

Tilman Spenglers *Der Maler von Peking* Die Malergestalt Lazzo zwischen westlicher und östlicher Kunst

Jin Xiuli

(Bochum)

Für die Welt ist das Reich der Mitte heutzutage kein Rätsel mehr, da man per Mausclick beinahe alles über dieses Land erfahren kann. Die Entwicklung der neuen Technologien und die zunehmende Globalisierung haben das einst geheimnisvolle Land entschleiert und in eine nun erreichbare Nähe gerückt. Die Reise von Westeuropa nach China, die im 18. Jahrhundert etliche Jahre in Anspruch nahm, dauert jetzt auf dem Luftweg nur noch etwa zehn Stunden. Die verringerte Reisezeit dorthin und der verstärkte Kontakt mