrafen.<sup>9</sup> Dort fertigte Nicolò für die Jesuitenkirche einen *Salvator Mundi* an und rief eine Malschule ins Leben.<sup>10</sup>

Als sich Ricci 1583 in Zhaoqing (Provinz Guangdong) niederließ, ging Nicolò nach Nagasaki, wo er in dem darauffolgenden Jahr ein Gemälde des *Salvator Mundi* schuf; einer Kopie mit dem gleichen Sujet widmete sich Nicolò in der neu gegründeten

---

<sup>7</sup> OS, Bd. 2, S. 404 (vgl. D’Elia 1939, S. 18; Vanderstappen 1998, S. 103f.): „...una Bibbia di Quattro lingue figurate e ricca, ...figure del Vecchio e Novo Testamento.“

<sup>8</sup> Bettray 1955 (zit. in: Rzepkowski 1998, S. 937, Anm. 5).

<sup>9</sup> Das Madonnenbild wurde kaum in der Literatur erwähnt. Da Ricci Wan Pan, dem lokalen Gouverneur in Zhaoqing 1583 ein derartiges Bild zum Geschenk machte, ist anzunehmen, dass eine derartige Marienikone jedoch dabei war, dazu vgl. Li Chao 1995, S. 1.

<sup>10</sup> In Arima gab es ab 1601 eine weitere jesuitische Malschule, dazu vgl. Gu Weimin 2005, S. 151.

Jesuitenkirche in Arima 有馬 (Kyūshū 九州).<sup>11</sup>

Dort, an der 1585 von ihm gegründeten jesuitischen Malschule St. Lukas, gab er Unterricht in Malerei, Kupferstich und Bildhauerei. Zu dieser Zeit entstand von ihm sowie seinen Schülern eine Reihe von religiösen Malereien. Besonders bevorzugte er die Themen *Salvator Mundi* und *Madonna und Kind*. Das *Bozzetto Madonna mit Kind* (Fig. 5.1.1), das wohl nach 1583 als ein Hochaltarblatt für die Jesuitenkirche in Japan konzipiert wurde, zählte zu dem Repräsentativsten.

Unter Nicolòs Schülern wurden Manuel Pereira Yoeu (You Wenhui 遊文輝, 1575-1633)<sup>12</sup> und Giacomo Niva (Ni Yicheng 倪一誠; gen. Diogo oder Niwa, 1579-1635)<sup>13</sup> nach China geschickt, um Riccis Missionsarbeit zu unterstützen. In der ersten Dekade des 17. Jahrhunderts waren sie gelegentlich in Macau, Zhaoqing, Nanjing, Nanchang sowie Peking als Kirchenmaler tätig. Zu den bevorzugten Bildtypen dieser Zeit, wie es dem auf das Jahr 1679 datierten Brief von Francesco X. Filippucci (Fang Jige 方濟各, 1632-1692) zu entnehmen ist, zählten die Bilder *Salvator Mundi* und *Madonna mit Jesuskind*.<sup>14</sup>

Bilder mit der Darstellung des Engels (wie dem Erzengel Michael) sowie Szenen aus dem Leben Christi waren ebenfalls sehr häufig. Sie setzten die Tradition aus Japan fort und wurden häufig mit Öl auf Holz- und Kupferplatten gemalt. In den Quellen unterscheiden sich die Bilder (*imagines*) terminologisch in *picturae* (Ölgemälde), *suffragia* (religiöse Abdrucke im kleinen Format) und *perspectiva* (großformatige Malerei mit profanen Themen wie Stadtveduten, Paläste, Porträts weltlicher

<sup>11</sup> In Nagasaki hinterließ er ausschließlich dieses Gemälde, dazu siehe Mo Xiaoye 2009, S. 217. Es wird behauptet, dass es – neben Nagasaki und Arima – noch in Shiki 志伎 (Amakusa 朝草) ein weiteres Seminar für Ölmalerei und Kupferstich gab (vgl. Zürcher 2001, S. 815).

<sup>12</sup> Als Sohn eines chinesischen Gentlemans wurde You Wenhui 1575 in Macau geboren, trat aber erst am 15. August 1605 in die Gesellschaft Jesu ein. Er wurde zunächst von Valignano von Japan nach Nanchang geschickt, wo er Ricci kennengelernt hatte. Im Jahre 1601 war er in Peking anwesend, dazu siehe FR, Bd. 2, S. 9, Anm. 7, S. 752, Anm. 2; vgl. Guillén-Nuñez 2010, S. 8.

<sup>13</sup> Gen. „Niwa“ oder Ni Yagu 倪雅穀, zi Yicheng 一誠. Nachdem Manuel Pereira Yoeu 1602 nach Macau ging, kam Niva in demselben Jahr nach Peking. In Peking verbrachte er dann zunächst vier Jahre bis 1606, wo er nach der Fortsetzung der malerischen Ausstattung in St. Paul wieder nach Macau zurückkehrte, dazu vgl. Pelliot 1921, S. 10-11; Ricci 1953, S. 433; Sullivan 1973, S. 57; Dehergne 1973, S. 185, Anm. 581; Basto 1987, S. 43; Mungello 1999, S. 28.; Bailey 2002, S. 21; Mo Xiaoye, 2009, S. 219-221.

<sup>14</sup> Transkribiert in: Golvers 2001, S. 134: „Immagini sacre grandi e piccole, la maggior parte delle quali siano di N(stro) S(ignore), e di N(ostra) S(igno)ra giunta con N(ostro Signore), il piu che puole.“

Herrscher).<sup>15</sup>

*Die „Philippine-Madonna“ Die Philippinische Madonna (???)*

Das Jahr 1583 war für den Bildgebrauch christlicher Ikonografie in China entscheidend. Von Ruggieri erfährt man zunächst, dass Ricci dem lokalen Gouverneur (*Zhifu* 知府) Wang Pan 王泮 (akt. 2. hl. d. 16. Jhs.) ein ~~Marienikone~~ Marienbild (*una imagnetta della Madonna*) zum Geschenk machte, als er 1583 in Zhaoqing eintraf.<sup>16</sup>

Sie stammte aus Rom aus der Hand eines unbekanntes Malers. Bemerkenswert ist, dass das Gemälde *Madonna mit dem Jesuskind*, das damals gemeinhin *Tianzhu shengmu niangniang* 天主聖母娘娘 (*Signora Madre di Dio*; oder: *Santa Madre del Signor del cielo* 天主聖母) hieß, bald durch ein Bildnis Christi ersetzt wurde, da das Bild mit der Muttergottes den Anschein erweckte, dass der Gott des Christentums eine Frau wäre; diese aber hatte eine niedrige Stellung in der chinesischen Gesellschaft.<sup>17</sup>

Seitdem wurde der *Salvator Mundi* konstant in der Xitang/ Nantang-Kirche verehrt bis 1776, als Giuseppe Panzi (Pan Tingzhang 潘廷章, 1734- nach 1812) für den Hochaltar des Neubaus ein Bild mit der Darstellung der *Unbefleckten Empfängnis* (l'Immaculée-Conception) schuf.<sup>18</sup> Dieses kleinformatige Bildnis Jesu war wohl nicht besonders gut gemalt, sodass Ricci schon zwischen 1585 und 1587 insgesamt fünf „Ready-Made-Bilder“ von den Philippinen, aus Japan und aus Rom erhielt. In einem auf 25. Januar 1584 datierten Brief von Ruggieri erfährt man, dass einige „schön gemalte“ (*molto ben pinta*) Bildnisse Jesu und seiner Mutter vonseiten der China-Missionare aus Rom erwünscht waren.<sup>19</sup> In der Folgezeit dienten sie zum Teil

---

<sup>15</sup> Zur terminologischen Abgrenzung der in China verbreiteten Bilder siehe Golvers 2001, S. 137.

<sup>16</sup> Wang Pan schenkte dieses Bildnis seinem Vater in Shaoxing 紹興 (Provinz Zhejiang 浙江), dazu siehe Hui-hung Chen 2010, S. 74 (zit. n. OS, Bd. 2, S. 405. Bernard (1935, S. 203; vgl. Wyngaert 1933, S. 36-37.) ist der Meinung, dass das Bildnis Christi frühestens 1579 in Kanton ankam.

<sup>17</sup> Der Namen dieser Ikonografie wurde 1598 durch Longobardo in Tianzhu shengmu 天主聖母 (Heilige Mutter des Herrn des Himmels) umbenannt, dazu siehe FR. Bd. 1, S. 192-194.

<sup>18</sup> Vgl. Pfister 1932-1934, Bd. 2, S. 972.

<sup>19</sup> OS, Bd. 2, S. 421 (vgl. D'Elia 1939, S. 24; Ricci 1986, Bd. 4, S. 457; Qu Yi 2013, S. 13) „...alcune immagini di rame ben pintate di Nostra signora e del salvatore, che

als Vorlagen für eine Reihe von Yeou und Niva angefertigte Kopien.

Die Anzahl von kleinteiligen Ikonen und Kupferstichen, die Ricci mit sich führte, ist wegen der Lücken in den Quellen schwer einzuschätzen.<sup>20</sup> Sicher ist, dass Ricci 1585 das erste Stück (fortan: *Philippinische Madonna*) mit der Darstellung *Madonna mit Jesuskind und Johannes der Täufer* von Francesco (Cabral), dem früheren Rektor des Macauer Kollegs, von den Philippinen erhielt.<sup>21</sup> Mit ihm war Ricci, als er 1582 in Macau war, befreundet.

Dieses Bild von „seltener Feinheit der lebendigen Farben und figuralen Darstellung“ (*di raro artificio per la vivezza de' colori e figure*)<sup>22</sup> entstand ursprünglich in Spanien und wurde durch den Seehandel (wohl durch das Vertriebsnetz der Familie De Prince in Antwerpen) über Mexiko (Nuova Spagna), die Philippinen, Macau (spätestens gegen 1581) und nach Peking gebracht.<sup>23</sup>

Ein Bild aus dieser Zeit mit demselben Thema hat sich nicht erhalten. In den flämischen Kupferstichen ist es auch nicht zu finden. Ein vergleichbares Beispiel mit ähnlicher Komposition zeigt ein Gemälde Sanzio Raffaels (1483-1520) *Die schöne Gärtnerin* (1507; Fig. 5.1.2). Für die Chinesen sowie besonders für die in China ansässigen Juden wie Ai Tian 艾田 (1598-1645) war das Sujet dieses Bildes höchst verwirrend.<sup>24</sup> Als nämlich Ai Tian, ein jüdischer Kandidat der *Jinshi*-Prüfung, am 24. Juni 1605 in die Kapelle zu Besuch kam, war ein Triptychon mit demselben Sujet anlässlich des Johannistages zur Schau gestellt worden, wobei es sich eher um ein weiteres Stück, das Rom 1599 nach China schickte, handelt.<sup>25</sup> Nachdem Ricci ihm das Bild zeigte, verwechselte er die Ikonografie dieses Bildes mit einem ihm bekannten Thema aus dem Alten Testament, nämlich: *Rebekka mit Esau und Jakob*.

---

questi Signori della Cina desiderano molto, e alcune imagini de carta con li misteri de nostra Fe', per mostrarli piu facilmente, per esse, molto curiosi di pitture.”

<sup>20</sup> In der Anfangszeit gab es mindestens zwei Heiligenbilder in Zhaoqing.

<sup>21</sup> Cabral kannte Ricci seit 1582, als er mit Nicolò mit anderen Missionaren in Macau ankam. Dazu vgl. Chen Hui-hung 2008, S. 10.

<sup>22</sup> Bailey 1999, S. 91, Anm. 39 (zit. n. OS, Bd. 1, S. 125-26, 157-58).

<sup>23</sup> Nach Bailey (1999, S. 91) stammte es wohl aus dem Kreis des Sigismondo Laire (? -1639). Zum Werdegang von Laire siehe Bagione et al. 1733, S. 238-239.

<sup>24</sup> OS, Bd. 1, S. 468-469; Bd. 2, S. 291-293; vgl. Clark 2011, S. 28, Anm. 3; Fontana 2011, S. 240; Gu Weiming 2005, S. 264. Zur Persönlichkeit Ai Tians (gen. Ai Xianlian 艾孝廉), siehe Chen Yuan 1923, Bd. 1, 1982, S. 281 (vgl. FR, Bd. 2, S. 316-317, Anm. 1).

<sup>25</sup> Matteo Ricci an Claudio Aquaviva in Rom, geschrieben am 26. Juli 1605 in Peking (publiziert in OS, Bd. 2, S. 291; vgl. FR, Bd. 2, S. 317): „Venne a casa nella ottava di san Giovanni Battista, et avevamo posta nell'altare un'immagine grande e bella della Madonna con il Bambino Giesù d' una parte e dall'altra di san Giovan Battista.”

Ruggieri, der 1583 mit Ricci nach Zhaoqing reiste und dem dieses Bild wohl auch bekannt war, verfasste ein chinesisches Gedicht zur Erläuterung dieser Ikonografie:

„Erläuterung zu den Porträts dreier Heiliger  
für diejenigen [Buddhisten], die an Bodhisattva Avalokiteśvara (Guanyin) glauben:  
Die drei Porträts der Barmherzigkeit sind das Klügste; sie haben nichts mit der  
irdischen, imaginären Glorie zu tun.  
Auf der linken Seite ist der heilige Knabe, er ist der inkarnierte Herr vom des  
Himmels; seine Schädeldecke (*tianling gai*) zeigt Vitalität und Tugenden.  
In der Mitte ist die heilige Mutter, die keinen Geschlechtsverkehr hatte; vor der  
Geburt des Heiligen war sie eine Jungfrau.  
Auf der rechten Seite ist einer [Johannes der Täufer], der ein überirdisches Antlitz hat,  
kniend; nachdem er erwachsen war, erklärte er die Doktrinen seiner Religion, um die  
dummen gewöhnlichen Leute auf die andere Seite des Flusses zu bringen.“<sup>26</sup>

In diesem Gedicht findet man den ersten, aussagekräftigen Beweis für die Darstellung von *Madonna mit Jesuskind und Johannes dem Täufer*. Gemäß Ruggieris Erklärung wurden sowohl Jesus als auch Johannes der Täufer, der Prophet der Endzeit und Wegbereiter Jesu, als Knabe dargestellt. In den Quellen wurde es aber gemeinhin als das *Madonnenbild* bezeichnet. In der Folgezeit wurde dieses Bild dreimal, 1591 in Shaozhou, 1597 in Nanchang und 1599 in Nanjing kopiert.<sup>27</sup>

Die Shaozhou-Kopie war, wie Longobardo 1604 bestätigte, auf dem Hausaltar eines Nicht-Christen platziert und „voller Wunder und Trost“ (*pieno di meraviglia e*

---

<sup>26</sup> Transkribiert in Chang 1993, S. 168: „聖像三像說觀音者知：慈悲三像最靈通，不比人間待虛榮。左是聖兒天主化，魯門天地著元功。中間聖母無交配，誕聖原前室女躬。跪下右邊仙氣像，長成闡教度凡蒙“.

<sup>27</sup> FR, Bd. 2, S. 105; vgl. S. 9-10; vgl. Spence 1985, S. 335. 1600 traf sich Ricci mit Liu Dongxing 劉東星 (?), dem Governor für Wassertransport (*Caoyun zongdu* 漕運總督) in Jining 濟寧 (Provinz Shandong). Ihm zeigte Ricci das originale Bild (von den Philippinen). Es wurde berichtet, dass Lius Gemahlin von einer Jungfrau sowie zwei Knaben träumte, bei denen es sich wohl um die Madonna, das Jesuskind sowie Johannes den Täufer handelte. Ihr schenkte Ricci eine von You angefertigte Kopie des Philippine-Bildes, dazu siehe FR, Bd. 2, S. 103-105: „...aveva visto nella nostra barcha, della Madonna con Christo Signor Nostro e S. Giovanni Battista“; vgl. Bd. 1, S. 232: „Dalle Fillippine un devote prete mandò un’ancona della Madonna col Bambino in braccia e S. Giovanni che lo adorava, ventua di Spagna, di raro artificio per la vivezza de’colori e figure, quale il P. Francesco Caprale applicò a quella missione.“ D’Elia zufolge blieb dieses Bildnis zusammen mit dem Bildnis Christi (Rom-Christus), das Acquaviva 1586/87 der China-Mission zum Geschenk machte, bis August 1597 in Macau (vgl. FR, Bd. 1, S. 232, Anm. 2).

*consolatione*); die Chinesen zeigten somit großen Respekt vor diesem Heiligenbild.<sup>28</sup> Mit dem Maler einer „sehr schöne[n]“ Kopie, die „von einem Jungen unseres Hauses in Nanjing angefertigt wurde“,<sup>29</sup> meinte Ricci Manuel Pereira Yoeu, der 1598 mit ihm nach Nanchang gereist und 1599 in Nanjing ansässig war.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die *Philippinische Madonna* zunächst in Spanien entstand und dann über das Vertriebsnetz der Familie De Prince, mit der die Jesuiten enge Kontakte hatten, nach Mexiko geschickt wurde; sie landete zunächst auf den Philippinen und ging 1585 nach China. Bevor das Gemälde im Dezember 1601 an den Kaiser weitergereicht wurde, waren mindestens drei Kopien in verschiedenen Missionshäusern nachweislich.<sup>30</sup>

### *Nagasaki: Nicolòs Salvator Mundi und S. Maria Maior*

Neben Cabral erhielt Ricci ferner Unterstützung aus der benachbarten japanischen Provinz, darunter waren zwei Bilder, nämlich ein auf eine Holztafel „sehr schön gemaltes“ (*molto bella*), großformatiges *Salvator Mundi*, das Nicolò 1587 im Auftrag von Gaspar Coelho (1530-1590), dem Vize-Provinzial der Japan-Mission, gemalt hatte, sowie ein Ölgemälde mit der Darstellung von Maria und dem Jesuskind im kleineren Format.<sup>31</sup> Beide waren in demselben Jahr in Zhaoqing angekommen und

---

<sup>28</sup> FR, Bd. 2, S. 330 (vgl. Chen Hui-hung 2008, S. 13, Anm. 26): „Stando quivi il Padre, fu invitato da un parente di Paulo, detto Vaigino..., et, entrando in una sala della casa di Vaigino, vidde sopra più di cinquante rotoli una bella imagine della Madonna col Bambino Giesù d’una parte, e dall’altra S. Givan Battista che stava inginocchiato...“; sowie OS, Bd.1, S. 131-132 (vgl. D’Elia 1939, S. 22): „facendo le loro genuflessioni e inclinazioni della fronte sino al suolo con molto rispetto...si ammiravano dell’artificio della nostra pittura.“

<sup>29</sup> FR, Bd. 2, S. 105 (übersetzt in Zürcher 2001, S. 814). Im Vergleich zu Niva wurden Yoeus Werke selten von Ricci und seinen Zeitgenossen geschätzt. Das einzige Werk von Yoeu, das sich bisher erhalten hat, ist das Porträt von Ricci, welches zurzeit in der Il-Gesù hängt.

<sup>30</sup> Das Triptychon mit demselben Sujet, das die Jesuiten in Rom dem chinesischen Kaiser zum Geschenk machte, wurde beschädigt und schließlich durch dieses aus den Philippinen stammende Bild ersetzt.

<sup>31</sup> FR, Bd. 1, S. 231 (vgl. Bd. 2, S. 89-91): „Dal Giappone il Padre Vice-provinciale Gaspar Coelho gli mandò un’ancona grande del Salvatore fatta dal P. Ioan Nicolao molto bella.“ Dort gründeten Nicolò und Valignano bereits 1585 die jesuitische Malakademie St. Lukas in Arima. Sie wurde genannt nach der 1577 in Rom gegründeten Akademie mit demselben Namen (Accademia di San Luca) und war funktionsfähig bis 1614, nachdem alle viele japanischen Christen in Macau Zuflucht suchten (Kleutghen 2010, S. 27). Das zweite Gemälde hält Bailey (1999, S. 68, 92)

wurden später von Ricci nach Peking mitgebracht. Beim letzteren handelt sich wohl um jenes in der Jesuitenkirche in Xiying 西營 (Nanjing), welches Gu Qiyuan 顧起元 (1565-1628) zu einem späteren Zeitpunkt im Jahre 1599 sah:

„Der gemalte Herr des Himmels ist ein Knabe, der von einer Dame, die die Mutter des Himmels ist, im Arm getragen wird; der Hintergrund des Bildes ist eine Kupferplatte, auf die fünf Farben [viele Farben] aufgetragen wurden; sie sieht wie ein lebender Mensch aus; ihr Körper und ihre Arme wölben sich über dem Bild; die konvex-konkaven Stellen ihres Gesichts sind nicht anders als bei einem lebenden Menschen.“<sup>32</sup>

Dieser Kommentar, der im Allgemeinen als die früheste Aufzeichnung vonseiten der Chinesen über die westliche „Malerei“ gilt, wurde in der jüngeren Literatur vielfältig interpretiert. Für uns war Guss Beschreibung in zweierlei Hinsicht aufschlussreich: Zum einen ist das die früheste Aufzeichnung über die Hell-Dunkel-Malerei (*Chiaroscuro*), einer Errungenschaft der italienischen Spätrenaissance; zum anderen die Tatsache, dass dieses Madonnenbild einen Kupfer-Malgrund hatte, welcher für die Jesuitenmaler in Arima nicht ungewöhnlich war.

Niva, einer der besten Schüler Nicolòs, schuf 1597 ein Bild *Salvator Mundi*, welches ebenfalls mit Öl auf einer kleinformatigen Kupferplatte (in Größe von 23 mal 17 cm) gemalt wurde (Fig. 5.1.3). Man kann man mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass die Größe von Nicolòs *Madonna mit Jesusknaben* nicht größer als dieses sein sollte.

Warum ließ Ricci nicht die europäischen Vorlagen von Chinesen abmalen, welches die Kosten sicherlich gesenkt hätte? In Wirklichkeit war die chinesische Malerei mit ihrer langen Tradition der „monochromen Strichzeichnung“ (*Baimiao* 白描) in den Augen Riccis, der mit der Ölmalerei, den Herstellungstechniken des Kupferstiches sowie der Kartografie vertraut war,<sup>33</sup> nicht der Erwähnung wert, da „es ihr [der

---

für ein Bildnis des hl. Lorenz, welches mit Öl auf Kupferplatte gemalt wurde.

<sup>32</sup> Gu Qiyuan nach 1620, Bd. 6, S. 103 (zit. in: Li Chao 2004, S. 88; vgl. die Übersetzung in Bailey 1999, S. 95, Anm. 64; sowie D’Elia 1939, S. 23, Anm. 1): „所畫天主，乃一小兒，一婦人抱之，曰天母。畫以銅版為幀，而塗五彩於上，其貌如生，身與手臂儼然隱起幀上，臉之凹凸處，正視與生人不殊。“

<sup>33</sup> Ōmura Seiga 大村西崖 (1867-1927) war der Meinung, dass Ricci sich mit der westlichen Malerei sehr gut auskannte und sogar das Madonnenbild malen konnte, dazu siehe Tang Kaijian 2001, S. 129 (zit. n. Ōmura Seiga 1930, S. 196; vgl. Bernard 1936, S. 276). Ob es wahr ist, ist noch sehr umstritten, da sich kein Werk von Ricci erhalten hat. Das einzige ihm zugeschriebene *Yeshu pinglin tu* 野墅平林圖 (Bild der Hütten und des Wäldchens im Flachland) sollte nach der Ansicht von Lin Meicun

chinesischen Malerei] an Lebendigkeit mangelte“.<sup>34</sup> In dieser Hinsicht war Riccis Urteil von einem gewissen pejorativen, genauer gesagt, einem eurozentrischen Blickwinkel dominiert.

Im Jahre 1643 ergänzte Wang Keyu 汪珂玉 (1587-?), ein großer Sammler und Malereitheoretiker der späten Ming-Zeit, dazu, dass „[die westliche Malerei] eine eigenartige Malschule vertrat, die sich von den „sechs Prinzipien“ (*liufa* 六法; ca. 550 n. Chr.) von Xie He 謝赫 (479-502) unterscheidet“.<sup>35</sup> Im Traktat dieses Meisters aus dem 5. Jahrhundert galt die *Vitalität* (*Qiyun shengdong* 氣韻生動) der dargestellten Figuren jedoch als das oberste Prinzip der Malerei. Zu den Unterschieden zwischen der *Chiaroscuro*-Technik und der Flachwirkung der chinesischen Malerei äußerte Ricci anlässlich Gu Qiyuans Besuchs Folgendes:

„Anstatt der hellen Seiten (*Yang*) malten die Chinesen ausschließlich die Schattenseite (*Yin*). Das war der Grund, warum das Gesicht des Dargestellten ganz flach erschien und es keine konvex-konkave Physiognomie hatte. Die Malerei meines Landes kombinierte sowohl die helle als auch die Schattenseite im Bild, sodass ein Gesicht hohe und tiefe Bereiche hatte und Hände und Arme gewölbt waren. Im Falle dass jemandes Gesicht nach der Lichtquelle (*Yang*) gerichtet war, erschien es im Ganzen hell und weiß; hingegen: Wenn das Gesicht zur Seite gedreht war, wurden die Seiten, die auf die Lichtquelle gerichtet waren, weiß erschienen, aber die Seiten, die nicht auf die Lichtquelle gerichtet waren – die Augen, die Ohren, die Nase, der Mund sowie die konkaven Bereiche –, werden Schatten hatten. Die Porträtmaler meines Landes kannten sich mit diesem Prinzip gut aus, und waren dadurch in der Lage, lebendige Bilder, die nicht anders als lebenden Menschen waren, zu malen.“<sup>36</sup>

---

林梅村 (2012, S. 66-79) aus den Händen von Niva stammen.

<sup>34</sup> Sullivan 1989, S. 48 (Riccis abwertende Einstellung zur chinesischen Malerei siehe ferner FR, Bd. 1, S. 31-32; OS, Bd. 1, S. 16): „The Chinese use pictures extensively...even in the crafts, but in the production of these and especially in the making of statuary and cast images they have not at all acquired the skill of Europeans. They know nothing of the art of painting in oil or of the use of perspective in their pictures, with the result that their productions are lacking any vitality“; sowie: „I am of the opinion that the Chinese possess the ingenious trait of preferring that which comes from without to that which they possess themselves, once they realize the superior quality of the foreign product.“

<sup>35</sup> Wang Keyu 1643, S. 42: „自成一派，與六法有別。“

<sup>36</sup> Gu Qiyuan 1999, S. 13 (vgl. die Übersetzung in Bailey 1999, S. 89-90; sowie Zürcher 2001, S. 817): „中國人畫陰不畫陽，故看之人面貌平平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽寫之，故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白；若側立，則明而白；若側立則向明，邊白，其不向明，邊者眼耳鼻口凹處皆有暗

Riccis Erklärung erfuhr große Resonanz vonseiten der Chinesen und das Bild im westlichen Stil stellte eine Zeit lang einen der Hauptanziehungspunkte der jesuitischen Kirche in Peking dar. De Ursis, der Nachfolger Riccis, berichtete ferner von drei weiteren Kopien der Lukas-Madonna (Peking, Nanking und Nanchang).<sup>37</sup> Die Kopie in Nanjing sah Xu Guangqi im Jahre 1603, als er sich mit João da Rocha (Luo Ruwang 羅如望, 1565-1623) traf und sich zum Christentum bekehrte. Über seinen Eindruck dieser Kopie schrieb er: „nachdem ich in der Halle umher ging, stehen mein Herz und meine Seele im Einklang. [Vor dem Heiligenbild] fühle ich, dass ich so winzig bin“. <sup>38</sup> 1612 findet man bei Song Luancheng 宋懋澄 (1570-1622), dem großen Buchsammler, eine weitere Erwähnung dieser Kopie.<sup>39</sup> Song verglich sie mit einem sehr gut gemalten daoistischen Bildnis von ~~vom~~ Meister Chunyang (*Chunyang shixiang* 純陽師像). Knapp 40 Jahre später schrieb Jiang Shaoshu 薑紹書 (?- 1680), ein Beamter vom Ministerium für Öffentliche Arbeiten (*Gongbulang* 工部郎) in Nanjing, über die Nanjing-Kopie Folgendes:

„Li Madou (Ricci) brachte aus den westlichen Ländern ein Bild des Himmelsherrn mit. Sie eine Frau, die ein Kind in ihren Armen hielt. Die Augenbrauen und Augen, die Falten der Kleidungsstücke, waren so klar dargestellt, als ob sie in einem Spiegel reflektiert seien, und sie schienen sich frei zu bewegen. Die chinesischen Maler waren nicht in der Lage, ihre Erhabenheit und Eleganz darzustellen.“<sup>40</sup>

Das Verhältnis zwischen der Nanjing-Kopie und dem Madonnenbild, das dem Kaiser überreicht wurde, ist nach den Quellen sehr verwirrend. Zu betonen ist, dass sowohl

---

像。吾國之寫像者解此法用之，故能使畫與生人亡異也。”

<sup>37</sup> FR, Bd. 2, S. 628: „...oltre la chiesa pubblica e la capella funeraria, I Padri, in esecuzione di un voto, eressero un altare alla B<sup>ma</sup> Vergine in un altro luogo adatto“; sowie S. 628-29 (vgl. Ursis 1910, S. 66): „armámos a dita casa a modo da nossa capela, pondo nella huma imagem de Nossa Senhora de S. Lucas, ...“.

<sup>38</sup> Transkribiert in: Tang Kaijian et al. 2005, S. 664: „入堂宇，心神若接，默感淺乎“.

<sup>39</sup> Song Luancheng (nach 1615), Bd. 3, S. 23: „in dem *Renzi*-Jahr [1612] besuchte ich meine Freunde in Jinling [Nanjing]. Das verehrte Bildnis vom *Chunyang*-Meister, das ich bei der Yin-Familie [in der Nähe vom *Jubao*-Tor] sah, trägt ein kleines Kopftuch und hat eine Gestalt im Alter von ca. dreißig Jahren...ich habe im Leben bisher sehr ~~wahnsinnig~~ viele Bildnisse gesehen; es gibt kein vergleichbares Bildnis außer dem von Herrn Li [Diaz] mitgebrachten Bildnis vom Herrn des Himmels / 王子於金陵謁客，聚寶門尹氏瞻所供純陽師像...戴小綸巾僅護髮容纔三十許...養餘生平見像最多，雖李西泰所攜天主相亦無能及其遠神.“

<sup>40</sup> Sullivan 1989, S. 48 (transkribiert u. übersetzt zunächst in Pelliot 1921, S. 14-15; vgl. Bailey 1999, S. 95): „利瑪竇攜來西域天主像乃女人抱一嬰兒，眉目衣紋如明鏡涵影瑤瑤欲動，其端嚴娟秀中國畫工無由措手.“

Nicolòs *Salvator Mundi* als auch die *Madonna mit dem Jesusknaben* nicht zu der Geschenkliste für Kaiser Wanli hinzugefügt wurde, obwohl es sich bei den beiden Madonnenbildern um denselben Bildtypus handelt. Während das erstere ~~vordere~~ (*Salvator Mundi*) nachweislich als Altarblatt in der „Ricci-Kirche“ bis in die 1630er-Jahre aufbewahrt wurde, stand das letztere im Dezember 1604 für Niva als Vorlage einer weiteren Kopie zur Verfügung. Die Kopie war ursprünglich zum Ersetzen von Nicolòs Erlöserbild konzipiert worden.<sup>41</sup>

Danach fanden sich unzählige Besucher, sowohl Neophyten als auch Nichtchristen, die nichts von der Ölmalerei und Perspektive verstanden, in der Kapelle ein, um Nivas Bild, das sich auf die Lukas-Madonna seines Lehrers gestützt hatte, zu bewundern.

1609 traf sich Xie Zhaozhe 謝肇淛 (1567-1624), als er nach Peking versetzt wurde, mit Ricci.<sup>42</sup> Xie nahm irrigerweise an, dass der Herr des Himmels eine Frau wäre, und verglich „sie“ mit dem mystischen Wesen in der frühen Zhou-Zeit (770-256 v. Chr.) wie Fu Xi 伏羲 sowie seiner Gattin Nü Gua (Nüwa 女媧), die einen menschlichen Kopf aber einen Drachenkörper haben (Fig. 5.1.4).<sup>43</sup>

Ein Kollege von Xie, Sun Nengchuan 孫能傳 (akt. 1573-1620), Beamter (*yuanwailang* 員外郎) an demselben Ministerium, bemerkte ferner, dass die *Chiaroscuro*-Technik wohl mit dem von dem trochäischen Mönchsmaler Yu Chi 尉遲 (akt. 7. u. 8. Jhs.) eingeführten Stil aus Zentralasien eine gemeinsame Herkunft hatte.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Matteo Ricci an Ludovico Maselli in Rom, geschrieben im Februar 1605 in Peking (publiziert in: OS, Bd. 2, S. 254; zitiert in Pelliot 1921, S. 11; Bailey 1999, S. 38; Bettray 1955, S. 53; Sullivan 1973, S. 57): „Questo Natale passato per festa ponessimo nell’altare, in luogo della imagine della Modonna di san Luca con il Bambino nelle braccia, pinto molto bene d’un giovane che sta in casa, che imparò in Giappone dal nostro Giovan Nicolò, e fu maraviglioso il contento che tutti hebbero con essa.“

<sup>42</sup> Zur Bekanntschaft zwischen Xie und Ricci siehe Hsu Kuang-tai 2011, S. 259-257.

<sup>43</sup> Xie Zhaozhe (nach 1613), S. 70: „...sein Herr vom Himmel ist eine weibliche Figur, die eine merkwürdige Gestalt hat; sie sieht wie diejenigen vom alten Volk erwähnten Wesen aus, die einen menschlichen Kopf aber einen Drachenkörper haben / 其天主像乃一女身, 形狀甚異, 若古所稱人首龍身者“.

<sup>44</sup> Sun Nengchuan (nach 1605), Bd. 4, S. 33: „die Malerei des Auslands: Ein ausländischer Mönch [Yu Chi 尉遲] kennt sich sehr gut aus mit dem Malen der buddhistischen Figuren; er war geschult in Farben; obwohl die Farben über der Seide [Malgrund] gewölbt sind, sind sie aber mit den Fingern nicht anzufassen. Ich sah das Bild vom Herr des Himmels sowie seiner Mutter, das Matteo Ricci aus Europa eingereicht hatte; ihre Vitalität ist vergleichbar mit den lebenden Menschen; von

1610 wurde dieses Bild auf dem rechten Seitenaltar der „Ricci-Kirche“ aufgestellt. Nicolòs *Salvator Mundi* befand sich hingegen am ~~als~~-Hauptaltar auf der dreistufigen Apsis. Über die beiden Bilder schrieben Liu Tong und Yu Yizheng, als sie 1634 zu Besuch kamen, Folgendes:

„Am Hauptaltar wurde das Bild Christi verehrt, welches – aus der Ferne betrachtet einer Plastik ähnelte. Er war in Gestalt eines ungefähr dreißigjährigen Mannes, der einen Weltatlas [Weltkugel] in der linken Hand hielt. Die gekreuzten Finger seiner rechten Hand waren so gerichtet, als ob sie auf das, was er gerade spricht, hinweisen. Sein Bart sowie die heraufgezogenen Augenbrauen ließen den Anschein erwecken, als ob er wütend aber zugleich auch froh sei. Mit der Maltechnik seiner gewölbten Ohren und Nase, seiner strahlenden Augen sowie seines offenen, sprechenden Mundes war die chinesische Malerei nicht zu vergleichen ... auf der rechten Seite war die Kapelle der Heiligen Mutter. Die Mutter war in Gestalt eines jungen Mädchens und hielt ein Kind auf den Armen, das Jesus war. Das nahtlose Gewand der Mutter bedeckte den ganzen Körper vom Kopf bis zu den Füßen. Hinter dem Kopf des Jesuskinds erschien der Nimbus.“<sup>45</sup>

Aus dieser Beschreibung erfährt man zwei wichtige Informationen, nämlich: Die Gestalt des Erlösers sowie die ganzfigurige Darstellung von Maria, welche dem halbfigurigen Charakter der Lukas-Madonna widerspricht. Eine frühere, diesbezügliche Aufzeichnung über die Gestalt Christi hat es jedoch nicht gegeben. Erst 50 Jahre später entstand ein vergleichbares Beispiel eines anderen Mediums im südöstlichen China. In der 1637 in Fuzhou 福州 (Provinz Fujian) publizierten *Tianzhu jiangsheng chuxiang jingjie* (Erläuterung des kanonischen Buches über die

---

Ferne betrachtet, haben sie tiefe Augenhöhlen und hohe Nasen; obwohl die Arme und Finger gewölbt sind, findet man jedoch keine Spuren der unterschiedlichen Bildfläche; gemäß dem Buch *Shujian*: Yeranlisheng, der Landsmann von Yi Seng, behauptete, dass es keinen Landweg zwischen Europa und China gab; diese Maltechnik war bestimmt populär in solchen Ausländern; in den gemalten Farben gibt es bestimmte unbekannte Sache(n) oder Method(en), die wir Chinesen nicht imitieren können / 外國畫：...一僧外國人作佛像甚佳，用色沉著，堆起絹素而不指。余見歐邏巴人利瑪竇所進天主子母像神采艷，氣韻若生，遠而望之，深目高鼻，臂指皆若起而實無齟齬之跡，與畫鑿所言，正同意乙僧即其國人耶然利生，言歐邏巴從古不通中華，海外諸國必多擅此技，其所設色不有異物必有異方，非中國所能彷彿也。”

<sup>45</sup> Liu Tong et al. 1635, Bd. 2, S. 46 (vgl. dazu die englische Übersetzung bei King 1998, S. 51; Zha Shijie 1993, S. 296, Anm. 51.): „供耶穌像其上，畫像也，望之如塑，貌三十許人，左手把渾天圖，右叉指若方，論說次指所說者，鬚眉豎者如怒揚者，如喜耳隆，其輪鼻隆其準目容有矚口容有聲，中國畫繪事所不及，所具香燈蓋幃，修潔異狀...右聖母堂，母貌少女，手一兒耶穌也，衣非縫製，自頂被體供.“

Inkarnation des Herrn des Himmels mit ausgewählten Illustrationen; fortan: *Erklärung des kanonischen Buches*)<sup>46</sup> fügte Giulio Aleni zusätzlich einen Holzschnitt mit der Darstellung des *Salvator Mundi* (*Tianzhu jiangsheng shengxiang* 天主降生聖像 [Heiliges Bild des inkarnierten Herrn des Himmels]; Fig. 5.1.5) hinzu, welcher in der europäischen Vorlage Hieronymus Nadals (1507-1580), *Evangelicae Historiae Imagines* (Antwerpen, 1593; fortan: EHI), jedoch nicht zu finden ist.<sup>47</sup>

Das Hüftbild Christi wurde direkt nach der Präambel als das erste Holzschnittwerk und der Beginn des Lebens von Jesus konzipiert. In exakter Übereinstimmung zu Liu und Yus Beschreibung, tritt Jesus in diesem Holzschnitt in Gestalt eines halbfigurigen, mittelalterigen Mannes mit schulterlangen Haaren und Bart auf.

In der Schrift von Jiang Dejing 蔣德璟 (1593-1646), dem Großsekretär und Förderer von Missionaren in Fujian, wurde Alenis' Jesus als ein Mann mit „den tiefen Augenhöhlen, der großen Nase sowie dem buschigen Bart“ beschrieben.<sup>48</sup> Während die linke Hand von Jesus auf einer mit einem Kreuz bekrönten Sphärenkugel liegt, hält er die rechte Hand zum Segen erhoben.

Interessanterweise sind die Gestalt Jesu sowie die Komposition dieses Bildes mit einem flämischen Kupferstichwerk *Christus Salvator* von Philippe Galle (1537-1612), dem großen Zeichner und Kupferstich Künstler des Manierismus in Antwerpen, nahezu identisch, mit Ausnahme der linken Hand Jesu (Fig. 5.1.6). Für die Kunsthistoriker, die sich mit dem jesuitischen Holzschnitt beschäftigen, ist Galles Jesus wenig bekannt. In Wirklichkeit war Galles Werk besonders von den Jesuiten

<sup>46</sup> Dieser Buchtitel wurde in der westlichen Literatur vielfältig interpretiert. Die hier verwendete Übersetzung stammt aus Qu Yi 2013, S. 1.

<sup>47</sup> Es ist durch die Quellen belegbar, dass Ricci im Februar 1605 ein Exemplar von Nadals EHI aus Rom erhielt sowie im März desselben Jahres nach einem weiteren Exemplar verlangte, dazu siehe Matteo Ricci an Ludovico Maselli in Rom, geschrieben im Februar 1605 in Peking (publiziert in: OS, Bd. 1, S. 260): „Il libro delle Imagini del p. Natale già ve ne venne qua uno; ma è libro sì necessario in queste christianità che ne desidero avere più...“; sowie Matteo Ricci an P. Giovanni Alvarez in Rom, geschrieben am 12. März 1605 in Peking (publiziert in: OS, Bd. 2, S. 283-284): „...scrivo al p. Lodovico Maselli che ce ne procuri un altro per questa casa, perchè più utile è anco quel libro che questo della Bibbia per adesso...“.

<sup>48</sup> Jiang Dejing 2000, Bd. 6, S. 261: „Warum gibt es ein Bild vom Herrn des Himmels, den es aber in der Wirklichkeit nicht gibt? Fall es so was gegeben hat, sollte er anders aussehen als der mit den tiefen Augenhöhlen, der großen Nase und dem buschigen Bart / 無之非天，安有畫像？即有之，恐不是深目、高鼻、一濃鬚子耳“.

des 17. Jahrhunderts hoch geschätzt.<sup>49</sup> So liest man zu einem späteren Zeitpunkt, in einem auf das Jahr 1658 datierten Brief von Rougemont in Changshu 常熟 (Provinz Jiangsu 江蘇省), dass die von Galle sowie seinem Schüler Wierix überarbeitete Ausgabe von Nadals EHI von den China-Missionaren besonders erwünscht war.<sup>50</sup>

In dieser flämischen Vorlage ist zu beobachten, dass Christus die Sphärenkugel – anstatt von oben – von unten hält, was aber damals sehr geläufig war. Der Grund dieses Unterschieds lag wohl am Typ der Darstellung: Während es sich bei Galles Jesus um ein halbfiguriges Porträt handelt (was aber in der ostasiatischen Porträtkunst selten zu sehen war), schien es im Hüftbild Alenis nur wenig praktisch, die rechte Hand Christi unter der Sphärenkugel darzustellen, da die Darstellung einer Ganzfigur (*Quanxiang* 全像; oder: *lixiang* 立像 [Standbild]) von Chinesen bevorzugt wurde. Ein frühes Beispiel in der chinesischen Malerei bietet das Standbild *Su Dongpo lixiang tuzhou* 蘇東坡立像圖軸 (Rollbild des Standbildes von Su Dongpo; Fig. 5.1.7), gemalt von Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322), dem Meister des 13. und 14. Jahrhunderts.

Diese winzige Modifikation ist außerdem in einem zeitgenössischen Werk von Galles Schüler, *Christus mit Reichsapfel*, das Jan-Baptist Barbé (1578-1649), in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts schuf, zu sehen (Fig. 5.1.8).<sup>51</sup> In beiden flämischen Vorbildern sind die von Roll- und Beschlagwerken umgebenen Kartuschen, die vergleichbar mit dem Täfelchen in der Ausgabe Alenis sind, zu sehen. Sie nehmen die Rolle des herkömmlichen Spruchbandes ein und weisen auf die Erlösung der Welt hin. Es ist folglich anzunehmen, dass Alenis bei der Herstellung seines Christusbildes wohl beide flämische Vorbilder in Betracht gezogen hatte.

Zu erwähnen ist, dass Barbé wohl die Brüder Wierix, deren Kupferstichwerke sich durch die Jesuitenmissionare weit in Indien, auf den Philippinen und in Japan verbreiteten, gekannt zu haben schien. Im Vergleich zu Barbé schienen die Werke der letzteren in der asiatischen Bildwelt besonders einflussreich zu sein. Neben den zahlreichen Kupferstichwerken, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts von den Mogul-Meistern wie Manohar (akt. 1582-1620) kopiert und weiter in die

---

<sup>49</sup> Im Vergleich zu den flämischen Werken von Galles Zeitgenossen sowie seiner Schüler erfuhr Galles Werk bisher kaum eine Aufmerksamkeit.

<sup>50</sup> Golvers 2001, S. 138 (zit. n. Bosmans 1913, S. 31): „si Galle vel alius quisquam peritus author eam DENUO excudendam sumpserit, LUCRUM referet haud dubie, modo VENALIS offeratur Procuratoribus Indiarum“.

<sup>51</sup> Barbé ging 1595 zu Galles Werkstatt und ließ sich zum Kupferstecher ausbilden.

einheimische Bildsprache übersetzt wurden,<sup>52</sup> sind in den Werken des Hieronymus Wierix (1553-1619), dem zweiten Sohn der Wierix-Familie, ferner noch nahezu identische Werke mit der Darstellung *Salvator Mundi*, der Lukas-Madonna (*S. Maria Maior*) sowie mehrere Marienbilder zu finden (Fig.5.1.9-10)

Oberhalb der Figur Christi ist ferner eine Kartusche, die oben rundbogig abgeschlossen ist, platziert. In der Mitte wird das Symbol IHS der Gesellschaft Jesu durch zwei kniende Engel in Lichtglorie präsentiert. Die Form der Kartusche sowie die Gestalt der Engel und des Lichtstrahls sind genau identisch mit dem Frontispiz Nadals EHI (1596), in dessen Herstellung Hieronymus Wierix sich als Kupferstecher involvieren ließ (Fig. 5.1.11).<sup>53</sup> Für die ostasiatische Bildwelt, besonders für die in Macau, hatte das EHI eine tiefgreifende Wirkung. So findet man im Fresko der Igreja de Nossa Senhora da Guia (*Shengmu xuedi dian* 聖母雪地殿教堂; Kirche des Palastes von der hl. Mutter im Schnee) die 1637 erbaut wurde, ein weiteres, vergleichbares Motiv (Fig. 5.1.12).

Anhand von erstaunlichen Ähnlichkeiten ist anzunehmen, dass die flämischen Kupferstichwerke von Nicolò und seinen Schülern für die Kopie religiöser Malerei als Vorlagen gedient hatten.<sup>54</sup> Das beste Beispiel zeigt vor allem das Bild der *Madonna im Schnee*, die wohl zwischen 1583 und 1614 in Nagasaki entstand und auf einen Kupferstich der Wierix-Brüder zurückging (Fig. 5.1.13). Ein auf das Jahr 1597 datiertes *Salvator Mundi*, welches Niva zugeschrieben wurde, belegt eindeutig, dass Wierixs *Salvator Mundi*, in dem Christus halbfigurig porträtiert wird, wohl der geläufigste Typ der Darstellung in Japan war (Fig. 5.1.3; vgl. 5.1.9).<sup>55</sup> Das Christusbild, das Nicolòs 1587 für Ricci kopierte, sollte ebenfalls auf der Grundlage eines flämischen Kupferstiches entstehen.

Die Geschichte lässt sich auf die 1580er-Jahre zurückführen, in denen Valignano die erste diplomatische Reise von jungen Japanern aus der Japan-Mission nach Europa organisierte. Es ist dazu nachgewiesen, dass vier seiner japanischen Schüler eine Druckmaschine sowie zahlreiches Druckmaterial aus Lissabon für Herstellung von

---

<sup>52</sup> Vgl. Bailey 1998, S. 27-35.

<sup>53</sup> Da der Name des flämischen Malers ebenfalls in diesem Kupferstich erwähnt wird, so kann man davon ausgehen, dass Wierix sich auf die Malerei von De Vos stützte.

<sup>54</sup> Mia M. Mochizuki 2011, S. 77-88.

<sup>55</sup> Ein ähnliches Bild mit gleicher Gestik ist ferner bei Wierixs Zeitgenossen wie Crispin de Passe der Ältere zu finden. Ein diesbezügliches Exemplar (1,44 x 0,99 m) befindet sich heute in der Sammlung des Rijksmuseum in Amsterdam unter der Signatur RP-P-1907-3821.

Kupferstichen nach Arima und Nagasaki mitbrachten.<sup>56</sup> Der Kaufakt wurde mittels der Hilfestellung des portugiesischen Jesuiten Diogo de Mesquita (1553-1614) im Jahre 1586 abgeschlossen und die Maschine landete in dem darauffolgenden Jahr in Goa und im Juli 1590 in Nagasaki.<sup>57</sup> Die Werke des Galle, Barbé sowie der Brüder Wierix sollten genau in dieser Zeit in Japan angekommen sein.

In diesem Kontext ist daher es verständlich, dass es sich bei den 1587 von Coelho nach China geschickten Bildern um ein großformatiges Ölgemälde, bei dem Nicolò sich auf die Werke von Galle oder Wierix gestützt hatte, sowie eine farbige Version von Wierix' *S. Maira Maior* handelt.<sup>58</sup> Das heißt, der Ursprung von Nicolòs *Salvator Mundi* und Alenis *Heiliges Bild des inkarnaten Herrn vom Himmel* ging auf dieselbe(n) Vorlage(n) zurück. Um sie an die chinesischen Sitten und Bräuche anzupassen, sollte diese wegweisende, halbfigurige Lukas-Madonna von Niva zur Ganzfigur modifiziert werden, genau wie sie Liu und Yu 1635 beschrieb: „das nahtlose Gewand der Mutter bedeckt den ganzen Körper vom Kopf bis zu den Füßen.“<sup>59</sup>

Berthold Laufer (1874-1934) entdeckte im Jahre 1910 in Xi'anfu 西安府 (Xi'an 西安, Provinz Shaanxi 陕西省) ein chinesisches Rollbild mit der Darstellung *Madonna mit Jesuskind*, welches mit dem römischen Vorbild in exakter Übereinstimmung steht, mit der Ausnahme der Darstellung von den unbeschuhten Füßen (Fig.5.1.14).<sup>60</sup> Das Bild wurde, der Signatur nach, von Tang Yin 唐寅 (1470-1524) gemalt und gilt bisher als das früheste Materialbeispiel für die ganzfigurige Lukas-Madonna. Beginnend mit Sepp Schüller in den 1940er-Jahren herrscht in der westlichen Forschung die Meinung, dass Laufers Madonnenbild eine Nachbildung einer der von Ricci nach China mitgebrachten Kopien war.<sup>61</sup> Es

---

<sup>56</sup> Vgl. Nishimura Tei (16. Jh.), S. 144-50; vgl. Li Sher-Shiueh 2009, S. 83-84; sowie Mia M. Mochizuki 2013, S. 1-6.

<sup>57</sup> Vgl. Li Sher-Shiueh 2009, S. 84.

<sup>58</sup> Nach China mitgeliefert werden sollte eine kleine Menge von flämischen Kupferstichwerken, die Aleni später, 1636 als Vorlage für sein Holzschnittwerk verwendete.

<sup>59</sup> Liu Tong et al. 1635, S. 102.

<sup>60</sup> Zum Rollbild siehe Arnold 1999, S. 150.

<sup>61</sup> Vgl. Schüller 1936, S. 71. In der Forschung von Lauren Arnold (1999, S. 150-151), die sich der franziskanischen Kunst in China der Yuan-Zeit (1271-1368) widmet, taucht ferner die Vermutung auf, dass diese Kopie des römischen Vorbildes möglicherweise lange vor der Ankunft der Jesuiten in China, im Auftrag von den Franziskanern im China des 14. Jahrhunderts entstand. Einen historischen Beweis gibt es jedoch nicht.

handelt sich um eine „nach unten ergänzte“ Version der Lukas-Madonna bis zu den Füßen, die von einem chinesischen Künstler auf einem Papierblatt von etwa einem Meter Länge in Wasserfarben gemalt und dann auf später erneuerte Seide aufgezogen worden ist.<sup>62</sup>

Da der Maler wohl die originale farbige Kopie nicht gesehen hatte, wurden die Farben frei umgesetzt. Vor der ziemlich hell gehaltenen Madonna tritt der Jesusknabe mit dem roten Kleid und grünen Kragen deutlich hervor, was in den europäischen Kopien so nicht zu sehen ist.<sup>63</sup> Zu betonen ist, dass diese sinisierte Bildsprache in den chinesischen Quellen kaum eine Erwähnung findet. Dies besagt, dass das Rollbild wohl nicht im kirchlichen Kontext entstand und höchstwahrscheinlich im privaten Raum verehrt wurde.

Ungewöhnlich ist auf diesem Rollbild die Darstellung der Füße Mariens, welche zur Zeit Riccis kaum eine Erwähnung findet. Diesbezüglich äußerte sich Magalhães: „[Für die Chinesen] war die Darstellung der Jungfrau Marien als eine prächtig bekleidete Frau, die aber keine Schuhe und Socken trug, sehr lächerlich.“<sup>64</sup> Eine ähnliche Äußerung ist ferner bei Philippe Couplet (1623-1693) in seiner *Histoire d'une dame chrétienne*, einer der Christin Candida Xu (Xu Gandida 徐甘第大, 1607–1680) gewidmeten Schrift, zu lesen:

„Die Einstellung der Chinesen über das Schamgefühl war besonders beispielhaft für die europäischen Länder; die Ober- und Unterteile bedeckten sich eine nacheinander, sodass kein einziges Stück vom Finger sichtbar wurde. Die Leute reagierten überrascht, sobald ein nackter Körper in der Malerei auftauchte. Folglich ... durfte die überlieferte Version von St. Lukas zu der am besten geeigneten Version des Madonnenbildes gezählt werden.“<sup>65</sup>

Es gilt als ein stichhaltiger Beweis dafür, dass Nivas Kopie sehr wahrscheinlich nicht gegen dieses Tabu verstieß. Wie erklärt sich aber die Signatur von Tang Yin, einem Laienbuddhisten mit dem Beinamen *Liuru jushi* 六如居士, in einem Rollbild mit

---

<sup>62</sup> Vgl. Schüller 1940, S. 19.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Tang Kaijian et al. 2005, S. 666 (zit. n. De Magalhães 2004, 65).

<sup>65</sup> Couplet 1938 (<sup>1</sup>1675), S. 907 (transkribiert in Tang Kaijian et al. 2005, S. 666): „中國廉恥之風，堪為歐土鏡鑒；婦女上衣下裳，從頭至足，重重遮蔽，手指也不露一節；圖畫中稍有裸形，就惹人驚怪。為此...，聖母像，則以傳世聖路加畫本為最合。“ Candida Xu ist die Enkelin von Xu Guangqi, die sich ebenfalls zum Christentum bekehrte.

einem christlichen Sujet wie diesem? Meines Erachtens gibt es zwei Gründe dafür: Erstens die Tatsache, dass Tang vor allem durch seine Figuren- und Landschaftsmalerei als einer der vier großen Meister der Ming bekannt war. Auf dem Kunstmarkt stieg sofort der Preis, sobald ein Rollbild mit seiner Signatur versehen war.

Zweitens lag es an der Auswahl des Sujets. Auch bei oberflächlicher Betrachtung werden Bedenken gegen diese Zuschreibung erhoben. Tang Ying, der sich besonders mit der Darstellung der Hofdame (*Shinü tu* 仕女圖) vertraut machte, legte großen Wert auf die elegante Positur weiblicher Figuren, die sich in erster Linie – wie das *Wangshu gongji tu* 王蜀宮妓圖 (Rollbild der Konkubinen am Shu-Hofe des Wang Yan; Fig. 5.1.15)<sup>66</sup> zeigt – in den kleinen Hände sowie der dünnen Taille widerspiegelt. Darüber hinaus weicht die starre Linienführung von Laufers Madonna von der fließenden, feinen Strichzeichnung (*Gaogu yousi miao* 高古遊絲描) Tangs, einer besonderen Technik für die Darstellung der Gewandfalten, ab.<sup>67</sup>

Wenngleich es sich also bei diesem Rollwerk eindeutig um eine Fälschung handelt (da es durch eine erkennbare spätere Umänderung wenig beweiskräftig erscheint),<sup>68</sup> lässt sich aber ein Tang Ying zugeschriebenes, in unserem Fall vergleichbares Rollbild mit der Darstellung der *Songyi guanyin* 送子觀音 (der Guanyin, die Kinder schenkt; Fig.5.1.16), einem geläufigen buddhistischen Sujet, finden.

Dieses ganzfigurige Bild, das sich auf ein Rollbild von Zhou Wenju 周文矩 (akt. 937-943), einem Meister des 10. Jahrhunderts stützte, zeigt den weiblichen Bodhisattva des Mitgefühls in Gestalt eines jungen, auf einem Felsen sitzenden Mädchens. In ihrem Arm hält sie einen Knaben, der einen Lotus-Zweig in der Hand hat. Es ist aber erstaunlich, dass sowohl die weißen Farben des Gewandes, das schimmernde Rot des Knaben Bekleidung als auch die nackten Füße des Bodhisattva mit Laufers *Madonna mit Jesuskind* identisch sind.<sup>69</sup>

Es lässt sich folglich daraus schließen, dass Tang Yins *Guanyin* bei der Herstellung von Laufers Madonnenbild, welches sich in erster Linie an dem wegweisenden Typ

---

<sup>66</sup> Wang Yan (reg. 886-926) war der zweite sowie der letzte Kaiser vom früheren Shu-Reich (Houshu 後蜀).

<sup>67</sup> Zur Charakteristika von Tangs Hofdamen siehe Chou Li-Chi 2012, S. 112.

<sup>68</sup> Im Zeitalter der mittleren Ming-Zeit, in dem Tai Yin aktiv als Maler und Kalligraph tätig war, war die Ikonografie der Lukas-Madonna noch nicht in China eingeführt.

<sup>69</sup> Die Guanyin mit den nackten Füßen war eine Tradition aus dem indischen Buddhismus.

der Lukas-Madonna orientierte, in Betracht gezogen werden kann. Das Rollbild ist somit einem chinesischen Maler, der nicht im Umkreis von Niva lebte, zuzuschreiben, da Ricci sowie seine Zeitgenossen sich von Anfang an bemühten, das Madonnenbild von dem verwandten buddhistischen Sujet abzugrenzen.<sup>70</sup> 1637 erwähnten zwei Franziskaner, Francisco de la Madre de Dios (Ma Fangji 馬方濟, ?) und Gaspar de Alenda (Ya Lianda 雅連達, ?-1642) ein in der Kapelle aufgehängtes Gemälde in Peking, auf dem Christus sowie die zwölf Apostel dargestellt sind, jedoch nicht barfuß.<sup>71</sup>

Als ein Ikonenmaler und vor allem als Schüler Nicolòs genoss Niva großes Ansehen in kirchlichen Kreisen. Vor diesem Hintergrund erscheint es sehr unwahrscheinlich, dass ein sinisierter Stil sowie die Aufnahme buddhistischer Elemente, wie Laufers Madonnenbild sie aufweist, bei Nivas Madonna auftauchen könnten. Zu betonen ist hier, dass Nivas ganzfigurige *Madonna und Jesusknabe (Quanxiang)* sich wohl nicht ausschließlich auf die im Werk von Wierix überlieferte Mariengestalt stützte. Nachdem er 1602 für die wiederaufgebaute St. Paul zu Macau ein großformatiges Ölgemälde *Erzengel Michael als Drachentöter* erschuf, siedelte er mit Diaz in demselben Jahr nach Peking über (Fig. 5.1.17).<sup>72</sup>

Ein Kupferstich mit der Darstellung eines Marienbildes *Virgen de la Antigua* (oder: *Nuestra Senora de l'Antiqua*), das in der gleichnamigen Kapelle in der Kathedrale in Seville platziert war, hatte Niva wohl von Japan nach Peking mitgenommen (Fig.5.1.18-19).<sup>73</sup> Es zeigt die Madonna in einem Standporträt. Das Kopftuch sowie das Gewand, genau wie man bei Liu und Yu liest, bedeckt den ganzen Körper vom Kopf bis zu den Füßen. Obwohl eine identische Vorlage bisher nicht gefunden wurde, findet man jedoch bei den Brüdern Wierix ein vergleichbares Beispiel mit dem Sujet der *Antwerpener Madonna*, die ebenfalls in einer Nische steht und sich in ähnlicher

<sup>70</sup> Vgl. Fang Hao 1987, S. 912; Tang Kaijian et al. 2005, S. 666. Es hat Beweise gegeben, dass der Typus der *Maria Kannon*, der besonders in Japan als Madonna mit Jesuskind verehrt wurde, aus Fujian, Guangdong sowie den südöstlichen Küstenstädten Chinas stammte (vgl. Wakakuwa Midori 2009, S. 236-238).

<sup>71</sup> Vgl. Tang Kaijian et al. 2005, S. 667.

<sup>72</sup> 1606 kam er wieder nach Macau zurück und schuf *dojuku* ど塾 (Laienassistent), zwei großformatige Malereien für die St. Paul: *Mariä Himmelfahrt* und *Elftausend Jungfrau-Märtyrer*. 1607 fertigte er für die Kirche in Nanchang zwei Heiligenbilder an.

<sup>73</sup> Vgl. Laufer 1939, S. 110.

Pose hält (Fig. 5.1.20).<sup>74</sup>

1597 wurde das *Virgen de la Antigua* zunächst, unter der Leitung von Nicolò in Nagasaki massenhaft reproduziert.<sup>75</sup> Eine dieser Kopien kam, wie oben erwähnt, spätestens 1602 in Peking an.<sup>76</sup> 1610 fügte Chen Junfang 程君房 (1541- nach 1610) sie in seinem *Chengshi moyuan* 程氏墨苑 (Tuschegarten der Familie Cheng) hinzu als Ergänzung der 1605 publizierten ersten Ausgabe, die ~~in dem~~ drei ausgewählte Szenen aus dem Leben Christi (*Baoxiang tu* 寶像圖 [Bilder der kostbaren Bildnisse]; Fig.5.1.22-23) unter der Kategorie *zihuang* 緇黃 (buddhistische und daoistische Motive) enthielt.<sup>77</sup> Darunter gingen zwei Szenen auf die Kupferstiche der Brüder Wierix zurück. Im Kreis der späten Ming-zeitlichen Literaten wurden die vier Bilder in Zusammenhang mit den esoterischen Skulpturen aus Tibet sowie japanischen Fächern als die „exotischen Objekte“ rezipiert.

#### *Rom: Geschenke für den Kaiser*

In derselben Zeit bemühte sich die Societas Jesu in Rom, die neu gegründete China-Mission durch Zusendung von heiligen Bildern zu unterstützen. Es wurde berichtet, dass Ricci 1587 drei Bilder als Geschenke für den Kaiser Wanli aus Rom erhielt: Diese waren ein *Salvator Mundi*, ein *Salus Populi Romani* (Lukas-Madonna) sowie ein *Maria mit dem Jesusknaben und Johannes dem Täufer*.<sup>78</sup> Darunter gab es ein „sehr gut gemaltes“, kleinformatiges Erlöserbild (*l'immagine del Salvatore*) mit

---

<sup>74</sup> Frühe Historiker wie Tadashige Ono 小野忠重 (1909-1990; 1999, S. 27) sind der Meinung, dass die Brüder Wierix einen Kupferstich mit der Darstellung der *Virgen de la Antigua* schufen, welcher zunächst in Nagasaki reproduziert wurde.

<sup>75</sup> Vgl. D'Elia 1939, S. 57-66; sowie Spence 1985, S. 262-265, 317-318; Mo Xiaoye 2001, S. 65-67.

<sup>76</sup> Es ist denkbar, dass sie vor diesem Datum in Peking ankam. Bei Bailey (1999, S. 91) findet man die Erwähnung eines solchen Bildes, welches zusammen mit der Philippine-Madonna im Jahre 1600 ankam.

<sup>77</sup> Vgl. Yue Xin 2012, S. 11. *Zi* bedeutet das schwarze Gewand der buddhistischen Mönche und steht hier für den Buddhismus im Allgemeinen; *huang* bedeutet die gelbe Krone der daoistischen Priester und steht hingegen für den Daoismus.

<sup>78</sup> Viele Historiker – vertreten durch Erika Zürcher (2001, S. 814) – sind der Meinung, dass der Jesuitenorden in Rom dem Kaiser insgesamt nur zwei Gemälde zum Geschenk machte. Nach der Ansicht von Fang Hao (1987, S. 912) wurde dem Kaiser ein Bild mit der Darstellung der Kreuzigung Christi überreicht. Bailey (1999, S. 92) ist in der Meinung, dass die Geschenke an den Kaiser auch die Philippinische Madonna enthielt.

Glas und Holzrahmen, das der 5. Ordensgeneral Acquaviva zum Geschenk machte.<sup>79</sup> Über die Gestalt Christi hat sich kein vergleichbares Beispiel erhalten. Es sei nichts anderes als der herkömmliche Typus der *Salvator Mundi*, der halbfigurig porträtiert wurde. In seiner rechten Hand hält er eine Sphärenkugel. Dieses Bild wurde 1586 aus Rom verschickt ~~wurden~~ und kam in dem darauffolgenden Jahr in Macau an. Dort blieb es bis 1597.<sup>80</sup> Nachdem es in demselben Jahr von Valignano von Macau nach Nanchang geschickt wurde, entstand in demselben Jahr in Shaozhou eine Kopie.<sup>81</sup>

1599 kam es nachweislich in Nanchang an. Über die zeitgenössische Kopie aus Rom sowie die der in Shaozhou haben wir keinen verlässlichen Anhaltspunkt. Zu diesem Zeitpunkt war Xu Guangqi genau bei Lazzaro Cattaneo (Guo Jingju 郭靜居, 1560-1640) in Shaozhou zu Gast. Über die Gestalt des Erlösers schrieb er: „Das Bild des Herrn des Himmels hatte eine unerschütterliche Kraft. [Er] war mit dem lebenden Menschen vergleichbar.“<sup>82</sup>

Zwischen 1599 und 1600 war die Kopie dieses Erlöserbildes in der Kirche von Shaozhou, die sich im Stadtteil Hexi 河西 befand, zu sehen.<sup>83</sup> Während diese Kopie in Shaozhou blieb, sollte das originale Bild spätestens 1598 in Nanjing angekommen sein, da Zhao Kehuai 趙可懷 (?-1603) und Wang Zhongming 王忠銘 (1542-1616) es bei verschiedenen Gelegenheiten sahen.<sup>84</sup>

1599 kam ein weiteres, großformatiges Bild aus Rom, nämlich eine Kopie des Madonnenbildes nach dem Bericht des Evangelisten Lukas in der S. Maria Maggiore

<sup>79</sup> Bei Bailey (1999, S. 91) findet man die Erwähnung eines gerahmten Ölgemäldes aus Italien, wobei es sich wohl um dasselbe handelt.

<sup>80</sup> Vgl. FR, Bd. 1, S. 212.

<sup>81</sup> FR, Bd. 1, S. 230-231: „Il nostro Padre Generale Claudio Acquaviva scrisse ai Padri della missione... e subito gli mandò di Roma una imagine del Salvatore fatta per un eccellente pintore“; vgl. FR, Bd.1, S. 230, Anm. 5. In demselben Jahr findet man bei Li Rihua 李日華 (1565-1635), dem großen Sammler dieser Zeit, die Erwähnung eines Stellschirms aus Glas (*boli huaping* 玻璃畫屏), der wohl mit christlichen Themen bemalt wurde. Es ist somit anzunehmen, dass Ricci wohl in der Zwischenzeit noch ein anderes Bild aus dem Ausland erhielt, dazu siehe Li Rihua (ca. 1620), Bd. 1, S. 12.

<sup>82</sup> FR, Bd. 2, S. 252: „...天主像，神威昭，栩栩欲生...“.

<sup>83</sup> Es ist anzunehmen, dass inzwischen noch mehrere Kopien entstanden, dazu siehe FR, Bd. 2, S. 253: „...quivi era mandrino nella città di Sciaocao [Shaozhou], dove fu a visitare il P. Lazzaro Cattano, che allora là stava, e fece riverenia nella nostra cappella alla imagine del Salvatore.“

<sup>84</sup> Beide waren Beamte in Nanjing; Zhao war der Landeshauptmann (*xunfu* 巡撫) von Nanjing; Wang war der amtierende Ministerpräsident, dazu siehe FR, Bd. 2, S. 94, 28-29 (vgl. Bd. 1, S. 305; sowie Hui-hung Chen 2010, S. 72.): „Il Padre gli diede una imagine del Salvatore assai buona, alla quale loro fecero una ancona bella...“.

in Rom, in den Besitz der China-Jesuiten.<sup>85</sup> Die auf eine dicke Zedernholztafel gemalte Kopie war in voller Größe und betrug 117 mal 79 cm, die den in den Quellen überlieferten Maßen (5 *palmos* = ca. 1.15 Meter) vollkommen entsprechen (Fig. 5.1.21).<sup>86</sup> Ihre Maße sind identisch mit denen des *Salvator Mundi* in Höhe von fünf *Palmos*, aber beträchtlich größer als Nicolòs Version, die auf der Kupferplatte gemalt worden war.<sup>87</sup> Das Bild ist nichts anderes als der überlieferte Kupferstich (*S. Maria Maio*) des Hieronymus Wierix und zeigt, dass Maria, die einen goldgesäumten dunkelblauen Mantel über einer purpurroten Tunica trägt, einen Jesusknaben hält; letzterer hält ein Buch in seiner linken Hand und segnet mit der rechten.

Mitversandt wurde eine großformatige Ölmalerei (wohl ein Triptychon), die *Madonna mit dem Jesusknaben* sowie *Johannes dem Täufer* darstellt.<sup>88</sup> Da dieses Triptychon während des Transports beschädigt wurde, so konnte es schließlich nicht an den Kaiser weitergereicht werden. Höchstwahrscheinlich wurde es durch die Philippinische Madonna ersetzt. Nachdem es repariert worden war, wurde das Gemälde gelegentlich, so z. B.: am Johannistag, ausgestellt. Das Format des Triptychons war sowohl in Japan als auch in China nicht ungewöhnlich.

1616 wurde aus Nanjing berichtet, dass dort mehrere *Schreine*, die in ähnlicher Form wie die in Japan hergestellten Schreine mit Vergoldung und silbernen „*maki-e* 蒔絵 Ornamenten“ (besprenkeltes Bild) auftraten, vorhanden waren (Fig.5.1.22).<sup>89</sup>

Die drei aus Rom stammenden Kopien waren zuerst in Macau gelandet und dann von Diaz, dem Rektor des Macauer Jesuitenkollegs, an Ricci in Nanchang weitergeleitet worden.<sup>90</sup> Zu den Bildern kommentierte das Ministerium für Riten im Jahre 1600: „...die eingereichten Bilder des Herrn vom Himmel sowie seiner Mutter stehen ~~waren~~ dem klassischen Kanon entgegen. Sie beinhalteten mehrere Knochen von

---

<sup>85</sup> Vgl. Zürcher 2001, S. 814. Das Original der als *Salus Populi Romani* (Heil Beschützerin des Römischen Volkes) verehrten Marienikone befindet sich in der Cappella Paolina.

<sup>86</sup> Vgl. Bernard 1940, S. 396-307. Nach Gerhardt Wolf geht der jetzige Zustand auf eine Übermalung im 13. Jahrhundert zurück, dazu siehe Wolf 1990, S. 24-28.

<sup>87</sup> Bernard 1940, S. 306-307: „...drei Bildnisse insgesamt, davon zwei sind ca. fünf *palmos* hoch; das eine ist die Lukas-Madonna (aus Rom, sehr gut gemalt), das andere zeigt die Madonna mit dem Jesuskind, begleitet von Johannes dem Täufer; das kleinere zeigt den Heiland.“

<sup>88</sup> Vgl. Zürcher 2001, S. 814. Bailey (1999, S. 91) ist der Meinung, dass es sich hier um ein Gemälde der *Nuestra Señora de la Antigua of Seville* handelt.

<sup>89</sup> Vgl. Bailey 1999, S. 92.

<sup>90</sup> FR, Bd. 2, S. 91: „Diede anco una imagine molto grande, delle forma di S. Maria Maggiore, venuta di Roma et assai ben pinta. . .non solo perdere al Re, ma anco altre persone principali che agiutano ne’ nostri negotij.“

übernatürlichen Wesen.“<sup>91</sup> Es lässt sich anhand eines zeitgenössischen Reliquienschreins in der Santa Casa da Misericórdia in Lissabon vermuten, dass das von Ricci mitgebrachte Marienbildnis mit Reliquien versehen war (Fig. 5.1.23).

Das Eintreffen der drei Bilder am Ming-Hof ist für Dezember 1600 festgehalten. In der originalen, am 24. Dezember an den Kaiser eingereichten Geschenkliste hieß es:

„...ein Bild des Königs des Himmels, zwei Bilder der Mutter des Himmelkönigs ...24. Dezember 1600. Die überreichten Geschenke waren hinten hinzugefügt: Ein heiliges Bild des Herrn des Himmels (*Shihua*/ zeitgenössische Malerei); ein Bildnis der heiligen Mutter des Herrn des Himmels (*Guhua*/ antike Malerei); ein Bildnis der heiligen Mutter des Herrn des Himmels (*Shihua*/ zeitgenössische Malerei).“<sup>92</sup>

In der Liste wurden die Bilder also unterschieden in „alte Malerei“ (*Guhua* 古畫) und „moderne Kopie“ (*Shihua* 時畫). Mit dem vorderen ist die – der Legende nach – von Lukas gemalte antike Marienbildnis gemeint, die 1569 auf den Befehl des Papstes Pius V. (reg. 1566-1572) hin massenhaft – insbesondere als Kupferstich – reproduziert und nach Japan, Indien, China sowie die südamerikanischen Staaten geschickt wurde.<sup>93</sup> Im chinesischen Kontext entspricht sie etwa der *Fanggu* 仿古 (Nachahmung des altertümlichen Stils).

Als ein standardisierter Bildtypus verwies dieses Bild auf eine frühe Ikone, die sich von dem Typus der *Hodigitria* des 10. Jahrhunderts, in dem Maria mit der Rechten auf Christus zeigt, unterscheidet.<sup>94</sup> Bei den *zeitgenössischen Malereien* (*Shihua*) handelt es sich um die Kopien von Riccis Zeitgenossen wie die von römischen

<sup>91</sup> Huang Jingfang, Bd. 1, S. 161 (publiziert in Zhang Tingyu et al. 1974 (Nachdr.), Bd. 25, S. 1120): „...所貢天主及天主母圖，既屬不經，而所攜又有神仙骨諸物“.

<sup>92</sup> *Gongxian fangwu shu* 貢獻方物疏 (Petition über die eingereichten lokalen Produkte), in: Han Qi et al. 2006, Bd. 2, S. 19-20 (erschienen 1601; gedruckt zunächst bei Huang 1904, Bd. 1, S. 18-20): „...天帝圖像一幅、天帝母圖像兩幅... 萬曆二十八年十二月二十四日具。貢獻方物開附於後：時畫：天主聖像一幅。古畫：天主聖母像一幅。時畫天主聖母像一幅“.

Da der Kaiser vor der naturgetreuen Darstellung Angst hatte, wurden die Bilder später in das Lagerhaus gebracht (vgl. Li Chao 2004, S. 81; sowie Hui-hung Chen 2010, S. 74).

<sup>93</sup> Eine der Legende nach vom Evangelisten Lukas gemalte, in jedem Fall aber antike Marienikone wurde vermutlich wie viele andere Ikonen im Laufe des 8. Jahrhunderts vor dem Bildersturm gerettet und nach Italien gebracht. Zumindest berichtet der Patriarch Germanos davon, wie eine Marienikone auf dem ~~Wasser~~ Seeweg nach Rom kam. Sie wurde in der Basilika Santa Maria Maggiore aufbewahrt und von der römischen Bevölkerung als Maria la romana (Maria, die Römerin) und Salus Populi Romani (Heil des römischen Volkes) verehrt, dazu siehe Anichini 1931, S. 22-26; Ostrow 1996, S. 118-142; sowie Belting 1994, S. 31-77, 478-490.

<sup>94</sup> Die Kopie der Marienikone nach dem Evangelisten Lukas war frühestens 1578 in Macau zu finden, dazu siehe Mungello 1999, S. 27.

Malern oder Niva.

*Die Gebrüder Wierix, die japanischen Exil-Künstler und die frühe Bildpraxis in Macau*

Der Namen der Brüder Wierix war eng verbunden mit der Stadt Antwerpen, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts gravierenden Umwälzungen politischer, religiöser und wirtschaftlicher Natur unterlag. Mit Pieter Bruegel d. Ä. (ca. 1528-1569), dem hervorragenden flämischen Maler, der sich in bedeutender Weise auf dem Gebiet der Druckgrafik betätigte, entwickelte sich Antwerpen allmählich zu dem führenden Zentrum der modernen Druckgrafik und des Publikationswesens nördlich der Alpen, an dem die Jesuiten einen erheblichen Anteil hatten.<sup>95</sup>

Für die Reformationisten, Humanisten und vor allem für die Jesuiten, deren Orden zwecks der Verbreitung des katholischen Glaubens und der Gegen-Reformation gegründet worden war, war die Druckgrafik außergewöhnlich wichtig. Sie war preisgünstig, leicht zu transportieren und zur Massenproduktion geeignet, in technischer Hinsicht nicht anspruchsvoll und daher als Bildmedium besonders geeignet.

Bereits lange bevor Rubens, der in engster Beziehung zu den Jesuiten stand, die druckgrafische Reproduktion der Meisterwerke der italienischen Renaissance werkstattmäßig zu organisieren versuchte, begannen die drei Söhne des Malers Anton I. Wierix (1520/25- ca. 1572) ihre Kupferstechertätigkeit im Dienste von Christoffel Plantijn (1520-1589), dem einflussreichsten Buchdrucker und Verleger im Antwerpen des 16. Jahrhunderts. Besonders beliebt waren in dieser Zeit die Kupferstiche der alten Meister wie Raffael, Tizian und vor allem auch Dürer, der während seiner „triumphierenden“ Reise (1520-1521) in die Niederlande von Fürsten, Gelehrten sowie Künstlern verehrt wurde. Seine Werke und auch seine Kopien der Meister des 15. Jahrhunderts hatten wegweisende Wirkung auf die Antwerpener Kupferstecher des 16. Jahrhunderts.

Die Brüder Wierix, die sich in der Werkstatt Philippe Galles ausbilden ließen, wurden zunächst durch die Kopien alter Meister bekannt. Darunter war Hieronymus Wierix, der zweite Sohn, der sich auf die kleinformatige Porträtmalerei spezialisierte, sehr produktiv; er schuf bis zu seinem Tod über 600 Kupferstiche. Jan Wierix (1549-

---

<sup>95</sup> Vgl. Wiebel 1995, S. 9.

ca. 1618), sein ältester Bruder, stand ihm nicht nach. Er war als „Dürer-Kopist“ bekannt und erhielt – zusammen mit seinen Brüdern – zahlreiche Aufträge, die, unter allen bedeutendsten, die Illustrationen für das *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* von 1593 enthielt.<sup>96</sup>

Als Valignanos „Japan-Delegation“ 1582 nach Europa reiste, war dieses Buch noch nicht auf dem Markt. Nach Nagasaki mitgeliefert wurden vermutlich die frühen Werke der Brüder Wierix, die das Leben und die Legenden um Christus und Maria umfassten. Die Publikation dieses Buches zögerte sich erst bis 1593 (unter dem Titel EHI) hinaus, da der Verleger Plantijn 1576 unerwartet starb. Letztendlich erhielten die Brüder durch die Hilfe der Jesuiten den Auftrag und ersetzten die Illustration der italienischen Kupferstecher durch ihre 33 Kupferstiche.<sup>97</sup>

Sie waren sowohl in Europa als auch in China einflussreich. Mittels des Vertriebsnetzwerks der Familie De Prince, den bedeutendsten Verlegern in Antwerpen, wurden die Kupferstiche – zusammen mit ihren anderen Werken sowie den Kopien ihrer Vorgänger wie Martin Schöngauer (1445-1491) – in den 1590er-Jahren zunächst nach Indien geschickt und am dortigen Mogul-Hofe kopiert. Nach Japan gelangten sie etwas später. Das Niva zugeschriebene *Salvator Mundi* bestätigt, dass die EHI-Illustration der Brüder Wierix spätestens gegen 1597 in Arima vorhanden war (Fig.5.1.3).

1601 und 1605 gab es, wie es Riccis Briefen zu entnehmen ist, starke Nachfragen aus Peking.<sup>98</sup> In der 1620 in Nanking publizierte *Song nianzhu guicheng* 誦珠規程 (Anweisung zur Rezitation des Rosenkranzes)<sup>99</sup> sowie Alenis *Erklärung des kanonischen Buches* (1637) dienten sie zum Teil als Vorlagen und wurden in den einheimischen Stil des Zhangzhou-Holzschnittes (漳州木刻) übersetzt (vgl. Fig. 5.1.24). Bald, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, verlagerte sich das Zentrum der jesuitischen Maltätigkeit nach Macau. Nachdem 1597 die Verfolgung der Christen unter Toyotomi Hideyoshi 豊臣秀吉 (1537-1598) begonnen hatte und 26 Christen in Nagasaki gekreuzigt worden waren, lebten die-japanische Christen in Macau im Exil.<sup>100</sup> In Nagasaki wurde kaum ein Bild gemalt oder kopiert bis 1625. Dabei

<sup>96</sup> Die Texte und die Bilder wurden in der ursprünglichen Ausgabe von Jerónimo Nadal (1507-1580) und den italienischen Kupferstechern erstellt.

<sup>97</sup> Vgl. Smith 2002, S. 41f.

<sup>98</sup> OS, Bd. 1, S. 260; Bd. 2, S. 283-284.

<sup>99</sup> ARSI, JS I. 43b.

<sup>100</sup> Vgl. Finger 2004, S. 93-97.

wurde ein Teil der Schüler von Nicolò, nämlich Leonardo Kimura (1574-1619), Pedro João (1566-1620), Mâncio Taichiku (? -1620) sowie Mâncio João Thaddeus (1568-1627), in das Dekorationsprogramm der Fassade der St. Paul-Kirche als Mitarbeiter einbezogen.<sup>101</sup> Die Arbeit erstreckte sich von 1607 bis 1637; wahrscheinlich waren auch indigene Künstler und Handwerker aus Macau ~~sich~~ beteiligt.

Nach aktuellem Wissensstand entstanden mindestens drei Reliefs im Zusammenhang mit den flämischen Werken. So steht zum Beispiel im dritten Geschoss in der Nische die Bronzestatue der heiligen Maria mit den gekreuzten, auf ihre Brust gelegten Händen. Sie wird seitlich von drei Engeln flankiert: Das Paar darunter schwingt die Weihrauchgefäße, das Paar in der Mitte musiziert und das oben betet. Oberhalb der Nische (am Scheitel) ist ein Engel-Köpfchen mit Flügeln platziert, das über dem Kopf Mariens schwebt. Kompositionell sind sie identisch mit einem auf das Jahr 1571 datierten Kupferstich *Hemelvaart van Maria* (Himmelfahrt Mariens) von Johann Wierix (Fig.5.1.25).

Bei ihm, dem bekannten „Dürer-Kopisten“ stand ferner zur Rechten Mariens das Relief mit der Darstellung des siebenköpfigen Drachens – eines mystischen Tiers aus der Apokalypse, dessen Kopf Maria mit Füßen tritt; beide Figuren sind in Dürers *Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache* (ca. 1496-1498) zu sehen (Fig.5.1.26).

Mittig im Dreieckgiebel ist eine Bronzetaube, das Symbol des Heiligen Geistes, zu sehen, die ihre Flügel zwischen der Sonne, dem Mond und vier Sternen ausbreitet (Fig.5.1.28). Das identische Motiv ist in den frühen Werken des Hieronymus, z. B. dem *Arabesken-Fries* (1594), zu finden (Fig.5.1.27).

Die drei Beispiele zeigen, dass die portugiesische Enklave Macau in den ersten Dekaden des 17. Jahrhunderts „zwanghaft“ (wegen der christlichen Verfolgung in Japan) als ein Knotenpunkt zwischen den flämischen und ostasiatischen Bildwelten agierte. Sie war die Brücke zwischen der japanischen Rezeption und der Bildverehrung in Peking. Die Werke der alten Meister wie Dürer wurden zunächst in den Niederlanden kopiert und dann nach Japan gebracht. Im religiösen Kontext kamen sie – zusammen mit den frühen Werken der Brüder Wierix, die zuvor in

---

<sup>101</sup> Zu Nicolòs Aktivitäten in Japan siehe vor allem Sullivan 1989, S. 8 sowie Mo Xiaoye 2009, S. 218-219. Zu seinen japanischen Schülern siehe Teixeira 1990, S. 15-16; Mo Xiaoye 2009, S. 218-219.

Arima und Nagasaki als Vorlagen für die Maltätigkeit gedient hatten – an der Fassade, aber in anderem Format, in Anwendung. Den Missionaren wie Johann Adam Schall, die über Macau nach 1620 nach China reisten, dürften die Reliefs sehr vertraut gewesen sein.

#### *Die religiöse Malerei zu und nach der Zeit Schalls*

Die Verbreitung der christlichen Bilder war von der Gründung jesuitischer Bibliotheken sowie dem chinesischen Publikationswesen in der späten Ming-Zeit untrennbar. Beide – die europäischen Vorlagen sowie die chinesischen Nachahmungen – hatten erhebliche Auswirkungen auf die Herstellung der Heiligenbilder im Sakralraum in Peking.

Beginnend in der Zeit nach Ricci, in der Nicolas Trigault zwischen 1613 und 1618 ausgedehnte Propaganda-Reisen durch Europa unternahm, um finanzielle Hilfe sowie auch Sachspenden für die China-Mission zu erbitten, war die in China verbreitete christliche Ikonografie von großer Vielfalt geprägt. Unter den 5.000 Büchern, die Trigault zurück nach Peking brachte, waren mehrere illustrierte Bücher vorhanden. Es gab zu jener Zeit nicht ausschließlich das Madonnenbild und Jesus als Welterlöser, sondern auch zahlreiche Illustrationen über das Leben Christi und die Legenden seiner Apostel.

Seitdem lag das Zentrum für die Verbreitung der Bilder nicht nur in Peking, sondern auch in den Städten der Ostküste wie Fuzhou, Jinjiang 晉江 (Quanzhou 泉州) sowie Hangzhou 杭州 (Provinz Zhejiang), wo die Jesuiten Niederlassungen gründeten. In Fujian wurden die Heiligenbilder in sehr großer Menge reproduziert. Einer der wichtigsten Gründe dafür war, dass die chinesische Druckgraphikfähigkeit in der späten Ming-Zeit sich auf die Küstenstädte mit vorbestehender Druckindustrie konzentrierte, wo die Kosten der Reproduktion beträchtlich niedriger waren.

Giulio Aleni war in dieser Hinsicht einer der Hauptakteure. Nach dem Werk *Kouduo richao* 口鐸日鈔 (Tägliche Aufzeichnung der mündlichen Ermahnung) zeigte Aleni den Literaten in Fujian mehrere Heiligenbilder (wohl Kupferstiche oder Holzschnitte), die ein Herz-Jesu-Bild (*Shengxin tu* 聖心圖) sowie eines des *Jüngsten Gerichts* umfassten. Bevor er 1637 zum Druck eines illustrierten Buches (zum Leben Christi) gelangte, wurden zunächst im Jahre 1631 achtzehn

Heiligenbilder auf einmal in der Jesuitenkirche (*Jingjiao tang* 景教堂) in Fuzhou ausgestellt.<sup>102</sup>

In Hangzhou widmete sich Martino Martini dem Bau einer Jesuitenkirche, in der die Heiligenbilder sehr berühmt waren. Sie waren die Ergebnisse der lokalen Produktion. Prospero Intorcetta, der als Nachfolger Martinis zwischen 1678 und 1691 dort war, war nachweislich in die Herstellung von 72 Heiligenbildern, woran auch Chinesen sich mitbeteiligten, involviert,<sup>103</sup> so auch Buglio und Verbiest. Sie gaben den chinesischen Assistenten Unterricht zur Herstellung westlicher Malerei und Zeichnung nach den europäischen Vorlagen.<sup>104</sup>

Zu dieser Zeit war eine direkte Zusendung der Altarblätter aus Europa nichts Ungewöhnliches. So ist in einem von 1692 datierten Brief zu lesen, dass ein großformatiges Marienbild, gemalt von Jacob De Nijis (1650-?), dem Hofmaler des Herzogs von Mantua, nach Peking geschickt wurde.<sup>105</sup> Das Bild wurde vermutlich in der 1692 fertiggestellten Frauenkapelle (*Lingbao tang*) auf dem Xitang-Gelände konzipiert.<sup>106</sup> Dahinter als Spenderinnen standen wiederum drei Schwestern aus der Familie De Prince, die Besitzer eines globalen Verlagshauses in Antwerpen waren.

Was die Bilder im Sakralraum anbelangt, erfuhr man über sie vor allem von Schall, dem Gründer der Xitang-Kirche. Es wurde zunächst berichtet, dass 1639 sechs Minister zu Besuch in die jesuitische Residenz kamen, um die Heiligenbilder zu bewundern.<sup>107</sup> Darunter gab es, wie man später vom Kaiser Shunzhi erfuhr, ein Bild im Zimmer Schalls mit Darstellung des *Hauptes Christi auf dem Schleier der Veronika*, das ihn sehr ergriff, sowie ein Bild *Johannes der Täufer*, der in der Wüste dem Gebet oblag. Beides waren populäre Themen in Schalls Heimat Köln sowie den naheliegenden flämischen Gebieten.<sup>108</sup>

Zu vermuten ist, dass Schall einige Exemplare von Kupferstichen der Brüder Wierix nach China mitnahm oder zugeschickt bekam. Als Vorlage findet man bei

---

<sup>102</sup> Vgl. Aleni et al. 1992, Bd. 1, S. 13, 18, 25.

<sup>103</sup> Vgl. Mungello 1994, S. 48.

<sup>104</sup> Vgl. Golvers 2001, S. S. 156.

<sup>105</sup> Ebd., S. 136f.

<sup>106</sup> Golvers 2013, S. 9, Anm. 9.

<sup>107</sup> Vgl. Schüller 1936, S. 69. Es ist aber unklar, wie viele Heiligenbilder es noch in der Kirche gab, da die jesuitische Residenz während der christlichen Verfolgung in Nanjing (1615-17) in private Hände fiel; ferner bleibt die Frage, ob die von Nicolò sowie Niva geschaffenen Werke von der Zerstörung verschont blieben, noch wegen des Quellenmangels unbeantwortet.

<sup>108</sup> Schüller (1936, S. 69) ist der Meinung, dass Schall wohl kölnische oder flämische Werke nach China mitnahm.

Hieronymus Wierix einen Kupferstich mit demselben Thema, der auf der Grundlage des Gemäldes *Die hl. Veronika* von Abraham van Merlen (1579-1659) entstand (Fig. 5.1.28).

Mit Hieronymus Wierix standen nicht nur die religiösen Gemälde, sondern auch die chinesischen Holzschnitte, die als Vorlagen für die Anfertigung der Altarblätter dienten, im Zusammenhang. Zusammen mit einem sechsteiligen Kunstschränk (Wunderkammer), den der Herzog von Bayern, Wilhelm V. (reg. 1579-97), der China-Mission zum Geschenk machte, reichte Adam Schall im Jahre 1640 dem Kaiser Chongzhen 崇禎 (reg. 1628-44) ein illustriertes Buch zum Leben Christi unter dem Titel *Jingcheng shuxiang* 進呈書像 (Die erklärenden Illustrationen, präsentiert Seiner Majestät; fortan: *Die erklärenden Illustrationen*) ein.<sup>109</sup>

Das wohl in Peking gedruckte Buch entstand etwas später als Alenis *Erklärung des kanonischen Buches* und umfasst 150 Pergamentblätter sowie zusätzlich 45 Blätter der Hauptszenen aus dem Leben Christi als Prachtgemälde. Darunter sind zwei Szenen für uns von großer Relevanz. Erstaunlich ist vor allem, dass das Frontispiz (*Zongti tu* 總題圖) mit der Darstellung der *Vier Evangelisten* beginnt (Fig.5.1.29).<sup>110</sup>

In Analogie zum Frontispiz in Alenis Buch zeigt es, dass vier Autoren der biblischen Evangelien – jeweils im Sitzmotiv – an den Ecken des Blattes platziert sind.

Je näher wir das Bild betrachten, desto beweiskräftiger erscheint die Vermutung, dass sie auf dieselbe Vorlage zurückgehen. In der Mitte von Schalls *Vier Evangelisten* ist ein aufgerolltes Tuch mit dem Titel im Chinesischen zu sehen. Unten links hält Markus, unter dessen Füßen ein Löwe auf dem Bauch liegt, eine Schriftrolle mit dem nach rechts oben gedrehten Haupt; auf der gegenüberliegenden Seite ist Lukas, der sich auf seine Schreibtätigkeit konzentriert, mit seinem Attribut, dem Stier, zu sehen; oberhalb des Tuches auf der linken Seite wird Johannes mit dem Attribut Adler abgebildet; mit dem nach rechts gedrehten Kopf schaut er zu dem von Lichtstrahlen umgebenen Wappen mit dem Monogramm IHS auf. Matthäus, der sich ebenfalls auf

<sup>109</sup> Das Buch *Die erklärenden Illustrationen* ist nicht die erste Publikation mit zahlreichen Bildern aus dem Leben Christi in China. Der Ursprung der vier Heiligenbilder, die 1605 in Cheng Dayues *Der Tuschegarten der Familie Cheng* publiziert und dann 1610 ergänzt worden sind, sowie das von João da Rocha (Luo Ruwang 羅儒望, 1583-1623) 1619 gedruckte *Song nianzhu guicheng* 誦念珠規程 (Anweisung zur Rezitation des Rosenkranzes) geht durchweg auf die flämischen Vorbilder zurück, dazu siehe Dehaisnes 1864, S. 134-35; vgl. Lamalle 1940, S. 75 sowie Väth 1991, S. 125-126; Standaert 2007, S. 11-13.

<sup>110</sup> Als die erste Szene gilt eigentlich nicht dieses Frontispiz, sondern ein querformatiges Bild mit der Darstellung der *Heiligen Drei Könige*.

seine Schreibtätigkeit konzentriert, ist auf der rechten Seite mit einem geflügelten Engel abgebildet.

Der Unterschied beider Frontispize besteht darin, dass die Figuren des Johannes sowie Markus in Schalls Ausgabe leicht modifiziert wurden. Die Häupter beider Figuren drehen sich zur Bildachse, in der der Titel sowie das Symbol der Gesellschaft Jesu zu sehen sind. Durch einen Vergleich mit europäischen Vorlagen kam Nicolas Standaert zu dem Schluss, dass Schalls Frontispiz wohl von dem des *Vita D. N. Jesu Christi ex uerbis Euangeliorum in ipfifimet concinnata*, das von Bartolomeo Ricci (gen. Riccius, 1490-1569) 1607 in Rom publiziert wurde, inspiriert worden war (Fig. 5.1.30).<sup>111</sup>

Es steht durchwegs in Übereinstimmung zu den Evangelisten in Alenis Christusbild, aber in Anbetracht der Ausrichtung der Häupter des Johannes und Markus ein wenig anders als Schalls Evangelisten. Dieses markante Indiz besagt zunächst, dass Alenis Christusbild sich wohl auf mehrere Vorlagen stützte. Höchstwahrscheinlich entstand es aus einer Synthese von Werken der flämischen sowie römischen Kupferstecher wie Galle, Barbé, Wierix sowie Riccius.

Was Schalls *Vier Evangelisten* anbetrifft, ist an dieser Stelle ihre gemeinsame Herkunft wie Alenis Buch zu nennen. Eine Möglichkeit wäre, dass ein in Peking zu findendes Exemplar von Alenis illustriertem Buch, das später in mehreren Auflagen erschien und sich im großen Umfang verbreitete, von Schall direkt als Vorlage seines Frontispizes verwendet wurde.<sup>112</sup>

Sehr ungewöhnlich ist, dass auf dem darauffolgenden, als *Tiandi zong guiyi zhuxiang* 天地總歸一主像 (Das Hauptbild des Herrn, zu ihm sowohl der Himmel als auch die Erde gehören; fortan: *Hauptbild des Herrn*; Fig.5.1.31)<sup>113</sup> betitelten Blatt *Salvator Mundi* in ganzfiguriger Darstellung mit nackten Füßen (*Quanxiang*) abgebildet wird. Dies ist das einzige Porträt Christi in ganzfiguriger Darstellung in der späten Ming-Zeit, das im Zusammenhang zum Hauptaltar der Xitang-Kirche stand.

In dieser Ansicht schwebt Christus in den Wolken, der seitlich von zwei spielenden Engeln, die sich im Gewand Christi verstrecken, sowie unzähligen Putti begleitet wird. Oberhalb des Hauptes Christi wird eine Taube mit ausgestreckten Flügeln in Lichtgloriole dargestellt, was eindeutig auf die Taube des Hieronymus Wierix

---

<sup>111</sup> Standaert 2007, S. 113, Abb. 1.

<sup>112</sup> Es ist sicher, dass dieses Buch in Peking vorhanden war, dazu siehe Zürcher 2001, S. 813-14.

<sup>113</sup> Vgl. die Übersetzung in Standaert 2007, S. 121.

zurückgeht (Fig.5.1.27; rechts).

Eine nahezu identische europäische Vorlage für Schalls *Hauptbild des Herrn* scheint es, nach dem aktuellen Wissensstand, nicht gegeben zu haben. Zu vermuten ist, dass Schall wohl einen Kupferstich des Hieronymus Wierix mit der Darstellung *Das Jesuskind, begleitet von musizierenden Engeln*, mit einem halbfigurigen *Salvator Mundi* des Crispin de Passe des Älteren (1564-1637),<sup>114</sup> der sich in China verbreitete, zusammenbrachte (Fig.5.1.32-33). Im Zuge der „Zusammenstellung“ der Motive diverser Herkunft wurde das jugendliche Antlitz des Jesuskinds durch eine mittelalte Gestalt ersetzt.

In welchem Verhältnis stand der Holzschnitt *Hauptbild des Herrn*, zu dem Altarbild im Sakralraum? Es wurde von Schall berichtet, dass im Laufe des Jahres 1652 der Innenraum durch Altarbilder und eine Bilderserie an der Wand bereichert wurde.<sup>115</sup> Die Hauptstücke des Katechismus (wie das Leben Christi und seiner Mutter, die Geschichte der Engel, die Gebote Gottes, die acht Seligkeiten, die Werke der Barmherzigkeit) sind auf vergoldeten Tafeln, „welche von allen Seiten her schimmern“, dargestellt.<sup>116</sup> Es gab neben der Bildserie sowie der mit Gemälden geschmückten Kuppelkalotte, die sich mittig über der Vierung erhob, noch fünf Altäre.<sup>117</sup>

Im Jahre 1654, als Tan Qian 談遷 (1593-1657) zu Besuch kam, hinterließ die Gestalt des Erlösers bei ihm einen unvergesslichen Eindruck: „...das Bildnis des Herrn des Himmels wurde auf dem rauen Tuch gemalt. Von Ferne betrachtet sind seine Augen leuchtend.“<sup>118</sup> Dies besagt, dass Nicolòs *Salvator Mundi*, das auf der

<sup>114</sup> Passe stand im engeren Kreis zu den Brüdern Wierix. Sein *Salvator Mundi*, das in großer Ähnlichkeit zu dem des Hieronymus Wierix steht, zeigt identische Falten des Gewandes wie bei Schall.

<sup>115</sup> Vgl. Väth 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 167. Die Urheber von solchen Heiligenbildern sind wegen des Mangels an Quellen noch unbekannt. Es ist aber denkbar, dass Schall chinesische Maler beauftragte, die Bilder nach europäischen Vorlagen anfertigen zu lassen.

<sup>116</sup> HR, 1847 (<sup>1</sup>1672), S. 357: „An den Wänden hängen vergoldete Tafeln, auf welchen die Gebote Gottes, die Werke der Barmherzigkeit, die acht Seligkeiten und andere Lehrstücke des Katechismus in chinesischer Sprache mit größeren Buchstaben angeschrieben standen...“; vgl. Väth 1933, S. 167.

<sup>117</sup> Die Kuppel trat in Form einer nach innen eingezogenen Kalotte auf und verstand sich nicht als Tambourbau im realarchitektonischen Kontext. Angesichts der Anzahl der Bilder kommt man zum Schluss, dass eine Menge von chinesischen Malern sich daran beteiligt haben sollten. Es ist über die Autorenschaft der bildlichen Ausstattung bisher noch nichts bekannt.

<sup>118</sup> Tan Qian 1982 (1653-1656), S. 45: „...所畫天主像，用粗布，遠睇之，目光如注“.

massiven Holztafel gemalt wurde, während der Innenausstattung (1652) durch ein auf Leinwand gemaltes Gemälde ersetzt werden sollte. Diese Änderung wurde ferner durch Schalls Beschreibung bestätigt. Im *Historica Relatio* lässt es sich folgendermaßen lesen:

„Quinque arae in aede sacra visuntur. In majori Salvator sedens, una manu mundum sustentanti, altera populo benedicens similis, exercitu stipatus Angelico et Apostolic circum geniculantibus, experimitur.“<sup>119</sup>

Daraus lässt sich schließen, dass auf dem Hochaltar der Heiland (*Salvatoris nostri imago*) dargestellt wurde, in dem Jesus Christus von Engeln und Aposteln begleitet wird (Fig.2.2.4; rechts). Bei „den knienden Aposteln“ kann man mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass es sich bei dem Hauptaltarblatt um eine ganzfigurige Darstellung, wie man sie beim *Hauptbild des Herrn* sieht, zu sehen ist, handelt. Ein diesbezügliches Beispiel bietet ein dem Mogul-Maler Manohar zugeschriebenes Bild *Christus als Salvator Mundi* (datiert auf die Jahre zwischen 1596 und 1600; Fig. 5.1.34), welches im engen Verhältnis zu Hieronymus Wierix stand.<sup>120</sup>

Als Pendant zu dem rechten Seitenaltar mit der Darstellung des hl. Michael und den Engeln, stand zur Linken, der Ehrenseite, der Marienaltar mit einer Kopie des Gnadenbildes Maria Schnee, die – dem Wortlaut Schalls zufolge – der „Divae Virgini, quam maiorem vocant“ geweiht wurde (Fig.5.2.2.4; rechts).<sup>121</sup> Dies war anders arrangiert als die „Ricci-Kirche“, in der der Marienaltar dagegen auf der rechten Seite platziert war. Zhang Geng 張庚 (1685-1760), der Maler und Autor der *Guochao huazheng lu* 國朝畫徵錄 (Aufzeichnung und Sammlung der Malereien unserer Dynastie) beschrieb die Madonna, als er zum einen späteren Zeitpunkt zu Besuch kam, folgendermaßen: „[Er] malte den Gründer ihrer Religion, welcher in

---

<sup>119</sup> HR, 1847 (<sup>1</sup>1672), S. 356-357 (vgl. Golvers 1993, S. 321, Anm. 18; vgl. Guillén-Nuñez 2010, S. 108, Anm. 24): „Im Gotteshause selbst sieht man fünf Altäre. Auf dem Hochaltare ist der Heiland sitzend vorgestellt, wie er mit der einen Hand den Weltball hält, mit der anderen das Volk segnet, umgeben von dem Heere der Engel und von den um ihn knienden Aposteln. Die Altäre zwischen den Säulen stellen die Patriarchen Ignaz und Franz Xaver dar. Ein anderer Altar zur Linken ist der seligsten Jungfrau mit dem Beinamen der Größeren, wieder ein anderer zur Rechten, – (welche Seite bei den Chinesen von geringerem Range ist) – dem heiligen Michael samt anderen Engeln gewidmet. Alle Altäre sind mit Gittern umgeben, sowohl zur Zierde als auch um das Volk abzuhalten.“

<sup>120</sup> Vgl. Bailey 1998, S. 30-31.

<sup>121</sup> HN, S. 178; Väh 1991 (<sup>1</sup>1933), S. 167, Anm. 33.

Gestalt einer Frau, die in ihren Armen einen Knaben hielt, auftrat. Dies war das Bildnis des Herrn des Himmels. Er erschien lebendig, farbig und süß.“<sup>122</sup>

Schalls Beschreibung bestätigte ferner, dass die Bildverehrung aus der Zeit Riccis in seiner Kirche durch die Bilder des Märtyrers sowie der Jesuitenheiligen ergänzt wurde. Die Ikonografie des hl. Michael und der Engel zählte zu den beliebtesten Sujets der Jesuiten. Im Christentum gilt der hl. Michael im Allgemeinen als Bezwinger des Teufels in Gestalt des Drachen (Höllenssturz) sowie als Anführer der himmlischen Heerscharen, die im Osten vor Gottes Thron stehen. Öfters wurde er als Ritter oder bewaffneter Soldat dargestellt, was von den Jesuiten, die anfangs sehr ritterlich geprägt waren, eine besondere Beachtung erfuhr.<sup>123</sup>

Die enge Verbindlichkeit zwischen dem hl. Michael und den Jesuiten lässt sich auf vor allem Loyola zurückführen, der die sog. *Geistliche Übung* als themenbezogene Meditation einführte, „mithilfe derer der Exerzitant einen Weg zur persönlichen Gotteserkenntnis finden kann“.<sup>124</sup> Dabei waren die Bilder die Schlüssel für die Meditation. Die fünfte Übung der ersten Meditations-Woche ist genau für die Betrachtung über die Hölle konzipiert.

Auch bei Brüdern Wierix lassen sich mehrere Varianten vom hl. Michael finden, die allerdings – im Einklang mit der Stilstufe des Dürer-Holzschnitts *Kampf des hl. Michael mit dem Drachen aus Apokalypse* (1498; Fig.5.1.35) – sehr steif und wenig bewegt dargestellt werden. Diese aus der Renaissance geerbte Tradition figürlicher Darstellung wurde im Macau des 17. Jahrhunderts mittels der überlieferten flämischen Kupferstiche beibehalten, während zu derselben Zeit der dramatische Ausdruck in Europa besonders begehrt war.<sup>125</sup> Vergleichbare Beispiele in anderen Formaten sind das Altarblatt *Michael als Drachentöter*, das Niva 1602 in Macau schuf, sowie *Der Erzengel Michael besiegt den Satan*, welches wohl gegen 1625 in Macau im Umkreis der japanischen Exil-Künstler entstand (Fig.5.1.17).<sup>126</sup> Beide

---

<sup>122</sup> Zhang Geng 1985, S. 122 (zit. in Chen Hui-hung 2008, S. 16): „畫其教主，做婦人抱一小兒，為天主像，神氣圓滿，彩色鮮麗可愛.“

<sup>123</sup> So ist zum Beispiel die von Wilhelm V. finanzierte, zwischen 1583 und 1597 erbaute Jesuitenkirche in München. Die Kirche wurde genau dem Erzengel Michael geweiht und trägt daher den Namen St. Michael.

<sup>124</sup> Hartmann 2005, S. 71.

<sup>125</sup> In Macau wurde der hl. Michael frühestens um 1600 verehrt. Ob die Verehrung des hl. Michael in Japan vor Macau praktiziert wurde, ist denkbar aber nicht durch Quellen belegbar.

<sup>126</sup> Ein weiteres Beispiel für die Darstellung mit dem Höllenssturz ist in der Nantang-Kirche des 18. Jahrhunderts zu finden, dazu vgl. Kap. 6.2.

verstehen sich als Kopien ~~der~~ von europäischen Vorlagen.

Nicht nur in Macau, sondern auch im europäischen Sakralraum war die Darstellung des hl. Michael beliebt. Eines der bekannten Altarblätter im Zusammenhang mit den Jesuiten war *Der Höllensturz der Verdammten* (1620), das Peter Paul Rubens (1577-1640) im Auftrag des Pfalzgrafen und Herzog von Pfalz-Neuburg, Wolfgang Wilhelm (1578-1653), für seine Palastkapelle schuf (Fig.5.1.36).<sup>127</sup> Als Ritter mit schimmernder Rüstung und wehendem rotem Mantel stellt Rubens den Erzengel Michael dar, der, beschirmt von Gottvater und unterstützt von weiteren, blitzeschleudernden Engeln, ein schlangenartig gewundenes Ungeheuer in die Tiefe stößt.

Rubens Höllensturz hatte eine tiefgreifende Wirkung auf die Darstellung des hl. Michael, sowohl die seiner Zeitgenossen als auch der Barockmaler der s Zeit nach ihm wie Johann Michael Rottmayr (1654-1730), der 1697 ein Gemälde für die Schlosskapelle in Tittmoning (Oberbayern) anfertigte (Fig.5.1.37). Der starke Kontrast zwischen dem schimmernden Rot und dem dunklen Blau war wegweisend für die Maler des 17. Jahrhunderts. Öfters wurde der obere Teil in der Zeit nach Rubens auch mit Hellblau bemalt.

1635 fertigte Guido Reni (1575-1642) ein Altarblatt für die Kapelle der Santa Maria della Concezione in Rom an, das sich wohl auf eine damals weit verbreitete, aber bisher unbekannte Vorlage stützte (Fig.5.1.38). In Renis Version, die eine ähnliche Komposition wie *Der Erzengel Michael besiegt den Satan* aufweist, tritt der hl. Michael in Gestalt eines Ritters mit dem roten Mantel und dem blauen Brustpanzer auf. Sie sowie ihre (bisher unbekannte) europäische Vorlage sollten für die Macauer Kopien als wichtige Vorbilder angesehen werden (Fig. 5.1.39).<sup>128</sup>

Obwohl die beiden Macau-Kopien eine ähnliche Grundaufteilung wie ihre europäischen Vorlage(n) zeigen, unterscheidet sich ihre flächenhaftere, nüchterne Darstellung eindeutig von der emotionalen, figürlichen Beweglichkeit sowie der intensivierten Licht- und Schattenwirkung der *Chiaroscuro*, die in der späten Renaissance und dem Barock besonders *en vogue* war.

Ungewöhnlich wird die Bildfläche von Nivas hl. Michael von gleichmäßigen,

---

<sup>127</sup> Rubens stand den Jesuiten sehr nahe. Der 1621 geweihten Jesuitenkirche in Antwerpen verlieh er eine prächtige malerische Ausstattung. Auch im Auftrag des Pfalzgrafen und Herzogs von Neuburg schuf er jeweils im Jahre 1617 und 1619 zwei Altargemälde für die Neuburger Jesuitenkirche.

<sup>128</sup> Vgl. Schüller 1940, S. 61.

braun-roten Tönen dominiert, was jedoch selten in der europäischen Darstellung zu sehen war. Die frei umgesetzten Farben – wie im Fall von Laufers Madonna – weisen darauf hin, dass Niva wohl die Komposition eines monochromen Kupferstichs früherer Zeit übernahm und nicht mit den geläufigen Rot-Blau-Farben (des hl. Michael) sowie der stark barockisierenden Hell-Dunkel-Wirkung vertraut war. Obwohl es einen früheren diesbezüglichen Beweis bisher nicht gegeben hat, so erfährt man von Petrus van Hamme (1652-1727), dass in den Jahren zwischen 1691 und 1694 mehrere *suffragia* in China vorrätig waren, die sowohl das Porträt des hl. Michael (*S[an]cti Michaelis*) als auch die biblischen Szenen wie den Höllensturz (*Lapsus Angelorum*) enthielten.<sup>129</sup>

Ferner ist in Nivas Standbild wahrnehmbar, dass der Drachentöter völlig vom Verstand dominiert wird. Er erscheint wenig emotional und daher sehr steif, was in erster Linie an die Darstellung des hl. Michael in den frühen flämischen Kupferstichen (wie z. B.: Wierix' *Der Erzengel Michael*; Fig.5.1.40) sowie die von Dürer erinnert. Daher ist es denkbar, dass es beim Michaelaltar in Schalls Kirche ebenfalls so war; er entstand in engerer Beziehung zu den in China und Japan überlieferten Kupferstichen.<sup>130</sup>

Diese rege Wechselwirkung zwischen den flämischen Werken, von Nicolòs Schülern in Macau (den Träger des Wissenstransfers) sowie den Bildern im Sakralraum in Peking spiegelt sich nicht nur in der Herstellung der Altargemälde, sondern auch in der Konsistenz der Bildverehrung wider. Zwischen den Säulen standen die Altäre, die jeweils den Jesuitenheiligen Franz Xavier (links) und Ignatius von Loyola geweiht waren. Beide Heilige wurden zur Zeit Riccis nicht im Sakralraum verehrt. Nach der Heiligsprechung der beides Patres im Jahre 1622 wurden sie dann im Laufe der 1620er-Jahre an der Fassade der St. Paul-Kirche in Macau verewigt.<sup>131</sup> Die Akteure waren die oben erwähnten Schüler Nicolòs.

Anders als in Macau entstanden die frühesten Zeugnisse der beiden Jesuitenheiligen in Japan etwas später. Gegen Ende der 1640er-Jahre erhielt sich zunächst im Kreis

<sup>129</sup> Golvers 2001, S. 140 (zit. n. Van Hamme, KBR, Inv. 1691-93 [Ms. 4096]): „...repraesentantes Extremum Iudicium & Lapsus Angelorum, etc....Utiles etiam sunt pro Christianis imagines Salvatoris, B(eat)ae Virginis, S(an)cti Michaelis et Angeli Custodis, quae magis arrident, quam aliorum Sanctorum“.

<sup>130</sup> Es wurde in den Quellen nicht erwähnt, dass Schall zwecks seines Neubaus noch Altarblätter aus Europa oder Japan erwünschte.

<sup>131</sup> Die Frage, ob die Exil-Maler für die Herstellung der Bronzestatuen auf europäische Vorlagen zurückgriffen, ist denkbar.

von Nicolòs Schülern ein mit Öl auf Papier gemaltes Bild *Mystik des Rosenkranzes*, in dem Loyola und Xavier unterhalb der Madonna abgebildet werden (Fig.5.1.41). Stilistisch steht die Figur des Xavier in Übereinstimmung zum *Hijiri furanshisuko zavu-ieru-zō* 聖フランシスコザヴィエル像 (Bild des hl. Franz Xavier; Fig.5.1.42), welches auf der Grundlage eines Kupferstiches von Anton II. Wierix (1552- ca. 1604), dem jüngsten Sohn der Wierix-Familie, entstand (Fig.5.1.43).<sup>132</sup>

Da sie im unmittelbaren Zeitabstand zu den Altarblättern in Peking standen, so geht man davon aus, dass letztere nichts anders als halbfigurige Porträts sein sollten. Ob sie die Kompositionen und die Gestalt der Heiligen direkt aus den europäischen Vorlagen übernahmen und dann in die einheimische Bildsprache übersetzten, bleibt noch unklar. Zu vermuten ist, dass sowohl der Kupferstich mit der Darstellung des Xavier als auch ein weiteres Werk desselben Autors, das in Zusammenarbeit mit dem flämischen Kupferstecher Nicolaes Lauwers (1600-1652) entstand, in Japan zur Anfertigung des *Mystik der Rosenkranz* vorhanden waren (Fig. 5.1.44).

Das heißt, die Entstehung der Bilder des Erzengels Michael sowie der beiden Jesuitenheiligen war mit der flämischen Druckgrafik (genauer gesagt, der Kupferstechertätigkeit der Gebrüder Wierix), der künstlerischen Tätigkeit der japanischen Exil-Künstler (in Macau) sowie dem jesuitischen Vertriebsnetzwerk zwischen Antwerpen, Südamerika, Japan, Macau und Peking, untrennbar verbunden. Sie waren einer der wichtigen Anziehungspunkte in der Xitang-Kirche vor dem Kalenderfall (1664/65).<sup>133</sup>

## 5.2 „...wie in der Halle der Zehn Höllenkönige“: *Giuseppe Castigliones Beiträge für die Sakralräume in Peking*

Giuseppe Castiglione (Lang Shining 郎世寧, 1688-1766) war eine einflussreiche Figur am Qing-Hof. Nach seiner Ankunft in Peking im Jahre 1715 blühte an der

---

<sup>132</sup> Das Figurenpaar hinter Xavier und Loyola zeigt eine große stilistische Ähnlichkeit zu den Figuren in einem Namban-Stellschirm mit dem Titel *Shi-to-zu* 四都図 (Bild der vier Metropolen) im Kobe City-Museum.

<sup>133</sup> Transkribiert und übersetzt in Golvers 2001, S. 151: „...and many of them [Mandarinen und Chinesische Reisende] flock together every day to our church and our residence, moved by the frame of European products and by the desire to see them. They stroll around everywhere inside our residence, in our library, our church and our garden, and with great admiration they contemplate long and intensely our paintings and the other European objects which we intentionally exhibit there...“

höfischen Malakademie, spätestens nach 1723 (dem ersten Regierungsjahr des Kaisers Yongzheng), etappenweise eine revolutionäre, von europäischen Stilen und Techniken geprägte Bildsprache auf, die einen radikalen Stilwandel der Hofmalerei, insbesondere der am Hof des Kaisers Qianlong (reg. 1735-1796), anregte. In seiner 50-jährigen Karriere als Hofmaler schuf Castiglione zahlreiche Bilder, bildete Schüler aus, und beteiligte sich maßgeblich an einer Vielzahl von Kunstprojekten, die vom Kaiser gefördert wurden, wie z.B. Qianlongs „Europäischen Villen“ in den „Gärten der Vollkommenen Klarheit“.

Jedoch beschränkte sich die bisherige Debatte über seine Beiträge ausschließlich auf die Beschaffenheit und Einflüsse seiner Stilerfindung innerhalb der Qing-Hofs. Seine Identität und Tätigkeit als religiöser Maler in den „portugiesischen Jesuitenkirchen“ (Nantang und Dongtang) in Peking wurde wegen des Quellenmangels nie bekannt. Daher ist es wenig verwunderlich, dass die Ursprünge seiner Techniken (z.B. Ölmalerei, *Chiaroscuro*), der von ihm eingeführten Gattungen (*Kriegsszenen*, Tier-Album, *Tongjing hua* etc.) sowie seine unmittelbare Rolle in dem transkulturellen Prozess, in dem die ursprünglich im europäischen religiösen und höfischen Kontext entstandenen Bildrhetorik, Formate und Materialien sich in die traditionelle, höfische Bildkunst der Qing-Zeit integrierten, selten in der Forschung diskutiert wurde. Unter diesen Prämissen wird die Tätigkeit Castigliones als religiöser Maler sowie seine Rolle zwischen den Bildwelten der Kirche und des Hofes erstmals anhand von neulich entdeckten koreanischen Texten beleuchtet.

#### *Die malerische Ausstattung, 1719*

Als Vasallenstaaten Chinas hatte für die koreanischen Staaten die Entrichtung der Tribute eine lange Tradition, die bereits auf die frühe Phase der Drei Reiche (8 v. Chr.-316 n. Chr.) zurückzuführen ist.<sup>134</sup> Beginnend mit der Gründung der Qing-Dynastie im Jahre 1644 vereinigten sich die Ämter der koreanischen Gesandten in *Dongzhi shi* 冬至使者 (Gesandte der Wintersonnenwende), die jährlich, bis 1894, zu festgelegten Terminen nach Peking reisten.

Eine der wichtigen Aufgaben ihrer Reisen bestand darin, dass sie die täglichen Erfahrungen schriftlich dokumentierten und schließlich den Joseon-König über die

---

<sup>134</sup> Vgl. Liu Xiang 2013, S. 4-10.

Neuigkeiten der Stadt zu „Füßen des Sohnes des Himmels“ (wie z.B.: die Sitten und Gebräuche, Tempel und Paläste sowie Kontakte mit lokalen Persönlichkeiten) informierten. Im 18. Jahrhundert, genauer gesagt während Castigliones Aufenthalt in Peking (1715-1766), waren sie die wichtigsten Augenzeugen für die Jesuitenkirchen. Sie dienen als Grundlage zur Rekonstruktion des ikonographischen Programmes der Nantang-Kirche im 18. Jahrhundert.

Mit den Jesuiten schlossen die Gesandten frühestens 1704 Bekanntschaft, als Lee Yi-myung 李頤命 (1658-1722) in die Dongtang-Kirche zu Besuch kam. Seitdem hinterließen die Kirchen, ihre Malereien und „Exoten“ tiefe Spuren in ihren Reiseberichten, die gemeinhin *Yeon Heng Rok* 燕行錄 (Aufzeichnungen über die Reisen nach Peking) genannt werden; sie beschrieben die Kirchen, die Innenausstattungen, brachten Kupferstiche, Malereien und Bücher nach Korea zurück und fungierten, interessanterweise, als die wichtigen Augenzeugen des sino-europäischen Kulturaustausches.<sup>135</sup>

Die früheste Erwähnung der Jesuitenkirchen lässt sich auf die erste Dekade des 18. Jahrhunderts zurückführen. Von der frühen Reise Lee Yi-myungs sind wir aber nicht über die Kirche, sondern das Kalenderwesen sowie die christlichen Lehren unterrichtet.<sup>136</sup> 16 Jahre später, im Juli 1720, reiste er zum zweiten Mal mit seinem Sohn, Lee Gi-ji (1690-1722) nach Peking.<sup>137</sup>

Im Reisebericht Lees tauchte Castigliones Name –„Lang Shining“ 郎石寧 [sic!] genannt– erstmals auf.<sup>138</sup> Am 22. September desselben Jahres traf sich Lee mit Suarez in der Nantang-Residenz, wo er mehrere religiöse Gemälden und Fresken detailliert beschrieb; darunter waren der Hauptaltar mit der Darstellung *Die Verklärung des Herrn auf den Bergen*, der Altar mit dem *Höllenstein* sowie die Wand- und Deckenmalerei (gemalte Säulen, Gurtbögen, Kuppeln, *Salvator Mundi in den Wolken* etc.).<sup>139</sup>

---

<sup>135</sup> Belege dafür haben sich zwar nicht in China, dafür aber in Korea erhalten.

<sup>136</sup> Lee Yi-myung wurde von den Jesuiten beauftragt, christliche Schriften in Korea zu verbreiten.

<sup>137</sup> Vgl. Jeong Eun-joo 2012, S. 10.

<sup>138</sup> Lee Gi-ji 1720, Bd.4, s.v. „28. Oktober 1720“ (publiziert in: Jeong Eun-joo 2012, S. 13).

<sup>139</sup> Lee Gi-ji 1720, Bd. 2, in: DBKC: „„In der Halle des Herrn des Himmels“ war auf der Wand das Bildnis des Herrn des Himmels zu sehen. Ein rot bekleideter Mann schwebte in den Wolken. Er wurde von sechs (ebenfalls) in den Wolken stehenden Leuten begleitet, die entweder ganz oder zum Teil nackt waren, oder sie versteckten

Ihm gemäß wurde der Innenraum zu dieser Zeit komplett mit Fresken ausgestattet, was sich aber von dem vor 1712 deutlich unterschied. Die Säulen und Gurtbögen in der Decke wurden gemalt, anstatt Stuckatur oder sonstige Materialien zu verwenden. Dies wurde später, im Jahre 1729, von Kim Soon-hyup präzisiert:

„Ich schaute mich um, dann sah ich, dass es in der Halle nichts anderes zu sehen gab, als die goldenen, glänzenden Farben, wovon man völlig geblendet war. Ich wurde total davon erschreckt und konnte für eine kleine Weile nicht fassen, wie man das gemacht hatte. Nach genauer Betrachtung stellte ich dann fest, dass die aufgestellten Säulen sowie die Tische durchwegs aus den blauen und bunten Steinen oder aus Steinen mit fünf Farben bestanden. Aber mir wurde gesagt, dass es keine Steine waren. Man mischte die Farben und strich sie auf das Holz, um die

---

sich in den Wolken und schauten heraus. Es gab auch (einen?) Menschen mit zwei Flügeln; seine Gesichtszüge, Haare und Bart waren sehr ähnlich wie die der lebenden Menschen; er hatte eine große Nase und einen vertieften Mund; seine Hände und Füße waren gewölbt [dargestellt]; die Falten des Gewandes entfalteten sich fließend nach unten; die Wolken und die Luft waren genau so weich wie filzig geschlagene Baumwolle. Derjenige, der sich in den Wolken versteckte und herausschaute, befand sich in einem sehr tiefen Ort von mehreren *Zhang* [ca. 3,3 Meter]...als ich in der Halle einherging und den Kopf erhob, sah ich eine riesengroße Nische. Die Mitte der Nische ist voll mit Wolken gemalt, in denen fünf oder sechs Leute stehen. In den Wolken waren fünf bis sechs in Trance gefallene Leute zu sehen; [es erweckt den Eindruck, als ob] sie von den Unsterblichen und den Teufeln verwandelt sind. Nachdem ich ihn genauer betrachtete, stellte ich fest, dass er doch gemalt war. Ich glaubte nicht, dass diese Technik durch die artifizielle Tätigkeit der Menschheit zu erreichen sei. Ferner ist die Firstpfette [Gurtbögen] der Halle des Himmelherrn gemalt; sie griffen ineinander und hoben sich (wieder) voneinander ab; sie sind hoch, tief und kantig. Wenn (der Betrachter) sich zur Seite drehte, schienen sie verschwunden zu sein; die runden Säulen sind emporragend; die mittleren waren höher als die seitlichen, die verschnürt waren; der runde Körperteil (Säulenschaft) war erkennbar. Es wurde dargestellt, dass der Herr des Himmels auf der Seite lag; er legte seine Hand auf eine große Kugel; er hatte zerzauste Haare, einen Bart und leuchtende Augen. Die Kugel ist blaufarbig und genauso groß wie das Haupt des Menschen; sie war leuchtend und exquisit wie Glasur oder Kristall; eine Seite [der Kugel] war durchsichtig...es wurde dargestellt, dass ein Gott des Himmels auf einen Dämon trat, der mit einem eisernen Speer mit vier Kanten das Haupt des Dämons stieß; er schaute ~~guckte~~ nach unten und sah wie ein lebender Mensch aus. Sein Körper lehnte nicht an der Wand, aber die Speerspitze wurde gewölbt dargestellt, als auch die Klinge aus dem Bild herausgestreckt / 天主堂壁上，天主像。一人朱衣立雲中。旁有六人，出沒雲氣中，或露全身，或露半身，或披雲露面。亦有身生兩翼者。眉目鬚髮。直如生人。鼻高口陷。手腳墳凸，衣摺而垂，若可攀拗。雲氣敷鬆如彈綿。而披雲露面者，深若數丈...初入堂中，仰面乍見，壁上有大龕，龕中滿雲氣。雲中立五六人，渺渺恍惚。若仙鬼變幻。而審視則貼壁之畫耳，不謂人工之能至此也。又畫天主堂棟梁，交錯掩映，高深廉角，側轉如可隱身；圓柱簇立，中高邊殺，而圓體分明。畫天主側臥雲上手撫大珠狀，鬚髮鬆然，眼光照人。其珠大如人頭而青色，炯然玲瓏，若琉璃水晶，透見一邊...畫天神足踏一鬼，以四稜鐵槍舂其頭，目睛射地，勃勃若生。身不貼壁而槍稜墳高，如刀刃向外“.

Farben der Steine zu imitieren.“<sup>140</sup>

An der Nordwand war eine riesige „Nische“ (*Dakan* 大龕), worin ein „Bild des Herrn des Himmels“ aufgestellt war (Fig.5.2.1). Die Tatsache, dass der rot bekleidete Christus von sechs Männern begleitet wurde und darunter einer aus den Wolken herausschaute, erinnert in erster Linie an den Kupferstich *Verklärung des Herrn auf dem Berg* von Johannes (dem ältesten Bruder der Wierix-Familie), der 1593 nach der Vorlage des Maarten de Vos (1532-1603) geschaffen wurde (Fig.5.2.2). Er wurde zunächst im EHI publiziert und erschien weiter 1640 in Schalls *Die erklärenden Illustrationen* unter dem Titel *Tianzhu yesu xian shengrong xiang* 天主耶穌現聖容像 (Jesus, der Herr des Himmels, offenbart sein Aussehen; Fig.5.2.3).<sup>141</sup>

Sowohl im Kupferstich Johannes' als auch in der chinesischen Kopie wurde so dargestellt, dass Jesus die Jünger Petrus, Jakobus und Johannes beiseite nimmt und sie auf einen hohen, von dichten Wolken umgebenen Berg führt. Sie sind entweder stehend, kniend oder sich beugend. Die Inkonsistenz zwischen der Ikonografie der *Verklärung des Herrn* und Lees Beschreibung besteht lediglich in den Farben des Gewandes von Jesus. In der Malerei ist Jesus in der Verklärungsszene gewöhnlich mit einem weißen Gewand bekleidet, welches in den Evangelien eine besondere Hervorhebung erfuhr.<sup>142</sup> Über ihm erscheint der hl. Geist in Gestalt eines Greises in der Lichtglorie (Schechina), der, so Lee Gi-ji, „sich in den Wolken versteckte und herausschaute“.<sup>143</sup>

An einer späteren, separaten Stelle findet man bei Lee die Erwähnung eines „Bildes des Herrn des Himmels“, auf dem Jesus „in den Wolken liegend“ dargestellt wurde. Er hält „eine blaue, durchsichtige Kugel in Größe von ungefähr einem

---

<sup>140</sup> Kim Soon-hyup (1729), in: Im Ki-jung 2001, Bd. 38, S. 356-35: „回瞻殿內無非黃金之色而輝轉熒煌，眼精炫奪恍惚，驚駭莫測其如何也良久。而細察則其中所立之柱與架桌等皆青石花石五色石，而人之言曰此非石也，和漆于木取出石色...“; vgl. LEC, Bd. 24, S. 396 (vgl. Loehr 1940, S. 40; Beurdeley et al. 1970, S. 36): „Ou y voit aussi sur les côtés deux perspectives qui trompent; le plafond et très-beau.“

<sup>141</sup> In *Die erklärenden Illustrationen* wurde die Verklärung des Herrn als die 23. Szene des Lebens Christi konzipiert.

<sup>142</sup> Beim Evangelisten Lukas heißt es: „Er stieg mit ihnen hinauf, um zu beten. Und während er betete, veränderte sich das Aussehen seines Gesichtes und sein Gewand wurde leuchtend weiß.“ (Mk 9,2–9 EU) Dazu ergänzte das Markusevangelium: „Seine Kleider wurden strahlend weiß, wie sie auf Erden kein Bleicher machen kann.“ (Lk 9,28–36 EU)

<sup>143</sup> Die Gestalt des hl. Geistes wurde in Schalls *Die erklärenden Illustrationen* entfernt, d.h. dass der Maler direkt auf die europäische Vorlage zurückgriff.

Menschenhaupt“.<sup>144</sup> Diese *szenische* Darstellung des Jesus als Erlöser war selten,–in der Malerei des 17. Jahrhunderts, wie Domenico Fetti (1591/92–1623) *Salvator Mundi* jedoch geläufig (Fig.5.2.4). Sie weicht von dem von den Brüdern Wierix nach Ostasien eingeführten halbfigurigen Porträt des Jesus ab. Dies besagt, das Nicolòs *Salvator Mundi* aus dem frühen 17. Jahrhundert sich zu diesem Zeitpunkt nicht erhalten hatte und durch eine Deckenmalerei, die sich Fetti Darstellung ähnelte, ersetzt wurde.

Über die Ikonografie des zweiten Gemäldes, das Lee beschrieb, besteht wenig Streitigkeit, da der „beflügelte Gott des Himmels, der den Dämonen mit dem Speer tötet“, eindeutig an die Gestalt des hl. Michael erinnert. Sie war bereits seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in der Kirche Pekings bekannt. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entdeckte Celso Constantini (Gang Hengyi 剛恒毅, 1876-1958), der Apostolische Delegat (ab 1922) in Peking, zwei Castiglione zugeschriebene Ölgemälde in einem Landhaus der Vorstadt von Peking; das eine war genau das mit der Darstellung des hl. Michael.<sup>145</sup>

Es zeigt den als Ritter bekleideten Erzengel in den Wolken schwebend und einen Speer in seiner rechten Hand haltend, womit er den geflügelten Dämon tötet (Fig.5.2.5). Seine linke Hand hält einen Wappenschild mit dem Monogramm IHS in der Mitte und außen herum den Inschriften „soli Deo honor et gloria“ (Gott allein Ehre und Ruhm). Dem Renaissancestil (so etwa Dürer, Raffael und Hieronymus Wierix) ähnelnd, wurde Michael recht unbewegt und sehr steif dargestellt. Er wirkt ~~ist~~ nüchtern, vernünftig und hält seine Rüstungsgüter mit eleganter Pose. Kompositionell stimmt das Gemälde mit einem auf 1518 datierten *Hl. Michael überwältigte den Dämon* (1518; Fig. 5.2.6) von Raffael überein. Merkwürdigerweise stehen die Farben der Brustpanzer (blau) sowie der Schleife (rot) in Einklang mit der Darstellung der Malerei des 17. Jahrhunderts, was besagt, dass es wohl unter Anweisung eines erfahrenen europäischen Malers entstand.

Das zweite Gemälde (Fig.5.2.7), das den *Erzengel Raphael mit Tobias* darstellt, stammte aus derselben Hand und sieht sehr ähnlich wie die Darstellung eines von Valentin Lefebvre (1642-1682) angefertigten Kupferstiches (Fig.5.2.8) aus, auf dem

<sup>144</sup> Da die Passage des „in den Wolken liegenden Christus“ direkt der der Deckenmalerei folgt, so kann man davon ausgehen, dass es sich dabei um eine Deckenmalerei handelte.

<sup>145</sup> Constantini 1940, 238-239 (vgl. IV 1938, S. 387). In den 1940er-Jahren waren die zwei Gemälde als die Werke Castigliones bekannt.

beide Figuren vor einer idyllischen Landschaft mit Burgen und einem Dorf in der Ferne platziert sind. Interessant ist, dass Tobias sich wie ein chinesisches Kind bekleidet ist; seine Haare sind im Stil der „gebündelten Hörner“ (*Zongjiao* 總角) geformt, welche in der *Tieluo*-Malerei (Wandbehang) der Qianlong-Zeit häufig zu sehen war (Fig.5.2.9). Zu ihm schaut Raphael liebevoll hinab.

Ähnlich wie der hl. Michael wird das Augenlid Raphaels besonders gewölbt dargestellt, was an ein späteres Werk *Hofdamen spielen Damespiel* am Hof des Qianlong erinnert (Fig.5.2.10).<sup>146</sup> Die mit den prächtigen, europäischen Hofkostümen gekleideten Konkubinen sitzen um einen runden Tisch ringsum und konzentrierten sich auf das Spiel. Ihre Augenbrauen und die Wölbungen des Augenlids ähneln denen auf den von Costantini gesammelten Heiligenbildern.

Obwohl die Autorenschaft der Letzteren noch unklar ist, ist es aber im Kontext des *Hofdamen spielen Damespiel*, das wohl nach 1760 zum Dekor einer Kammer in den „Europäischen Villen“ (*Xiyang lou*) geschaffen wurde, anzunehmen, dass sie durchweg von Chinesen gemalt wurden. Hinter ihnen stand ein europäischer Meister, der sich besonders mit der Kunst der Renaissance vertraut gemacht hatte.

Mit großer Sicherheit waren die Inhalte zweier Gemälde mit der Bildverehrung in der Nantang-Kirche vor 1729 untrennbar verbunden. Die zwei im Jahre 1720 von Lee Gi-ji erwähnten Altarblätter – *Verklärung des Herrn* und *Hl. Michael* (Höllenssturz) – wurden ebenfalls in einem Bericht von Kim Chang-eop, der vor acht Jahren, im Jahre 1712 entstand, dokumentiert.<sup>147</sup> Der Unterschied liegt darin, dass – zu jedem Zeitpunkt – das Bild *Salvator Mundi* noch auf dem an der Nordwand platzierten Hochaltar aufgestellt war; die Bilder der Seitenaltäre „sahen ähnlich wie das Hauptaltarblatt aus“.<sup>148</sup>

Es scheint ein etwas widersprüchlich, wenn wir einen auf Mai 1711 datierten Brief von Fonesca aus Peking in Betracht ziehen. Er bestätigte, dass der Neubau Pereiras

---

<sup>146</sup> Das Gemälde ist nicht signiert. Unter dem unteren Bildrahmen sind Inschriften „LAMX---176...“ zu lesen (vgl. Beurdeley et al. 1971, 180, Kat.-Nr. 101).

<sup>147</sup> Kim Chang-eop 1712, Bd. 6, s.v. „09. Februar 1713“, in: DBKC: „Auf der nördlichen Wand wird ein Bildnis aufgehängt. Der Mensch ist mit den zerzausten Haaren und dem unbedeckten Arm dargestellt. Er hält eine Feuerkugel in der Hand und hat ein lebhaftes Antlitz. ...auf der linken und rechten Seite wird jeweils ein Bildnis aufgehängt, dessen Gestalten sehr ähnlich wie die auf der nördlichen Wand sind / 北壁掛一像，其人散髮袒臂，持火珠，面如生...左右壁各掛一像，其貌皆似北壁者.“

<sup>148</sup> Der Bericht Kims scheint soweit authentisch, wenn wir uns auf die späteren Quellen beziehen.

mit sieben Altären versehen war (vgl. Fig.5.2.1).<sup>149</sup> Gemäß ihm war auf dem Hochaltar das *Salvator Mundi* mit den Inschriften *Incartrato salvatoris mundi vero Domino* aufgestellt. Unter den sechs Seitenaltären gab es einen Altar mit der Darstellung der Allerheiligsten Jungfrau (mit der Inschrift *Dei incarnati Virgo Mater*). Auf der gegenüberliegenden Seite stand der Altar des hl. Josef.<sup>150</sup> Beide, der Ziehvater und die Mutter Jesu, sind in den Berichten nach 1719 nicht mehr zu finden. In den Seitenkapellen befanden sich die Altäre des hl. Michael, des Erzengels (Raphael mit Tobias), des hl. Franz Xavier und des hl. Ignatius. Sie sind mit den Angaben der in den 1720er-Jahren datierten Lissabonner Zeichnungen identisch (Fig. 5.2.1). Der Bericht Fonescas hilft uns einerseits, das ikonografische Programm des Kirchenraums vor 1729 zu rekonstruieren; andererseits wies er auf eine mögliche Datierung von Costantinis Gemälden hin (als Werke um 1710). Wie erklären sich die Diskrepanzen zwischen dem Bericht von 1711 und denjenigen der koreanischen Gesandten, bei denen man die Erwähnung von ausschließlich zwei Altären findet? Dazu nehmen wir zwei Beispiele aus den Quellen: Der Ort zweier Ehrentafeln, gestiftet von Kangxi im Jahre 1675, sowie die Anzahl der Altäre. Von Kim Chang-eops Bericht erfahren wir, dass zwei Tafeln, *Jingtian* 敬天 (den Himmel verehren) und *Tiandi zhenzhu* 天地真主 (Der wahre Herr des Himmels und der Erde), sich oberhalb des Hauptbildnisses befanden.<sup>151</sup> Bei Kim Soon-hyup, der erst

<sup>149</sup> Saldanha 2002, S. 181: „...São 7 os altars. No Altar-mor está a imagem do Salvador do Mundo com a inscrição Incarnato salvatori mundi vero Domino. Nas duas que se seguem, numa está a Santíssima Virgem com a inscrição Dei incarnate Virgo Mater, e noutra o Senhor S. José. Das duas seguinte, uma é dedicada a S. Miguel e outra ao Anjo Custódio, e as duas últimas a S. Inácio e a S. Francisco Xavier.“

<sup>150</sup> Zu vermuten ist, dass die beiden sich in den Transepten befanden.

<sup>151</sup> Kim Chang-eop 1712, Bd. 6, s.v. „09. Februar 1713“ (in: DBKC). Nach der Fertigstellung der Bauarbeiten schenkte Kangxi den portugiesischen Jesuiten – zusammen mit einem Gedicht (*Lü shi* 律詩) – ein Versepaar (*Dui*) sowie ein Schriftband (*Pi*) *Wanyou zhenyuan* 萬有真原. In Anbetracht von Hallersteins Hinweis, dass das Schriftband *Wanyou zhenyuan* bis 1743 noch an einer Wand zu sehen war, kann man annehmen, dass es sich bei den Ehrentafeln, *Tiandi zhenzhu* und *Wanyou zhenyuan*, wohl doch um dieselben handelte. Darüber hinaus stiftete Kangxi noch eine weitere Ehrentafel (*Bian* 匾), *Tianwen lifa ke yongchuan* 天文歷法可傳永久 (Die Verbreitung der westlichen Astronomie und des Kalenders ist für ewig erlaubt), die sich oberhalb des Eingangs des Shixian-Verlags (*Shixian shuju* 時憲書局) befand. In der Empfangshalle sowie im ~~deren hinterem~~ Saal dahinter waren noch einige Schriftbänder sowie ein Versepaar von Shunzhi zu sehen. Dazu siehe Augustin Hallerstein an Joseph Ritter, geschrieben am 1. November 1743 in Peking, in: WB, Bd. V, Nr. 681, S. 75: „Die schon vormals Kaiser Cam-hi gelehret, wer in selben angebetet wurde, da er die Ehren=Wort: der wahre Anfang aller Dinge, an

1729 zu Besuch kam, hieß es jedoch anders: Die zwei Holztafeln wurden auf den „Ying-Säulen des Hauptaltars“ aufgehängt, die aber bei Lee keine Erwähnung erfuhren.<sup>152</sup>

Darüber hinaus bestätigte Jo Young-bok 趙榮福 (1672-1728), der 1719 in die Kirche kam, dass die sämtlichen Wände mit „Figurenmalerei“ belegt waren.<sup>153</sup> Das heißt, vor Lee Gi-jis Besuch im Juli 1720 erfuhr die Kirche eine entscheidende Erneuerung in der malerischen Ausstattung: Das Hauptaltarbild wurde durch ein Bild der *Verkündigung des Herrn* ersetzt; das Bild *Salvator Mundi*, das anders als der herkömmliche Typus komponiert war, wurde an der Decke abgebildet. Was besonders wichtig war: Die Wände und die Decke wurden komplett freskiert, was bei Lee einen tiefen Eindruck hinterließ.

Im europäischen Kontext bezeichnet man einen solchen mittels perspektivischer Darstellung erzeugten visuellen Eindruck einer zweidimensionalen Fläche als die Malerei des *Trompe-l'œil* oder *Quadratura* (im Wortgebrauch des Qing-Archivs: *Tongjing hua* 通景畫 [Landschaftsmalerei mit dem breiten Blick]).<sup>154</sup> Sie lassen so Räume größer erscheinen oder erzeugen einen Ausblick auf Fantasielandschaften und gewannen sowohl in der weltlichen Palastarchitektur als auch in den Sakralbauten an großer Bedeutung. Im 17. und dem beginnenden 18. Jahrhundert war Andrea Pozzo in dieser Hinsicht einer der führenden Theoretiker und Praktiker. Weiterhin beschrieb Lee Gi-ji über „einen sitzenden Hund“, auf der nördlichen Wand der Sakristei (Fig.5.2.11; vgl. 5.2.1):

---

dessen Wände angeschrieben“, vgl. Yu Minzhong 1774, Bd. 49, S. 571 (zit. in: Xu Ke 1869-1925, Bd. 37, Peking, S. 1172); Hoang 1902, S. 158; Zha Shijie 1993, S. 309, Anm. 109; Saldanha 2012, S. 144-145, 195 (Anm. 138), 199, 203, 209.

<sup>152</sup> Kim Soon-hyup (1729), in: Im Ki-jung 2001, Bd.38, S. 356: „Links und rechts war jeweils eine Holztafel mit großen Schriften in Gold, die an den Ying-Säulen (des Altars) platziert war / 左右各附一板於楹上，而金字大書“.

<sup>153</sup> Jo Rong-fu 1719, in: Im Ki-jung 2001, Bd. 36, S. 91: „Alle Wände waren mit Darstellung der von Figuren bemalt; darunter gab es solche mit Flügeln oder jemanden mit zerzausten Haaren, der seinen Körper mit Gardinen (eher: Stoffbahnen) bedeckte / 四壁必畫人，或有翼者，或有披髮者，以紗帳垂蔽“.

<sup>154</sup> Der Begriff *Quadratura* wurde in der Kunstgeschichte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in einzelnen Fällen für die während der italienischen Renaissance entstandene illusionistisch-architektonische, perspektivisch arbeitende Dekorationsmalerei verwendet. Damals dominierten noch Begriffe wie *architettura finta*, *architettura dell'inganno*, *prospettiva* oder *scorcio*. Erst seit dem 19. Jahrhundert wird in der Kunstdliteratur die oben beschriebene Form von Dekorationsmalerei mit *Quadratura* bezeichnet. Im Qing-Archiv tauchte der Begriff *Tongjing hua* erst 1741 auf.

„An der nördlichen Wand (der Sakristei) öffnete sich eine Tür, wo ein Hund seinen Kopf herausstreckte, nach außen Ausschau zu halten. Bei genauer Betrachtung war es zu erkennen, dass es doch keine Tür war. Jedoch war auf der Wand die Tür sich öffnend gemalt; unten war der Hund abgebildet. Die Pinselstriche und die Lavierungen waren besonders sorgfältig erarbeitet. Bei naher Betrachtung erschien sie als Bild. Stand man zehn Fuß von ihr zurück und betrachtete ihn, war jedoch ein lebendiger Hund zu erkennen. Der Raum innerhalb der Tür war tiefgehend.“<sup>155</sup>

In dieser Beschreibung ist zu erkennen, dass Lee bei der Betrachtung dieser Malerei versuchte, mehrmals seinen Blickwinkel sowie Standpunkt zu ändern, was für die Erzeugung des naturnahen Eindrucks eines Hundes besonders wichtig war.<sup>156</sup> Dies ist für die Betrachtung der Malerei des *Trompe-l'œil* entscheidend.

Nicht nur in der Sakristei, sondern auch in einem Kabinett (*Ge* 閣) westlich der Kirche gab es auch die Malereien des *Trompe-l'œil* (Fig.5.2.11):

„Außerhalb des Palastes (Kirche) des Herrn des Himmels gab es ein kleines, [zweigeschossiges] Kabinett (*Ge*), welches einen leeren Raum hatte; die vier Wände waren bemalt. Sie waren so exquisit bearbeitet, als ob sie nicht gemalt wären. Ich sah, dass auf der Wand ein Kabinett von fünf Räumen gemalt wurde. Der Innenraum (des gemalten Kabinettes) war ruhig, geräumig und hatte eine reguläre Form. Beim Blick (auf den gemalten Raum) vermehrte sich die Distanz (...). Dargestellt wurde die Stadtvedute mit Bürgerhäusern. Das Bild betrug ein bis zwei *Chi* (0,33 bis 0,66 Meter). Betrachtete man es von oben, dann sah man die Stadt mit vollen Menschen und Häusern ... mehre (gemalte) Säulen und kleine Fenster sahen fast wie echt aus. Ein Hund saß vor der Tür, welche aber eine Malerei war. Das weiße Pferd drehte den Kopf zurück, als ob es rennen würde ... der Stuhl hatte Schatten, die Vase hatte die *Yin*-Seite...“<sup>157</sup>

Zu den Stadtveduten präziserte Zhang Jingyun 1786 wie folgt:

<sup>155</sup> Lee Gi-ji 1720, in: DBKC: „北壁門開，而有狗露面門扉，引頸窺外，諦視則元無門焉。但畫門扇於壁，作半開狀而畫狗其下，筆畫塗抹，甚不精細。而近視則畫也，卻立十步外觀之，則分明是生狗，而門扇之內，甚為深邃”。

<sup>156</sup> Der Standpunkt des Betrachters ist besonders wichtig. In der St. Ignatius-Kirche in Rom empfiehlt Pozzo dem Betrachter den idealen Standpunkt, um seine Deckenmalerei in ihrer Ganzheit „richtig“ genießen zu können.

<sup>157</sup> Lee Gi-ji 1720, in: DBKC: „天主殿外西邊有小閣，閣中空而四壁皆畫畫，細密者無非絕妙不可畫狀。見壁上畫五間之閣，而閣中幽深平正其中空闊，看看益遠...畫城邑人家者。畫僅一二尺。而若登高俯視，滿城人家...重楹小窗歷歷如真焉。犬立於門而門是畫也，白馬回頭而恍如動蹄...交椅有影，花瓶有陰“。

„Auf dessen östlichen und westlichen Wänden waren jeweils Häuser gemalt. Sich an der westlichen Wand anlehnend, blickte ich nach Osten, dann sah ich unzählbare, offene Türen. Ich drehte mich wieder von der westlichen Wand weg und schaute nach Osten, dann sah ich zahlreiche Korridore und Zimmer.“<sup>158</sup>

Es lässt sich daraus schließen, dass die Deckenmalerei, die neuen Altarblätter, die Wandmalerei mit der Darstellung der Stadtveduten des Hundes, die bis 1778, als Yi Deok-moo zu Besuch kam, noch bestanden,<sup>159</sup> auf kurz vor 1720 datierbar sind.

Wer konnte der Urheber dafür gewesen sein? Lee Gi-ji erwähnte, dass Castiglione, der 1715 in Peking ankam und zum Zeitpunkt seines Besuches in der Dongtang-Kirche residierte, ihm ein Albumblatt mit der Darstellung des Hundes zum Geschenk machte, da „Castiglione anscheinend mit diesem Motiv vertraut war“.<sup>160</sup> Die von ihm gemalten Hunde „sahen ähnlich wie die Pferde aus“, sagte Lee.

Castiglione wurde 1688 in Mailand, dem Zentrum der flämischen Tierstudien südlich der Alpen, geboren und war am Qing-Hof durch seine Tiermalerei (Pferd, Hund und Vogel) bekannt. In Europa galt er nicht als Maler erster Klasse ~~beachtet~~ und lebte stets im Schatten seines Lehrers, Andrea Pozzo. In Hinblick auf seine späteren Werken am Qing-Hofe ist zu erkennen, dass er sich mit der Tiermalerei des Frans Snijders (1579-1657) sowie seines Schülers Jan Roos (1591-1638), der seit 1614 in Genua als Tiermaler tätig war, vertraut machte.<sup>161</sup>

Als Schüler Pozzos war er ferner in der Perspektivmalerei spezialisiert. Seine religiöse Malerei, die bisher von der Forschung kaum ~~eine~~ Beachtung geschenkt wurde, stand im unmittelbaren Verhältnis zu den niederländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts wie Rubens und Cornelis Bloemaert II (1603-1692), der bei Crispin de Passe dem Älteren studierte. Letzterer war ein wichtiger Erbe der Stile der ~~von den~~ Brüder Wierix und De Vos. In dieser Hinsicht war Castiglione sowohl von der ~~die~~ flämischen als auch von der ~~die~~ römischen Maltradition geprägt.

In Europa hinterließ Castiglione lediglich eine geringe Anzahl von religiösen Malereien. Nachdem er 1707 in den Jesuiten-Orden eingetreten war, schuf er in dem darauffolgenden Jahr zwei Ölgemälde – *Christus erscheint vor St. Ignatius*

---

<sup>158</sup> Fang Hao 1988, Bd. 3, S. 93 (zit. n. Zhang Jingyun 1786): „東西兩壁各繪房舍，倚西壁而東望，則重門洞開...復轉自東壁向西望，則重廊複室.“

<sup>159</sup> Yi Deok-moo 1778-1779, Bd. 2, in: DBKC.

<sup>160</sup> Lee Gi-ji 1720, Bd. 4, 1720, DBKC: „Ich fragte, wer das Pferd gemalt hatte; es wurde mir gesagt, dass Lang Shining [Castiglione] es gemalt hatte, dessen Gestalt ähnlich wie die eines Hundes ist / 問之馬，郎石寧畫雲，其人郎長似是狗也.“

<sup>161</sup> Vgl. Rogers 1988, S. 141.

(Fig.5.2.12) und *St. Ignatius in der Höhle in Manresa* – für die Kapelle der Noviziatskirche in Genua.<sup>162</sup> Im ersteren unternahm er den ersten Versuch, die *Chiaroscuro*-Technik, die er von Pozzo lernte, mit der Komposition und dem Bildsujet aus dem flämischen Kupferstich, Cornelis Bloemartes *Het visioen van de heilige Ignatius van Loyola* (Fig.5.2.13), zu verknüpfen.

1709 (spätestens 1710) wurde er nach Coimbra geschickt und blieb dort bis zu seiner Abreise nach Peking im Jahre 1714. Währenddessen schuf er für die Kapelle des dortigen Jesuitenkollegs einen Freskenzyklus zum *Leben des hl. Ignatius* (Fig.5.2.14), der dem Stil seines Lehrers ähnelte. Die Szenen sind in dramatischer Form wiedergegeben, voll mit dichten Figuren, starker Lichtintensität und räumlicher Beweglichkeit.

Von 1714 bis zur Anfertigung des *Jurui tu* 聚瑞圖 (Bild der gesammelten glücksverheißenden Zeichen; Fig.5.2.15), seinem ersten datierten Werk am Qing-Hofe im Jahre 1723, war kein weiteres malerisches Werk mit religiösen Themen bekannt. In diesem Rollbild werden die aus Shandong und Henan 河南 gesammelten Doppelkopfhörner sowie aufgeblühte Lotusblumen als glücksverheißende Zeichen für den Beginn des Regimes Yongzheng (reg. 1722-1735) dargestellt.

Die starke Lichtintensität und der farbige Kontrast, die vorher in seinen Fresken in Genua und Coimbra zu sehen waren, wurden in diesem Bild minimalisiert; insbesondere die Blumenkorollen werden eher flächig gemalt, um sich der chinesischen Ästhetik anzunähern. Mit anderen Worten: In der Dekade nach 1714 änderte sich sein Malstil dramatisch.

Da Castiglione und Ripa ungern in Kangxis Werkstatt für Emailmalerei arbeiten wollten, wurden sie von 1716 bis 1722 von der Dienst-Pflicht als Hofmaler befreit. In dieser Zeit war er, wie unten die Quellen belegen, hauptsächlich mit der malerischen Ausstattung der Nantang-Kirche beschäftigt. Die Wand- und Deckenfresken sollten, wie Jo Young-bok bestätigte, spätestens gegen 1719 vollendet sein.

Als Lee Gi-ji zu Besuch kam, wurden die Kirche und die Residenz bereits durch weitere illusionistische Malereien bereichert. Ihm zeigte Castiglione einen „gemalten Hund auf dem dicken Papier, der ausgeschnitten und auf den Boden gestellt

---

<sup>162</sup> Sie sind zwischen 1707 und 1710 datierbar (vgl. Beurdeley et al. 1971, S. 11,92, Kat.-Nr. 110, 110a; Rogers 1988, S. 142).

wurde“.<sup>163</sup> Lee verwechselte den europäischen Windhund mit dem Pferd, da er nie so einen großen Hund mit so langem Maul gesehen hatte.<sup>164</sup>

Eine derartige Darstellung ist in den flämischen Kupferstichen des 16. und 17. Jahrhunderts, wie etwa die von Abraham de Bruyn (1538-1587), Adriaen Collaert (1560-1618) und Frans Snijders, zu finden (Fig.5.3.16). Ihre Werke im Stil der Renaissance standen in der Tradition der Wierix-Schule.<sup>165</sup> Gemeinhin wurde es von den flämischen Kupferstechern bevorzugt, die Tiere entweder in Gruppen oder in einer Jagdszene (z.B. bei Snijders) darzustellen.

Es ist noch unklar, warum Castiglione die Darstellung des Hundes besonders bevorzugte. Sicher ist, dass sowohl an den europäischen Höfen als auch an dem Kaiserhof des Yongzheng sowie seines Nachfolgers Qianlong die Darstellung der Tiere und des Stilllebens sehr beliebt war. In den frühen Jahren seiner Tätigkeit am Hof des Yongzheng schuf Castiglione ein wegweisendes Album mit der Darstellung von Hunden, *Shi junquan tu* 十駿犬圖 (Bild der zehn exzellenten Hunde; Fig.5.2.17), das wohl auf der Grundlage der flämischen Kupferstiche entstand.

In der chinesischen Ausgabe wurden die Hunde, die von europäischen Diplomaten dem Kaiser geschenkt wurden, einzeln nach Rassen anstatt in Gruppen ~~im~~ abgebildet und schließlich zu einem Album zusammengefügt. Nach 1745 entstanden noch nachweislich mehrere Kopien von seinem böhmischen Schüler am Qing-Hof, Ignaz Sichelbarth (Ai Qimen 艾啟蒙, 1708-1780) (Fig.5.2.18).<sup>166</sup> Das Hundalbum zeigt eines der frühesten Beispiele eines sino-europäischen Austausches in der Malerei, dessen Wurzel aber vor allem im Sakralraum lag. Für die spätere Herstellung der Pferdebilder (wie *Bajun tu* 八駿圖 [Bild der acht Pferde]) am Hof des Qianlongs war es ohne Zweifel vorbildlich.

Die Wandmalerei mit Hund (im Kabinett westlich der Nantang-Kirche) hat

---

<sup>163</sup> Lee Gi-ji 1720, in: DBKC: „Auf dem dicken Papier wird ein kleiner Hund gemalt. Man schneidet man die Form des Hundes aus und stellt ihn auf dem Boden. Blickt man auf ihn, dann sieht er wie ein lebender Hund aus, der auf dem Boden sitzt / 以厚紙畫小狗，剪紙但存狗形，側立地上，猝見如生物，且出地面“.

<sup>164</sup> Vgl. Lee Gi-ji 1720, Bd. 4, 1720, in: DBKC.

<sup>165</sup> Johannes Wierix schuf vermutlich ebenfalls Kupferstiche mit der Darstellung des Hundes. Im Rijksmuseum in Amsterdam ist ein ihm zugeschriebener Kupferstich (Sig. RP-P-OB-66.974) mit einer Gruppe von Hunden zu sehen.

<sup>166</sup> Sichelbarth studierte am Qing-Hof bei Castiglione und beteiligte sich an mehreren Kunstprojekten des Kaisers Qianlong. 1768 stieg er zum Direktor der Kaiserlichen Malakademie (*Ruyi guan* 如意館) auf. Zu Sichelbarths Kopien siehe Bailey 2005, S. 342-343.

glücklicherweise die Brandkatastrophe im Jahre 1775 überlebt. Zur Gestalt der auf „der nördlichen Wand gemalten Hunde“ ergänzte 1778 Yi Deok-moo Folgendes:

„Auf der westlichen Seite der Halle gab es eine kleine Tür. Durch die Tür war eine Gasse zu sehen. Betrachtete man sie aus der Tür, sah man, dass ein riesiger Hund auf der nördlichen Wand gemalt war. Sein Kopf wurde von einer Kette gefesselt. Auf den ersten Blick sah der Hund sehr schrecklich aus, als ob er uns fressen würde. Unter diesem Hund waren im Schatten noch mehrere Hunde, die auf dem Bauch lagen, zu sehen.“<sup>167</sup>

Eine diesbezügliche Bildquelle im kirchlichen Kontext hat sich nicht erhalten. Eine anonyme Ölmalerei *Mengquan tu* 猛犬圖 (Bild des wilden Hundes; oder: Maenggyeondo) aus dem späten 18. Jahrhundert, die sich zurzeit im National Museum of Korea befindet, zeigt, dass ein großer, mit einer Kette gefesselter Hund unter einer Säule liegt, welcher in erster Linie an den *Liggende hond aan een ketting* von Pauwels van Hillegaert (1596-1640), einen Maler des niederländischen Goldenen Zeitalters, erinnert (Fig.5.2.19-20).

Die durch Licht- und Schattenwirkung erzielte starke Modellierung des Pelzes und die Technik der Ölmalerei weisen darauf hin, dass es sich bei der Malerei um eine spätere Kopie eines von Lee Gi-ji nach Korea zurückgebrachten Albumblatts handelt.<sup>168</sup>

„Die Form des Himmels“: Die malerische Erneuerung, 1729

In Wirklichkeit war die illusionistische Malerei bereits zu Beginn des 18. Jahrhunderts sowohl am Kaiserhof als auch in der Kirche in Peking populär. Gao Shiqi 高士奇 (1645-1704), der Zhongshu-Beamte im Inneren Kabinett (*Neige zhongshu* 內閣中書), beschrieb im Jahre 1703, dass die als *Tongjing hua* bekannte Malerei Teil der Ausstattung von Kangxis Palästen war.<sup>169</sup> Auch die

---

<sup>167</sup> Yi Deok-moo 1778-1779, Bd. 2, in: DBKC: „堂之右,有小門.門內,有小衚衕。從小門遠望,則北牆畫一大犬,鐵索貫其頂,瞥看則可怖其欲噬,其下有活犬數頭臥於陰地。”

<sup>168</sup> Die Datierung dieser Malerei als ein Werk des späten 18. Jahrhunderts ist unstrittig unter den koreanischen Kunsthistorikern, dazu siehe Jeong Eun-joo 2012, S. 16.

<sup>169</sup> Liu Hui 2013, S. 37 (zit. n. Gao Shiqing 1703): „In der Umgebung von hohen, prächtigen Bauwerken (*Tai*) waren überall Türme mit eingerichteten Glasfenstern zu

Nantang-Kirche war nicht die einzige Jesuitenkirche in Peking, die mit der illusionistischen Malerei verziert war. In demselben Jahr, als Gao Shiqi die Paläste besuchte, war die Beitang-Kirche bereits mit den prächtigen malerischen Werken des italienischen Laien Giovanni Gherardini (1655-1723?) ausgestattet.<sup>170</sup>

„Every part of the Ceiling is painted. This divided into three Parts: The middle one represents a Dome, quite open, of a rich Architecture; these being Marble Columns, supporting a Row of Arcades, with a noble Balustrade over them. The Columns themselves are fixed in another Balustrade, in a beautiful Taste of Designing, with Vases of Flowers very agreeably disposed. Over all is God the Father, seated in the Clouds on a group of Angels, and holding the Globe of the World in his Hand. Tis in vain we assure the Chinese that these several Things are painted on a flat Superficies, they never believing but that the Columns are strait, as they appear to the Eye. The Lights, indeed, are so happily disposed through the Arcades and Balustrades, that the Spectator may easily be deceived. This Piece was done by Signor Gherardini, an Italian Painter. On each Side of the Dome are two Ovals, the Paintings of which are very lively...the Altar is painted as well as the Ceiling. The Sides of the Altar are a Continuation of the Architecture of the Church in Perspective. This pleasant enough to see the Chinese come forward to view that part of the Church, which they imagine to be behind the Altar. Being come to it, they stop, draw back, advance again; and then lay their Hands upon it, to feel whether some Parts don't really project more than others.“<sup>171</sup>

Bevor es Bouvet gelang, Gherardini, den er in Paris traf, als er damals die Decke in der Bibliothek des Professhauses ausgemalt hatte, für Peking zu gewinnen, war der Maler bereits als ein Meister der Perspektivmalerei im Dienst des Herzoges von Nevers bekannt.<sup>172</sup> Gherardini, der in seiner Jugendzeit bei Angelo-Michele Colonna (1600-1687), einem Meister der Bologneser Schule, der *quadratura*, studierte, malte die Beitang-Kirche in den Jahren 1701 bis 1703 mit viel Scheinarchitekturen aus. Darunter schuf er – was besonders auffällig war – eine „Scheinkuppel“, welche in enger Beziehung zu Castigliones Lehrer, Andrea Pozzo sowie der Tradition der

---

sehen. Zwischen den Fenstern waren die Wandflächen mit der „europäischen Malerei“ (*Xiyang hua*) verziert / 高臺宏麗，四周皆樓，設玻璃窗，上指示壁間西洋畫“.

<sup>170</sup> Gherardini kam 1698 mit „Bouvets Delegation“ in Canton an und blieb in Peking bis 1703. Zum Leben Gherardinis siehe vor allem Corsi 1999, S. 103-122.

<sup>171</sup> Jean Jartoux an Jean De Fontaney, geschrieben am 20. August 1704 in Peking, in: Lockmann 1762, Bd. 2, 1762, S. 323-327 (publiziert zunächst in Du Halde 1736, Bd. 3, S. 140-141; sowie WB, Nr. 88, S. 32).

<sup>172</sup> Vgl. Schulz 1966, S. 14-15.

Bologneser Schule stand.<sup>173</sup> Die „Kuppel“, die das Auge zu täuschen und dem Betrachter, durch perspektivische Malerei den räumlich-realistischen Eindruck eines Kuppelbaus zu vermitteln vermag, wurde 1690 von Pozzo in der San Ignazio zu Rom, und dann 1703 in der Wiener Jesuitenkirche praktiziert; beide wurden zunächst 1693 in Pozzos 1. Band des *Perspectivae pictorum et architectorum* (fortan: *Perspectivae*) ausführlich vorgestellt (Fig.5.2.21-22).<sup>174</sup>

In diesem Kontext war es denkbar, dass die von Gao Shiqi geschilderte *Tongjing hua* wohl ein Werk Gherardinis war.<sup>175</sup> 1704, bald nach der Vollendung der Ausmalung in der Beitang-Kirche, verließ er Peking. Das heißt, zwischen 1704 und 1723 war kein europäischer Maler im Dienst des Kaisers tätig. Obwohl, bezeugt durch Ripa, noch sieben seiner Schüler, die in der Perspektivzeichnung bekannt zu sein schienen, 1710 am Hof tätig waren,<sup>176</sup> schien sich niemand um die malerische Ausstattung der portugiesischen Nantang-Kirche bemüht zu haben. Vor diesem Hintergrund wurde Castiglione 1714 nach China geschickt. Einer der wichtigsten Gründe war sicherlich sein malerisches Talent, wodurch die Nantang befähigt wurde, mit der Beitang-Kirche, einer der prächtigsten Projekte Louis XIV, zu konkurrieren.

Gherardini und Castiglione waren beide Italiener und standen in derselben Tradition wie etwa Mantegna, Colonna, Romano und später Pozzo; letzterer war der Markenzeichen der Gesellschaft Jesu in der römischen Kunstlandschaft des späten 17. Jahrhunderts.

Im Vergleich zum Laien Gherardini war Castiglione mehr mit dem Orden verbunden und war ein großer Propagandist und Praktiker der Theorien seines Lehrers. 1729, als die zum Teil übersetzte, überarbeitete chinesische Ausgabe von Pozzos *Perspectivae* unter dem Titel *Shixue jingyun* 視學精蘊 (Studien der Sehkunde; fortan: *Shixue*; Fig.5.2.23) in Peking erschien,<sup>177</sup> kam unter ihm in der Nantang-Kirche eine

<sup>173</sup> Vgl. Corsi 1999, S. 108-109.

<sup>174</sup> Zwei Exemplare von *Perspectivae* waren in der damaligen Beitang-Bibliothek vorhanden, dazu siehe Verhaeren 1949, S. 738, Nr. 2511 (Text im Lateinischen und Italienischen), 2512 (Text im Lateinischen und Deutschen); vgl. Corsi 1999, S. 110.

<sup>175</sup> Gherardini war hauptsächlich am Hof tätig, wo er eine eigne Malklasse, die sich mit der Ölmalerei beschäftigte, leitete, dazu siehe Schulz 1966, S. 15.

<sup>176</sup> Ripa 1939, S. 124 (übersetzt und publiziert in: Corsi 1999, S. 119-120): „...it was February 1711, I was led into the room of oil painters, who are seven disciples of Sig. Gerardino..., they do not impaste the paints, gloss the colours a lot and don't use very dark patches....the perspective is rather well drawn with rulers, but they do not paint anything other than houses and mountains.“

<sup>177</sup> Bevor Castiglione es zum Druck brachte, schien er noch die Erlaubnis von der Ordenszentrale eingeholt zu haben, dazu siehe Castiglione an Michelangelo

Scheinkuppel zur Vollendung, die mit Gherardinis „Kuppel“ konkurrenzfähig war.<sup>178</sup> Im *Shixue*, in dem sich ein Kapitel der Herstellung der Scheinkuppel widmet, war die illusionistische Malerei unter dem Begriff „*Xianfa* 線法“ (Prinzip der Linien) erläutert. Zur Herstellung einer Scheinkuppel erklärte Nian Xiyao 年希堯 (1671-1738), der Co-Autor und Übersetzer des *Shixue*:

„If you paint a ceiling according to this method and view it from below, the sides of the picture will unite, the stone columns will soar skyward, and the latticed windows will set off each other. It will look like a multi-storied structure towering above, and through its openings you will glimpse the sky and see the stars. When your painting reaches this point, only then will you understand the Western methods. If you study and examine this intensively, [the results will be] miraculous. How can it not delight the eye?...This is a Western method of drawing a round house. Since China does not have this type of house, the Chinese people have never painted in this way. I made this picture here to explain the method so those who study it can spread the knowledge of it.“<sup>179</sup>

Sowohl *Perspectivae* als auch *Shixue* waren in China einflussreich. Sie wurden zum Teil, zunächst im Sakralraum und später am Hof des Qianlongs, praktiziert. Wie sah die Scheinkuppel in der Nantang-Kirche aus? Diesbezüglich gibt uns die Lissabonner Zeichnung, die annähernd auf dieselbe Zeit zu datieren ist, Auskunft (Fig.3.2.11; 5.2.24-25). Sie zeigt, dass die Kuppel mit acht Tragsäulen (*Perspectivae*, Fig. 90; vgl. 5.2.21) in der San Ignaz hier auf eine kleinere Kuppel mit vier Säulen reduziert

---

Tamburini, geschrieben am 14. Oktober 1729 in Peking, in: ARSI, Jap.Sin. 184, fol. 37r-v (publiziert in Schulz 1966, S. 93-94): „Stando in questo pensiero mi occorre che il nostro Fratello Andrea Pozzo di felice memoria imprimi con credito d.a.Comp.a, e pubblica utilità i due tomi di prospetiva, non meno celebri, che ammirabili, e ancor che io povero, e inutile non arrivi ad essere degno discepolo di tal Fratello, e considerando la mia poca abilità, tenga motivo di timore...“

<sup>178</sup> ARSI, JS 184, f. 41rv (transkribiert in: Corsi 2011, S. 240-241): „Le volte sono tutte dipinte dal Fratello Giuseppe Castiglione con molta vagezza, ma sopra tutta la Cupola che dipinse in un telao piano...“; sowie Augustin Hallerstein an Joseph Ritter, geschrieben am 1. November 1743 in Peking, in: WB, Bd. 5, Nr. 681, S. 75: „...unser F. Moggi nach denen Reguln der Europæischen Bau=Kunst in besseren Stand gesetzt, Frater Castiglione aber mit seinem Kunst reichen Pinsel ganz ausserordentlich gezieret hat.“

<sup>179</sup> Übersetzt und transkribiert in: Kleutghen 2010, S. 150: „若按照是法繪蓬頂，仰而視之，方圓合宜，柱石凌空，窗掩映，儼若層樓，蔚然在上，其空隙處，如窺碧落而見星辰矣。繪事至此，方識泰西之法，精研細查，神乎其神，何可以遊藝目之耶。此西國畫圓房之法，因中國無此房式，人亦從無繪之者。今做此圖，以明一法，學者可以推廣其意。“

wurde; zwischen den Säulen waren vier große, rundbogige Öffnungen, die sich im obersten Geschoss wiederholten. Die Form der „Kuppel“ ähnelte eher der im *Shixue*. Sie war mittig an einer nach oben konkav eingezogenen, mit Vasen und Rollwerk verzierten Kalotte, die den ganzen Vierungsraum beanspruchte, platziert.

Ohne Zweifel stellten die Decken- und Wandmalereien Castigliones einen wichtigen Anziehungspunkt für die neugierigen koreanischen Gesandten dar. Diesbezüglich beschrieb Lee Eui-hyeon im Jahre 1732 wie folgt:

„Als ich durch die Tür hineinging, [wurden meine Augen] von den Malereien geblendet. Ich konnte sie nicht mustern. Sie sahen wie der Himmel aus und ihre Höhe erreichte fast die Milchstraße. Die Sonne, der Mond und die Sterne sind fest gemalt. An der Wand sind zumeist (buddhistische) Geister abgebildet. Es sah wie die Halle der Zehn Höllenkönige im Zen-Tempel aus. [Ich] sah, dass der Raum dämmerig war und kein Licht hatte. Das war sehr merkwürdig.“<sup>180</sup>

Obwohl man bei Lee Eui-hyeon keine besondere Erwähnung einer Scheinkuppel findet, war es jedoch interessant, dass er die Fresken mit einer ihm bekannten buddhistischen Darstellung, der Halle der Zehn Höllenkönige (*Shiwang dian* 十王殿), verglich. Über die Gestalt der „Kuppel“ erfährt man erst 1772 von Kim Gyeong-seon Genaueres.<sup>181</sup>

Aufschlussreich ist, dass Lee die Existenz einer weiteren Scheinkuppel, die in der

<sup>180</sup> Lee Eui-hyeon 1732, in: Söng Yung-wan et al. 1960, Bd. 2, S. 417-520 (publiziert in Huang Shijian 1998, S. 156): „入門便覺丹碧眩耀。目難定視，既是象天上者，故其高幾摩星漢。其畫日月星辰固也。壁上多畫陰鬼。有同禪房十王殿。見之，幽闇無陽明氣象。可怪也。“

<sup>181</sup> Kim Gyeong-seon (1812-1813), in: Söng Yung-wan et al. 1960, Bd. 1, S. 931-1188 (zit. n. Park Ji-won 1780, in: Im Ki-jung 2001, Bd. 56, S. 506-507 (publiziert in Liu Xiang 2013, S. 24).): „...mit erhobenem Kopf die Kuppel (*zaojing*) betrachtend, sah ich, dass unzählige Knaben in den Wolken sprangen und schaukelten; nacheinander fielen sie vom Himmel herunter; ihre Haut war wirkte zart... plötzlich waren die Betrachter davon erschrocken. Sie schrien, hoben die Köpfe und öffneten die Hände, um sie mit den Händen zu stützen /...仰觀藻井，則無數嬰兒，跳蕩彩雲間，累累懸空而下，肌膚溫然，手腕脛節...驟令觀者莫不驚號錯愕，仰首張手，以承其墜落也“。 Die *Zaojing* 藻井 hat eine kuppelartige Konstruktion und wird sehr häufig in der Wölbung der chinesischen Tempel und Paläste verwendet. Mit dieser Bezeichnung hat der Autor anscheinend die Scheinkuppel gemeint. Eine ähnliche visuelle Erfahrung ist bei Lee Eui-hyeon (1766) zu lesen: „Die starke Farbigekeit erhellt den Phönix; er fliegt über den Balken gen Himmel und erreicht schwebend die Wolken /丹腹爛彩鳳，飛拱上磨空，飄若雲中翬.“ Es ist aber unklar, ob die Kuppel vor 1772 noch eine Modifikation erfuhr.

Decke der 1729 wiederaufgebauten Dongtang-Kirche zu sehen war, bestätigte:<sup>182</sup>

„Der neu gebaute Tempel war sehr prächtig; vier rundbogige Türen öffneten sich an den Ecken [des Innenraums]. Die Geschosse verzüngten sich nach oben; das oberste hatte eine runde Form, wo die Form des Himmels abgebildet wurde.“<sup>183</sup>

Ohne Zweifel stammten die Fresken aus den Händen von Castiglione.<sup>184</sup> Die „runde Form des Himmels“, die in erster Linie an die Kuppel im *Perspectivae* sowie *Shixue* erinnert, war sehr ähnlich wie die in der Lissaboner Zeichnung. Sie war das erste Zeugnis für die Praxis von Pozzos Theorie im Sakralraum. Im unmittelbaren Zusammenhang zu Pozzo stand nicht nur die Scheinkuppel, sondern auch die Form des Hochaltars. 1729 beschrieb Kim Soon-hyup über den Altarbau das Folgende:

„Auf der nördlichen Wand war das Bildnis des Jesus zu sehen. Mehrere steinerne Treppen schichteten sich von unten nach oben auf ... auf der linken und rechten Seite des Bildnisses wurde jeweils ein goldenes Säulenpaar aufgestellt. Die mit Gold verzierten Säulen waren riesig, rund und bestanden aus den aufgeschichteten Kreisen. Der obere und untere Teil [des Altars] waren mit der fließend geschriebenen Kalligrafie sowie bunten und glänzenden Farben verziert. Die erstaunliche Gestalt war schwer in Worte zu fassen.“<sup>185</sup>

Dies wurde von den Quellen vonseiten der Jesuiten bestätigt. Es ist aus einem auf den 8. November 1729 datierten Brief von Moggi, dem Kollegen Castigliones, zu erfahren, dass die Form des Hochaltars der Dongtang-Kirche dem in der S. Luigi Gonzaga-Kapelle (Fig.5.2.26) ähnelte.<sup>186</sup> Letzterer wurde auf der Basis von einem monumentalen Altarbau Pozzos konzipiert.

---

<sup>182</sup> Die Scheinkuppel sollte um 1729 von Castiglione gemalt und nach dem Erdbeben im Jahre 1730 wieder renoviert werden.

<sup>183</sup> Lee Eui-hyeon 1732, in: Im Ki-jung 2001, Bd. 35, S. 500: „新造廟宇而窮極奇麗，四隅作虹霓門，層層造上，最上頂極圓，正畫天形.“

<sup>184</sup> Augustin Hallerstein an Joseph Ritter, geschrieben am 01. November 1743, in: WB, Bd. 5, Nr. 681, S. 75: „...einen neuen Bau, samt einem kleinen Kirchlein, welches, nach einem Verlauf der Jahre, unser F. Moggi nach denen Regeln der Europæischen Bau=Kunst in besseren Stand gefeßet, Frater Castiglione aber mit seinem Kunst reichen Pinsel ganz ausserordentlich gezieret hat.“

<sup>185</sup> Kim Soon-hyup (1729), in: Im Ki-jung 2001, Bd. 38, S. 357: „見北壁上畫耶穌像，自下作為層層石...畫像左右各立雙金柱，其柱圓而大，於柱上五色石層層圓構而飾以黃金，其上下左右彤龍篆雲文彩繪煒輝奇異難狀.“

<sup>186</sup> ARSI, JS 184, f. 41rv (transkribiert in Corsi 2011, S. 240-241): „...Il tempo poi non mi permesse di fare due esemplari dell'Altare Maggiore, del quale l'unico che

Im Jahre 1695 gelang es Pozzo, für die römische St. Ignatius-Kapelle der Entwurf eines Ädikula-Altars mit gewaltigen, im Grundriss konvex vorgelagerten Kolonnaden sowie einem abgebrochenen Segmentgiebel in Vollendung zu bringen (Fig.5.2.27). Mittels eines von Vincenzo Mariotti gestochenen Kupferstiches (1697) sowie der Reproduktion in anderen Formaten (Flugblatt, Pamphlet) war die Form des Ignatius-Altars in allen Jesuitenhäusern bekannt und deswegen wegweisend für den Altarbau im 18. Jahrhundert.<sup>187</sup> Nicht zu vernachlässigen ist, dass Mariottis Kupferstich im Auftrag der Jesuiten entstand und mittels des ordensinternen Netzwerks verbreitet wurde. So ist es nicht überraschend, dass Pozzos Autorenschaft – gegenüber dem Orden als Ganzem – in diesem Werk kaum sichtbar war.<sup>188</sup>

1697 entstand auf der Grundlage des Ignatius-Altars ein prächtiger, im Grundriss konkav eingezogener Altarbau für die Gonzaga-Kapelle, der jedoch unter Pozzos Namen im 2. Band seines *Perspectivae* publiziert wurde (Fig.5.2.38). Der Unterschied zwischen den beiden Altären liegt darin, dass es sich beim vorderen um eine für die freistehende Statue des hl. Ignatius konzipierte Retabelarchitektur handelt. Daher schaffen die konvex vorgelagerten Kolonnadenpaare eine große Räumlichkeit im dahinterstehenden Hohlraum. Dies wurde aber im Gonzaga-Altar zur flachen Ebene modifiziert, da er für die Einrahmung eines Reliefs zur Verfügung stand.

Seitlich wird der Gonzaga-Altar von den spiralförmigen gedrehten Säulenpaaren, die das in der Mitte gebrochene Architrav und Gebälk tragen, flankiert. Oberhalb des Segmentgiebels bildet sich ein von sparsamem plastischem Dekor verzierter Aufsatz, in dessen Mitte ein Wappen angebracht ist. Mit den „mit Gold verzierten Säulen aus den aufgeschichteten Kreisen“ meinte Kim Soon-hyup genau die spiralförmige gedrehte Säule, die im 1. Band des *Perspectivae* ausführlich vorgestellt wurde (Fig.5.2.29).

---

feci fu insieme con quelli diretti a S<sup>a</sup>. Maestà; vero è che per essere il detto Altare quanto al tutto insieme simile a quello della Cappella del nostro S[an]to Luigi Gonzaga, non pareva che fosse per fare mancanza, nulla di meno se il tempo non mi havesse tradito, non potevo in alcun modo scusarmi dal lavoro, per far vedere alla P.V. le mutanze che furono fatten el medesimo altare per accomodarlo al luogo, e al Paese; questo medesimo hancora si puole dire di tutta la Chiesa, la quale in quello che ‘difere’ dal gusto Architettonico di Europa, e in grande parte disimulato per accomodarlo la genio Cinese, che gusta di molteplicità di colonne, multiplicità di lavori e insomma tutto in copia, e le fabriche che noi chiamiamo gravi e solide, loro le stimano ordinarissimi...”

<sup>187</sup> Vgl. Levy 2004, S. 205-207.

<sup>188</sup> Ebd., S. 207.

Obwohl wir über den Altarbau in der Dongtang-Kirche keinen verlässlichen Anhaltspunkt haben, wurde der in der Nantang-Kirche jedoch durch die Zeichnung dokumentiert, welche auf einen Mischstil beider Altäre hinweist (Fig.5.2.30): Während die Säulenpaare sich konvex zu Hinterwand verhalten, ist die Form der Spiralsäule mit trapezförmiger Vorkragung jedoch völlig identisch mit dem im *Perspectivae* vorgestellten Beispiel; ferner sind zwischen den Säulen ebenfalls dünne, den Rhythmus schaffende Pilaster zu sehen.

Zu beobachten ist, dass der Nantang-Altar auf einen einheitlichen, gebrochenen Segmentgiebel verzichtet. Hingegen sitzt ein Arkadenbogen, der identisch mit dem vor dem Altarraum ist, auf dem Gebälk. Oben bekrönt der Arkadenbogen ein großes Monogramm IHS in Lichtglorie. Ob dieser Altar das Erdbeben im Jahre 1730 überlebt hat, ist unklar. Zumindest lässt sich keine Erwähnung bei den späteren Reisenden finden.

Zhao Yi besuchte die Kirche um 1750. Der Deckenmalerei sowie dem Hochaltar, die bei Lee Eui-hyeon einen unvergesslichen Eindruck hinterließen, schenkte er keine besondere Beachtung: „...auf der weißen Wand ist das Bildnis (einer Frau) zu sehen, die genauso hübsch wie ein Mädchen oder eine Nymphe ist.“<sup>189</sup>

Sicher ist, dass Fresken und Altarblätter, wie Hong Dae-yong 1765 bestätigte, noch vor Castigliones Tod im Kirchenraum vorhanden waren.<sup>190</sup> Das Hauptaltarblatt wich schon eindeutig von der *Verkündigung des Herrn* ab.<sup>191</sup> Die Altarblätter wurden

---

<sup>189</sup> Zhao Yi (ca. 1760), Bd. 7, S. 127 (tradiert in Wang Xu 1765, Bd. 24, S. 391; Yang Zhongyi 1880, Bd. 7, S. 240): „有相繪素壁，靚若姑若仙.“

<sup>190</sup> Han Deok-hoo 1732, in: Im Ki-jung 2001, Bd. 49, S. 376: „Alle Wände waren mit der Darstellung von Figuren bemalt; sie bewegten sich, als ob sie lebende Menschen seien; man kann aber schwer identifizieren, ob es sich bei ihnen um echte oder gemalte Menschen handelte ... ich fasste sie mit den Händen, dann stellte ich fest, dass sie doch gemalt waren. Das war wirklich merkwürdig / 四壁皆畫人物，而活動如生，不分真假...手摸之，則皆畫也，真是怪底“; sowie Hong Dae-yong 1765: „...auf den Seitenwänden sind das Leben des Herrn des Himmels sowie die westlichen Erzählungen abgebildet ... darauf sind über zehn echte Portraits aufgestellt; sie sind alle europäische Jünger des Herrn des Himmels sowie Li Madou (Matteo Ricci) und Tang Ruowang (Adam Schall), die die christliche Lehre in China verkündeten / 環壁皆畫天主遺跡，西洋故事...上層列數十眞像。皆天主以後凡洋人之承統者及傳道於中國者利瑪竇湯若望之徒也.“

<sup>191</sup> Hong Dae-yong 1765, in: DBKC: „Auf der nördlichen Wand wurde ein Bildnis aufgestellt [mit einem Mann], der ebenfalls zerzauste Haare hatte. Er wurde melancholisch dargestellt und sah ähnlich wie eine Frau aus. Das ist der sogenannte Herr des Himmels / 北壁設一像。亦被髮。顏如婦人。有憂色。所謂天主也“.

spätestens im Jahre 1729 durch die Gemälde Castigliones (wohl auch seiner chinesischen Gehilfen), die das Leben Christi zum Thema machten, ersetzt.<sup>192</sup>

Bei allen Altarblättern handelte es sich, wie Wang Qishu belegte, um Ölgemälde.<sup>193</sup> Nachdem Suarez 4.500 Unzen Silber beschafft hatte,<sup>194</sup> schuf Castiglione 1729 für die Dongtang-Kirche noch eine Reihe von religiösen Malereien, die sich ebenfalls dem Leben Christi widmeten.<sup>195</sup> Die Porträts der früheren Missionare, die sich vorher in der jesuitischen Bibliothek (Ricci-Kirche) befanden, waren an den Seitenwänden des Innenraums aufgestellt.<sup>196</sup>

<sup>192</sup> Kim Soon-hyup (1729), in: Im Ki-jung 2001, Bd. 38, S. 357: „Ich sah, dass in jedem Raum der östlichen und westlichen Wände eine rundbogige Tür sich öffnete. Sie hatte (im Grundriss) eine konkave Form, worin es sehr geräumig war. In jedem dieser Räume waren Figuren, die sich entweder in zwei bis drei oder vier bis fünf Leute gruppierten, gemalt. Darunter gab es hübsche Jungfrauen, fette Knaben. Sie freuten sich oder lächelten ~~were lächelnd~~, als ob sie sprechen würden. Außerdem ~~wurden~~ waren vor jedem Bildnis lange hölzerne Stühle aufgestellt, die ca. zwei *Chi* hoch waren / 見其東西壁則每於一間做龕門，狀而淡，其中頗闊，皆畫人形或以二三或以四五。而其為畫則幼女倩盼、稚兒肥軟，如笑如喜，若將開話如是者，又周立長架於列像之前，跌高二尺。“

<sup>193</sup> Wang Qishu 1736-1795, Bd. 4, Nr. 141, S. 49: „...die Bildnisse der Buddha [sic!] sind mit Öl gemalt; von Ferne betrachtet sehen sie wie lebend aus/ 堂中佛像用油所繪，遠望如生“.

<sup>194</sup> Diese Summe war für den Bau der Dongtang-Kirche gedacht, dazu siehe Schulz 1966, S. 92.

<sup>195</sup> Hong Dae-yong 1765, in: Söng Yung-wan Taehakkyoe 1960, S. 239-240 (publiziert in Huang Shijian 1998, S. 158-159): „Auf der nördlichen Wand gab es ein Bildnis des Herrn des Himmels. Seine üppigen Haare ähnelten denen des lebenden Menschen. Vor ihm standen zwei Leute. Als ich in der Kirche einherging, sah ich einen mittig an der Wand platzierten Tabernakel, in dem drei Statuen aufgestellt waren; sie waren so merkwürdig ... nachdem ich zu den Füßen der Statuen gegangen war und sie mit den Händen gefasst hatte, stellte ich fest, dass sie doch Fresken waren. Auf der westlichen Wand waren die Szenen aus dem Leben Christi; darunter gab es einen vor Kurzem gestorbenen Knaben, der auf dem Sarg lag. Eine Jungfrau vergrub ihr Gesicht in den Händen und weinte. Sie wurde von vier oder fünf Leuten, die ebenfalls weinten, umgeben / 北壁亦有天主像，毛髮森森如生人，前面兩人立侍。始入門，望見半壁設采龕，安三塑像，心異之...及至其下而摸之，則非龕非塑，乃壁畫也。西壁畫天主遺事，有新死小兒橫置於棺上，少婦掩面而啼，其旁四五人環伏而哭之“; sowie Yi Je-hak 1793, in: Im Ki-jung 2001, Bd. 58, S. 187-188: „Auf der nördlichen Wand war der Gott des Herrn des Himmels platziert ... da, nach der Legende, die heilige Mutter diejenige war, die den Herrn des Himmels gebar, begann die erste Wand mit der Darstellung einer stehenden heiligen Mutter, die das Kind hielt, das Jesus darstellte ~~in welchem Jesus auch dargestellt wurde~~ / 北壁上安天主神...所稱聖母是誕天主，故第一壁先圖聖母抱兒而立，又有耶穌。“

<sup>196</sup> Zu den Szenen aus dem Leben Christi siehe ferner Zhao Huaiyu 1765, Bd. 13, S. 285: „Auf der Wand ist der Herr des Himmels abgebildet...auf den Seitenwänden sind die Szenen aus seinem ~~dessen~~ Leben dargestellt /壁繪天主...壁間所畫天主事蹟。“

Zu dieser Zeit, genauer gesagt im Jahre 1729, sollen noch mehrere Malereien in der Nantang-Residenz entstanden sein (Fig.5.2.11). Besonders bemerkenswert ist, dass Hongs Aussage über zwei Wandmalereien, *Gaitian xingxiang tu* 蓋天星象圖 (Sternbild des bedeckten Himmels) und *Tian yu di tu* 天與地圖 (Bild des Himmels und der Erde) in einer Empfangshalle zu einem späteren Zeitpunkt eine ähnliche Resonanz bei Yao Yuanzhi fand: <sup>197</sup> „...in der Nantang waren zwei „Xianfa-Malereien“<sup>198</sup> von Lang Shining (Castiglione) zu sehen. Sie waren an den westlichen und östlichen Wänden der Empfangshalle aufgehängt. [Ihr Format] war genau so groß wie die Wand.“<sup>199</sup>

Yao war anscheinend nicht der einzige Augenzeuge gewesen. Zhao Shenzhen, einer seiner Zeitgenossen, der nach 1775 die Kirche besichtigte, ergänzte: „Auf der westlichen und östlichen Wand waren Siegeszenen mit Menschen und Pferden dargestellt.“<sup>200</sup> 1786 identifizierte sie Zhang Jingyun als *Junshi tanjing dadi kaixuan tu* 君士坦丁大帝凱旋圖 (Sieg Konstantins des Großen an der Milvischen Brücke) und *Dadi la shijijia desheng tu* 大帝賴十字架得勝圖 (Konstantins Kreuzesvision).<sup>201</sup>

---

<sup>197</sup> Hong Dae-yong 1765, in: DBKC: „Durch die westliche Tür kam ich zu einer Empfangshalle, deren mit Seidenvorhängen bedeckter Eingang sich im Süden befindet; ich ging hinein, (dort sah ich) ungefähr sechs Zimmer, deren Böden mit Ziegeln belegt waren; auf der östlichen Wand der Empfangshalle ist das Himmelsbild gemalt, auf der westlichen (hingegen) sind der Himmel und die Erde / 西入門。有客堂。南其戶。垂錦簾。入戶堂可六間。下鋪甃。東壁畫蓋天星象也,西壁畫天下輿地也...“ Wobei es sich aufgrund ihres ungewöhnlichen Formats wohl um die Wandpapiere, oder im Chinesischen *Tieluo* 貼落 handelte.

<sup>198</sup> Die Malerei, hergestellt gemäß dem Prinzip der Linien/Perspektive.

<sup>199</sup> Yao Yuanzhi 1796, Bd. 3, S. 66 (übersetzt und publiziert in: Loehr 1940, S. 40-41): „南堂內有郎世寧線法畫二張，張於廳事東西二壁，高大一如其壁“ . Yao Yuanzhis Besuch lässt sich zwischen 1800 und 1838 datieren. Das heißt, der Wohnbereich einschließlich der Empfangshalle ist von der Brandkatastrophe 1775 verschont worden. Ferner lässt sich Yaos Eindruck über die Xianfa-Malerei folgendermaßen beschreiben (BNLB, Bd. VII, März-August 1933, Nr. 3-4, S. 16-17; vgl. Loehr 1940, S. 42): „...guardando da una certa distanza, sembra che si possa entrare, ma avvicinandosi, ci si accorge che e una parete. La pittura a prospettiva non si trovava nei tempi antichi, ma e tanto bella che e un peccato che le genti dell'antichità non l'abbiamo mai vista. Per questa ragione ne prendo nota speciale.“

<sup>200</sup> Zhao Shenzhen 1820-1830, Bd. 1, S. 313: „客廳東、西兩壁，畫人馬凱旋之狀。”

<sup>201</sup> Die Siegeszenen Konstantins des Großen sind vor 1729 datiert und wurden später, im Jahre 1788, durch einen anonymen Missionar bestätigt, siehe LE, Bd. 24, S. 396 (vgl. Schnüller 1940, S. 66 ; sowie Beurdeley et al. 1971, S. 36): „Castiglione l'embellit autrefois de deux grandes et magnifiques peintures qui représentent le grand Constantin sur le point de vaincre, et Constantin vainqueur et triomphant.“

Die zwei Schlachtenszenen des frühchristlichen Kaisers, die als ein Bildpaar konzipiert worden sind und inhaltlich einander ergänzten, waren ungewöhnlich. Giulio Romanos (1499-1546) monumentale Siegeszüge Konstantins in der Sala di Constantino (jetzt: Teil der Stanzen des Raffael) im Vatikan, die er zwischen 1520 und 1524 nach den Entwürfen von Raffael ausgeführt hatte, waren Castiglione wahrscheinlich bekannt (Fig.5.1.31-32). Zu vermuten ist, dass Castiglione die zwei Siegeszenen auf der Grundlage der Kupferstiche, so etwa die von Gérard Audran (1640-1703) (Fig.5.2.33), schuf.

Sie waren mehr mit dem Hof als mit der Kirche verbunden. Zwischen 1762 und 1765 wurde Castiglione beauftragt, zusammen mit Attiret, Sichelbarth sowie Jean-Damascène Sallusti (gest. 1781) 64 Kupferdrucke, die die „Expansionsfeldzüge“ Qianlongs in seinen Grenzgebieten dokumentierten, anzufertigen. Darunter standen die *Pingding zhunge'erbu desheng tu* 平定準噶爾回部得勝圖 (Szenen über den Sieg gegen die Dsungaren) mit 16 Szenen stilistisch Audrans Kupferstiche sehr nahe; in der ersten Szene der *Gedengelaxi ying* 格登鄂拉斫營 (Der Sturm auf das Camp von Gädän-Ola; Fig.5.2.34) orientierten sich das räumliche Arrangement der Soldaten und Kriegspferde, die gruppierten Menschen sowie die Licht- und Schattenwirkung eindeutig an der europäischen Vorlage.

Da der Kupferstich nicht wie ein Rollbild zum Aufhängen gedacht war, fertigte Castiglione zusammen mit Attiret noch einige Dokumentationsmalereien für Qianlong an. Ein Wandbehang *Wanshuyuan ciyan* 萬樹園賜宴 (Kaiserliches Festmahl im Garten der zehntausend Bäume; Fig.5.3.35) wurde 1755 als Pendant zu einem in der „Halle der Geschwundenen Uferbank“ (*Juana shengjing dian* 卷阿勝境殿) in Chengde 承德 (heute: Provinz Hebei 河北省) aufgehängten *Qianlong guan mashu tu* 乾隆觀馬術圖 (Qianlong betrachtet den Pferdesport) konzipiert.<sup>202</sup>

Er diente als Vorlage für die Schlachtenszene *Kaiyan chenggong zhu jiangshi* 凱宴戰功諸將士 (Der Kaiser hält ein Siegesmahl für verdiente Offiziere und Soldaten; Fig.5.3.36). Das heißt, das Bildpaar Romanos wurde mittels eines Kupferstiches von Audran zunächst in eine Halle der Nantang-Kirche „transferiert“ und reproduziert. Castigliones Kopie diente nicht nur als Vorlage für Qianlongs Kupferdrucke, sondern,

<sup>202</sup> Ledderose 1985, S. 142-143 (vgl. Kap. 5.3 :„Bildtyp, Stil und Herkunft“)

was bisher gänzlich vernachlässigt wurde, inspirierte und beeinflusste die Herstellung sowie das Display der Qing-Dokumentationsmalerei.

Zum Hof standen jedoch nicht ausschließlich die Schlachtenszenen in Beziehung. In Wirklichkeit gewann die *Tongjing hua*, deren Wurzel in der Kirche lag, an großer Bedeutung. Hong Dae-yong berichtete noch von zwei weiteren Malereien des *Trompe-l'œil*, die die Stadtveduten zum Thema hatten. Zu deren Lokalisierung gab er uns einen aufschlussreichen Hinweis (Fig.5.2.11):

„Im Norden des Gartens gab es eine hohe aber bescheidene Halle, deren Dekoration besonders fein erschien; als ich durch die Tür hineinging, sah ich, dass auf den beiden Wänden Gebäude, Pavillons und Figuren gemalt waren.“<sup>203</sup>

Ferner gab es auf der östlichen Wand des Kirchenhofs ein weiteres Werk mit einer Darstellung der Stadtvedute (Fig. 5.2.11):

„Ich kam zu einem sehr hohen Tor, in dessen Osten eine Ziegelmauer in Höhe von ca. zwei Zhang (3,33 Meter) zu sehen war. Durch die Mauer sah man eine halboffene Tür. Von der Ferne betrachtet sah man darin mehrere Gebäude. Ich vermutete, dass sie eine merkwürdige Szene darstellten. Betrachtete man sie mit Sorgfalt, so kam man zu der Feststellung, dass es sich bei ihr doch um Malerei handelte.“<sup>204</sup>

Diese bildhafte Beschreibung erinnert an ein Castiglione zugeschriebenes Gemälde, welches den dreitorigen Säulengang vor dem Wuying-Palast (*Wuying dian* 武英殿) in perspektivischer Darstellung wiedergibt (Fig.5.2.37). In dieser Ansicht endet der Fluchtpunkt sehr tief, am Ende des Palastes. Ob Castiglione es tatsächlich malte, ist noch fraglich. Sicher ist, dass einige seiner Schüler, wie die Brüder Wang Youxue 王幼學 (1702?-) und Wang Ruxue 王儒學 (?), mit der Perspektivmalerei vertraut waren. Der ältere Bruder Youxue war als Ersatz seines Vaters Wang Jie 王玠 (?), der zu der ersten Generation Castigliones Schülern gehörte, am Hof des Yongzheng Kaisers als Maler tätig. Bereits 1736 war er als Schüler Castigliones sowie „*Huahua*

---

<sup>203</sup> Hong Dae-yong 1960 (1765), S. 236: „庭北有堂益高，妝飾不甚炫目，唯精巧如神，入門...間兩壁畫樓閣人物“; vgl. Zhang Jingyun 1786: “複由壁右穿戶出，至一堂中，懸聖祖賜額，東西兩壁各繪房舍，倚西壁而東望，則重門洞辟，深杳無際，洞房窈窕，複室回環。”

<sup>204</sup> Hong Dae-yong 1765), S. 236: „至門，門甚高大，門東有甃墻，高可二丈。穿墻爲門，門半啓，望其外樓閣欄楯重重，意其有異觀。詳察之，乃畫也。”

ren 畫畫人“ (Maler der Malerei) bekannt.<sup>205</sup> In den frühen Jahren des Qianlong-Hofs wurde er mehrmals angewiesen, – zum Dekor der „Gärten der Vollkommenen Klarheit“ (*Yuanming yuan*) – Kopien von Castigliones Ölmalereien anzufertigen.<sup>206</sup>

Castiglione starb unerwartet 1766. Danach spielte Wang Youxue am Hof die Rolle eines Hauptakteurs für die unvollendeten Projekte in den *Yuanming yuan*. Im Januar 1773 wurde er beauftragt, eine „*Tongjing hua* nach den Prinzipien der Perspektive für die östliche Wand zum Osten der Halle“ in *Yuanming yuan* anzufertigen.<sup>207</sup>

1774 schuf Wang – wohl zusammen mit seinem jüngeren Bruder Ruxue – mehrere illusionistische Malereien für Qianlongs *Juanqing zhai* 倦勤齋 (Stube des Amtsmüden; Fig.5.2.38). Darunter war die Deckenmalerei mit der Darstellung des Blauregens oberhalb eines *internen* Theaters und einer Wandmalerei, die das Äußere des *Juanqing zhai* im Inneren durch Perspektive wiederherstellt (Fig.5.2.39-40); bei beiden handelt es sich um gemalte Wandbehänge (*Tieluo*) – ein am Qing-Hof geläufiges Format, das leicht auf die Wand zu kleben und wieder zu entfernen ist.

Es ist daher anzunehmen, dass Wang Youxue, der 1727 als Hofmaler tätig war und zum Umfeld von C. gehörte Castiglione, sich an der malerischen Ausstattung (insbesondere den illusionistischen Fresken) in den Kirchen beteiligte. Sein Bruder Wang Ruxue, der selten in dem Qing-Archiv erwähnt wurde, näherte sich aber, statt des Kreises bei Hofe, mehr dem Kreis der Kirche an.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Abgesehen von den oben erwähnten Decken- und Wandfresken sowie dem Wandpapier mit der Darstellung des Hundes (Sakristei, Halle westlich der Kirche), sind noch die Siegszenen Konstantins in der Empfangshalle, drei Stadtveduten, die sich jeweils auf der östlichen Wand des Vorhofs, in der Halle westlich der Kirche sowie in einer hohen Halle (wohl die *Taijing tang* aus Pereiras Zeit) zum Norden des Gartens befanden, zu identifizieren. Die Siegszenen sowie die Stadtveduten, die wohl um 1729 (oder auch später) entstanden sind, wurden von der Brandkatastrophe 1775, die den Kirchenbau

<sup>205</sup> Zur Maltätigkeit der Brüder Wang siehe Nie Chongzheng 2011, S. 86-89.

<sup>206</sup> Ebd., S. 88.

<sup>207</sup> Ebd., S. 89: „...am 20. Januar (1773) teilte der Eunuch Hu Shijie mit: Beauftragt Wang Youxue und die anderen, die *Xianfa tongjing hua* auf der östlichen Wand der östlichen Kammer in der dritten Halle der Szene (*Jing*) „Die Düfte der Lotos und Seerosen“ zu malen.../...正月二十日太監胡世傑傳旨：菱荷香東三間殿東進間東牆線法通景畫，找王幼學等畫，欽此“.

weitgehend zerstörte, verschont. Sie bestanden bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, als chinesische „Voyageurs“ wie Yao Yuanzhi, Zhao Shenzhen sowie Zhang Jingyun die Kirche besuchten.

Wegen der Brandkatastrophe im Jahre 1775 hat sich nichts von der malerischen Ausstattung erhalten. Sie wurde komplett neu gemalt. 1776 wurde berichtet, dass Panzi, der Assistent und Nachfolger Castigliones, für den Hochaltar ein Altarblatt mit der *unbefleckten Empfängnis Mariens*, das eine Größe von 11 *Chi/Fuß* (3,6 Meter) Länge und 8 *Chi/ Fuß* (2,64 Meter) Breite hatte, anfertigte.<sup>208</sup>

1778 beschrieb Yi Deok-moo Panzis Altarblatt als „eine Frau, die von einem weißen Vogel mit ausgestreckten Flügeln und dem geöffneten Mund, mit Luft gestrahlt wurde“, was mit dem Holzschnitt *Shengmu ling shangzhu jiangyun zhibao* 聖母領上主降孕之報 (Heilige Mutter empfängt die Verkündigung vom Herrn des Himmels; Fig.5.2.41) in Alenis *Erklärung des kanonischen Buches* (in Übereinstimmung steht.<sup>209</sup> Für Bak Ji-won, der nach Fujian gereist war, sah die in Rot gekleidete Madonna sehr ähnlich aus wie die Mazu 媽祖, eine daoistische Seegöttin, die er früher im Shunji-Tempel (*Shunji miao* 順濟廟) in Putian 莆田 gesehen hatte.<sup>210</sup> Die Seitenaltäre sollten ebenfalls auf der Grundlage der frühen Druckgrafiken entstanden sein und darunter waren noch drei Gemälde als die Szenen der *Geburt Christi, Präsentation im Tempel, hl. Michael* identifizierbar.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> Pfister 1932-1934, Bd. 2, S. 972: „En 1776, il (Panzi) fit un grand tableau de 11 pieds sur 8, représentant l’Immaculée-Conception, pour l’église des PP. Portugais qui venait d’être rebâtie.”

<sup>209</sup> Yi Deok-moo 1778-1793, in: Söng Yung-wan et al. 1960, Bd. 57, S. 317: „A Über ihr flog ein weißer Vogel mit ausgestreckten Flügeln und dem geöffneten Mund, der weiße Luft auf das Haupt dieser Frau strahlt. /北壁刻木障如佛幢，又畫婦人救護病兒之狀，上有一白鳥，張翼口吐白氣，直射婦人之“。

<sup>210</sup> Park Ji-won 1780, in: DBKC: “今天主堂所畫朱衣女像，飛翻海雲間，似爲其神也。”

<sup>211</sup> Yi Deok-moo 1778-1793, in: Söng Yung-wan et al. 1960, Bd. 57, S. 317: „alle Wände waren mit der Darstellung der Figuren bemalt. Darunter gab es einen Knaben, der nach oben guckte, als sei er erschrocken; eine Frau mit melancholischen Gesichtszügen streichelte ihn; ein Greis bat ihn darum nicht zu sterben; er wurde von den Wolken umgeben; in den Wolken waren unzählige Knaben, die heraus schauen; auf der nördlichen Wand ist ein hölzerner Altar in Form eines buddhistischen Steinpfeilers eingerichtet mit der Darstellung derselben Frau, die sich aber um ein krankes Kind kümmerte. Auf der linken und rechten Wand wurden jeweils drei hölzerne Altäre errichtet, auf denen entweder eine Frau, die denjenigen mit Flügel und Speer stößt, rief, sowie ein gefallenes Kreuz mit unzähligen Knaben. Ein Greis hob seine Hand, als ob er den Himmel tragen würde.../ 周遭畫人物，有一兒眼睛直上，做驚癩之狀。一婦人，撫摩憂愁。一老翁恐懼攢手，或祈其不死，

### 5.3 „Verehrung des Herzens Jesus“: Die visuellen Experimente in der Zeit nach Castiglione

Castiglione, der für die Innenausstattung der Nantang-Kirche maßgeblich war, starb unerwartet im Jahre 1766. Seitdem waren seine Kollegen wie Attiret, Sichelbarth und später Panzi sowie vermutlich auch seine chinesischen Schüler für die Herstellung der religiösen Malereien in der Kirche verantwortlich. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der kunsthistorischen Analyse einer viel diskutierten, unsignierten Ölmalerei auf koreanischem Papier (*Gaoli zhi* 高麗紙), welche sich zurzeit in der grafischen Abteilung (Estampes et photographie; früher: Cabinet des Estampes) der Bibliothèque nationale de France in Paris befindet. Im Folgenden wird sie „Pariser Malerei“ genannt. Sie stellt eine feierliche Prozession mit Gruppen von mandschurischen „Beamten“ sowie „mongolischen“ Besuchern im Vorhof einer Kirche dar, und kann uns einen groben Eindruck über die Themenauswahl, Technik und Besonderheiten der religiösen Malerei in der Zeit nach Castiglione vermitteln.

Durch den Vergleich der Berichte und Ritualtexte sowie zwei neuerdings entdeckten Zeichnungen in der Library of Congress in Washington D. C., konzentriert sich dieses Kapitel primär auf eine ikonografische Analyse des dargestellten Rituals. Ich werde zugleich beweisen, dass es sich bei der „Pariser Malerei“ um ein in der Beitang aufgehängtes Wandpapier handelte, dessen Thema mit der Kultur des

---

四方雲氣圍繞，小兒出頭雲中者，不知其數...。左右兩壁又各設三木障，或畫婦人傳雙翼持戟刺人者，亦有十字架，累累懸小兒欲墜。老人以掌承天，若將承之“; sowie vgl. Park Ji-won 1780, in: Im Ki-jung 2001, Bd. 56, S. 506-507 (publiziert in Liu Xiang 2013, S. 24): „Vor dem Knie einer Frau stand ein Knabe im Altar von ca. fünf oder sechs. Er war krank und schaute mit gesenktem Blick zu ihr. Die Frau drehte jedoch ihr Haupt zur Seite und schaute ihn nicht an. An der Seite der Frau gab es fünf oder sechs Diener, die entweder auf ihn blickten oder zurückschauten. Es gab die Wagen des Dämons mit Flügeln, welche kreisten wie die gefallenen Fledermäuse; [unter ihnen] war ein göttlicher Heerführer zu sehen, der den Bauch des Vogels trat und einen eisernen Speer hob; mit dem Speer stieß er den Vogelkopf. Es gab unzählige merkwürdige Sachen, die man nicht in Worte fassen konnte; darunter gab es Lebewesen mit menschlichem Kopf und Körper, die mittels Flügel flogen. Auf der linken und rechten Wand häuften sich die Wolken und Luft auf, als ob es ein Mittag des hohen Sommers oder die auf dem Meer scheinende Sonne war; es gab Szenen wie die Höhle, die bald von der Sonne belichtet wird; es gab hundert tausend üppige Blumen und Pflanzen; es erschien eine starke Halo um die Sonne.../有婦人膝置五六歲儒子，儒子病羸白眼直視，則婦人側首不忍見者。旁側侍禦五六人，俯視病兒，有慘然回首者。鬼車鳥翅，如蝙蝠墜地宛轉，有一神將，腳踏鳥腹，手舉鐵杵，撞鳥首者。有人首人身而鳥翼飛者，百種怪奇，不可方物。左右壁上雲氣堆積，如盛夏午天，如海上新霽，如洞壑將曙，蓬瀛勃鬱，千葩萬朵，映日生暈...“.

Herzens Jesu im Peking des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang stand.<sup>212</sup> Darüber hinaus wird ein besonderes Augenmerk auf die Art und Weise der „Etic“-Narrative (d.h.: Blick der Außenstehenden) gerichtet, wodurch das rituelle Ereignis aus der visuellen Perspektive chinesischer Maler aufgebaut, „erzählt“ und rekonstruiert wurde. Auf dieser Basis werde ich eine Stilanalyse erstellen und im nächsten Schritt auf einige in der Malerei festzustellende „Indikatoren“ der europäischen Einflüsse durch einen Quervergleich mit den höfischen Werken hinweisen. Letztendlich wird die Art und Weise, wie die „importierten“ europäischen Narrative die traditionellen chinesischen Wege des visuellen Dokumentierens historischer Ereignisse (*Jishi hua* 紀實畫) prägte, im Kontext der künstlerischen Produktion des Qianlong-Hofs, erörtert.

*Die „Pariser Malerei“: Resonanz, Inhalt und Aufbau*

In der chinesischen Kunstgeschichtsschreibung wird es allgemein so gesehen, dass das 18. Jahrhundert ein Zeitalter des eines bemerkenswerten Stilwandels der Malerei war, das durch Begegnungen und Konflikte mit europäischer Wissenschaft und künstlerischer Tradition ermöglicht wurde. James Cahill (1926-2014) schlug als Erster diese Ansicht vor, die jetzt jedoch allgemein, auch vonseiten der Chinesen, akzeptiert wird.<sup>213</sup> In kultureller und künstlerischer Hinsicht war die vom mandschurischen Reitervolk regierte Qing-Dynastie ein wichtiger Nachfolger der Ming.

Die anfänglich drei Kaiser, Kangxi (reg. 1662-1723), sein Sohn Yongzheng (reg. 1723-1736) sowie sein Enkel Qianlong (reg. 1736-1796) förderten konsequent die Tradition der Han-chinesischen Malerei und verfolgten, im Vergleich zu den „verschlossenen“ Kaisern der späten Ming, eine durchaus permissivere Haltung zur Außenwelt.

Dennoch ist es beachtlich, dass der Hof bisher als der einzige „abgelegene Ort“, an dem die Begegnung der westlichen und chinesischen Kunst stattfand, gegolten hat, im Gegensatz zu der späten Ming, in der die europäischen Einflüsse vor allem in der

---

<sup>212</sup> In der Nantang und Dongtang gab es auch Bilder mit demselben Thema, welche aus der Hand Castiglione stammte (vgl. Schüller 1940, S. 69).

<sup>213</sup> Vgl. Barnhart 1997/98, S. 7-16.

Bildwelt der Literaten zu sehen waren.<sup>214</sup> Während den Werken der führenden Jesuitenhofmaler wie Castiglione sowie seiner Schüler wie Ding Guanpeng 丁觀鵬 (1736-1795) oder der Brüder Wang (Wang Youxue und Wang Ruxue), die sich mit den europäischen Maltechniken (*Taixi huafa* 泰西畫法) vertraut machten, große Beachtung geschenkt wurde, konnte die Malerei, die außerhalb des Hofes entstand, selten ins Licht gerückt werden.<sup>215</sup>

In Wirklichkeit gab es, vor allem während der Regierungszeit der drei genannten Kaiser, nicht nur „Amateur-Beamtenmaler“, die direkt oder indirekt zum Kreis der europäischen Hofmaler in Beziehung standen,<sup>216</sup> sondern auch eine große Anzahl von volkstümlichen Malern und Handwerkern, die in den europäischen Techniken, insbesondere der Ölmalerei und Linearperspektive, versiert waren.

Obwohl die Identität vieler dieser Maler noch unbekannt bleibt, ist aber anzunehmen, dass sie der Kirche sehr nahe standen. Ich bin der Meinung, dass einer (oder sogar mehrere) dieser Maler für die Anfertigung der „Pariser Malerei“ verantwortlich waren. Der auffälligste Punkt in dieser Malerei ist – wie oben erwähnt –, dass eine große Anzahl von Kappen tragenden „Beamten“ im Vorhof einer Kirche erscheint, was in der zeitgenössischen Dokumentationsmalerei des Hofes kaum zu sehen war.<sup>217</sup>

Im Katalog der Bibliothèque nationale de France (fortan: BNF) wird diese Malerei heute als *Procession solennelle dans les jardins du Nan-t'ang (église également connue sous le nom de Collège de la mission portugaise) à Pékin* betitelt, die mit einer feierlichen Prozession der Nantang-Kirche assoziiert ist (Fig. 5.3.1).<sup>218</sup> Sie ist etwa 187,5 cm hoch und 130 cm breit und wird zurzeit in der Form einer Hängertafel gezeigt.<sup>219</sup> Seit ihrer Entdeckung in den 1970er-Jahren wurde sie zum Gegenstand

---

<sup>214</sup> Corsi 2005, S. 239-245 (vgl. Mungello 1999 S. 46).

<sup>215</sup> Vgl. Aoki et al. 1995.

<sup>216</sup> Zu der Identität der „Amateur-Beamtenmaler“ siehe Lai Yu-chih 2013, S. 74-86.

<sup>217</sup> Nach Nie Chongzheng (2008, S. 9-16) sind die Themen der Qing-Hofmalerei in fünf Kategorien einzuordnen: narrative-Malerei (oder: Dokumentationsmalerei), Historienmalerei, religiöse Malerei (vor allem daoistisch und buddhistisch), Blumen- und Vogelmalerei (einschl. Stillleben) und Landschaftsmalerei.

<sup>218</sup> Die aktuelle Signatur der BNF lautet „Cote cliché: RC-B-0074“ sowie in der Bilddatenbank „BnF Cartes et Plan Réserve Musée Objet 11“ (dazu vgl. Golvers 2012, S. 4, Anm. 5).

<sup>219</sup> Gemäß der BNF hat die Malerei Maße von 187,5 cm mal 130 cm. Bei Séguéy (1976, S. 228) und Golvers (2012, S. 4) sind die Maße anders angegeben mit 189 cm hoch und 120 cm breit.

heftiger Kontroversen, da weder eine Aufschrift oder Signatur noch ein Sammelstempel vorhanden ist.<sup>220</sup>

Im Hinblick auf seinen materiellen Aspekt wurde schon lange seit ihrer Entdeckung behauptet, dass es sich bei ihr um eine stark kolorierte Malerei auf chinesischer Seide (*peinture sur soie chinoise*) – einer geläufigen Materialkombination der Qing-Hofmalerei – handelt.<sup>221</sup> Ob das wahr ist, scheint eine diesbezügliche, wissenschaftliche Materialuntersuchung erforderlich zu machen. Allerdings macht eine sorgfältige Beobachtung der Spuren von Brüchen (oben links und unten am Rand) es möglich, mit Sicherheit zu sagen, dass sie anstatt auf biegsam gewebter Seide eher auf einem stabilen papierähnlichen Material, z.B. koreanischem Papier (*Gaoli zhi*), welches am Hof sehr populär war, gemalt wurde.

1711 berichtete Ripa, dass den am Hof tätigen Schülern von Gherardini das koreanische Papier bekannt war; auf ihm malten sie „nichts anderes als die Pferde und Berge“.<sup>222</sup> Es mag sein, dass die „Pariser Malerei“ – im Einklang mit dem Herstellungsprozess am Qing-Hof – nach der Fertigstellung beschnitten und neu montiert wurde. In Anbetracht ihrer Größe scheint es vernünftig anzunehmen, dass die Malerei wohl nicht als tragbare Hängertafel, sondern als ein auf einer Holzplatte montiertes Bild, nämlich auf einem einteiligen Stellschirm (*Danping* 單屏) konzipiert worden war; eine andere Möglichkeit wäre ein „gemalter Wandbehang“ (*Tieluo*; oder: Wandpapier)<sup>223</sup> – ein Format, welches sowohl am Hof als auch außerhalb des Hofes in den Privatvillen sehr weit verbreitet war.

Im Jahre 1976, zwei Jahre nach ihrem Eingang in die BNF, begann diese Malerei – vor allem unter den französischen Ostasienforschern – das Forschungsinteresse zu erregen; sie erschien zunächst in einem Essay von Marie Séguy.<sup>224</sup> In dieser summarisch verfassten Studie ging Séguy jedoch nicht auf die Ikonografie, ihre stilistische Besonderheit oder auf die Fragen ihrer Autorenschaft sowie Datierung

---

<sup>220</sup> Gemäß der Abteilungsleiterin der BNF, Barbara Brejon, wurde die Malerei auf einer von Commissaires priseurs Ader Picard Tajan organisierten asiatischen Kunstauktion, die am 10. Dezember 1968 im Hôtel Drouot in Paris stattfand, erworben (die Katalog-Nr. lautet 214). Die Herkunft der Malerei wurde von dem Auktionsveranstalter nicht angegeben. 1974 kam sie offiziell in den Besitz der BNF unter der Sammlungsnummer BN-1974-n° 1146.

<sup>221</sup> Corsi (2010, S. 233) hielt sie für eine mit chinesischen Aquarellfarben gemalte Malerei.

<sup>222</sup> Corsi 1999, S. 119-120.

<sup>223</sup> Zur Geschichte des *Tieluo* siehe Nie Hui 2006, S. 86-94; Ni Chongzheng 2010, S. 37.

<sup>224</sup> Séguy 1976, S. 228-230.

ein, da es an Quellen mangelte. Sie stellte lediglich die Hypothese auf, dass die dargestellte Szene sich eine feierlichen Prozession zeigte, die jährlich im Vorhof (le grand patio) der „portugiesischen Kirche“ in Peking im 17. Jahrhundert stattfand. Da die Beitang-Kirche erst 1703 zur Vollendung kam, war demzufolge Schalls Kirche (*Xuanwumen tianzhutang* 宣武門天主堂; später: Xitang-Kirche) dann die einzige Möglichkeit.<sup>225</sup>

Séguys Argument, das als Grundlage für die Zuschreibung des BNF gedient hatte, war einflussreich für die Historiker späterer Generation. Für eine lange Zeit hielten die Missionshistoriker diese Malerei für eine authentische Bildquelle der Nantang-Kirche. Die Hypothese blieb bis 1993, als Noël Golvers, der Herausgeber und Kommentator von Ferdinand Verbiests *Astronomia Europea* (Dillingen, 1687) darauf hinwies, dass es sich bei der Kirche höchstwahrscheinlich um die Beitang-Kirche handelte.<sup>226</sup>

Golvers' Behauptung ging auf seine sorgfältige Beobachtung der Inschriften *Chijian Tianzhu tang* 敕建天主堂 (Die Halle des Herrn des Himmels, erbaut auf den kaiserlichen Befehl) oberhalb des Giebels zurück. Sie assoziiert die Kirche eindeutig mit dem Geschenk eines Grundstücks durch Kangxi im Jahre 1699, das den französischen Jesuiten den Bau einer Kirche außerhalb des Xi'an-Tors ermöglichte. Dies ist bisher eines der aussagekräftigsten Indizien für die Zuschreibung der „Pariser Malerei“ als die Darstellung der Beitang.<sup>227</sup>

In der jüngsten Zeit wurde Golvers' Ansicht langsam durch die Arbeiten von Susan Naquin<sup>228</sup>, César Guillén-Nuñez<sup>229</sup>, Elisabetta Corsi<sup>230</sup> sowie Wang Lianming<sup>231</sup> bekannt und von der Mehrheit der Historiker akzeptiert. Zu beachten ist, dass Guillén-Nuñez und Corsi, die sich dem materiellen Aspekt der jesuitischen Mission

<sup>225</sup> Ebd. Der Vorhof, der in der „Pariser-Malerei“ abgebildet wird, zeigt tatsächlich eine gewisse Ähnlichkeit zu Schalls Kirche, dazu siehe Schalls Beschreibung (Schall 1835, S. 355).

<sup>226</sup> Golvers 1993, S. 12-13.

<sup>227</sup> Séguys Hypothese wurde weitergehend im Jahre 1998 von Rzepkowski (1998, p. 936, Anm. 2) als Bildquelle der von Schall erbauten Xitang-Kirche zitiert. Darüber hinaus gab es noch einige Bedenken gegen Golvers' Zuschreibung wie Emily Byrne Curtis und Liu Qinghua 劉青華 (dazu siehe Golvers 2012, S. 4, n. 6.). Einer der wichtigen Gründe war die „Abwesenheit“ des von Kilian Stumpf geleiteten Workshops für Glasherstellung, die sich angeblich zum Westen der Beitang-Kirche hin befanden.

<sup>228</sup> Naquin 2000, S. 35, Anm. 38

<sup>229</sup> Guillén-Nuñez 2010, S. 106, Anm. 18

<sup>230</sup> Corsi 2010, S. 241-242, Fig. 211

<sup>231</sup> Wang 2013, S. 370-399.

in China widmeten, sich jedoch nie mit dem stilistischen Zusammenhang zwischen der „Pariser Malerei“ und der visuellen Erzählung am Qing-Hof, die Castiglione und Attiret aus der flämischen und italienischen Kunst übernahmen, auseinandersetzten. In anderen Worten: Die „Pariser Malerei“ wurde bis jetzt mehr als eine bildliche Quelle als ein malerisches Werk betrachtet. Vor diesen Prämissen scheint es besonders nötig, ihre Ikonografie, ihr Genre sowie andere auf den Stil bezogene Fragen wie die verwendete Perspektive, Komposition sowie das räumliche Arrangement in einem weiter gefassten Zusammenhang der Qing-Hofmalerei zu beleuchten.

### *Der „Prolog“ des Ereignisses*

Zwei Punkte sind für die Lesereihenfolge der „Pariser Malerei“ bestimmend: Zunächst ist es klar, dass die Erzählung des Ereignisses vertikal in der Vogelperspektive mit einer Zentralachse komponiert wurde, um sich an das rechteckige Format anzupassen. Der Fokus des Bildes liegt auf einem ummauerten Innenhof – die „Bühne“ des Ereignisses, in dem unzählige Figuren verstreut sind. Zweitens ist interessant, dass der Maler eine visuelle Methode namens „Linearperspektive“ (*Xianfa*) in der Darstellung der Figuren und Architektur einsetzte, welche die in der Ferne befindlichen Objekte kleiner und die im Vordergrund größer machte.

Im Vordergrund, wo der „Prolog“ des Ereignisses stattfindet, ist eine chinesische Eingangshalle (*Menwu* 門屋) mit dem Yingshan-Dach (*Yingshan ding* 硬山頂; Fig. 5.3.2),<sup>232</sup> wovon sich ein langer und schmaler Teppich, der mit Mustern verziert ist, nordwärts bis zu den Portalen der Kirche erstreckt. Die Verwendung des Yingshan-Dachs, welches in der Qing-zeitlichen *Yingzao Fashi* 營造法式 (Staatliche Bauverordnungen) für die Wohnbauten der Mandarine unter der sechsten Klasse sowie Bürger vorgeschrieben worden war, besagt, dass der dargestellte Baukomplex nicht ein Teil des Palastes war, sondern sich außerhalb der Verbotenen Stadt befand. Vor dieser Halle sind vierzehn Bonsai-Bäume (darunter einige auf

---

<sup>232</sup> Vgl. Liang Sicheng 2006, S. 35, Fig. 24; Guo Huayu 2006, S. 95-96.

Sockeln stehend) zu beiden Seiten eines gepflasterten Weges zum Dekor des äußeren Hofes zu sehen.

Bemerkenswert ist das Größenverhältnis zwischen den Bonsais und den Figuren: Drei männliche Figuren tragen Beamtenkappen und sind vor der Halle abgebildet; einer von ihnen trägt ein Kind. Während der Mann auf der linken Seite eine Winterkappe (*Dongmao* 冬帽 oder *Nuanmao* 暖帽) trägt, sind die anderen mit Sommerkappen (*Liangmao* 涼帽) dargestellt (Fig. 5.3.3).<sup>233</sup> Zu beobachten ist, dass die Figuren im Vergleich zu den Bonsais verhältnismäßig klein erscheinen. Eine weitere, in Weiß gekleidete Figur, die von hinten dargestellt wird, ist in der Gasse zur Linken der Eingangshalle zu sehen; sie erscheint sogar kleiner als die Figuren im Innenhof, was eindeutig dem Prinzip der Perspektive widerspricht. Offenbar konnte sich der Maler mit perspektivischer Zeichnung nicht aus.

Den Teppich entlang wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen dreitorigen Triumphbogen im europäischen Stil gezogen, der an der Stelle des *Chuihua*-Tors (*Chuihua men* 垂花門; Fig. 5.3.4) eines Vierseitenhofs (*Siheyuan*) gelegen ist.<sup>234</sup> Er dient als der Eingang zum Innenhof. Auf der rechten Seite des Triumphbogens verbindet eine Holzterrasse mit einem quadratischen Bauwerk, das oben eine westliche Kuppel abschließt. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass das Tympanon des Triumphbogens mit Feston sowie einem horizontalen Spruchband verziert ist, auf dem folgende Zeichen zu lesen sind: *Dejiao changcun* 德教長存 (wörtlich: Tugendhafte Religion besteht ewig). Seitlich wird er von einem Verspaar (*Yinglian* 楹聯) flankiert, das zwischen den Pilasterpaaren platziert ist, zum Lob des Verdienstes des Herrn des Himmels (Jesus). Die Verse, tradiert aus der 1623 ausgegrabenen nestorianischen Stele (*Datang jijng liuxing zhongguo bei* 大唐景教流行中國碑; Fig. 5.3.5) in Xi'anfu (heute: Xi'an) lauten:<sup>235</sup>

Rechts: „[He, the Lord of Heaven] fixed the extent of the eight principles, thus completing the truth and freeing it from dross.“;

<sup>233</sup> Vgl. Nakagawa 1799, fol. 9r.

<sup>234</sup> Liang 2006, S. 23, Fig. 8.

<sup>235</sup> Die Inschriften der Stele wurde nach ihrer Entdeckung, im Laufe des 17. Jahrhunderts mehrmals in europäische Sprachen übersetzt und publiziert, dabei auch von Jesuiten, dazu vgl. Chu Ping-yi 2004, S.394-396. Michael Keevak, *Story of a Stele*....

Links: „[He, the Lord of Heaven] opened the gate of three constant principles, introducing life and destroying death.“<sup>236</sup>

Ungewöhnlich sind die weiße Farbe der Spruchbänder, die spezielle Wahl des Wortes (*Changcun* 長存 [für ewig]) sowie die ursprünglich aus der Stele tradierten Inschriften zum Lob der Tugenden des Jesus. Sie verknüpfen sich eindeutig mit den elegischen Elementen einer chinesischen Trauerfeier. Handelt es sich beim dargestellten Ereignis um eine Beerdigung des Herrn des Himmels?

### *Hof, Architektur und Erzählrahmen*

Wie oben erwähnt, findet das rituelle Ereignis in einem Innenhof, der von einem überdachten Korridor (*Youlang* 遊廊) umgeben wird, statt. Der Hof tritt in Form eines Korridor-Hofs (*Langyuan* 廊院), der symmetrisch aus vier bepflanzten Geländen (*Parterres*) mit geometrischen Formen besteht, auf. Die Parterregelände sind mit üppigen Pflanzen und Bäumen verziert und integrieren sich in die „settings“ der umgebenen Architektur. Außenherum sind Bäume angepflanzt; einer auf der linken Seite zwischen der äußeren Hofmauer und dem Korridor, sieben sind hinter der Kirche in der Ferne, was der rituellen Darstellung ein naturalistisches „backdrop“ gibt.

Zu den Seiten des Hofes öffnen sich zwei Eingänge, deren Böden mit kostbaren Teppichen im persischen Stil belegt sind. Am Ende des Korridors sind zwei prominente europäische Glockentürme, bekrönt von traditionellen chinesischen Dächern, zu sehen; beide Uhren geben an, dass die lokale Zeit 7:10 ist. Zu beachten ist, dass die römischen Zahlen auf dem Ziffernblatt der rechten Uhr jedoch fehlen. Dies weist auf die Unerfahrenheit des Malers mit dem römischen Zahlensystem hin. Am Ende des Hofes erhebt sich eine Kirchenfassade über einer großen Treppe, welche seitlich von zwei symmetrischen Bildwänden (*Yanchi yingbi* 雁翅影壁) flankiert wird. Hinter ihr sind noch ein paar chinesische Annexbauten (wohl Wohnhäuser) zu sehen. Auffällig ist, genau wie Golvers bemerkte, dass über dem

---

<sup>236</sup> Wang 2013, S. 376 (zit. n. Horne 1917, S. 381-392; Xu 2004, S. 132-134, Anm. 51-57): „(rechts) 製八鏡之度煉塵成真“; (links) „啟三常之門開生滅死“.

Giebel folgende Inschriften zu lesen sind: „*Chijian tianzhu tang* 敕建天主堂 (Die Halle des Herrn des Himmels, erbaut auf den Befehl des Kaisers)“.<sup>237</sup>

Zusammenfassend lässt sich bezüglich der Architektur sagen, dass der Hof und die anschließende Kirchenanlage, die als die „Bühne“ sowie vielmehr der „Erzählrahmen“ des Ereignisses dienen, eine modifizierte architektonische Form hat, die das räumliche Arrangement eines Wohnhauses (*Siheyuan*) sowie den Typ eines religiösen Baukomplexes (*langyuan*) in sich vereinigt. Durch den Triumphbogen, der als das *Chuihua*-Tor fungiert, teilt sich der Innenhof in zwei Teile: den äußeren und den inneren Hofraum. Ferner werden die sich zu den Seiten des Hofes befindlichen Kammern (*Xiangfang* 厢房) durch überdachte Korridore ersetzt. Der Ort des Hallenraums (*Tangwu* 堂屋) wird hier durch den Kirchenbau besetzt.

*Figuren, Kostüme und das „heilige Ereignis“:  
eine Opferzeremonie zu Ehren des Herrn des Himmels?*

Die Erzählung des Ereignisses fokussiert sich auf zwei simultanen Geschehnissen, d.h.: „...verschiedene Szenen aus unterschiedlichen Momenten und Räumen innerhalb einer bestimmten Erzählung, die gleichzeitig präsentiert werden“.<sup>238</sup> Das erste umfasst einen „Protagonisten“ unter einem europäischen Baldachin, der von Gruppen von Musikern und Dienern begleitet wird, sowie eine Menschenmenge, die sich hinter ihm versammelt (Fig. 5.3.6). Das zweite besteht aus fünf Spaliere bildenden Gruppen von als „Qing-Beamten“ gekleideten Menschen (Fig. 5.3.7); sie tragen durchwegs Beamtenroben und -kappen und versammeln sich ordentlich vor der Kirchenfassade. Darunter sind noch einige verstreute, in Weiß oder Hellbraun gekleidete Besucher, die breitkrempige Mützen mit halbrunder Krone tragen, zu sehen. Die Form der Mützen von letzteren ähnelt sehr dem mongolischen Regenhut mit rundem Schirm (*Wobeixia mao* 沃貝夏帽).

Beide „Ereignisse“, die von hinten betrachtet werden, verknüpfen sich durch einen weißen, auf die Prozessionsroute weisenden Teppich miteinander. Auf den ersten Blick besteht der Anschein, dass die dargestellte Szene genau den Moment dokumentiert, als der vom „Protagonisten“ geleitete Prozessionszug in den Innenhof

<sup>237</sup> Oder bei Jean de Fontaney lautet die Übersetzung: „*Coeli Domini Templum mandato Imperatoris erectum*“, dazu siehe Wang Lianming 2013, S. 377-378 (zit. n. LEC, Bd. 17, S. 5-8; vgl. Golvers 2012, S. 5, Anm. 7).

<sup>238</sup> Qu Yi 2013, S. 83.

eintritt und auf sein Ziel – nämlich die Kirche – zuschreitet, während die fünf Menschengruppen sich dessen offenbar nicht bewusst sind.<sup>239</sup>

In dem ersten Ereignis sind ferner einige Punkte beachtenswert. Der „Protagonist“, der eine weiße Robe trägt, bewegt sich nordwärts unter Begleitung von einer Schar von „Beamten“ sowie Besuchern mit breitkrempigen Mützen. Unzählige Menschen strömen von beiden Seiten herbei, um den Prozessionszug zu sehen. Einige von ihnen sind entweder kniend, ehrerbietig grüßend im Stil von *zuoyi* 作揖 zu Ehren des „Protagonisten“, der unter dem Baldachin steht. Der Baldachin, der von zwei in Weiß gekleideten, Sommerkappen tragenden Dienern getragen wird, unterscheidet sich von dem in *Huangchong liqi tushi* 皇朝禮器圖式 (Beispiele der Ritualobjekte der Qing-Dynastie) vorgegebenen runden oder quadratischen Schirm durch seine hexagonale Form mit rundgezackter Kante, Glöckchen sowie einer vergoldeten Kreuzblume in der Mitte (Fig. 5.3.8).

Zur Rechten der Züge der musizierenden Diener knien viele Menschen. Darunter halten einige Rosenkränze mit winzigen Kreuzen in den Händen. Ringsum den „Protagonisten“ gibt es einige ältere „Beamte“ mit schlanken, brennenden Kerzen in ihren Händen. Dies besagt, dass das Ritual wohl am frühen Morgen oder späten Nachmittag, wie die Uhrzeit vorschlägt, stattfindet.

Hinter ihnen ist ein ausländischer Besucher identifizierbar. Die Annahme wird unterstützt durch die Tatsache, dass er sein Haar nicht im Stil der geflochtenen Schlange trägt sowie ferner einen europäischen Hut (mit der zylindrischen Krone) aufhat, an dem rote und grüne Schleier befestigt sind. Auf seiner linken Seite ist die Figur, die sich gerade mit einem überproportional dargestellten „Riesen“ unterhält, zu sehen; er trägt einen Hut mit derselben europäischen Form.

Zur Rechten des Baldachins hält eine Figur einen Wanderstab in der Hand (Fig. 5.3.9);<sup>240</sup> sie trägt eine Hängezierde (*Huoji* 活計), welche während der chinesischen Trauerfeier oder Opferzeremonie getragen wird. Besonders ungewöhnlich ist der Stab. In *Sangfu zongtu* 喪服總圖 (Das gesamte Bild über die Trauerkleidung) heißt es: „Der *Ju*-Stab (*Juzhang* 苴杖), der zur Trauerkleidung *Zhancui* 斬衰 passt, besteht aus Bambus und hat eine Länge bis zum Herzen eines Menschen.“<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> An einer späteren Stelle werde ich auf diese Frage zurückkommen und zeigen, dass die zwei „Ereignisse“ doch nicht zu derselben Zeit geschahen waren.

<sup>240</sup> Zum Wanderstab vgl. Standaert 2008, fig. 1.1, 2.6.

<sup>241</sup> Wang Lianming 2014, S. 7.

Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Details in der Malerei, die unserer Aufmerksamkeit bedürfen. So zum Beispiel hängt einigen Besuchern ein Stück weißes oder schwarzes Tuch (*Biaojuan* 表絹) oder ein schwarzer Stoffstreifen im Stil der „kalten Schleier“ (*Liangdai* 涼帶) (Fig. 5.3.10) an der Taille; das entspricht etwa der *Yaozhi* 腰緞 (Trauerschleier an der Taille). Ferner gibt es zwei Figuren in der Nähe des Baldachins, die Fächer schwenken.

Zu beachten ist, dass nur eine äußerst geringe Anzahl der Beamtenroben mit bestickten Quadraten (*Buzi* 補子), die die Ränge der Roben tragenden „Beamten“ zeigen, versehen sind.<sup>242</sup> Die Farben der Roben sind ausnahmsweise nicht in dem üblichen Dunkelblau (*Shihuiqing* 石灰青), sondern in Hellbraun.<sup>243</sup>

Vor dem Baldachin werden die Figuren entlang des weißen Teppichs in zwei Schlangen angeordnet. Geht man von ihren Kleidern aus, so unterscheiden sie sich in drei Gruppen: Das Begleitpersonal in weißen Gewändern, die „Beamten“ sowie die in Weiß sowie Hell- oder Dunkelbraun gekleideten Besucher. Von unten nach oben gibt es zunächst sechs Figuren, die um den „Protagonisten“ kreisen und Bögen tragen. Über die Funktion des Bogens findet man in einer Ritualvorschrift *Datang kaiyuan li* 大唐開元禮 (Zeremonie der großen Tang-Dynastie) Folgendes: „...der General marschierte in die Stadt der Qin ein. Er war mit sämtlichen Ausrüstungen gekleidet ... mit der mit Bögen versehenen Kleidung (*Gaojian* 橐鞬)“.<sup>244</sup> In der Qing-Zeit wurde die *Gaojian*-Kleidung, wie der 12. Band von *Kangxis Inspektionsreise* zeigt, zum wichtigsten Bestandteil des feierlichen Rituals und der Opferzeremonie (Fig. 5.3.11).

Als Nächstes bilden acht die Weihrauchbehälter schwingenden Diener zwei Gruppen und sind dem Protagonisten zugewandt, als ob sie den Weg für den Prozessionszug bahnen; sie werden seitlich von zwei Reihen von musizierenden Dienern begleitet. Der Zug wird von vier Dienern geleitet; sie tragen entweder die Opfergeschirre oder lateinische Kreuze, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Es ist bemerkenswert, dass sie alle mit weißen, bei festlichen Anlässen zu tragenden Gewändern mit Sommerkappen (der Beamten) gekleidet sind. Für die weißen Gewänder findet man

<sup>242</sup> Vgl. Nakagawa 1799, fol. 1v-3r.

<sup>243</sup> Ebd., fol. 1r.

<sup>244</sup> Chen Zhiyong 1983, Bd. 9, S. 9139.

bei Lao Naixuan 勞乃宣 (1843-1921), einem Gelehrten der späten Qing-Zeit, eine mögliche Erklärung:

„...von den Dynastien der Qin (221-207 v. Chr.) und Han (202 v. Chr.-220 n. Chr.) wandelte sich die Ordnung der Kleidung und Kopfbedeckung in jeder Dynastie. Jedoch blieb die Tradition der weißen Kleidung als Trauerkleidung nach mehreren tausend Jahren unverändert. Die in der *Daqing tongdian* (umfassende staatliche Regelungen der großen Qing) vorgeschriebenen Ordnungen zur Trauerkleidung waren nicht anders als die alten...“<sup>245</sup>

Die Annahme der Trauerfeier wird ferner durch andere Details unterstützt. Im Anschluss an den Prozessionszug stehen die Figuren dem Teppich entlang in zwei Schlangen; sie halten alle brennenden Kerzen in den Händen. Vor ihnen umkreisen fünf Menschengruppen, die aus unzähligen „Beamten“ und Besuchern mit breitkrepmpigen Mützen bestehen, fünf chinesische Ahnentafeln, die seitlich von brennenden Kerzen flankiert werden; davon zwei auf der Treppe, drei vor den Portalen der Kirche (vgl. Fig. 5.3.7).

Nach den Formen ihrer Kopfdeckungen lassen sich die Figuren hauptsächlich in vier Typen kategorisieren:<sup>246</sup> die Qing-Mandarine, die Sommerkappen tragen, aber ohne die Kreuzblume (*Dingzhu* 頂珠) und Pfauenfedern (*Hualing* 花翎),<sup>247</sup> die Besucher mit den breitkrepmpigen Mützen, welche in erster Linie an die halbrunde Krone des „Großen Hutes“ (*Damao* 大帽)<sup>248</sup> der Ming-Zeit oder den „Koreanischen Gat“ (*Chaoxian li* 朝鮮笠)<sup>249</sup> erinnert, sowie diejenigen mit europäischer (Festtags-)Kopfdeckung.

Vergleicht man das mit der Malerei der Qing-Zeit wie z. B.: Yuan Yaos 袁耀 (?) *Fangmei tu* 訪梅圖 (Suche nach der Essigpflaume) sowie Yu Zhidings 禹之鼎 (1647-1716) *Xiaoxia tu* 消夏圖 (Vertrödeln des Sommers; Fig. 5.3.12), so ist festzustellen, dass die Art von Hut doch ganz üblich war. In Castigliones *Caizhi tuzhou* 采芝圖軸 (Rollbild über das Pflücken der Ganoderma; Fig. 5.3.13), in dem

---

<sup>245</sup> Feng Erkang 2010, S. 74 (zit. n. Lao Naixuan 1927): „...自秦漢以迄於今，衣服之制代有改革，而以白布衣冠為喪服，則數千年無所變更。載於《大清通典》的喪服著裝，皆于古制無異...“.

<sup>246</sup> Der „Protagonist“, die Kinder und Frauen, die nur in geringer Anzahl auftauchen, sind hier nicht mitgezählt.

<sup>247</sup> Nakagawa 1799, fol. 5v-6r; vgl. Garrett 2007, S. 73.

<sup>248</sup> Vgl. Ye 1991, S. 134.

<sup>249</sup> Vgl. Lee et al. 2007, S. 24-28.

Qianlong als ein Han-Chinese gekleidet ist, trägt er genau denselben Hut. Er diene wohl zur Unterscheidung zwischen den Mandschuren und den Chinesen.

Darüber hinaus unterscheiden sich die Figuren ebenfalls in ihrer Kleidung sowie ihren Farben: Die musizierenden Diener im weißen Opfergewand (*Jifu* 祭服) von den Mandarinen mit Beamtenroben, aber ohne *buzi*, den „Wolkenschal“ (*Yunjian* 雲肩) oder die Halskette (*Chaozhu* 朝珠), welche bei offiziellen sowie feierlichen Anlässen zu tragen waren.<sup>250</sup> Die Vielfalt der Farben und Typen der Beamtengewänder führt unwillkürlich zur Frage, ob die „Pariser Malerei“ eine Szene vor dem Erlass der Qing-Regulierung bezüglich des Rituals und Gewandes (1759) darstellt.<sup>251</sup>

Ein Beispiel für die unregelmäßige Kleiderordnung zeigen die unter dem Hofmaler Wang Hui 王翬 (1632-1717) entstandenen 12-bändigen *Kangxi nanxun tujuan* 康熙南巡圖卷 (Kaiser Kangxi auf der Inspektionsreise nach Süden; fortan: *Kangxis Inspektionsreise*; Fig. 5.3.14), in denen die Figuren sich – gemäß der Form der Kleider und Mützen – hauptsächlich zwischen den „Han-Chinesen“ und den mandschurischen Beamten unterscheiden. In Anbetracht dessen kommt man zum Schluss, dass es sich – zumindest für die „Beamten“ – bei dem Dargestellten um ein „informelles Ereignis“ handelt.

Die Inschriften zum Lob der Verdienste Jesu auf dem Spruchpaar, welches aus der nestorianischen Stele stammte, die Vielfalt der Kostüme sowie ihre Farben, der Einsatz des Wanderstocks, der schwarzen oder weißen Schleier (*Liangdai*) an der Taille der Figuren sowie Kreuze und Rosenkränze – all dies weist auf eine Opferszene in der Sommerzeit zum Andenken an eine Figur hin, die mit dem Christentum assoziiert ist, oder mutmaßlich auf eine „Trauerfeier des Herrn des Himmels“. In diesem Kontext versteht sich der weiß gekleidete „Protagonist“ unter dem Baldachin somit als Priester, der diese ungewöhnliche Prozession führte.

Jedoch erscheint es sehr unwahrscheinlich, dass eine christliche Opferzeremonie in einer Kirche in Peking noch Frauen, Kinder, europäische Besucher sowie die „Mandarine“, „Hofdiener und -musiker“ einbezog, da Kangxi bereits 1707 ein

---

<sup>250</sup> Garret 2007, S. 73 (*Yunjian*), 120 (*Chaozhu*).

<sup>251</sup> Ebd., S. 16.

Verbot erließ, dass sich Mandarine zum Christentum bekehrten. Diese Maßnahme wurde 1724 verschärft durch seinen Nachfolger Yongzheng.<sup>252</sup>

*Zur Authentizität des Bildinhaltes:*

*Die Beitang-Kirche und ihre Text- und Bildquellen*

Was das „Hintergrund-Setting“ dieses Ereignisses angeht, war Golvers bisher der Einzige, der einige „Fakten“ in der Malerei bemerkte, die für die Identifizierung der Ikonografie aufschlussreich sind. Zu den Inschriften „*Chijian tianzhu tang*“ im Giebel der Kirche, die durch zeitgenössische Berichte bewiesen werden können,<sup>253</sup> verwies er ferner auf das von Louis XIV. gestiftete Eisengitter, das die Kirchenfassade umschloss (Fig. 5.3.7).<sup>254</sup>

In Anbetracht der erstaunlichen Ähnlichkeit zwischen den „balustrades“ auf den Beitang-Ruinen, die 1863 durch Guillon bezeugt wurde, und dem Eisengitter in der „Pariser Malerei“, scheint es wenigstens sehr wahrscheinlich, dass es sich bei der Kirche um die Beitang-Kirche handelt. Darüber hinaus dürfte dies als eine unbestrittene Tatsache gelten, wenn wir die Beschreibung Guillons mit den frühen Text- und Bildquellen aus der Kangxi-Zeit vergleichen.

In diesem als „Ancien Pét’ang au temps de K’ang-hi“ betitelten Grundriss markierte der Autor Moreau das Eisengitter eindeutig als das „Geschenk von Louis XIV“ (Grille donnée par LOUIS XIV; Fig. 4.5.1).<sup>255</sup> Unerwartet stimmen sämtliche Angaben Moreaus mit einem Bericht von Jartoux, einem Jesuitenmissionar, der in den ersten zwei Dekaden des 18. Jahrhunderts an der Beitang tätig war, überein. Sie stimmen sogar überein in den präzisen Ausmaßen der Kirche und des sich anschließenden Vorhofs.<sup>256</sup> Dadurch steht jedoch die Authentizität der Darstellung

---

<sup>252</sup> Vgl. Yu 2006, S. 310.

<sup>253</sup> LEC, Bd.17, S. 5-8.

<sup>254</sup> Golvers 2012, S. 7.

<sup>255</sup> Der Grundriss wurde in De Rochementeix (1915, S. 49), Dehergne 1973, Fig.1 und Curtis (2001, Fig. 1) publiziert. Ob es sich bei diesem um die Nachbildung aus dem 19. Jahrhundert handelt, was in der jüngeren Literatur viel diskutiert wurde, bleibt zurzeit noch wegen des Quellenmangels unklar.

<sup>256</sup> BCP 1945, Nr. 379, S. 123-124: „On entre d’abord dans une avant-cour, large de quarante pieds sur cinquante de long: elle est entre deux corps de logis bien proportionnez; ce sont deux grandes salles à la Chinoise. L’une sert aux Congrégations et aux Instructions des Catéchumènes: l’autre sert à recevoir les visites. On a exposé dans celle-ci les portraits du Roi et des Princes, du Roi d’Espagne, etc.; sowie Pfister 1932-34, S. 447 (vgl. BCP 1945, Nr. 379, S.124): ‘C’est au bout de

in der „Pariser Malerei“ auf dem Spiel, wenn die frühen Quellen wie die des Jartoux und Moreau tatsächlich glaubwürdig sind. Der perspektivisch wiedergegebene Vorhof unterscheidet sich nämlich eindeutig von dem in den Quellen, der 40 mal 50 *Chi/Fuß* (13,2 x 16,5 Meter) angibt.<sup>257</sup> Hierbei lohnt es sich, eine kurze Rückschau auf die Gründungsgeschichte der Beitang-Kirche zu halten.

Es ist bekannt, dass die Beitang-Kirche zwischen 1699 und 1703 auf dem Westufer des Canchikou-Flusses innerhalb des Xi'an-Tors erbaut wurde.<sup>258</sup> Der privilegierte, von Kangxi gestiftete Bauplatz besaß eine Größe von 300 mal 200 *Zhang*<sup>259</sup> und blieb unverändert bis zum Jahre 1864, als der Qing-Hof ihn zurückforderte und – als Folge – die Beitang zum Platz auf der *Xishiku dajie* 西什庫大街 (Xishiku-Straße) verlegt wurde.<sup>260</sup>

Nach der Einweihung am 9. Dezember 1703 wurde die Kirche mit einem Observatorium sowie einer Bibliothek, die sich nördlich des Chors befand, angeschlossen, welche durchwegs in Moreaus Grundriss zu sehen sind (vgl. 4.5.1). Im selben Jahr schenkte Louis XIV der Kirche das Eisengitter. Zur Linken des Beitang-Geländes war Kilian Stumpfs (Ji Li'an 紀理安, 1665-1720) Werkstatt für Glasarbeiten (*verrieres*), die 1696 in Betrieb genommen wurde, gelegen.<sup>261</sup> Dies wurde aber in der „Pariser Malerei“ nicht abgebildet.

Umgekehrt wurden der französische Garten, die Glockentürme (am seitlichen Ende des Hofes) sowie der Zentralbau zur Rechten des Triumphbogens, der sich über einem quadratischen Grundriss erhebt und mit einer Tambourkuppel bekrönt wird, in Moreaus Diagramm kaum erwähnt (Fig. 5.3.15); genauer gesagt, sie wurden, nach aktuellem Wissensstand, auch kaum in den Quellen vor 1740 erwähnt.

---

cette cour qu'est bâtie l'Eglise: elle a soixante-quinze pieds de longueur, trente-trois de largeur, et trente de hauteur...L'ordre supérieur est percé de douze grandes fenêtres en forme d'arc, six de chaque côté, qui éclairent parfaitement l'Eglise'.

<sup>257</sup> Reil 1977, S. 79 (vgl. Jap.-Sin. 132, S. 264): „Die Länge (der Kirche) betrug 75 *ch'ih*, die Breite 30 *ch'ih*, die Höhe 30 *ch'ih* und die Stärke der Mauer 5 *ch'ih*. ...Die Kirche war auf einen Hof von 40 x 50 Schritt vorgelagert. Rechts und links davon schlossen sich zwei Säle an, der eine war für die Bruderschaften und für die Glaubensunterweisung der neuen Christen bestimmt, der andere sollte als eine Art Museum dienen, wo mathematische Geräte, Musikinstrumente und große Bücher mit Kupferstichen aus Frankreich aufbewahrt wurden.“

<sup>258</sup> Pfister 1932-34, S. 446-449; BCP 1945, Nr. 379, S.118; Corsi 1999, S. 106.

<sup>259</sup> Ein *zhang* entspricht ca. 3,3 Metern in der heutigen Berechnung.

<sup>260</sup> Curtis 2001, S. 87; Corsi 2010, S. 241.

<sup>261</sup> Vgl. Curtis 2001, S. 82.

Die erheblichen Unstimmigkeiten werden, wie bereits im Kapitel 4.3.3 (Das Beispiel des jesuitischen Gartens) erwähnt, durch zwei neuerlich entdeckte Zeichnungen aus der „Judin-Sammlung“ in der Library of Congress in Washington erklärt. In Übereinstimmung zu Moreaus Diagramm wurde die Kirche mitsamt ihrem Vorhof in der ersten Zeichnung in perspektivischer Darstellung wiedergegeben (Fig. 4.6.6). Der Vorhof erschien rechteckig und der Chor der Kirche war genau mit einem Annexbau angeschlossen. Dies weicht aber von der Darstellung der zweiten Zeichnung (Fig. 4.6.9) ab, die ebenfalls in demselben Album zu finden ist. In der letzteren wurde der rechteckige Vorhof zum „Barockgarten“, der aus vier geformten „Parterres“ besteht, „modifiziert“.

Obwohl die Glockentürme bereits in dieser Ansicht zu sehen sind, scheint die Architektur aber ein wenig simpler als die in der „Pariser Malerei“ zu sein, z.B. wurde der Zentralbau mit der Tambourkuppel nicht abgebildet, was eher für eine frühere Phase der Beitang-Kirche spricht. Da der Bau des Gartens (durch Attiret und D’Incarville) auf die 1740er-Jahre datiert ist und er in der *Quantu* ebenfalls abgebildet wurde (Fig. 4.6.5), ist anzunehmen, dass die „Pariser Malerei“ sich mutmaßlich eine christliche Opferprozession, die zu Ehren des „Herrn des Himmels“ in einem Sommer nach 1740 stattfand, zum Thema machte.

#### *Pierre-Martial Cibot und sein Bericht über das Fest des Heiligen Herzens*

In diesem Kontext dürfte ein bekannter Bericht über das Fest des Heiligen Herzens (*Fête du Sacré-Cœur*; oder: das Fest des Herzens Jesus, das Herz-Jesu-Fest)<sup>262</sup>, das jährlich jeden Sommer in Peking stattfand, keinesfalls außer Acht gelassen werden. Er ist besonders aufschlussreich für die Entschlüsselung des Inhaltes der „Pariser Malerei“ – nicht nur wegen der Übereinstimmung vieler Details, sondern wegen der Besonderheit dieses Hochfestes, das ursprünglich aus Frankreich stammte und „privilegiert“ dazu war, ausschließlich an der Beitang durchgeführt zu werden.<sup>263</sup>

Der Bericht ist in einem aus Peking geschickten Brief von Pierre-Martial Cibot (Han Guoying 韓國英, 1727-1780) enthalten, einem französischen Missionar an der Beitang, der bis in die 1770er-Jahre verantwortlich war für die Kongregation der Hl.

---

<sup>262</sup> Zur Geschichte des Fests siehe LTK, S. 52-58; Busch 1997, S. 31-37.

<sup>263</sup> Vgl. Pfister 1932-34, S. 891.

Sakramente (*Shengti xiuhui* 聖體修會).<sup>264</sup> Gemäß von Paul Bornet ist der Brief auf den 11. Juni 1772 datiert.<sup>265</sup> Der Brief besteht inhaltlich aus zwei Teilen: die Vorbereitung auf das Fest, welche das „physical setting“ (d.h. den Ort und die Dekorationen) umfasst, sowie ein „Augenzeugenbericht“ über die Durchführung der letzten Prozession, insbesondere die „letzte große Messe“ (*Grand-Messe*), nämlich den Höhepunkt des Fests, bei dem „der Leib des Herrn“ in die Kirche getragen wurde.

Ganz am Anfang des Briefs erwähnte Cibot mit Hervorhebung, dass das Fest des Heiligen Herzens „vor ein paar Jahren in Peking“ eingeführt wurde.<sup>266</sup> Obwohl es unklar scheint, wann genau das Fest eingeführt wurde, so kann man bei François Bourgeois (Zhao Junxiu 晁俊秀, 1723-1792), der seit 1767 in Peking lebte (also eine Dekade früher als Cibot)<sup>267</sup>, lesen, dass es das Fest „genau zehn Monate nach seiner Ankunft in Peking“ an der Beitang gab und die Christen dort es seitdem jährlich feierten.<sup>268</sup>

Tatsächlich war der Beginn des Herz-Jesus-Kults in Peking etwas früher. Es wurde berichtet, dass Castiglione zu seinen Lebzeiten noch Bilder dazu malte.<sup>269</sup> Ein Bild, das die Verehrung des Herzens Jesu auf einem Hausaltar darstellt, sollte noch zu Lebzeiten von Castiglione entstanden sein (Fig.5.3.16). Gemäß dem Ritualtext *Gongjing shengxin guicheng* 恭敬耶穌聖心規程 (Verordnungen über die Andacht des Herzens Jesu), den Joseph-Anne-Marie de Moyriac de Mailla (Feng Bingzheng 馮秉正, 1669-1748) 1744 verfasste, gab es in der Folgezeit in Peking bereits eine „Andachtszeremonie“ (*Qingzong dianli* 欽宗禮典), die sich dem Heiligen Herzen Jesu widmete.<sup>270</sup> Über den Ursprung, das Datum des Fests sowie die Art und Weise, wie man das Herz Jesu verehrte, berichtete De Mailla das Folgende:

„Jesus, the Lord of Heaven, we are all grateful for your kindness and supreme grace without any impieties. Therefore, we shall all be in awe of [Jesus’s] holy name, the holy cross and the holy five wounds. But, the most important things is nothing more

<sup>264</sup> Pfister 1932, S. 891.

<sup>265</sup> BCP 1945, Nr. 379, S. 128-132 (zit. n. LEC, Bd. 30, S. 94-114). Der Empfänger dieses Briefs bleibt bis dato unklar.

<sup>266</sup> LEC, Bd. 30, S. 95: ‘...est établie à Peking depuis plusieurs années’.

<sup>267</sup> 1758 kam Cibot in Peking an.

<sup>268</sup> LEC, Bd. 24, S. 607: ‘J’ai prêché la fête du Sacré Coeur, dix mois après mon arrivée.’

<sup>269</sup> Vgl. Schüller 1940, S. 68-69.

<sup>270</sup> Vgl. Pfister 1932-34, S. 600.

than that of the corpus of Christi – it is a fact which is also well-known within the church. However, the holy body lay dying on the cross; the five holy wounds remained on body. [This is] a specific grace which originated all from the Sacred Heart. That is also the reason why we held the devotional ceremony in order to show our sincerity ... every year, the ninth day after the Feast of Corpus Christi is the Feast of Sacred Heart ... The rosary of Jesus consists of thirty three beads ... the one who devoted to the Sacred Heart should hold rosary, cross and chant scriptures to them.”<sup>271</sup>

Neben dem Rosenkranz und dem Kreuz findet man ferner bei De Mailla die Erwähnung der „fünf heiligen Wunden“ (*Sheng wushang* 聖五傷), die an die fünf Ahnentafel in der „Pariser Malerei“ erinnern. Ferner verdient die ungewöhnliche Verbindung zwischen dem Heiligen Herzen und dem Corpus Christi unsere Aufmerksamkeit. In der Tat wurde eine Kongregation des Hl. Sakraments (*shengti hui*) bereits zur Zeit Bouvets, in der ersten Dekade des 18. Jahrhunderts, ins Leben gerufen.<sup>272</sup> Nach Buglios *Shengshi lidian* 聖事禮典 (Manuale ad sacramenta..., 1713) fand Fronleichnam am vierten Tag nach dem Fest der Dreifaltigkeit (Fête de la Sainte Trinité) statt; ungefähr zwischen 21. Mai und 24. Juni.

1719 gelang es De Mailla *Shengti ren'aijing guitiao* 聖體仁愛經規條 (Übungen und Verordnungen zur Kongregation des Hl. Sakraments; Fig. 5.3.17), die ersten Verordnungen sowie Anleitungen zur Liturgie des Hl. Sakraments in Peking zu publizieren.<sup>273</sup> Zum Verhältnis der beiden Kongregationen (*Shengti hui* und *Shengxin hui*) wies Cibot 1772 in seinem Brief darauf hin, dass „La Congrégation du sacré Cœur, qui est unie avec celle du Saint-Sacrement, est à la tête de toutes les autres“.<sup>274</sup> Das heißt, spätestens zu diesem Zeitpunkt spielte die *Shengti hui* im religiösen Leben der Beitang eine führende Rolle.

---

<sup>271</sup> De Mailla 1744, fl.1v-3r (genauer Standort der Quelle...) (die Übersetzung, publiziert in Lianming Wang 2013, S. 385-386): „天主耶穌，仁愛大恩，我等感謝不遑。故聖名，聖十字架，聖五傷等，靡不起敬起畏，最重要者，莫如耶穌聖體，此教中所共知共行也，然聖體之死於十字架，聖體之五傷，長留聖體，之特恩皆從聖心所發，應舉行欽宗禮典，以展其誠……每年聖體瞻禮第九日，為恭敬聖心瞻禮……耶穌念珠，三十三子……恭敬聖心者，手捧念珠，十字架，將向念珠十字架誦。”

<sup>272</sup> Pfister 1932-34, S. 436, 439.

<sup>273</sup> Pfister 1932-34, S. 599. Das Buch befindet sich heute in der Bibliothèque nationale de France unter der Signatur Chinois 7293.

<sup>274</sup> LEC, Bd. 30, S. 98.

Das Fest des Heiligen Herzens dauerte etwas länger als der Ablauf von Fronleichnam und umfasste neun Tage. Nach der Aussage Cibots begann das Fest zunächst in der „Kapelle der *Shengti hui*“ (la Chapelle de la Congrégation du Saint Sacrement), die sich zur Rechten des Eingangs vom „Parterre-Garten“ befand. Diese ist nämlich der Zentralbau (mit der Tambourkuppel) in der „Pariser Malerei“. <sup>275</sup>

Sehr auffällig ist, dass die anschließende Prozession einen von dem überdachten Korridor umgebenen „Parterre-Garten“ durchlief. Der Garten, so Cibot, war genau im gleichen Stil wie der Hofgarten des Jesuitenkollegs (Collège royal Henri-le-Grand) in La Flèche, wo er erzogen worden ist, gestaltet (Fig. 4.6.4; 4.6.16). <sup>276</sup> Dies verdeutlicht ferner die ungewöhnliche Verbindung zwischen dem Beitang-Garten und dessen französischer Inspiration, die im Kontext der ordensinternen Konkurrenz (insbesondere zwischen den portugiesischen und französischen Jesuiten) besonders gewichtig war.

Darüber hinaus erwähnte Cibot ein Eingangstor (oder in seinen Worten ein „*portique* mit drei Portalen“) auf der der Kirchenfassade zugewandten Seite, <sup>277</sup> eine große Treppe vor den Portalen sowie das bekannte Eisengitter von Louis XIV. <sup>278</sup> Sie stimmen im Großen und Ganzen mit denen in der „Pariser Malerei“ überein mit

---

<sup>275</sup> LEC, Bd. 30, S. 95: „Le lieu où elle se célèbre est la Chapelle de la Congrégation du Saint-Sacrement...“

<sup>276</sup> Ebd., S. 95: „...cette Chapelle est à droite de l’avant - cour du parterre environné d’une galerie couverte qui est devant notre Eglise; la grande cour est à peu près comme celle des Pensionnaires de la Fleche.“

<sup>277</sup> LEC, Bd. 30, S. 95: „...on en sort par un portique qui fait face du frontispice de l’Eglise: elle a trois grandes portes sur l’avant-cour où est la Congrégation“.

<sup>278</sup> LEC, Bd. 30, S. 96-98: „... on l’allonge de toute la cour par le moyen d’une grande tente de toile, au milieu de laquelle est un arc de triomphe de vingt ou vingt-quatre pieds; cet arc de triomphe est couvert de pièces de foie de différentes couleurs, entrelacées en différentes manières, & suspendues en forme de guirlandes & de festons...Nos Lettrés Chrétiens n’ont pas manqué d’y fermer des inscriptions à la louange du sacré Cœur de Jésus; comme elles sont écrites sur de longues pièces de satin blanc, & enfermées dans des cadres dorés, ou des bordures de soie de diverses couleurs, elles n’ajoutent pas peu à l’éclat & à la magnificence des décorations. Vous aimeriez l’amphithéâtre où se placent les Musiciens; il s’avance dans la cour de plusieurs pieds hors de la galerie du corps-de-logis qui lui sert de fond, & relève fort agréablement le frontispice de la Chapelle par sa petite balustrade de soie, son tapis, ses vases à fleurs, & les pièces de satin dont il est orné. Tout le pavé de la cour est couvert de nattes fines, de toiles peintes, & de tapis rares & précieux, sur lesquels on met de petits carreaux qui sont les seules chaises des Eglises Chinoises“.

Ausnahme eines prächtig dekorierten Zeltes (*tente de toile*), das in der Mitte des „Parterre-Gartens“ platziert war.<sup>279</sup>

Zum Schluss bot Cibot uns eine ausführliche Beschreibung über die Prozession vor der letzten „großen Messe“, in der der Leib Christi vom Priester von der Kapelle des Hl. Sakraments in die Kirche überführt und schließlich vor den Hochaltar gestellt wurde.<sup>280</sup> Sie begann am frühen Morgen des neunten Tages (des Fests) mit zwei heiligen Messen, die jeweils um vier und sechs Uhr in der Kapelle stattfanden. Die dritte Messe dauerte circa eineinhalb Stunden, was ebenfalls mit der angezeigten Uhrzeit der Glockentürme identisch war. Nach der letzten Messe wurde eine Prozession durchgeführt. Darüber schrieb Cibot wie folgt:

„après la Croix sont quatre petits chantres en longues robes de soie violette, & en bonnet de cérémonie; suit la partie des Musiciens sont en habits séculiers, vient ensuite la Congrégation du sacré Cœur de Jésus, avec les Musiciens en surplis, & quatre petits chantres de soie de diverses couleurs, des rubans & des crépines d’or. Immédiatement après sont deux portes encensoirs, deux portes - navettes & deux enfans en aube & en rubans de soie: ceux-ci portent des corbeilles de fleurs & en sement sans discontinuer devant le Saint - Sacrement; les turiféraires & les fleuristes se succèdent & se relevent tout à tour encenser ou jeter des fleurs, & ce changement se fait avec un ordre qui ne varie jamais; le maître des cérémonies suit en surplis, & il ne fait que présider; deux des principaux Membres de la Confrérie tiennent les cordons du Dais sous lequel est le Tr. S. Sacrement; le Prêtre qui le porte, revêtu des habits sacerdotaux, est environné de ses Acolytes & suivi des Missionnaires qui portent chacun un cierge à la main: J’ai oublié de vous dire que depuis le portique qui sépare l’avant-cour de l’Eglise, il y a des enfans de chaque côté du chemin, tenant à hauteur d’appui, de longues pièces de soie de diverses couleurs; les deux chœurs de musique chantent sans interruption & sans

---

<sup>279</sup> Es ist denkbar, dass das Zelt während der Prozession, die am achten Tage des Festes stattfand, wieder beseitigt wurde.

<sup>280</sup> LEC, Bd. 30, S. 107-111: „...après les prières vient le Sermon, puis la troisième Grand-Messe...cette dernière Grand-Messe dure une heure & demie, & finit par la bénédiction du Saint-Sacrement, qui est précédée d’une amende honorable, pendant la quelle il y a bien des larmes répandues. On porte ensuite le Très-Saint-Sacrement en Procession, & voici l’ordre qu’on observe dans la marche.....Quand la Croix entre dans l’Eglise, les tambours & les autres instruments se sont entendre, & continuent jusqu’à ce que le Très-Saint-Sacrement soit sur l’Autel; ce troisième corps de musiciens se trouve au jubé qui est dans le fond de l’Eglise. Le Saint-Sacrement passe au milieu des Congréganistes qui sont à genoux un cierge à la main, le reste des Néophites est derrière eux, & remplit l’Eglise; tous ceux qui sont en surplis, & il y en a plus de cinquante, vont se ranger au sanctuaire dans un fort bel ordre’.

confusion, & leurs reprises sont le signal des évolutions des fleuristes & des turiféraires.“<sup>281</sup>

Abgesehen von einigen unwesentlichen Abweichungen (wie die „Abwesenheit“ des Zeltes oder die violettfarbigen Gewänder der Priester) kann man davon ausgehen, dass die „Pariser Malerei“ genau den Moment dokumentierte, als der Leib Christi in die Kirche getragen wurde. Vielleicht war es nicht genau die von Cibot im Jahre 1771 miterlebte Prozession, aber mit großer Sicherheit eine desselben Rituals in einem Sommer zwischen 1745 und 1770.<sup>282</sup>

Darüber hinaus wird diese Identifizierung durch weitere Details in der „Pariser Malerei“ unterstützt: Das auf weißem Grund geschriebene elegische Versepaar zum Lob der Tugend und des Verdienstes des Herrn vor seinem „Tod“ (also vor seiner Kreuzigung) stand ebenfalls mit der Atmosphäre des Fests im Einklang. Nicht nur der elegische Vers, sondern auch die weißen Gewänder, die Schleier an der Taille sowie die Wanderstöcke, die gemeinhin anlässlich der Trauerfeier oder Opferzeremonie getragen werden, verliehen der Szene den Eindruck einer Trauerfeier.

Letztendlich ist die Tatsache, dass sowohl die „Pariser Malerei“ als auch Cibot das Fest des Heiligen Herzens zum Thema ihrer Darstellung machten, durch den Patriotismus der französischen Jesuiten erklärbar, da es als einziges Hochfest aus Frankreich stammte und jährlich ausschließlich an der Beitang durchgeführt wurde.

### *Bildtyp, Stil und Herkunft:*

#### *Die Wechselwirkung zwischen Kirche und Hof*

Aufgrund der Ankunft einer Reihe von jesuitischen Malern, die sich auf die Perspektivzeichnung und Ölmalerei spezialisiert hatten, blühte etappenweise am Qing-Hof des 18. Jahrhunderts eine neue, vom europäischen Stil geprägte Bildrhetorik auf.<sup>283</sup>

In dieser Hinsicht war Castiglione zweifellos eine Schlüsselfigur. Was den Stil der höfischen Malerei anbelangt, so lässt es sich im Wesentlichen zwischen der

---

<sup>281</sup> LEC, Bd. 30, S. 120-111.

<sup>282</sup> Diese Datierung ist, wie wir später sehen werden, auch durch ihre stilgebundenen Merkmale der Malerei zu bestätigen.

<sup>283</sup> Der große Teil solcher Maler waren Amateur-Maler. Zur Geschichte der „westlichen Bilder“ siehe Nie Chongzheng 1997, S. 71; ders. 2010.

*Prä-Castiglione-Zeit*, nämlich vor seiner Ankunft im Jahre 1715, und der *Castiglione-Zeit* selbst unterscheiden, in der er und seine chinesischen Schüler eine führende Rolle in höfischen Bildpraxis hatten.

Zu betonen ist, dass die Malerei in der „Prä-Castiglione“-Zeit sich vor allem durch die unmittelbare Verwendung der Zentralperspektive sowie den verhältnismäßig starken Lichteffekt charakterisieren lässt. Die Anzahl der europäischen Maler, die zu dieser Zeit im Dienst des Hofes tätig waren, war gering. Neben den „Amateur-Malern“ wie Buglio, Verbiest sowie Grimaldi, die gelegentlich auch Perspektivzeichnungen nach europäischen Vorlagen kopierten, war Pinnacius (?) jedoch der einzige, der vor dem 18. Jahrhundert am Hof tätig war.<sup>284</sup>

Diese Situation änderte sich im Jahre 1699, als Gherardini von Paris nach Peking kam, um die Decke der Beitang-Kirche auszumalen. Bevor er 1704 Peking verließ, bildete er einige Chinesen aus, die sich mit der Perspektivzeichnung und Ölmalerei vertraut machten. Wie „bezeugt“ durch Ripa im Jahre 1711, wurde der Workshop Gherardinis für Ölmalerei in der Folgezeit beibehalten, in dem seine Schüler – wohl zum Interieur-Dekor des Hofes – europäische Landschaftsmalerei auf koreanischem Papier anfertigten.<sup>285</sup> Das heißt, die Bilder mit eindeutiger europäischer Prägung waren am Hof des Kangxi noch sehr begehrt.

Einige um diese Zeit zu datierende Werke wie z.B. das Rollbild *Kangxi di tushu xiang* 康熙帝讀書像 (Porträt des Kaisers Kangxi, der Bücher liest; Fig. 5.3.18) sowie der Stellschirm *Tongyin shinv tu* 桐陰仕女圖屏 (Hofdamen im Schatten der platanenblättrigen Malven); fortan: *Hofdamen*; Fig. 5.3.19), die ohne Zweifel aus den Händen von Chinesen stammten, zeigen, wie perfekt die chinesischen Sujets und Formate sich in die europäische Bildsprache integrierten. Besonders steht das erstere, in dem das vertikale Format sich mit der symmetrischen Komposition kombiniert, in großer Analogie zur „Pariser Malerei“.

In der frühen chinesischen Kunst war diese Kombination jedoch nicht ohne Beispiel. Sie wurde öfter für buddhistische Stelen mit figürlicher Darstellung (*Zaoxiang bei* 造像碑) verwendet, aber selten für ein malerisches Werk. Ein seltenes Beispiel für das Letztere zeigt ein unbetiteltes Ahnenbild eines Meisters der *Zhe*-Schule (*zhapai*

---

<sup>284</sup> Pinnacius wurde selten in den Quellen erwähnt. Man weiß nur, dass er vor Gherardini am Hof des Kangxi als europäischer (?) Hofmaler tätig war, dazu siehe Liu Hui 2013, S. 29; Gu Weimin 2005, S. 107.

<sup>285</sup> Ripa 1844, S. 58.

浙派) namens Zhu Bang 朱邦 (?), auf dem ein Ming-Beamter vor der Jingshui-Brücke (*Jingshui qiao* 金水橋) der Verbotenen Stadt steht (Fig. 5.3.20).<sup>286</sup>

Die Paläste wurden in dieser Ansicht aber nicht perspektivisch wiedergegeben, sondern in mehreren Ebenen „aufgeschichtet“, was sehr charakteristisch für die Raumvorstellung der chinesischen Malerei war.

In der „Pariser Malerei“ kam diese Parallelperspektive (*Sandian toushi* 散點透視) genannte Perspektive jedoch nicht zum Einsatz. Im Gegenteil wurde sie streng nach den „Prinzipien der Linien“ (*Xianfa*) mit einer Zentralachse in der Vogelperspektive konzipiert, welche aber mehr oder weniger mit der herkömmlichen, von den Jesuiten „importierten“ Zentralperspektive, wie sie in der frühen europäischen Malerei am Hof wie bei den *Hofdamen* zu sehen ist, abweicht.<sup>287</sup>

Der wesentliche Unterschied liegt in der Verortung des Fluchtpunktes. In der chinesischen Malerei entspricht der Fluchtpunkt in der Zentralperspektive, die auf der Augenhöhe des Betrachters liegt, etwa der Frontalansicht (*Zhengshi* 正視) in der chinesischen Malerei.<sup>288</sup> Ursprünglich stammte sie, wie das Fresko *Mile jingbian* 彌勒經變 (Die transformierten Sutren Maitreyas; Fig. 5.3.21) in der Höhle Nr. 329 in Dunhuang 敦煌 (Provinz Gansu 甘肅省) zeigt, aus der buddhistischen Kunst in Indien.<sup>289</sup>

In der Malerei der Literaten war die Frontalansicht jedoch selten zu sehen. Ein Blatt aus dem Album *Caotang shizhi tujian* 草堂十志圖卷 (Zehn Geschichten über die Pavillons; Fig.5.3.22) vom Tang-zeitlichen Maler Hong Lu 廬鴻 (akt. 7-8. Jhs.), in dem ein Buddhist inmitten eines Pavillons meditiert und mit dem Betrachter den Blickkontakt sucht, zählt zu einem der seltsamen Beispiele für die Frontalansicht in der Landschaftsmalerei. Interessant ist, dass Wang Hui, der Autor von *Kangxis Inspektionsreise*, genau dieses Blatt kopierte, als die europäische Zentralperspektive im 18. Jahrhundert am Qing-Hof wieder *en vogue* war.

In der „Pariser Malerei“ wurde der Raum aber anders arrangiert als bei den gezeigten

<sup>286</sup> Da mehrere Kopien von dieser Malerei vorhanden sind, tendiert Yu Hui zu der Ansicht, dass es sich um ein Ahnenbild handelt, welches anlässlich der Opferzeremonie gezeigt wurde (persönliche Kommunikation mit Yu Hui 餘輝, dem Direktor des Forschungsinstitutes des Palastmuseums Peking, am 16. Juni 2014); vgl. Whitfield 1972, S. 285-294.

<sup>287</sup> Vgl. Nie Chongzheng 1996, S. 245-252; ders. 1999, S. 69-71, Fig. 8.

<sup>288</sup> Vgl. Zou Hui 2011, S. 77.

<sup>289</sup> Ebd.; vgl. Whitfield et al. 2000, S. 217; Li 2000, S. 203-230, Fig. 2.

Beispielen. Der Blickwinkel des Betrachters wurde deutlich erhöht, sodass der Fluchtpunkt weiter hinten, außerhalb der Bildfläche, gelagert ist. Dies ähnelt sehr der „tiefen Entfernung“ (*Shenyuan* 深遠) der „drei Entfernungen“ (*Sanyuan fa* 三遠法), die Guo Xi 郭熙 (ca.1000-ca.1080), ein Maler und Theoretiker der Nördlichen Song, für die Darstellung der Landschaft konzipiert hatte. Dazu schrieb Guo: „Man betrachtet die Berge aus dem Blickwinkel der Front, um ihre hinteren Teile zu sehen, das heißt ‘*Shenyuan*’.“<sup>290</sup>.

Für ihn war die „tiefe Entfernung“, die etwa der Vogelperspektive im modernen Sinne entspricht, ein wirksames Mittel, um einen breiten Blickwinkel in der Malerei zu schaffen.<sup>291</sup> Sie war frühestens in den Werken des 9. und 10. Jahrhunderts wie dem *Longsu jiaoming tu* 龍宿郊民圖 (Wohnhäuser in der Vorstadt von Longsu; fortan: *Wohnhäuser in Longsu*; Fig. 5.3.23) von Dong Yuan 董源 (?- ca.962) zu finden. In der Zeit nach Dong Yuan, wurde die „tiefe Entfernung“ von vielen Malern praktiziert und 1366 von Wang Meng 王蒙 (1308/1385) in seinem *Qingbian yingju tu* 青卞隱居圖 (Aufenthalt auf den Qingbian-Bergen; Fig.5.3.24) standardisiert. Sie hatte eine tiefgreifende Wirkung bis auf die Maler in der Folgezeit.

In der Tat wurden die Bilder mit deutlicher europäischer Prägung, z.B. die *Hofdamen*, nicht besonders von den chinesischen Hofmalern geschätzt, da sie den Prinzipien der „drei Entfernungen“ seit der Zeit von Gui Xi zuwiderliefen. Im Gegenteil wurde eine Mischform bevorzugt. Das beste Beispiel, das die „Prinzipien der Linien“ mit der architektonischen Malerei mittels des Jie-Lineals (*Jiehua* 界畫) kombinierte, zeigte die Querrolle *Jingshi shengchun shiyi tuzhou* 京師生春詩意 (Eine Szene in der Hauptstadt, beschrieben in einem Gedicht von Kaiser Qianlong; Fig. 5.3.25), die Xu Yang 徐揚 (1712- nach 1777) 1767 schuf.<sup>292</sup>

Xu war ein Hofmaler im engsten Umkreis zu den Jesuitenhofmalern wie Castiglione, Attiret sowie Sichelbarth und deswegen mit der Zentralperspektive vertraut. In seiner Querrolle, in der die „tiefe Entfernung“ (sehr ähnlich wie Dong Yuans *Wohnhäuser in Longsu*) sich mit der Perspektive vereinigte, drückt sich seine Ablehnung des rein europäischen Geschmacks aus.

---

<sup>290</sup> Guo Xi: “自山前而窺山后，謂之深遠” (zit. in: Zou Hui 2011, S. 77).

<sup>291</sup> In dieser Hinsicht war die „tiefe Entfernung“ ähnlich wie das räumliche Arrangement in der *Tongjing hua*.

<sup>292</sup> Dazu siehe Nie Chongzheng 1990, S. 242, Fig. 65.

Zu beobachten ist, dass in diesem Bild mehrere „Systeme“ vorhanden sind, d.h. es gibt mehrere Fluchtpunkte, die sich in der Bildfläche verstreuen.<sup>293</sup> Die „Pariser Malerei“ ist in zweierlei Hinsicht ähnlich wie Xu Yangs Querrolle: Der Einsatz der „tiefen Entfernung“ (Vogelperspektive) und die parallel existierenden Systeme der Perspektive (die Figuren in äußeren Hofraum und „Parterre-Garten“) sind in zwei Systemen angeordnet. Beide Punkte galten als wesentliche Merkmale der Hofmalerei in der Castiglione-Zeit.

Um einen breiteren Blickwinkel der dargestellten Szene vor Augen zu führen, was ebenfalls eine Zentralfrage in der chinesischen Landschaftsmalerei darstellte,<sup>294</sup> weigerte Xu Yang sich, die tiefschaffende Zentralperspektive, die in einer späteren Dokumentationsmalerei *Qianlong Wanfa guiyi tu* 萬法歸一圖 (Zehntausend Dharmas kehren zu dem Einen zurück; fortan: *Zehntausend Dharmas*; Fig. 5.3.26) eingesetzt wurde, zu nutzen, da sie der Raumästhetik der führenden chinesischen Hofmaler zuwiderlief.

Ähnlich wie die „Pariser Malerei“ machte die *Zehntausend Dharmas*, die in dem vertikalen Format mit einer Zentralachse komponiert wurden, ebenfalls das Ritual zu ihrem Thema. Für diese einzigartige Kombination gab es in der Qing-Hofmalerei jedoch kein zweites Beispiel. Sie wurde ursprünglich, im Jahre 1771 von Sichelbarth, Yao Wenhan 姚文翰 (akt. 1743-1761) sowie anderen tibetischen Mönchsmalern, die in der Zhongzheng-Halle (*Zhongzheng dian* 中正殿)<sup>295</sup> tätig waren, als Thangka konzipiert und nach der Fertigstellung auf einem einteiligen Stellschirm montiert. Inhaltlich dokumentiert die Malerei den feierlichen Empfang Qianlongs mit Ubashi 渥巴錫 (1742-1775), dem Anführer der Torghut, zu seiner Rückkehr zum Qing-Territorium, anlässlich einer Einweihungsfeier des tibetischen Potala-Palastes (*Putuo zongmiao* 普陀宗廟) in Chengde 承德 (Jehol; heute: Provinz Hebei 河北省). Für die Entschlüsselung der „Pariser Malerei“ waren die *Zehntausend Dharmas* besonders aufschlussreich – nicht nur wegen ihres Formates, sondern vielmehr aufgrund ihres ungewöhnlichen, räumlichen Arrangements.<sup>296</sup>

<sup>293</sup> Dies ist anders als die Parallelperspektive in der chinesischen Malerei, in der kein einziger Fluchtpunkt zu finden ist.

<sup>294</sup> Vgl. Zou Hui 2011, S. 76.

<sup>295</sup> Die Zhongzheng-Halle war eine Institution in der Verbotenen Stadt für die Herstellung der buddhistischen Malerei.

<sup>296</sup> Eine Übersicht über diese Malerei ist bei Collani (2013, S. 100) zu finden.

Das festgehaltene Ereignis, das auf der „großen roten Terrasse“ (*Dahongtai* 大紅台; Fig.5.3.27) im *Putuo zongmiao* aufgeführt wurde, besteht aus drei Teilen, die räumlich nach den Prinzipien der Perspektive arrangiert werden: das von dem 3. Jebtsundamba (1758-1773; links) und dem Nationalen Präzeptor Rolpa Dorje (1717-1786) geleitete Einweihungsritual im Vordergrund, das „Tempel der Zehntausend Dharmas kehrt zu dem Einen zurück“ (*Wanfa guiyi dian* 萬法歸一殿) in der Mitte (in dem Qianlong und die Torghutführer das Ritual sitzend betrachten) sowie die mit dem blau und grün gestalteten Wolkenmeer und den fliegenden Asparas (*Jiyue* 伎樂) umgebenen Zentralberge im Hintergrund.

Im Einklang mit der Zentralperspektive umkreisen der Kaiser Qianlong, die Torghut sowie die buddhistischen Priester eine Pyramide, an deren Spitze ein Altar mit der Buddhafigur den Fluchtpunkt des ganzen Bildes darstellt. Die Perspektive des Bildes ist soweit korrekt wiedergegeben, wenn die hohe Mauer mit mehrstöckigen Wendelgängen, die den Hof und Tempel umschließen, nicht mit berücksichtigt wird; der Fluchtpunkt der Letzteren liegt auf der Spitze der Zentralberge im Hintergrund.

Durch den Vergleich mit dem heutigen Tempelbau ist jedoch zu erkennen, dass der beengte Vorplatz des Tempels sowie die Hofmauer (in der Malerei) jeweils absichtlich vergrößert und erhöht wurden, um virtuell eine geräumige „Bühne“ für die Durchführung des Rituals zu schaffen (Fig. 5.3.28-29).<sup>297</sup> Dies wird ferner durch eine kürzlich entdeckte Zeichnung im Nelson-Atkins-Museum in Kansas City unterstützt (Fig. 5.3.30). Sie verrät uns, dass der Eingang des Hofes ziemlich nahe am Tempel lag und – in der Realität – nicht genug Platz für die Durchführung des Rituals zur Verfügung stand. Der einzige Unterschied zwischen dieser Aufnahme und der endgültigen Malerei ist, dass der Maler, der vor Ort die Entwurfszeichnung anfertigte, sich jedoch bemühte, die Szene durch eine *richtige* perspektivische Darstellung wiederzugeben, um einen realen Raum zu schaffen.

Das beste Beispiel zeigen die Annexbauten hinter dem Hof, die perspektivisch wiedergegeben wurden. Da die Hofmauer und der Tempel sehr nahe beieinander lagen, vereinigte der Maler strategisch die Zentralperspektive mit der Vogelperspektive in einem Bild, um mehr Platz zu schaffen. Sie hatte weder mit der buddhistischen Zentralprojektion noch mit der „tiefen Entfernung“ der „Pariser

---

<sup>297</sup> Vgl. Yang Xun 2011, S. 109. Dasselbe Phänomen ist ebenfalls in der „Pariser Malerei“ zu beobachten; der quadratische Vorhof wurde zu Rechtecken „gezogen“.

Malerei“ zu tun, sondern weist auf eine Mischform hin. Der Gründer dieser Mischform aber war Castiglione.

Es ist jedoch kein Zufall, dass Sichelbarth, der bei Castiglione Malerei studierte und sich daher mit der Perspektivzeichnung vertraut machte, damals vor Ort war. Seine Beteiligung an der Herstellung der *Zehntausend Dharmas* wird durch die kaiserlichen Archive der Yangxin-Halle (*Yangxin dian* 養心殿) belegt:

„On the September 21 in the 36. year of Qianlong (1772), the emperor gave his orders through the eunuch Hu Shijie: asking Ai Qingmeng [Sichelbarth] to paint one portrait (only the facial part) of the (3rd) Jebtsundamba Khutukt (1758-1773); then also ten portraits (facial) for Ubashi (1724-1775), Torghut prince and the Khan of the Kalmyk Khanate. Respect it...on September 25, the emperor gave his orders through the eunuch Hu Shijie (again): asking Ai Qingmeng [Sichelbarth] to paint two portraits (facial) of the Jebtsundamba Khutukt; the part of clothes was composed by Yao Wenhan. The Lamas (Tibetan monk painters) finished the rest of them once the sketch was done. Last, we (the court people) received two pieces of mounted hanging scroll.“<sup>298</sup>

Sichelbarth, der von Qianlong beauftragt wurde, die Porträts der „Hauptakteure“ des Ereignisses (wie die 3. Jebtsundamba und Ubashi) im Voraus anzufertigen, war sicherlich auch für die Entwurfszeichnung der *Zehntausend Dharmas* verantwortlich. Kompositionell steht sie sehr nahe an einer damals in China weiter verbreiteten Illustration *Sheng yuehan xian tianzhu er yun* 聖若翰先天主而孕 (Johannes der Täufer wurde vor dem Herrn des Himmels geboren; Fig. 5.3.31) in Alenis *Die Erklärung des kanonischen Buches*.<sup>299</sup>

Sehr interessant ist, dass die Vorlage dieser Illustration, nämlich das 90. Blatt *Dominica X. post pentecost.* im EHI (dem Werk des Hieronymus Wierix), in Alenis Buch jedoch als die erste Szene vor der Geburt Christi konzipiert war.<sup>300</sup> Da ein

<sup>298</sup> FAC, S. 3568-3572: „乾隆三十六年九月二十一日，太監胡士傑傳旨：哲穆尊丹巴胡圖克圖著艾啓蒙畫臉像一幅。再渥巴錫等著艾啓蒙畫臉像十幅，欽此。於本日畫得臉像樣呈覽奉旨：將渥巴錫等照樣畫二份，一份賞給，一份收儲，欽此...九月二十五日，太監胡士傑傳旨：哲穆尊丹巴胡圖克圖，著艾啓蒙畫臉像二幅，其衣紋著姚文翰起稿，完時著喇嘛畫，得時裱掛軸兩軸，欽此。“

<sup>299</sup> Alenis Buch wurde mehrmals gedruckt. Das letzte Mal war 1738 in Peking.

<sup>300</sup> Der Grund, warum die Geburt des Johannes als die erste Szene des Lebens Christi konzipiert war, könnte auf die Erzählung des Lebens von Konfuzius zurückgehen. In *Shengji tu* 聖跡圖 (Abbildungen der Taten des Heiligen) gilt die

Nachdruck von diesem Buch 1738 in Peking erschien, kann man davon ausgehen, dass die Komposition dieser Illustration unter den Chinesen sehr bekannt gewesen sein dürfte.

Zu beachten ist aber, dass die chinesische Illustration nicht allein die Geburt des Johannes zum Thema machte, sondern dass sie ferner vier zeitlich nacheinander angeordnete Szenen in einem Bild vereinigt: 1 (巳): 雜嘉禮亞司祭內堂焚香 (Der Priester Zacharias verbrennt Räucherwerk in der Kirche); 2 (丙): 嘉俾厄爾天神現於台右, 報知大主, 必生聖子, 當名若翰, 為天前驅 (Der Gott des Himmels Gabriel erschien zur Rechten des Turms und sagte Zacharias, dass er bald den heiligen Sohn bekäme, der Johannes heißen sollte. Er war der Vorgänger des Herrn); 3 (丁): 眾人外堂瞻禮仰候 (alle warteten außerhalb der Kirche); 4 (戊) 雜嘉禮亞出堂, 舌結不能言, 但指畫示意...(Zacharias kam aus der Kirche und konnte nicht mehr sprechen. Er machte sich verständlich durch seine Gesten).

Diese von Qu Yi als *Simultanbilder* bezeichnete Erzählweise ist uns jedoch nicht unbekannt. In der „Pariser Malerei“ sind ebenfalls zwei „Ereignisse“ in derselben Zeit und demselben Raum zu sehen: Das erste stellt den Moment dar, als der Prozessionszug in den Hof eintritt und in die Richtung der Kirche geht; das zweite mit der Szene „Verehrung der fünf Heiligen Wunden“, die zur alltäglichen rituellen Praxis gehörte und in Cibots Bericht über die Prozession nicht zu finden war, wurde hierbei aber in demselben Bild „synchronisiert“. „Dies ist ein „Prozess der Rekonstruktion, die durch eine bestimmte kompositorische Vorrichtung, das sogenannte ‘Bild-im-Bild’, aufgebaut worden [ist]“<sup>301</sup>. In dieser Hinsicht mussten sowohl der Maler der „Pariser Malerei“ als auch Sichelbarth Alenis Illustration gekannt haben.

Lange vor den *Zehntausend Dharmas* tauchte bereits 1755 am Hof eine Dokumentationsmalerei mit vergleichbarer Komposition auf, an der Sichelbarth auch beteiligt war. Die Inkonsistenz liegt lediglich in ihren Formaten. Die Querrolle *Wanshiyuan ciyan tu hengfu* 萬樹院賜宴圖橫幅 (das Festmahl im Garten der zehntausend Bäume; fortan: *Garten der zehntausend Bäume*; Fig. 5.2.35), die unter der Leitung des Castigliones von Attiret, Sichelbarth und anderen chinesischen

---

Mutter des Konfuzius, der zum Berg Ni (尼山) ging und dort für die Geburt eines Sohnes betete, als die erste Szene des Lebens von Konfuzius, dazu vgl. Qu Yi 2012, S. 1001-1029.

<sup>301</sup> Qu Yi 2013, S. 84.

Hofmalern angefertigt wurde, stellt Qianlongs Festmahl mit den Anführern der Dörböt-Stämme am 15. Lunarmonat des Jahres 1755 im Sommerpalast in Chengde dar.<sup>302</sup>

Anders als die Querrollen aus der Kangxi-Zeit, z.B. die oben erwähnte *Kangxis Inspektionsreise* von Wang Hui, stand die Bemühung Attirets mehr in der Überlegung, wie man die europäischen und chinesischen Erzählweisen zu einer Einheit bringen konnte. Ähnlich wie die „Pariser Malerei“, versuchte er genau den Moment, als der Kaiser und sein Prozessionszug in den Garten eintreten und sich zu seinem Zielort, nämlich dem prächtig dekorierten mongolischen Zelt, bewegen, festzuhalten.

Bemerkenswert ist aber, dass das Zelt, das „funktionell“ etwa dem Tempel in der *Zehntausend Dharmas* und der Kirche in der „Pariser Malerei“ entspricht, weder in der Mittelachse noch zentral im Hintergrund platziert, sondern nach Osten verlegt wurde, um sich dem Format der Querrolle anzupassen. Als Folge konnte so die Zentralperspektive mit der Vogelperspektive zu einer neuen Einheit verschmolzen werden, um die Sehgewohnheiten der chinesischen Betrachter zufriedenzustellen. Dies war sicher nicht allein das Verdienst Attirets, sondern vielmehr verbarg sich die ästhetische Überlegung Castigliones dahinter.

Interessanterweise blühte diese hybride Komposition jedoch nicht kurz wie die „Königin der Nacht“. Im Gegenteil genoss sie große Akzeptanz, insbesondere in der Hofmalerei der Qianlong-Zeit. Eine Dekade später, als Castiglione, Attiret und Sichelbarth wiederum beauftragt wurden, ein Set der Kupferstiche zum Andenken an Qianlongs Feldschlacht gegen Ostturkestan zu schaffen, hatte der *Garten der zehntausend Bäume* als eine wichtige Quelle gedient. Bevor die Kupferstiche nach Paris zur Weiterbearbeitung gesandt wurden, fertigten die Künstler insgesamt 28 Handzeichnungen an.<sup>303</sup> Davon wurde eine, die sich komplett auf die Komposition der *Garten der zehntausend Bäume* stützte, auf die Darstellung einer Siegesfeier für die Soldaten (*Kaiyan chenggong zhu jiangshi* 凯宴成功诸将士; Fig. 5.2.36) übertragen, die vor der „Halle der violetten Farbe“ (*Ziguang ge* 紫光閣) stattfand.

Castiglione und Attiret starben 1766 bzw. 1768, kurz nach der Fertigstellung der Entwurfszeichnungen. In der Zwischenzeit gab es sicherlich noch einige Exemplare, die sich weit sowohl innerhalb als auch außerhalb des Hofes verbreiteten, da, am

---

<sup>302</sup> Vgl. Ledderose 1985, S. 142-143; Millward et al. 2004, S. 87.

<sup>303</sup> Nie Chongzheng 2008, S. 218-222.

Beispiel des Albums *Pingding liang jinchuan zhantu ce* 平定兩金川戰圖 (Unterdrückung der Rebellen in den Regionen der großen und kleinen Jinchuan; Fig. 5.3.32), das Xu Yang nach 1776 anfertigte, eine Szene mit fast gleicher Komposition zu sehen war.<sup>304</sup>

Ein weiteres Beispiel zeigt ein späteres Werk vom Qianlong-Hof, *Palais chinois de Kien-Long... à Pékin*, auf dem die Beamten vor einem Palast ein Spalier bildeten für die Sänfte, die sich zum Palast hinbewegt (Fig. 5.3.33). Kompositionell ist dies nicht anders als die der *Garten der Zehntausend Bäume*. Der Maler der „Pariser Malerei“ musste theoretisch die Zeichnung der Letzteren gekannt haben und gehörte wohl zum engeren Kreis zu einem Hofmaler, z.B.: Attiret, der damals in der Beitang wohnte.

Eine Verbindung des Malers direkt mit dem Hof erscheint allerdings sehr unwahrscheinlich, da die laienhafte Darstellung der Figuren sowie die inkonstanten Lichtquellen in der „Pariser Malerei“ bereits großes Bedenken hervorgerufen haben, sie den Hofmalern zuzuschreiben.<sup>305</sup> Die Tatsache, dass der Maler sich allein auf die Darstellung der einzelnen Figuren konzentrierte, während die organische Beziehung zwischen den Figuren im äußeren Hofraum sowie dem „Parterre-Garten“ unberücksichtigt bleiben, setzt uns in Kenntnis darüber, dass die Figuren und die Architektur wohl von zwei unterschiedlichen Malern gemalt wurden.

Diese Maler waren nicht nur mit europäischen Vorlagen bekannt, sondern auch mit den Bildquellen der frühen Qing-Zeit, z.B. Wang Huis *Kangxis Inspektionsreise*, in denen es keinen großen Unterschied zwischen den „richtigen“ Beamten, Händlern und normalen Menschen gibt; alle Figuren hier tragen Beamtenkappen. Dieses Phänomen ist ferner in der Dokumentationsmalerei der Qianlong-Zeit zu beobachten. In *Qianlong nanxun tu juan* 乾隆南巡圖卷 (Der Kaiser Qianlongs Inspektionsreise nach Süden; Fig. 5.3.34), das zwischen 1764 und 1769 unter der Leitung von Xu Yang angefertigt wurde, sind ebenfalls unzählige Figuren mit Beamtenkappen und -gewändern dargestellt. Überdies ist der Rest der Figuren wie Han-Chinesen bekleidet. Diese *duale Charakterisierung* erklärt, warum die Figuren in der „Pariser Malerei“ zwischen den Kappen tragenden „Beamten“ und den „Besuchenden“ mit breitkrempigen Mützen unterscheiden.

---

<sup>304</sup> Zu diesem Album siehe Nie Chongzheng 1999, S. 267.

<sup>305</sup> Es ist leicht zu beobachten, dass die Kappen der Figuren manchmal von beiden Seiten belichtet werden, was der einheitlichen Lichtquelle der Architektur widerspricht.

Mit großer Sicherheit kann man daher sagen, dass die „Pariser Malerei“ im kirchlichen Kontext entstand und mit den Wandbehängen oder *Tongjing hua* mit religiösen Themen der anderen Jesuitenkirchen in Peking untrennbar verbunden war. Die dargestellten Faktoren und künstlerischen Eigenarten rechtfertigen letztendlich die Aussage, dass die „Pariser Malerei“ sich eine in der Beitang stattgefundene Prozession des Festes des Heiligen Herzen Jesu, welches ursprünglich aus Frankreich stammte, zum Thema machte. Ihre Entstehung sowie Funktion hingen eng mit dem Kult des Herzen Jesu im Peking des ausgehenden 18. Jahrhunderts sowie mit dem glühenden Patriotismus der französischen Jesuiten zusammen, der zur Zersplitterung der kooperativen Identität der Gesellschaft Jesu führte.

Ihre Datierung auf die 1770er Jahre wird einerseits unterstützt durch die Darstellung der Beitang-Architektur, die sich eindeutig von der vor 1750 unterscheidet, und andererseits durch die Stilkohärenz zur Hofmalerei der Qianlong-Zeit, die – im Vergleich zu den westlichen Bildern am Kangxi-Hof – eine komplett neue, neutralisierte Rezeptionsästhetik aufwies.

Im Umkreis von Castiglione und Attiret, übertrugen die anonymen chinesischen Maler ein Bildsujet aus den Illustrationen der Brüder Wierix auf das Dokumentieren eines rituellen Ereignisses im 18. Jahrhundert. Dabei wurde eine chinesische und europäische Bildrhetorik (Dualität der Kostüme, „Doppeltes System“ der Perspektive, Simultanisierung der Szenen) benutzt, was in der höfischen Malerei in der Zeit nach Castiglione häufig angewendet wurde. Sie stand in der Tradition der Qing-Dokumentationsmalerei und gilt als authentische Bildquelle sowohl für die Beitang-Architektur als auch für das religiöse Leben im Peking des 18. Jahrhunderts. Darüber hinaus ist sie ein lebendiges Zeugnis für die enge Verbindung zwischen den Bildpraxen der Kirche und des Hofes.

#### *Fazit: Kopie, Intermedialität und Identität*

Für die China-Jesuiten des 17. und 18. Jahrhunderts, hatten die Bilder in vielerlei Hinsicht eine gewichtige Rolle gegenüber der Sakralarchitektur, welche im Zuge der internen Ordenskonkurrenz allmählich ihre Funktion, den Orden auf visueller Ebene einheitlich zu repräsentieren, verlor. Sie zielten auf die Aufmerksamkeit, übertrugen Wissen und Vorstellungen und letztendlich verkündeten sie die göttliche Botschaft. Was die Bildkunst der Jesuiten in China von der ihrer Mitbrüder in Europa

unterschied, ist, dass es in China an Fachkräften mangelte, die Malerei „schöpfen“ konnten anstelle sie zu kopieren. Daher ist das erste Merkmal der Bildpraxis, die im Bezug zu den Sakralräumen stand, die Kultur des Kopierens. Von 1582 bis zur Auflösung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773 gab stets weniger als zehn „Jesuitenmaler“ in Peking.<sup>306</sup> Auch die beschränkte Mobilität der Künstler verhinderte größtenteils, eine Stilkonsistenz der Malerei zu ermöglichen. Diese Situation änderte sich erst 1719, als Castiglione sich an der Ausstattung der Nantang-Kirche beteiligte; zuvor war Gherardini auch nur wegen eines „vorübergehenden Projekts“, der neuen Beitang-Kirche, in Peking als Maler tätig. Die Schüler der beiden Meister waren dann für die jesuitische Bildpraxis im 18. Jahrhundert bestimmend.

Obwohl es den Jesuiten zur Zeit Riccis gelang, professionelle Maler wie Nicolò und auch seine Schüler wie Yoeu und Niva für die China-Mission zu gewinnen, entstanden die religiösen Bilder jedoch in den meisten Fällen auf Grundlage von Kupferstichen – ein revolutionäres Bildmedium im Zeitalter des Humanismus. Für die Jesuiten sowie ihre Niederlassungen in Übersee waren sie entscheidend. Selbst Nicolò kopierte Bilder nach europäischen Vorlagen. Durch sein Wirken konnten zahlreiche Bilder, die als Altarblätter konzipiert worden waren, im Nagasaki der 1590er Jahre hergestellt werden.

Der Grund dieser Arbeitsweise, die in Peking konsequent bis in die 1770er Jahre durchgesetzt wurde,<sup>307</sup> war einfach: Der Kupferstich als ein Medium ist kostengünstig, leicht zu tragen und nicht anspruchsvoll in technischer Hinsicht; ~~sie~~ er war besonders geeignet, die Glaubenskämpfe und die katholische Reform, in der die Gesellschaft Jesu im Mittelpunkt stand, maßgeblich zu fördern.<sup>308</sup> Er ermöglichte es darüber hinaus den überseeischen Missionaren, die originalen Kultbilder auf authentische Weise zu reproduzieren. In den Missionsgebieten, in denen es an christlicher Bildtradition mangelte, degradierte sich die Stilfrage jedoch mehr oder weniger auf die zweiten Stelle; hingegen wurde die „Korrektheit“ und die Genauigkeit des Bildsujets zum obersten Prinzip.

---

<sup>306</sup> Darunter waren einige Laienbrüder.

<sup>307</sup> Das letzte Altarblatt, das Panzi 1776 für den Wiederaufbau der Nantang-Kirche schuf, stützte sich ebenfalls auf einer Illustration aus Nadals EHI (vgl. 5.2: „Die Form des Himmels: Die malerische Erneuerung, 1729“).

<sup>308</sup> Vgl. Wiebel 1995, S. 9.

Der einzige Nachteil, oder besser gesagt, die Einschränkung dieser Arbeitsweise bestand in der Auswahl der Bildthemen, d.h.: die in Peking überlieferten Kupferstiche, die als Vorlagen für die religiöse Malerei gedient hatten, hängten vom Zeitgeist der Druckgraphik in Europa ab. Bestimmend dafür waren die Akteure (Verleger, Jesuiten und weltliche Patronage), Künstler (persönliche Neigungen) sowie das gesamte kulturelle Klima, welches im 17. und bis ins ausgehende 18. Jahrhundert herrschte.

Vor diesen Prämissen war die Bildpraxis der Pekinger Jesuiten mit dem Aufblühen Flanderns als Zentrum der Druckgraphik in der Frühen Neuzeit untrennbar verbunden. Im Mittelpunkt standen die Brüder Wierix in Antwerpen sowie ihre Zeitgenossen wie Galle und Bábe, die die Kupferstiche nach den Anforderungen der Klienten (Jesuiten) massenhaft herstellten. Da die Elemente der Renaissance sich in der flämischen Kunst des fortschreitenden 17. Jahrhunderts fortsetzten, waren die Gemälde alter Meister wie Tizian, Raffael und vor allem Dürer, zu beliebten Themen der Kupferstecher dieser Zeit geworden. Die Bilder der alten Meister wurden zunächst also in das Format der Druckgraphik umgewandelt, und je nach Auswahl oder Nachfrage der Jesuiten nach China geschickt und dort dann nach den Präferenzen der Chinesen entweder modifiziert und in das andere Medium übertragen. In diesem Prozess wird die Intermedialität der überlieferten Bildsujets ersichtlich. So wurde zum Beispiel die *Madonna nach dem Evangelium Lukas* zeitgleich in die Formate des Kupferstiches, Holzschnittes, der Skulptur, des Reliefs sowie schließlich der Malerei (Altarblätter) *übersetzt*.

Die Altarblätter in den Kirchen in Peking stammten zumeist aus den Händen der von Chinesen, die nach bestimmten Anweisungen ihrer Auftraggeber (Ricci, Schall und Pereira) oder Lehrer (Gherardini, Castiglione, Sichelbarth) malten. Sie standen in engem Zusammenhang mit den Illustrationen der drei in China publizierten Bücher des 16. Jahrhunderts wie z.B.: *Anweisung zur Rezitation des Rosenkranzes* (1620), *Erklärung des kanonischen Buches* (1637) sowie *Die erklärenden Illustrationen* (1640)

Als Folge wies die religiöse Malerei in den Kirchen des 18. Jahrhunderts eine sichtbare Stilstagnation auf. In einem barockisierten Kirchenraum der Nantang waren solche nach Renaissance-Vorlagen kopierten Altarblätter besonders auffällig. So erklärt sich die starre Haltung des vor 1730 datierten *hl. Michaels*, welches aber ganz und gar nicht mit dem zeitgenössischen Kunstgeschmack im Einklang stand. In

kurzen Worten: Der Stil spielte in der Bildpraxis der Pekinger Sakralräume eine äußerst geringe Rolle.

Was aber mit der Ordensidentität zusammenhing, so war es ~~waren~~ vielleicht die Themenauswahl der Bilder. Nach der Heiligsprechung von Ignatius von Loyola und Francisco de Xavier im Jahre 1622 wurden die Gestalten beider Heiligen auf verschiedenen Medien repräsentiert; sie rückten zunächst ins Blickfeld der flämischen Druckgraphik und wurden dann in Macau als Bronzestatuen an der St. Pauls-Fassade „verewigt“.<sup>309</sup>

1652 waren sie Bestandteile des ikonographischen Programmes von Schalls Kirche, die bis zu den Ausstattungsmaßnahmen von Castiglione im Jahre 1719 unverändert blieb. Obwohl Castiglione jeweils 1708 in Genua und 1709 in Coimbra Fresken zum Leben des hl. Ignatius schuf, setzte sich diese Mode nicht in der Nantang und Dongtang fort, da die allmähliche Auflösung der Ordensintensität bereits – nach dem Bau der Beitang-Kirche – zu Tage trat. Um mit den französischen Jesuiten konkurrieren zu können, wurden Castiglione und Moggi beauftragt, die zwei dem *Padroado* zugehörigen Kirchen (Nantang und Dongtang) neu auszumalen. Durch die Fresken, Scheinkuppel sowie eine Altarädikula wurde die malerische Ausstattung beider Kirchen auf den neusten Stand gebracht, der mit der St. Ignaz in Rom und der Jesuitenkirche in Wien, den Werken seines Lehrers Andrea Pozzo, vergleichbar waren. In diesem Kontext spielte die Ordensidentität in der Bildpraxis eine nahezu unsichtbare Rolle.

---

<sup>309</sup> Als die Missionssituation in Japan sich gegen 1640 verbesserte, kehrten die seit 1597 im Exil lebenden Schüler Nicolòs von Macau nach Nagasaki zurück und produzierten dort Bilder mit Darstellung zweier Heiliger.

## Bibliographie

*Gedruckte Quellen:*

- Ai Rulüe (Giulio Aleni), *Daxi xitai li xiansheng xingji* 大西西泰利先生行跡, Fuzhou 1630.
- Attiret, Jean-Denis, „A Particular Account of the Emperor of China’s gardens near Peking” (1 November 1743), in: *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Bd. 27, hrsg. v. Charles Le Gobien u. Yves Mathurin M. T. Guerbeuf, Paris: Guérin, 1749, S. 1-61.
- Broeckaert, Joseph, *Life of the Blessed Charles Spinola, of the Society of Jesus: with a Sketch of the Other Japanese Martyrs, beatified on the 7th of July, 1867*. New York: John G. Shea, 1869.
- Chen Xichang 陳熙昌, *Guangzhou huiguan ji* 廣州會館記 (Peking 1624), Archiv der Stadt Peking.
- De Ursis Sabatino, *P. Matheus Ricci S.J.: Relação escripta pelo seu companheiro*, Rom: Tip. Enrico Voghera, 1910.
- De Mailla, Joseph A.-M., *Shengti ren’ajing guitiao* 聖體仁愛經規條, 1719, Bibliothèque Nationale de France Chinois, 7293.
- \_\_\_\_\_ *Shengxin guicheng* 聖心規程, 1744, Bibliothèque Nationale de France. Chinois 7442.
- Gemelli Carei, *Giro del Mondo del Dottor D. Gio: Francesco Gemelli Careri*, Bd. 4 (China), Neapel: Stamperia di Giuseppe Roselli, 1699.
- D’Elia, Pasquale (Hrsg.), *Fonti Ricciane: documenti originali concernenti Matteo Ricci e la storia delle prime relazioni tra l’Europa e la Cina (1579-1615)*, Bd.3, Libreria dello Stato, 1942-1949.
- Gouveia, António de, *Innocentia Vic Trix sive Sententia Comitiorum Imperij Sinici pro Innocentia christianæ religionis*, Coimbra: D. Gomez Loureiro, 1606.
- Fang Ruiyi 方睿頤, *Erzhixuan shichao* 二知軒詩鈔, Bd. 10, nach 1850 (Nachdruck: Peking 1989).
- Hallberg, Paul u.a. (Hrsg.), *A Passage to China, Colin Campbell’s Diary of the first Swedish East India Company Expedition to Canton 1732-33*, Göteborg: Royal Society of Arts and Sciences, 1994.
- Hong Dae-yong, *Zhanxuan yanji* 湛軒日記 (1765), in: *Xianxinglu xuanji* 燕行錄選集, Bd. 1, S. 1960, S. 236-238.

Hundt, Michael (Hrsg.), *Beschreibung der dreijährigen Chinesischen Reise; die russische Gesandtschaft von Moskau nach Peking 1692-1695 in den Darstellungen von Eberhard Isbrand Ides und Adam Brand* (Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa, Bd. 53), Stuttgart: Franz Steiner, 1999.

Hübner, Josef Alexander, *Promenade autour du monde*, Paris: Leblanc, 1871.

Jartoux an Jean de Fontaney vom 20. August 1704 in Peking, in: *Travels of the Jesuits, Into Various Parts of the World*, hrsg. v. John Lockmann, London: Printed for John Noon, 1743, Bd. 2, 1762, S. 323-327.

Josson, Henri; Willaert, Léopold (Hgg.), *Correspondance de Ferdinand Verbiest*, Bruxelles: Palais des Académies, 1938.

Kang Wenchang 康文長, *Shanghai tianzhutang ji* 上海天主堂記, in: *Kangxi shanghai xianzhi* 康熙上海縣誌, 1680.

Kim Gyeong-seon, „Yanyuan zhizhi 燕轅直指 (1812-1813)“, in: *Yanxing lu xianji* 燕行錄選集, Bd. 1, 1960, S. 931-1188.

King, Gail, „Note on a Late Ming Dynasty Description of ‘Ricci’s Church in Beijing’“, in: *Sino-Western Cultural Relations Journal*, H. 20, 1998, S. 49-51.

Lee Eui-hyeon 李宜顯, *Wanguan tianzhutang liu die* 往觀天主堂六疊, in: *Togogjip* 陶穀集, 1766, Bd. 3.

Le Gobien, Charles; Querbeuf, Yves Mathurin M. T. (Hgg.), *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Bd. 30, Paris: Chez Ruault, 1773.

Le Gobien, Charles; Querbeuf, Yves Mathurin M. T. (Hgg.), *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Bd. 24 (Nouvelle Édition), Paris: Chez J. G. Merigot, 1781.

\_\_\_\_\_ *Lettres édifiantes et curieuses, écrites des missions étrangères*, Bd. 17 (Nouvelle Édition), Toulouse: Chez, 1810.

Li Zubai 李祖白, *Tianxue chuan lue* 天學傳略 (Beijing 1664), in: *Tianzhujiao wenxian dongchuan* 天主教文獻東傳, Taipei 1965, S. 1064-1065。

Liu Tong 劉侗; Yu Yizheng 于奕正, *Dijing jingwu lue* 帝京景物略, Peking: Beijing guji chubanshe, 1980 (1635).

Nakagawa, Tadahide 中川忠英, *Shinzoku kibun* 清俗紀聞, Bd.3, Tokyo: Nishinomiya Tasuke, 1799.

- Pak, Chi-Wõn 樸趾源, *Rehe riji (Wai yi zhong) 熱河日記 (外一種)*, Beijing tushuguan chubanshe, Peking, 1996.
- Ricci, Matteo; Venturi, Pietro Tacchi (Hrsg.), *Opere storiche del P. Matteo Ricci*, Macerata: Premiato stab. tip. F. Giorgetti, 1911-13.
- Ricci, Matteo; Trigault; Nicolas (übers. v. Louis Gallagher), *China in the sixteenth century: the journals of Matthew Ricci, 1583-1610*, New York: Random House, 1953 (<sup>1</sup>1942).
- Schall von Bell, Johann Adam; Mannsegg, Ig Sch von (Hgg.): *Geschichte der chinesischen Mission unter der Leitung des Pater Johann Adam Schall, Priesters aus der Gesellschaft Jesu*, Wien: Mechitaristen-Congregations-Buchhandlung, 1834 (<sup>1</sup>1672).
- Spinola, Fabio Ambrosio, *Vita del P. Carlo Spinola della Compagnia di Giesu. Morto per la santa Fede nel Giappone*, Roma: Appresso Francesco Corbelletti, 1628.
- Sun Dianqi 孫殿起, *Liulichang xiaozhi 琉璃廠小志*, Shanghai: Shanghai shudian chubanshe 1982.
- Yang Guangxian 楊光先, „Bixie lun 辟邪論 (Bd. 1)“, in: *Tianzhujiao dongchuan wenxian xubian san — budeyi ji 天主教東傳文獻續編 (三) ——不得已集*, Taipei: Fujen University Press, 1966, S. 1119.
- Wyngaert, Athanasius van den; Margiotti, Fortunatus (Hgg.), *Sinica Franciscana*, Bd. VI-1, VI-2, Quaracchi: Collegium S. Buonaventurae, 1961.
- Xu Ke 徐珂, Qingbei leichao 清稗類鈔, in: *Siku quanshu 四庫全書, Zi bu 子部*, Bd. 37, Peking, ca. 1869-1925, S. 1172-1192.
- Zhao Yi 趙翼, *Yanpu zaji 簷曝雜記*, Bd. 2, Peking 1766 (Nachdruck: Peking 1982).

### *Sekundärliteratur*

- Alden, Dauril, *The making of an Enterprise: The Society of Jesus in Portugal, its Empire, and Beyond 1540-1750*, Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Aoki, Shigeru 青木茂, Kobayashi, Hiromitsu 小林宏光, *Chūgoku no yōfūga'ten: Minmatsu kara Shin jidai no kaiga, hanga, sashiebon 「中國の洋風畫」展: 明末から清時代の絵畫・版畫・挿繪本*, Machida-shi (Tokyo): Machida Shiritsu Kokusai Hanga Bijutsukan. 1995.

Araeen, Rasheed, *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, London: South Bank Centre, 1989.

Bailey, Gauvin A. „Creating a Global Artistic Language in Late Renaissance Rome: Italian Artists in the Service of the Overseas Missions, 1540-1640,” in *From Rome to Eternity: Catholicism and the Arts in Italy, ca. 1550-1650*, hrsg. v. Pamela M. Jones and Thomas Worcester, Leiden: Brill, 2002, S.225-251.

Bandmann, Günter, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin: Mann, 1951.

Barnhart, Richard M., „Dong Qichang and Western Learning: A Hypothesis in Honor of James Cahill“, in: *Archives of Asian Art*, Bd. 50, 1997/98, S. 7-16.

Basto, João „A contribuição portuguesa para as duas primeiras igrejas da Companhia de Jesus construídas em Beijing no Século XVII”, in: *Revista de Cultura*, Macau, 1987, S. 40-45.

Belsky, Richard, *Localities at the Center: Native Place, Space, and Power in Late Imperial Beijing*, Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center, 2005.

Bernard-M., Henri, *Le père Matthieu Ricci et la société chinoise de son temps (1552-1610)* (Tientsin: Hautes études, 1937), Bd.1.

Beurdeley, Cécile, Beurdeley, Michel, *Castiglione, peintre jésuite a la cour de Chine*, Paris: Bibliothèque des Artes, 1971.

Benjamin, A. Elman: „Ming-Qing Border Defence, the Inward Turn of Chinese Cartography, and Qing Expansion in Central Asia in the Eighteenth Century, in: *The Chinese State at the Borders*, hrsg. v. Diana Lary, Vancouver: UBC Press, S. 29-56.

Bell, John, *A Journey from St. Petersburg to Peking 1719-22*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1965.

Belsky, Richard, *Localities at the center: native place, space, and power in late imperial Beijing*, Cambridge (Mass.): Harvard University Asia Center, 2005.

\_\_\_\_\_, „The Urban Ecology of Late Imperial Beijing Reconsidered: The Transformation of Social Space in China’s Late Imperial Capital City“, in: *Journal of Urban History*, H.11, 2000, S. 64-92.

Bornet, Paul, „Les anciennes églises de Pékin: notes d’histoire’“, in: *Bulletin Catholique de Pékin*, Nr. 379, 1945, S. 118-132.

\_\_\_\_\_, „Les anciennes églises de Pékin: notes d’histoire, Le Pei-t’ang 北堂’“, in: *Bulletin Catholique de Pékin*, Nr. 380, 1945, S. 172-187.

- \_\_\_\_\_, „Les Anniennes Églises de Pékin: Notes d’histoire – Tongt’ang 東堂”, in: *Bulletin Catholique de Pékin*, Nr. 378, 1945, 113-117.
- Brockey, Liam M., *Journey to the East: The Jesuit mission to China, 1579-1724*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2007.
- Buchberger, Michael, *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 4, Freiburg: Herder, 1932.
- Cahill, James, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1982.
- Cha Shih-Chieh (James) 查時傑, „Tang Ruowang yu nantang 湯若望與南堂“, in: *Taida lishi xuebao* 台大歷史學報, H. 17, 1992, S. 221-243.
- Chan, Albert (Hrsg.), *Chinese Books and Documents in the Jesuit Archives in Rome, a descriptive Catalogue: Japonica-Sinica I-IV* (Study of the Ricci Institute for Chinese-Western Cultural History), Armonk (NY): M.E. Sharpe, 2002.
- Clément, Philippe, „L’Église et la Paroisse du Nan T’ang“, in: *Bulletin catholique de Pékin*, Bd.4, 1914, S. 72-81.
- Chen Tongbin 陈同滨, „Nantang yuanqi kao 南堂缘起考“, in: *Dier ci Zhongguo jindai jianzhushi yantaohui lunwen ji* 第二次中国近代建筑史研讨会论文集, Beijing: Zhongguo jianzhu gongye chubanshe, 1991.
- Chen Yuan 陳垣, „Kaifeng yici leye jiao kao 開封一賜樂業教考 (1923)“, in: *Chen Heng xushu lunwen ji* 陳垣學術論文集, Bd. 1, 1982, S. 124-165.
- Chu, Ping-Yi 祝平一, „Jinshi meng Yuzhi tianzhutang beiji yu qingchu de tianzhujiao 金石盟—〈禦制天主堂碑記〉與清初的天主教“, in: *Zhongyang yanjiuyuan lishi yuyan yanjiusuo kanji* 中央研究院歷史語言研究所集刊, Bd. 75:2 (June 2004), Taipei, S. 389-421.
- Clark, Anthony E., *China's Saints: Catholic Martyrdom During the Qing (1644-1911)*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2011.
- Collani, Claudia Von, ‘Jingtian’: The Kangxi emperor’s gift to Ferdinand Verbiest in the rites controversy”, in: Ferdinand Verbiest (1623-1688): *Jesuit missionary, scientist, engineer and diplomat*, hrsg. v. John W. Witek, Nettetal: Steyler, 1994, 353-470.
- \_\_\_\_\_, „Schall, Johann Adam S. von Bell“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 8, Herzberg: T. Bautz, 1994, Sp. 1575-1582.
- \_\_\_\_\_, „French Jesuits“, in: *Handbook of Christianity*, hrsg. v. Nicolas Standaert, Bd. 1, 2000, S. 313-316.

\_\_\_\_\_ „Aspekte und Problematik der Akkommodationsmethode der Jesuiten“, in: «... usque ad ultimum terrae». Die Jesuiten und die transkontinentale Ausbreitung des Christentums 1540–1773, Göttingen 2000, S. 99-119.

\_\_\_\_\_ „Der Neue Welt-Bott. A Preliminary Survey“, in: *Sino-Western Cultural Relations Journal* (China Mission Studies ‘1550-1800’ Bulletin), Bd. XXV, 2003, S. 16-43.

\_\_\_\_\_ „From Accommodation to a Chinese Theology“, in: *Contextualization of Christianity in China: An Evaluation in Modern Perspective*, hrsg. v. Peter Chen-Main Wang, Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 2007.

\_\_\_\_\_ „Die Förderung der Jesuitenmission in China durch die bayerischen Herzöge und Kurfürsten“, in: *Die Wittelsbacher und das Reich der Mitte. 400 Jahre China und Bayern*, hrsg. v. Renate Eikelmann, München: Hirmer, 2009, S. 92-104.

Charbonnier, Jean-Pierre, *Histoire des Chrétiens de Chine* (Collection Mémoire Chrétienne), Paris: Desclée, 1992.

Corsi, Elisabetta, „Late Baroque Painting in China Prior to the Arrival of Matteo Ripa, Giovanni Gherardini and the Perspective Painting Called Xianfa“, in: *La missione cattolica in Cina tra i secoli XVIII - XIX: Matteo Ripa e Il collegio dei cinesi*, hrsg. v. Michele Fatica u. Francesco D’Arelli, Napoli: Istituto universitario orientale, 1995, S. 103-122.

„‘Jesuit Perspective’ at the Qing Court: Chinese Painter, Italian Technique and the ‘Science of Vision’“, in: *Encounters and Dialogues: Changing Perspectives on Chinese-Western Exchanges from the Sixteenth to Eighteenth Centuries*, hrsg. v. Wu Xiaoxin, Sankt Augustin: Monumenta Serica Institute, 2005, 239-262.

„‘Pozzo’s Treatise as a Workshop for the Construction of a Sacred Catholic Space in Beijing’“, in: *Artifizi della Metafora: Saggi su Andrea Pozzo*, hrsg. v. Richard Bösel u. Lydia Salviucci, Insolera, Roma: Artemide, 2011, S. 233-243.

„Perspectiva Pictorum et Architectorum – La diffusione“, in: *Mirabili disinganni, Andrea Pozzo (Trento 1642 – Vienna 1709), Pittore e architetto gesuita*, Rom: Artemide, 2010, S. 180-185.

Couceiro, Gonçalo, *L’église de Notre-Dame de l’Assomption (ou de Saint Paul) à Macao et l’art de la Compagnie de Jésus en Chine: art et adaptation*, Diss. La Sorbonne, 1992.

\_\_\_\_\_ *A igreja de S. Paulo de Macau*, Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

Criveller, Gianni, *Portrait of a Jesuit: Matteo Ricci*, Macau: Macau Ricci Institute, 2010.

- \_\_\_\_\_ *Matteo Ricci: missione e ragione: una biografia intellettuale*, Milano: PIMEdit, 2010.
- Croce, Benedetto, *Il Seicento e il settecento*, Bari: Laterza, 1957.
- Curtis, Emily Byrne, „A Plan of the Emperor’s Glassworks”, in: *Arts asiatiques*, Bd. 56, 2001, S. 81-90.
- Dash, Babara, „A Visionary Acquisition: The Yudin Collection at the Library of Congress“, in *Slavic & East European Information Resources*, Bd. 9:2, 2008, S. 92-114.
- De Más, Sinibaldo, *La Chine et les Puissances chrétiennes*, Bd.2, Paris, 1861.
- Dehergne, Joseph, *Répertoire des jésuites de Chine de 1552 à 1800* (Bibliotheca Instituti Historic S.I., Bd. 37), Roma: Institutum historicum S.I.; Paris, Letouzey & Ané, 1973.
- \_\_\_\_\_ *Les Lettres annuelles des missions jésuites de Chine au temps des Ming (1581-1644)* (Archivum historicum Societatis Iesu, Bd. 49), Roma: Institutum historicum Societatis Iesu, 1980.
- \_\_\_\_\_ „Lettres annuelles et sources complémentaires des missions jésuites de China”, in: *Archivum historicum Societatis Iesu*, H. 51, 1982, S. 247-284.
- Devine, Walter, *The four churches of Peking*, London: Burns, 1930.
- De Rochementeix, Camille, *Joseph Amiot et les derniers suivantes de la Mission Française à Pékin (1750-1795)*, Paris: Alphonse Picard et Fils, 1915.
- Diniz, Sofia, „Jesuit Buildings in China and Japan: A Comparative Study”, in: *Bulletin of Portuguese and Japanese Studies*, Bd. 3, Lissabon: Universidade Nova de Lisboa, 2001, S. 107-128.
- Dreyer, Claus, „Semiotische Aspekte der Architekturwissenschaft: Architektursemiotik“, in: *Semiotik: Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*, hrsg. Roland Posner, Klaus Robering u. Thomas A. Sebeok, Bd. 3, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 2004. S. 3247-3254.
- Dudink, Ad, „Shen Que (Nanjing. 1616-1617)“, in: *Handbook of Christianity in China*, hrsg. v. Nicolas Standaert, Leiden/Boston: Brill, S. 510-511.
- \_\_\_\_\_ „The Zikawei Collection in the Jesuit Theologate Library at Fujen University (Taiwan): Background and Draft Catalogue, in: *Sino-Western cultural relations journal*, H. 18, 1996, S. 1-40.
- Du Halde, Jean-Baptise, *Description Geographique, Historique, Chronologique, Politique, et Physique de l’ Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, Paris: Henri Scheurleer, 1736.

- Ferguson, John C., „Painters among Catholic Missionaries and their Helpers in Peking”, in: *Journal of the Royal Asiatic Society*, Bd. 14, Shanghai, 1934, S. 21-35.
- Gaubil, Antoine, Souciet, Étienne (Hrsg. ), *Observations mathématiques, astronomiques, géographiques, chronologiques et physiques, tirées des anciens livres chinois, ou faites nouvellement aux Indes et à la Chine, par les Pères de la compagnie de Jésus*, Bd.1, Paris: Rollin, 1729-1732.
- Garret, Valery M., *Chinese Dress: from the Qing Dynasty to the Present*, Tokyo: Ruland, 2007.
- Gong Yingyan 龔膺陽, „Guanyu Li Zhizao shengping shiji de xin shiliao 關於李之藻生平事蹟的新史料“, in: *Journal of Zhejiang University (Humanities and Social Sciences)*, H. 38, Nr. 3, Mai 2008, S. 89-97.
- Golvers, Noël, *Ferdinand Verbiest, S.J. (1623-1688) and the Chinese Heaven* (Leuven Chinese Studies XII), Leuven: Leuven University Press, 2003.
- \_\_\_\_\_ *The ‘Astronomia Europea’ of Ferdinand Verbiest, S.J. (Dillingen, 1687): text, translation, notes and commentaries* (Monumenta Serica, Bd. 28), Nettetal: Steyler, 1993.
- \_\_\_\_\_ „Textual and Visual Sources on Catholic Churches in Peking in the 17th — 19th Century”, in: *The 11th International Verbiest Symposium: History of the Church in China*, Leuven, Belgium, 4-7 September 2012 (im Druck).
- Gottschall, Walter, *Politische Architektur: Begriffliche Bausteine zur soziologischen Analyse der Architektur des Staates* (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVII: Architektur), Bern/New York: Peter Lang, 1987.
- Guo Huayu 郭花瑜, *Shilun yingshan wuding zhi yuanqi 試論硬山屋頂之源起*, in: *Jianzhu 建築*, H. 24, 2006, S. 95-96.
- Grafinger, Christine Maria, „Die Handschriften des Chinamissionars Jean Francois Foucquet S.I. an der Vatikanischen Bibliothek“, in: *Archivum historicum Societatis Iesu*, H. 63, 1994, S. 161-173.
- Gu Weimin 顧衛民, *Jidu zongjiao yishu zaihua fazhanshi 基督宗教藝術在華發展史*, Shanghai: Shanghai Shudian Chubanshe, 2005.
- Guillén-Nuñez, César, *Macao’s Church of Saint Paul, A Glimmer of the Baroque in China*, Hongkong: Hong Kong University Press, 2009.
- \_\_\_\_\_ „Matteo Ricci, the Nantang, and the Introduction of Roman Catholic Church Architecture to Beijing“, in: *Portrait of a Jesuit: Matteo Ricci*, Macau: Macau Ricci Institute, 2010

- Favier, Alphonse, *Peking: histoire et description*, Lille: Societe de Saint-Augustin, 1900 (<sup>1</sup>1897).
- Fontana, Michela, Matteo Ricci: a Jesuit in the Ming Court, Lanham 2011.
- Fürst, Ulrich, „The Impact of Jesuit Churches on Ecclesiastical Architecture in Southern Germany“, in: *L'architecture religieuse européenne au temps des Réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques* (Actes des deuxièmes Rencontres d'architecture européenne Château de Maisons-sur-Seine, 8-11 juin 2005), Paris: Picard, S. 9-22.
- Haskell, Francis, Robertson, „Two Farnese Cardinals and the Question of Jesuit Taste, in: *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts 1540-1773*“, hrsg. v. John O'Malley, Toronto: University of Toronto, 1999, S. 134-147.
- Hartmann, Peter C., *Die Jesuiten*, München: C.H. Beck, 2. durchgeseh. Aufl., 2008 (<sup>1</sup>2001).
- Harries, Karsten, *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge (Mass.): Massachusetts Institute of Technology, 1997.
- Hersey, George L.; Freedman, Richard, *Possible Palladian Villas*, Cambridge (Mass.) 1992.
- Ho Wing-chun Clara, *Windows on the Chinese World, Reflections by Five Historians*, Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.
- Horne, Charles F., *The Sacred Books and Early Literature of the East* (Bd. XII, Medieval China), New York: Parke, Austin & Lipscomb, 1917.
- Hsia, Ronnie Po-Chia, *Noble Patronage and Jesuit Missions: Maria Theresia von Fugger-Wellenburg (1690-1762) and Jesuit Missionaries in China and Vietnam* (Monumenta Historica Societatis Iesu; Series Nova, Bd.2), Rom: Institutum Historicum Societatis Iesu, 2006.
- \_\_\_\_\_ *A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci 1552-1610*, Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Hsia, Florence C., *French Jesuits and the Mission to China: Science, Religion, History*, Diss. University of Chicago, 1999.
- Hugo-Brunt, Michael, „An Architectural Survey of the Jesuit Seminary Church of St. Paul“, Macao“, in *Journal of Oriental Studies*, Bd. 12, 1954, S. 327-328.
- Ji Jianxun 紀建勳, Jiaohui wenxian beiji zengyan heke yanjiu 教會文獻 《碑記贈言合刻》研究, Masterarbeit, Shanghai Normal University, 2009.
- Kamp, Wolfgang, „Modus und Modul: Ein Beitrag zur Strukturanalyse der romanischen Baukunst“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 68, 2005, S. 452-432.

Karner, Herbert (Rez.), „Evonne Levy: Propaganda and the Jesuit Baroque, Berkeley: University of California Press 2004“, in: *Sehepunkte*, Bd. 5, 2005, Nr. 11: <http://www.sehepunkte.de/2005/11/6604.html> (zugegriffen am 18.05. 2011)

Kim, Sangkeun, *Strange Names of God, The Missionary Translation of the Divine Name and the Chinese Responses to Matteo Ricci's Shangti in Late Ming China, 1583-1644* (Studies in Biblical Literature, Bd. 70), New York: Peter Lang, 2004

Kingsbury, Diana B.: *Biking Beijing*, San Francisco: China Books, 1994, S. 93-94.

Krahl, Joseph, *China Missions in Crisis: Bishop Laimbeckhoven and His Times 1738-1787*, Rom: Pontificia Universitas Gregoriana, 1964.

Krautheimer, „Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur“, in: *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, Köln: DuMont, 1988, S. 142-197.

Kubler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842.

Kultermann, Udo, *Geschichte der Kunstgeschichte: Der Weg einer Wissenschaft*, Wien: Econ, 1966.

Lach, Donald F; J Van Kley, Edwin, *Asia in the Making of Europe*, Bd.2, Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

Leibniz, Gottfried W., *Der Briefwechsel mit den Jesuiten in China (1689-1714)*, Hamburg: Felix Meiner, 2006.

Ledderose, Lothar, *Palastmuseum Peking Schätze aus der Verbotenen Stadt*, Berlin: Berliner Festspiele Insel Verlag, 1985.

\_\_\_\_\_ *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton 1999.

\_\_\_\_\_ „Kunstgeschichte und Weltkunstgeschichte“, in: *Saeculum: Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 40.2 (Sonderdruck), 1989, 136-142.

Lederle, Julia, *Mission und Ökonomie der Jesuiten in Indien: Intermediäres Handeln am Beispiel der Malabar-Provinz im 18. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2009.

Lee Yu-min 李玉璿, „Dunhuang chuting de mile jingbian 敦煌初唐的彌勒經變“, in: *Journal of Buddhist Research Centre*, Bd. 5, 2000, S. 203-230.

Levy, Evonne, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2004.

- Liang, Sicheng 梁思成, *Qingshi yingzao zeli 清式營造則例*, Peking: Tsinghua University Press, 2006 (Nachdruck).
- Liu Feng-yun 劉鳳雲, „Qingdai Beijing huiguan de zhengzhi shuxing yu shishang jiaorong 清代北京會館的政治屬性與士商交融“, in: *Journal of Renmin University of China*, H. 2, 2005, S. 122.
- Ljungstedt, Anders, *An Historical Sketch of the Portuguese Settlements in China; and the Roman Catholic Church and Mission in China*, Boston: James Munroe, 1836.
- Loehr, George L., „Un artista fiorentino a Pechino nel Settecento“, in: *Atichità viva*, H. 3, Firenze 1963, S. 43-56.
- Lombaerde, Piet (hrsg.), *Innovation and Experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands. The Case of the Jesuit Church in Antwerp (Architectura moderna: Architectural Exchanges in Europe, 16th- 17th Centuries, Vol. 6)*, Turnhout: Brepols, 2008.
- \_\_\_\_\_, „The Façade and the Tower of the Jesuit Church in the Urban Landscape of Antwerp during the Seventeenth Century“, in: *Innovation and Experience in the Early Baroque in the Southern Netherlands: The Case of the Jesuit Church in Antwerp*, hrsg. v. Piet Lombaerde, Turnhout: Brepols, 2008, S. 75-86.
- Lucas, Thomas M., „The Saint, the Site, and Sacred Strategy: Ignatius, Rome and the Jesuit Urban Mission“, in: *Ignatius Rome and Jesuit Urbanism: catalogue of the exhibition Bibliotheca Apostolica Vaticana*, hrsg. v. Thomas M. Lucas, Città del Vaticano: Bibliotheca Apostolica Vaticana, 1990, S. 17-43.
- Loehr, George R., *Giuseppe Castiglione (1688-1766), Pittore di corte di Chi'ein-lung, Imperatore delle Cina*, Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1940.
- \_\_\_\_\_, „Missionary Artists at the Manchu Court“, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 1963-63, S. 51-67.
- Lucas, Thomas M., *Saint, site, and sacred strategy: Ignatius Rome and Jesuit Urbanism catalogue of the exhibition: Biblioteca apostolica vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca apostolica vaticana, 1988.
- Malek, Roman (Hrsg.), *Macau. Herkunft ist Zukunft*, Sankt Augustin / Nettetal: Steyler Verl., 2006.
- Margiotti, Fortunato, *Il cattolicesimo nello Shansi dalle origini al 1738*, Roma: Edizioni „Sinica Franciscana“, 1958.
- McCall, John E., „Early Jesuit Art in the Far East IV: In China and Macao before 1635“, in: *Artibus Asiae*, Bd. 11, Nr. 1/2, 1948, S. 45-69.

Millward, James A.; Dunnell, William, Richard, *New Qing Imperial History: The Making of the Inner Asian Empire at Qing Chengde*, London: Routledge Curzon, 2004.

Mo Xiaoye, „Artistic Exchanges between Macau and Japan in the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in: *Christianity and Cultures: Japan & China in Comparison 1542-1644*, hrsg. v. M. Antoni J. Üçerler, Roma: Institutum historicum Societatis Iesu, 2009, S. 219-221.

Mungello, David E., *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, Lanham, 3. Aufl., 2009.

Narver, Jeffrey D., *The Cultural Production or Domination in Nazi Germany: Architecture as Propaganda*, Masterarbeit, Simon Fraser University, 1982.

Naquin, Susan, *Peking: Temples and City Life, 1400-1900*, Berkeley: University of California Press, 2000.

Nie Chongzheng 聶崇正, *Gongting yishu de guanghui: qingdai gongting huihua luncong 宮廷藝術的光輝——清代宮廷繪畫論叢*, Taipei: Dongda tushu gongsi, 1996.

\_\_\_\_\_ *Qingdai gongting huihua 清代宮廷繪畫*, Shanghai: Shanghai kexue jishu chubanshe, 1999.

\_\_\_\_\_ *Qinggong huihua yu "xihua dongjian" 清宮繪畫與“西畫東漸“*, Peking: Zijincheng, 2008.

O' Malley, John W., *The first Jesuits*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1993.

Palmer, Rodney, „All is very plain, upon inspection of the figure: the visual method of Andrea Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum*“, in: *The Rise of the Image; Essays on the History of the Illustrated Art Book*, hgg. v. Rodney Palmer u. Thomas Frangenberg, Farnham: Aldershot u.a., 2003, S. 157-215.

Pelliot, Paul, „La peinture et la gravure européennes en Chine au temps de Mathieu Ricci“, in: *T'oung-Pao*, H. 20, 1921, S. 10-11.

Peterson, Willard, „Learning from Heaven: the introduction of Christianity and other Western ideas into late Ming China“, in: *The Cambridge History of China*, Bd.8 (The Ming Dynasty, 1368-1644, Teil 2), S. 789-839.

Pevsner, Nikolaus, „Gegenreformation und Manierismus“, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46. 1925, 243-262.

- Pfister, Alois, *Notices biographiques et bibliographiques sur les Jésuites de l'ancienne mission de Chine, 1552-1773*, Chang-hai (Shanghai): Imprimerie de la Mission catholique, 1932-34.
- Pih, Irene; Le Père Gabriel de Magalhães, *Un jésuite portugais en Chine au XVIIe siècle*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- Pina, Isabel, *Os Jesuítas em Nanquim (1599-1633)*, Lisboa: Centro Científico e Cultural de Macau, 2008.
- Piolet, Jean-Baptiste; Vadot, Charles, *La religion catholique en Chine*, Paris: Bloud, 1905.
- Pinheiro, Francisco; Yagi, Koji; Korenaga, Miki, „St. Paul College Historical Role and Influence in the Development of Macao”, in: *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, H. 50, Mai 2005, S. 43-50.
- Preziosi, Donald, *Architecture, Language, and Meaning: The Origins of the Built World and its Semiotic Organisation* (Approaches to Semiotics, Bd. 49), The Hague: Mouton, 1979.
- Preziosi, Donald, *Architecture, language and meaning: the origins of the built world and its semiotic organization*, Mouton: The Hague, 1979.
- Reichenberger, Andrea, „Kunstwollen: Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst, in: *Kritische Berichte* 31, 2003.1, 69-85.
- Reil, Sebald, *Kilian Stumpf 1655-1720; ein Würzburger Jesuit am Kaiserhof zu Peking* (Missionswissenschaftliche Abhandlungen und Texte, Bd.33), Münster: Aschendorff, 1978.
- Rochemonteix, Camille de, *Joseph Amiot et les derniers survivants de la Mission française à Pékin (1750-1795)*, Paris: Picard et fils, 1915.
- Rowbotham, Arnold H., *Missionary and Mandarin: the Jesuits at the Court of China*, New York: Russell & Russell, 1966.
- Rzepkowski, Horst, „Der Beitrag von Johann Adam Schall von Bell zur einheimischen christlichen Kunst“, in: *Western Learning and Christianity in China. The Contribution and Impact of Johann Adam Schall von Bell (1592-1666)*, hrsg. v. Roman Malek, Bd.1, Nettetal: Sankt Augustin, S. 936-942.
- Saldanha, António Vasconcelos de (Hrsg.), *De Kangxi para o Papa pela via de Portugal: memória e documentos relativos à intervenção de Portugal e da Companhia de Jesus na questão dos ritos chineses e nas relações entre o imperados Kangxi e a Santa Sé*, Bd. 3, Macau: Instituto Português do Oriente 2002.

- \_\_\_\_\_, „The Last Imperial Honours from Tomás Pereira to the Eulogium Europeorum Doctorum in 1711“, in: *In the Light and Shadow of an Emperor: Tomás Pereira, SJ (1645-1708), the Kangxi emperor and the Jesuit Mission in China*, hrsg. v. Arthur K. Wardega u. António Vasconcelos de Saldanha, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012, S. 144-226.
- Sauter, Marion, *Die oberdeutschen Jesuitenkirchen (1550-1650): Bauten, Kontext und Bautypologie*, Petersberg: Imhof, 2004.
- Scheibel, Wolfgang, *Ordenskollegien der Gesellschaft Jesu unter Kurfürst Maximilian I. von Bayern (1598 bis 1651) – Untersuchungen zur Kollegarchitektur im 17. Jahrhundert*, Diss. Marburg, 1999 (Online-Version).
- Schütte, Josef F., *Valignanos Missionsgrundsätze für Japan*, Rom: Edizioni di storia e letteratura, 1958.
- Schüller, Sepp, *Die Geschichte der christlichen Kunst in China*, Berlin: Klinkhardt und Biermann, 1940.
- Séguy, Marie R., „A propos d’une peinture chinoise du Cabinet des estampes à la Bibliothèque Nationale“, in: *Gazette des beaux-arts*, H. 88, 1976, S. 228-230.
- Serbat, Louis, „L’architecture gothique des jésuites au XVIIe siècle“, in: *Bulletin monumental* 66, 1902, 315-70.
- Shu Renhua 疏仁華; Zhou Xiaoguang 周曉光, „Li Madou jiaoyou yu shidaifa zeng shi 利瑪竇交遊與士大夫贈詩“, in: *Lishi dang ‘an 歷史檔案*, Bd. 1, 2012, S. 121-134.
- Skinner, George William, „Introduction: Urban Structure in Ch’ing China“, in: *The City in Late Imperial China*, Stanford: Stanford University, 1977, S. 521-553.
- Souciet, Étienne; Gaubil ; Antonine (Hgg.): *Observations mathématiques, astronomiques, géographiques, chronologiques et physiques: tirées des anciens livres chinois ou faites nouvellement aux Indes et à la Chine*, 3 Bde.; Paris: Chez Rollin libraire, 1729-1732.
- Standaert, Nicolas, *The Interweaving of Rituals: Funerals in the Cultural Exchange between China and Europe*, Seattle/London: University of Washington Press, 2008.
- \_\_\_\_\_, *Handbook of Christianity in China*, vol.1 (635-1800), Leiden/ Boston/ Köln: Brill, 2001.
- Stanislav, Juznic, „Letters from Augustin Hallerstein, an eighteenth Century Jesuit Astronomer in Beijing“, in: *Journal of astronomical History and Heritage*, H.112, 2008, S. 219-225.

- Steinhardt, Nancy S., *Chinese imperial city planning*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1990.
- Stücke, Christian, *Der Mandarin des Himmels, Zeit und Leben des Chinamissionars Iganx Kögler S.J. 1680-1746*, Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 2003.
- Sun, Donghu 孫東虎, „Xuannan lishi wenhua sanyi 宣南歷史文化三議“, in: *Beijing shehui kexue* 北京社會科學, 2005, Bd.3, S.5-23.
- Teixeira, Manuel, *The Church of St. Paul in Macau*, Lisboa: Centro de Estudos Históricos Ultramarinos da Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- Thomas, Auguste H., *Histoire de la Mission de Pékin: Depuis les origines jusqu'à l'arrivée des Lazaristes*, Paris: Louis-Michaud, 1923.
- Vallery-Radot, Jean, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris*, Rome: Inst. Hist. S. I., 1960.
- Väth, Alfons, *Johann Adam Schall von Bell S.J.: Missionar in China, kaiserlicher Astronom und Ratgeber am Hofe von Peking, 1592-1666: Ein Lebens- und Zeitbild*, Nettetal: Steyler Verlag, 1991 (<sup>1</sup>1933).
- Vignau-Wilberg, Peter, *Perspektive und Projektion. Andrea Pozzos Architekturtheorie und ihre Praxis* (punctum, Bd. 19), München: scaneg, 2005.
- Voretzsch, Evin A., „Auf den fernen Osten bezügliche Manuskripte in den Bibliotheken Portugals“, in: *Artibus Asiae*, Bd.1, Nr.1, 1925, S. 40-55.
- Warnke, Martin, *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute : Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln: DuMont, 1984.
- Wang Lianming, Francesco Magliccora, „The Architectural Drawings of an Eighteenth-Century Jesuit Church (Nantang) in Beijing: Analysis and Reconstruction“, in: *Le Vie dei Mercanti. Safeguard of Architectural, Visual and Environmental Heritage*, Neapel, 2011, S. 1-12.
- Weber, Gregor; Zimmermann, Martin, „Propaganda, Selbstdarstellung und Repräsentation. Die Leitbegriffe des Kolloquiums in der Forschung zur frühen Kaiserzeit“, in: *Propaganda – Selbstdarstellung – Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jhs. n. Chr.*, Wiesbaden: Franz Steiner, 2003, S. 1-14.
- Werner, Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin: Cassirer, 1921.
- Whitfield, Roderick, 'The School Paintings in the British Museum', in: *The Burlington Magazine*, H. 114, 1972, S. 285-294.

- Whitfield, Roderick; Whitfield, Susan; Neville, Agnew, *Cave Temple of Mogao: Art and History on the Silk Road*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2000.
- Widmaier, Rita (Hrsg.), *Leibniz korrespondiert mit China; der Briefwechsel mit den Jesuitenmissionaren (1689-1714)*, Frankfurt a.M.: Klostermann. 1990.
- Wills, John E., *Embassies and Illusions: Dutch and Portuguese Envoys to K'ang-hsi, 1666-1687*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1984.
- \_\_\_\_\_, „Relations with maritime Europeans, 1514-1662”, in: *The Cambridge History of China* (Bd.: The Ming Dynasty, 1368-1644, part 2), S. 335-353.
- Witek, John W., *Controversial Ideas in China and in Europe: A Biography of Jean-Francois Foucquet, S. J. (1665-1741)* (Bibliotheca Instituti Historici, Bd. XLIII), Roma: Institutum Historicum, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Dicionário Português-Chinês* [original von Michele Ruggieri u. Matteo Ricci, 1583-88], Lisboa: Biblioteca Nacional; Instituto Português do Oriente; Ricci Institute for Chinese-Western Cultural History, University of San Francisco, 2001.
- „The Emergence of A Christian Community in Beijing during the Late Ming and Early Qing Period”, in: *Encounters and Dialogues: Changing Perspectives on Chinese-Western Exchanges from the Sixteenth to Eighteenth Centuries*, hrsg. v. Wu Xiaoxin (Monumenta Serica, Bd. LI), Sankt Augustin: Monumenta Serica Institute, 2005, S. 95-121.
- Wu Yan-ling 吳豔玲, „Qianxi beijing tianzhujiao dongtang de jianli jiqi yiyi 淺析北京天主教東堂的建立及其意義”, in: *Journal of Zhejiang Ocean University (Humanities Science)*, H. 29, Nr. 2, 2012, S. 54-55.
- Yang Yulei 楊雨蕾: „Chaoxian yanxinglu suoji de beijing liulichang 朝鮮燕行錄所記的北京琉璃廠“, in: *Zhongguo dianji yu wenhua 中國典籍與文化*, H. 4, 2004, S. 56-78.
- Yi Deng, „A study on the block formation and its subdivision into the housing lots in the Inner City of Beijing: an analysis of Qianlong Jingcheng Quantu, Map of the Capital City of Qianlong-Period (1750)”, in: *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, H. 10, 2002, Nr.2, S. 212-217.
- Yu Sanle 餘三樂, *Zhongxi wenhua jiaoliu de lishi jianzheng—mingmo qingchu beijing tianzhu jiaotang 中西文化交流的歷史見證——明末清初北京天主教堂*, Guangdong: Guangdong renmin chubanshe, 2006.
- Zou Hui, *A Jesuit Garden in Beijing and Early Modern Chinese Culture*, West Lafayette: Purdue University Press, 2011.

## Bildnachweis

- Fig.1 Übersicht über die Kirchen in Peking, in: *Tian zhu tang* 天主堂, dat. 1707-1708, Chinois 1333, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Fig.1.2.1 Peking um 1560, Zhang Jue, aus: Naquin 2000, S. 152, Fig.5.1
- Fig.1.2.2 Peking in der Ming-Zeit, aus: Naquin 2000, S. 135, Fig. 5.1
- Fig.1.2.3 Das Xuanwu-Tor, 19. Jh., aus: Bird 1900, S. 94.
- Fig. 1.2.4 Kultur und Handelszentren zum Süden des Xuanwu-Tors, Markierungen auf dem Stadtplan von Belsky (2005, Fig,1.9).
- Fig.1.2.5 Rekonstruktion des Baugeländes (Rekonstruktion des Autors)
- Fig.1.2.6 Nantang in der Darstellung der *Qianlong jingcheng quantu*, 1:650, 1750, Digital Archive of Toyo Bunko Rare Books, Tokyo.
- Fig.1.2.7 Peking in der Qing-Zeit, aus: Naquin 2000, S. 356, Fig. 11.1
- Fig. 1.2.8 Il-Gesù aus 18 Ansichten von Rom, um 1665, Liévin Cruyl, Universität Bern.
- Fig. 1.2.9 *Roma Iganzia*, Cornelius Galle, ca. 1610, aus: Frutaz 1962, Bd.2
- Fig. 1.2.10 Die St. Michael in Darstellung des Stadtplanes von München, Ausschnitt, 1806, Bayerisches Landesvermessungsamt München, Inv.-Nr. 11538/88
- Fig.1.2.11 *Cidade de Macau*, 1635, códex cxv/2-1, map no. 47, Bibioteca Pública de Évora, Évora.
- Fig.1.2.13 *Plan de Pékin Capital de la Chine*, Étienne Souciet, 1729, aus: Souciet 1729-32, Bd.1, Fig.2.1.
- Fig.1.2.14 *Description de la Chine*, Jean-Baptiste du Halde, 1735, aus: Du Halde 1735, Bd.2, S. Fig.2.1
- Fig.2.2.1 *Namban-dera*-Tempel, Malerei auf Papier, Kyoto, Kobe Municipal Museum, aus: Bailey 2003, S. 332, Fig. 10.16
- Fig.2.1.2 Rekonstruktion des Grundrisses und des ikonographischen Programmes der „Ricci-Kirche“, 1610.
- Fig.2.2.1 Grundrisse verschiedener Bauperiode im Vergleich; Schalls Kirche befindet sich in der Mitte Pereiras Neubau.
- Fig. 2.2.2 *Yuzhi tianzhutang beiji*, gestiftet vom Kaiser Shunzhi, weißer Marmor, 1657, Peking; Fotoreproduktion, Copyright: Roreau Archive (RA), Ricci Institute for Chinese and Western Cultural History, University of San Francisco.
- Fig. 2.2.3 Spiralförmige *Zaojing* eines Tempels in Chongqing 重慶, Provinz Sichuan 四川, Fotografie, Database of Chongqing Library.

- Fig. 2.2.4 Ikonografische Programme der “Ricci-Kirche” und Schalls Kirche im Vergleich
- Fig. 2.3.1 Dongtang-Residenz in Darstellung der *Qianlong jingcheng quantu*, 1:650, 1750, Digital Archive of Toyo Bunko Rare Books, Tokyo.
- Fig. 2.3.2 Lokalisierung verschiedener Bauteile, Markierungen auf *Qianlong jingcheng quantu*, 1:650, 1750, Digital Archive of Toyo Bunko Rare Books, Tokyo.
- Fig. 2.4.1 Beitang-Residenz in Darstellung der *Qianlong jingcheng quantu*, 1:650, 1750, Digital Archive of Toyo Bunko Rare Books, Tokyo.
- Fig. 2.4.2 Rekonstruktion der Beitang-Residenz in der ersten Dekade des 18. Jhs. (basiert auf Moreaus Diagramm).
- Fig. 2.4.3 Triumphbögen vor dem Kirchenhof der Nantang, 19. Jh., aus: Yu Sanle 2006.
- Fig. 2.5.1 *Gaoli guan* in Darstellung der *Qianlong jingcheng quantu*, 1:650, 1750, Digital Archive of Toyo Bunko Rare Books, Tokyo.
- Fig. 2.5.2 Nantang nach 1870, Fotografie, Adolf-Nikolay Erazmovich-Boiarskii, 1874-1875.
- Fig. 2.5.3 (oben) Nantang um 1875, Fotografie, Copyright: Archiv der Mission des Lazaristes in Paris
- Fig. 2.5.4 (Mitte) Das lateinische Kreuz der Nantang, nach 1853, Fotografie, Copyright: Archiv der Mission des Lazaristes in Paris.
- Fig. 2.5.5 (oben rechts) Fassade der Saint-Paul-Saint-Louis, Étienne Martellange, François Derand, 1627-1641, Bibliothèque nationale de France (BNF).
- Fig. 2.5.6 Wappen Portugals über dem Hauptportal, Kupferstich, 19. Jh., Archives jésuites de la Province de France, Paris.
- Fig. 2.5.7 Nantang nach 1900, Fotografie, Archives jésuites de la Province de France, Paris.
- Fig. 3.1.1 (oben) Außerbau der Nantang-Kirche in perspektivischer Darstellung, chinesische Tuschel auf Papier, 104, 5 x 65, 4 cm, Fernando B. Moggi zugeschrieben, dat. 1720-1729, Mikrofiches, Sig. A.H.U. Cart. Ms-XI. CM 759, Arquivo Histórico Ultramarino in Lissabon.
- Fig. 3.1.2 (unten) Innenraum der Nantang-Kirche in perspektivischer Darstellung, chinesische Tuschel auf Papier, 50, 5 x 55, 5 cm, Fernando B. Moggi zugeschrieben, dat. 1720-1729, Mikrofiches, Sig. A.H.U. Cart. Ms-XI. CM 758, Arquivo Histórico Ultramarino in Lissabon.

- Fig. 3.1.3 Grundriss der Nantang-Kirche in perspektivischer Darstellung, chinesische Tuschel auf Papier, insg. 227, 3 x 50, 2 cm, Maßstab 1:50 cm, dat. 1720-1729, Mikrofiches, Sig. A.H.U. Cart. Ms-XI. CM 760, Arquivo Histórico Ultramarino in Lissabon
- Fig. 3.1.4 (oben links) Siegel der Nationalbibliothek in Madrid, Blatt 758
- Fig. 3.1.5 (oben Mitte) Siegel des Historischen Übersee-Archiv in Lissabon, Blatt 758
- Fig. 3.1.6 (oben rechts) Farbeinsatz an Kapitellen des Hauptaltars, Blatt 758
- Fig. 3.1.7 Fernando Buonaventure Moggi an Michelangelo, geschrieben am 08. November 1729 in Peking, in: ARSI, JS 184, f. 41rv, aus: Corsi 2012, Fig. 218.
- Fig. 3.1.8 Dongtang-Kirche, Zeichnung, dat. 1723-1729, 23, 3 x 30, 1 cm, Sig. DRWG 1 – Russian, no. 128, Library of Congress in Washington D.C.
- Fig. 3.1.9 (oben) Fassade der Nantang, Lithographie, 1861, aus: De Mas 1861.
- Fig. 3.1.10 (unten) Nantang im 19. Jahrhundert, Photographie, dat. 1865-1789, Raccolte Museali Fratelli Alinari, Firenze.
- Fig. 3.2.1 Grundriss der Nantang-Residenz, nach 1904, Landesamt für Architektur und Stadtplanung Peking.
- Fig. 3.2.2 Grundriss der Nantang nach 1904, Landesamt für Architektur und Stadtplanung Peking.
- Fig. 3.2.3 Maßskala auf der Interieur-Zeichnung (Blatt 758)
- Fig. 3.2.4 Fassade und Aufriss des Langhauses im Vergleich; links: Zeichnung von Francesco Maglioccola, Feldforschung 07.2013, Peking.
- Fig. 3.2.5 Angaben zum Maßstab der Grundrissaufnahme, Blatt 760.
- Fig. 3.2.6 (unten) Grundriss von Il-Gesù, Jacopo Barozzi da Vignola, Institut gta, ETH Zürich.
- Fig. 3.2.7 Aufriss des Nantang-Baus im 18. Jh.
- Fig. 3.2.8 Grundriss von Sant' Andrea, Leon Battista Alberti, nach 1471, DigiDiathek, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität
- Fig. 3.2.9 Rekonstruktion der Nantang-Fassade gemäß der Darstellung der „Lissabonner Zeichnung“ (Blatt 759)
- Fig. 3.2.10 Rekonstruktion des Wandsystems gemäß der Darstellung der „Lissabonner Zeichnung“ (Blatt 758)
- Fig. 3.2.11 „Kuppel“ in Darstellung der „Lissabonner Zeichnung“ (Blatt 759)
- Fig. 3.2.12 Rekonstruktion des Innenraums mit dem Blick nach Norden, aus: Wang

- Lianming et al. 2010.
- Fig. 3.2.13 Rekonstruktion des Innenraums mit dem Blick nach Osten, aus: Wang Lianming et al. 2010.
- Fig. 3.2.14 Rekonstruktion des Innenraums mit dem Blick nach Norden, aus: Wang Lianming et al. 2010.
- Fig. 3.2.15 Rekonstruktion des Innenraums mit dem Blick nach dem Hochaltar, aus: Wang Lianming et al. 2010.
- Fig. 4.1.1 Zusammenstellung von Bautypen für Jesuitenkirchen, Zeichnung, Giovanni de Rosis, um 1580, Hopp 2003, Fig. 48
- Fig. 4.1.2 Fassade der Sant' Andrea della Valle, Giacomo della Porta, erbaut 1591-1626, Millo 1999, S. 623.
- Fig. 4.1.3 (oben) Grundriss der Jesuitenkirche San Fedele in Mailand, ÖAW, Kommission für Kunstgeschichte.
- Fig. 4.1.4 (unten) Grundriss der Jesuitenkirche in Fidenza, ÖAW, Kommission für Kunstgeschichte.
- Fig. 4.1.5 Grundriss der Jesuitenkirche des Heiligen Karl Borromäus und des *Domus Professa* in Antwerpen, Pieter Huysens, um 1622, Lombaerde 2008, S. 215.
- Fig. 4.2.1 Die topographische Darstellung im *Aomen jilüe*, in SKQS, 1751.
- Fig. 4.2.2 Grundriss der St. Paul zu Macau, 1601/02, aus: Guillén-Nuñez 2009.
- Fig. 4.2.3 Fassadenruine der St. Paul zu Macau, 1601/02, Reliefs um 1607-1625, aus: Graves 1904, Library of Congress in Washington D.C.
- Fig. 4.2.4 Bestandsaufnahme der Reliefs an der St. Paul-Fassade, in: Liu Xianjue et al. 2005.
- Fig. 4.2.5 Das erste Obergeschoss der St. Paul-Fassade, aus: Hugo-Brunt 1954.
- Fig. 4.2.6 (Mitte) Reliefs im zweiten Obergeschoss der St. Paul-Fassade, aus: Liu Xianjue et al. 2005.
- Fig. 4.2.7 (unten links) Reliefs im dritten Obergeschoss sowie Giebel, aus: Liu Xianjue et al. 2005.
- Fig. 4.2.8 (unten rechts) Fassade der Escuelas Mayores (Universität) in Salamanca, Imago, Humboldt-Universität Berlin.
- Fig. 4.2.9 (oben) Fassadenentwurf der Heiligen Karl Bartholomäus in Antwerpen, z. T. von Peter Paul Rubens, 1622.
- Fig. 4.2.10 (unten) Hofansicht mit Schnitt durch den Friedrichsbau, Carl Schäfer, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. 15348

- Fig. 4.2.11 (links) Fresken in der Capella degli Scrovegni (Arenakapelle), Blick nach Westen auf die Eingangswand mit der Darstellung des Jünsten Gerichts, Poeschke 2003, Fig.100.
- Fig. 4.2.12 (rechts) Maagd Maria geflankeerd door symbolen uit de Lauretaanse Litanie, Hieronymus Wierix, Philips Galle, Kupferstich, 19, 9 x 13, 9 cm, nach 1563, Rijksmuseum Amsterdam, Sig. RP-P-1906-1768
- Fig. 4.2.13 Krönung Mariä und Szenen aus dem Leben des Hl. Dominikus, Frau Angelico 213 x 211 cm, Öl auf Holz, Musée du Louvre in Paris.
- Fig. 4.2.14 Krönung Mariä, in: *Tianzhu chuxiang jingjie*, Giulio Aleni, 1640.
- Fig. 4.2.15 Krönung Mariä auf dem Hochaltar der Chiesa Nuova (Philipp Neri), 17. Jh.
- Fig. 4.2.16 Neue Reichskanzlei, Albert Speer, 1928-30, aus: Levy 2004.
- Fig. 4.3.1 Lokalisierung der Jesuitenkirchen auf den Residenz-Geländen; von links nach rechts: Nantang, Beitang und Dongtang, 18. Jh.
- Fig. 4.3.3 Links: Nossa Senhora da Assunção in Pedrógão Grande; rechts: Kirche Nossa Senhora da Rosário in Alt-Goa, aus: Nunes Pereira 2002.
- Fig. 4.3.4 (links) Aufriss und Grundriss der San Ignazio zu Rom, Ausschnitt aus: Pozzo (1800, Bd.2).
- Fig. 4.3.5 (rechts) Die Scheinkuppel in der Jesuitenkirche in Wien, Andrea Pozzo, 1685-94.
- Fig. 4.3.6 Pläne des ausgeführten Projekts von Il-Gesù in Rom, Hoppe 2003, S. 8.
- Fig. 4.3.7 (links) Fassade des Salzburger Domes, Solari Santino, 1614-28, aus: Binding 2004, S. 230.
- Fig. 4.3.8 (rechts) Fassade der Jesuitenkirche in Wien, Andrea Pozzo, 1623-27, aus: Czeike 2003, S. 179.
- Fig. 4.3.9 Château d'Ancy-le-Franc, Sebastiano Serlio, ab 1546, RUDI, Friedrich Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.
- Fig. 4.3.10 (links) Doppelturmfassade, aus: Serlio 1964, fl. 217v.
- Fig. 4.3.11 (rechts) Fassade des Domes zu Portalegre.
- Fig. 4.3.12 Chinesischer Garten mit Pavillon, Christian Friedrich Schuricht, 1804.
- Fig. 4.3.13 Triumphbögen aus Serlios Libro Terzo, in: Serlio 1964, fl. 104r (links); 108r.
- Fig. 4.3.14 Der europäische Triumphbogen am Eingang des Landeshauses von Prinzen Gong, 1777.
- Fig. 4.3.15 Stützensystem einer Holzarchitektur (z.B. *Foguangsi*), aus: Ledderose 1999,
- Fig. 4.4.1 (unten) Standort des portugiesischen Goa, National Maritime Museum,

London.

- Fig. 4.4.2 Grundriss der Espirito Santo, begonnen 1520, aus: Pereira 2002, S. Fig. XXII.
- Fig. 4.4.3 Rekonstruktionsversuch der Fassade der S. Paulo, Alt-Goa, Nunes-Pereira 2002, Zeichnung 2.
- Fig. 4.4.4 Sergierbogen, Pola (Kroatien), ca. 30 v. Chr.
- Fig. 4.4.5 Santa Sé, Goa; oben: Fassade (erbaut 1562-1651); unten: Grundriss, aus: Pereira 2002, Fig. Fig. XII.
- Fig. 4.4.6 Fassade der Igreja ed Mirando do Duoro, erbaut 1552.
- Fig. 4.4.7 (unten links) Kirchenfassade korinthischer Ordnung, aus: Serlio 1864, fl. 175r.
- Fig.4.4.8 (unten rechts) Geometrische Anordnung der Fassade der S. Maria Novella, aus: Binski 2004, S. 108.
- Fig. 4.4.9 Bestandsaufnahme der Fassade, Kirche Bom- Jesus, Alt-Goa, 1594-1605, aus: Nunes-Pereira 2002, Zeichnung 12.
- Fig. 4.4.10 (oben) Grundriss der Kirche Bom- Jesus, Alt-Goa, 1594-1605, aus: Nunes-Pereira 2002, Zeichnung 11.
- Fig. 4.4.11 (unten) Kirche Nossa Senhora da Graça; oben: Fassade (1597-1608); unten: Grundriss, aus: Pereira 2002, Fig. XX.
- Fig. 4.4.12 (oben links) Nossa Senhora da Imaculada Conceição in Panjim (Goa), 1619.
- Fig. 4.4.13 (oben rechts) Kirche Santo Inácio de Loiola des Jesuitenseminars, Rachol (Goa), erbaut 1622-1640.
- Fig. 4.4.14 (Mitte links) Gemeindegkirche St. Alex, Corturim (Goa), erbaut 1647.
- Fig. 4.4.15 (Mitte rechts) Espirito Santo in Margão (Goa), erbaut 1675.
- Fig. 4.4.16 (unten links) Santa Ana in Talaulim (Goa), erbaut 1681.
- Fig. 4.4.17 Nossa Senhora de Glória in Varcá (Goa), ca. 1700.
- Fig. 4.4.18 (links) Kirche Reis Magos in Aguada (Goa), ca. 1770er Jahre.
- Fig. 4.4.19 (rechts) St. Josef-Kirche zu Macau, 1746-1758.
- Fig. 4.5.1 Grundriss der Beitang-Residenz, Moreau (?), dat. vor 1715, aus: Pfister 1943-44.
- Fig. 4.5.2 Entwurf zur Fassade des Noviciats des Jésuites in Paris, Martellange, 1630, Bibliothèque nationale de France (BNF).
- Fig. 4.5.3 Église de la Mercy, ca. 1630, Bibliothèque nationale de France (BNF).
- Fig. 4.5.4 Fassade der Beitang, Charles de Belleville, Peking 1703, Detailaufnahme aus der „Pariser Malerei“, dat. 1720-1729, Bibliothèque nationale de France

- (BNF).
- Fig. 4.5.5 (unten links) l'Église Saint-Acheul in Amiens, wiederaufgebaut 1751.
- Fig. 4.6.1 Beitung-Garten in der Darstellung der „Pariser Malerei“, erbaut gegen 1740, Jean-Denis Attiret u.a., Copyright: Bibliothèque nationale de France (BNF), Sig. RC-B-0074.
- Fig. 4.6.2 Rekonstruktion der Muster von Beitung-*Parterres*
- Fig. 4.6.3 Formschnitte in der Darstellung des *Xiyang lou*-Kupferstichs
- Fig. 4.6.4 (unten links) Hofgarten des jesuitischen Kollegs in La Flèche, erbaut nach 1612.
- Fig. 4.6.5 Beitungtang-Residenz (Detailaufnahme) in der Darstellung der *Qianlong jingcheng quantu*, 1:650, 1750, Digital Archive of Toyo Bunko Rare Books, Tokyo.
- Fig. 4.6.6 (oben) Beitung-Kirche in perspektivischer Darstellung mit dem Blick nach Süden, Zeichnung auf Papier, Nr. 323, 24.6 x 31.3 cm, Giovanni Gherardini zugeschrieben, dat. vor 1711, Library of Congress, Washington, D.C.
- Fig. 4.6.7 (Mitte links) Taihu-Felsen mit einem Sprungbrunnen,
- Fig. 4.6.8 (Mitte rechts) Fresko mit Darstellung der Taihu-Felsen, Igreja de Nossa Senhora da Guia (*Shengmu xuedi dian jiaotang*) zu Macau, erbaut nach 1637.
- Fig. 4.6.9 Beitung-Kirche mitsamt dem Garten, Zeichnung auf Papier, 23, 4 x 29 cm, nach 1740, Copyright: Library of Congress, Washington D.C.
- Fig. 4.6.10 Garten der Collège de L'Arc in Dole, Martellange, Zeichnung auf Papier, Copyright: Bibliothèque nationale de France (BNF).
- Fig. 4.6.11 *Westliche Pflanze, die Zeit kennt*, 136, 6 x 88, 6 cm, Farben und Tuschel auf Papier, Hängerolle, Castiglione, 1753, Palastmuseum Taipeh.
- Fig. 4.6.12 Wasserspiele in Böcklers *Architectura curiosa nova*, Bd.2, 1664.
- Fig. 4.6.13 Kaskade in *Architectura curiosa nova*, Bd.3, 1664.
- Fig. 4.6.14 Sprungbrunn vor *Qixie qu*, *Xiyang lou*, Kupferstich, nach 1745.
- Fig. 4.6.15 Wasserbrunnen in der Darstellung einer chinesischen Malerei im europäischen Stil, nach 1740, aus: Shigeru Aoki 1995.
- Fig. 4.6.16 Hofgarten des jesuitischen Kollegs in La Flèche, Martellange, 1614, Copyright: Bibliothèque nationale de France (BNF).
- Fig. 4.6.17 (links) Château du Bury, 1511-15, aus: Flammarion 1989, S. 59.
- Fig. 4.6.18 (rechts) Ansicht des Château des Blois, Jacques Androuet Du Cerceau, 1576-79, Flammarion 1989, S. 43 (oben).

- Fig. 4.6.19 Das Novizenhaus S. Andrea al Quirinale, Kupferstich, Matthäus Greuter, 1611, EasyDB, Universität Bern.
- Fig. 5.1.1 Madonna mit Kind, Giovanni Nicolò, Öl auf Holzplatte, 22, 6 x 14 Inches, Namban Bunka-kan in Osaka.
- Fig. 5.1.2 Madonna mit Jesuskind und Joahnesknaben, gen. Die schöne Gärtnerin, Sanzio Raffael, 1507, Louvre in Paris, ArtICON, Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Fig. 5.1.3 (links) Salvador Mundi, Giacomo Niva, Öl auf Karton, 9,1 x 6,7 Inches, dat. 1597, General Library, University of Tokyo Library System, A100:1649.
- Fig. 5.1.4 (rechts) Fu Xi (mit Winkelmaß) und Nüwa (mit Zirkel) als mystisches Wesen
- Fig. 5.1.5 (unten links) Heiliges Bild des inkarnaten Herrn vom Himmel, in: Aleni 1637, Holzschnitt, Houghton Library, Harvard University.
- Fig. 5.1.6 (unten rechts) Christus Salvador, Kupferstich auf Papier, 24,6 x 17,8 cm, Philips Galle, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.7 (links) Standbild des Dichters Su Dongpo, Hängerolle, Zhao Mengfu (1254-1322), Palastmuseum Taipeh.
- Fig. 5.1.8 (rechts) Christus met rijksappel, Jan-Baptist Barbé, Kupferstich auf Papier, dat. 1588-1648, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.9 Christus als Salvador Mundi, Kupferstich auf Papier, 0,86 x 0,65 cm, Hieronymus Wierix, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.10 (rechts) Maria met het Christuskind (S. Maria Maior), Kupferstich auf Papier, Hieronymus Wierix, dat. 1588-1648, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.1 (links) Frontispiz Nadals *Evangelicae Historiae Imagines*, Hieronymus Wierix, Antwerpen 1593.
- Fig. 5.1.12 (oben) Fresko über dem Portal in der Igreja de Nossa Senhora da Guia, 1637.
- Fig. 5.1.3 Madonna im Schnee, Öl auf Papier, 6,7 x 4,7 Inches, 1614, Twenty-Six Martyrs Museum in Nagasaki, aus: Bailey 2003, S. 320, Fig. 10.7.
- Fig. 5.1.4 (oben links) Madonna mit Kind nach dem Evangelium St. Lukas, Hängerolle, Tuschel und Farben auf Seide, dat. 17. Jh., Field Museum, Sig. C5A33288.
- Fig. 5.1.5 (unten) Konkubinen am Shu-Hofe, Tang Yin, Farben auf Seide, Palastmuseum Peking.
- Fig. 5.1.6 (oben rechts) Guanyin mit Knabe, Tang Yin, Hängerolle, Tuschel und Farben auf Papier, 18,6 x 59 cm, British Museum, Ch.Ptg.Add. 47.
- Fig. 5.1.17 Erzengel Michael als Drachentöter, Giacomo Niva, Öl auf Holz, Museum der

St. Paul zu Macau, 1602.

- Fig. 5.1.18 Hochaltar in der Kathedrale in Seville, Spanien.
- Fig. 5.1.19 *Gudai shengmu xiang* (Altertümliches Porträt von Madonna), in: Cheng Dayue 1610, Holzschnitt, 30,7 x 15 cm, aus: Mo Xiaoye 2009, S. Fig.20.
- Fig. 5.1.20 Die Antwerpener Madonna, 28 x 19,4 cm, Hieronymus Wierix, aus: Wiebel 1995, Fig. 26.
- Fig. 5.1.21 Madonnenbild nach dem Evangelisten Lukas in der S. Maria Maggiore, dat. 3. n. Chr., übermalt im 13. Jhs (G. Wolf), Rom.
- Fig. 5.1.22 Madonna mit Kind, Schrein mit Vergoldung und maki-e-Ornamenten, 18,6 x 1,8 Inches, Öl auf Karton mit lackiertem Rahmen, dat. 1597, Santa Casa da Misericórdia, Copyright: Cintra e Castro Caldas.
- Fig. 5.1.23 Madonna mit Kind, Reliquienschrein in der Santa Casa da Misericórdia, 101 x 73 x 17 cm, Portugal, Museu de S. Roque in Lissabon.
- Fig. 5.1.24 Holzschnitt mit Darstellung der Guanyin im Zhangzhou-Stil, Ding Yunpeng 1997.
- Fig. 5.1.25 Krönung Mariens, begleitet von Engeln im zweiten Obergeschoss der St. Paul zu Macau (links), ca. 1620-1627; Hemelvaart van Maria (rechts), 11,4 x 7,6 cm, Kupferstich auf Papier, Johannes Wierix, dat. 1573, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.26 Siebenköpfiger Drache (links), Relief im zweiten Obergeschoss der St. Paul zu Macau, ca. 1620-1627; Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache, Albrecht Dürer, ca. 1497-98, Holzschnitt auf Papier.
- Fig. 5.1.27 Hl. Geist im Giebel der St. Paul zu Macau (links), Relief, ca. 1620-27; Fries met arabesken om de door zonnestrallen omgeven Heilige Geest (rechts), Kupferstich, Hieronymus Wierix, dat. 1594, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.28 H. Veronica, Abraham van Merlen, Wierix Brüder, dat. 1600-1660, Kupferstich auf Papier, 10,9 x 7,6 cm, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.29 Frontispiz der *Erklärenden Illustrationen* (Jingcheng shuxiang), Adam Schall von Bell, 1640, aus: Standaert 2007.
- Fig. 5.1.30 Frontispiz der Vita D. N. Jesu Christi, 16 x 10 cm, Rom 1607, Marits Sabbe Library, K.U. Leuven.
- Fig. 5.1.31 Hauptbild des Herrn, zu ihm sowohl der Himmel als auch die Erde gehören (*Tiandi zong guiyi zhuxiang*), Holzschnitt, Adam Schall von Bell, 1640, aus: Standaert 2007.

- Fig. 5.2.32 Christuskind omringd door musicerende engelen (links), Kupferstich auf Papier, 9,8 x 6,6 cm, Hieronymus Wierix, vor 1619, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.2.33 Christus als Salvator Mundi (rechts), Kupferstich auf Papier, 14,4 x 9,9 cm, Crispijn van de Passe, dat. 1594, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.34 Christus als Salvador Mundi, Tuschel und Farben auf Papier, Manohar zugeschrieben, nach Hieronymus Wierix, dat. 1595-1600, Catherine and Ralph Benkaim Collection.
- Fig. 5.1.35 (oben links) Kampf des hl. Michael mit dem Drachen aus Apokalypse, Holzschnitt, Albrecht Dürer, dat. 1498.
- Fig. 5.1.36 (oben rechts) Der Höllensturz der Verdammten, Öl auf Holz, 286 x 224, cm, Peter Paul Rubens, um 1621.
- Fig. 5.1.37 (unten links) Höllensturz, Johann Michael Rottmayr, Öl auf Holz, 1697, Schlosskapelle in Tittmoning.
- Fig. 5. 1.38 (unten rechts) Hl. Michael besiegt den Satan, Öl auf Holz, Guido Reni, Kapelle der S. Maria della Concezione in Rom, 1635.
- Fig. 5.1.39 (oben links) Aartsengel Michaël vertrapt Satan, Kupferstich auf Papier, 25,8 x 36,3 cm, Anton Wierix, nach 1623, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.40 (oben rechts) Aartsengel Michaël en de draak, Kupferstich auf Papier, 8,8 x 6,1 cm, Hieronymus Wierix, vor 1619, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.41 (Mitte links) Mystik des Rosenkranzes (Ausschnitt), Öl auf Papier, 31,9 x 25,3 Inches, ca. 1640, Kyoto University Natural History Museum.
- Fig. 5.1.42 (Mitte rechts) Hl. Franz Xavier, Wasserfarben auf japanischem Papier, 23,8 x 19 Inches, Kobe City Museum.
- Fig. 5.1.43 (unten) H. Franciscus Xavierius, Kupferstich auf Papier, 8,4 x 6,1 cm, Hieronymus Wierix, vor 1619, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.1.44 H. Ignatius van Loyola, Kupferstich auf Papier, 10,8 x 6,8 cm, Nicolaes Lauwers, Anton Wierix, nach 1610, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.2.1 Rekonstruktion des ikonographischen Programms der Nantang-Kirche (gemäß Fonesca 1711; „Lissabonner Zeichnungen“), nach 1711.
- Fig. 5.2.2 Verklärung des Herrn auf den Bergen, Kupferstich, 23,2 x 14,5 cm, Johannes Wierix, nach der Vorlage von Maarten de Vos, in Nadals *Adanotationes et meditationes in Evangelia*, 1607, Maurits Sabbe Library, K.U. Leuven.

- Fig. 5.2.3 Jesus, der Herr des Himmels, zeigt sein Aussehen (*Tianzhu xian zhenrong xiang*), Holzschnitt, in: *Die erklärenden Illustrationen*, Adam Schall von Bell, 1640.
- Fig. 5.2.4 Salvador Mundi, Öl auf Holz, 59,7 x 43,8 cm, Domenico Fetti, dat. 1622-23, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Fig. 5.2.5 (oben links) Hl. Michael besiegt den Satan, Öl auf Holz, unbekannte Maße, Nachlass Celso Constantinis, dat. ca. 1710.
- Fig. 5.2.6 (oben rechts) Hl. Michael besiegt den Satan, Öl auf Holz, 268 x 160 cm, Sanzio Raffael, 1518, Louvre in Paris.
- Fig. 5.2.7 (unten links) Erzengel Raffael mit Tobias, Öl auf Holz, unbekannte Maße, Nachlass Celso Constantinis, dat. ca. 1710.
- Fig. 5.2.8 (unten rechts) Beschermengel Raphael leidet Tobias an hand (Ausschnitt), Kupferstich auf Papier, Valentin Lefebvre zugeschrieben, nach 1650, Rijksmuseum Amsterdam.
- Fig. 5.2.9 Konkubinen und Kinder im Innenraum, *Tieluo* (Wandbehang), 322 x 304,5 cm, nach 1736, Palastmuseum Peking.
- Fig. 5.2.10 Hofdamen spielen Damespiel, Wasserfarben auf Seide, Castiglione-Kreis, nach 1760, Völkerkunde Museum in Hamburg.
- Fig. 5.2.11 Standorte der *Tongjing hua*, Giuseppe Castiglione, nach 1719.
- Fig. 5.2.12 Christus erscheint vor St. Ignatius, Noviziatkirche in Genua, dat. 1704, aus: Beurdeley et al. 1971.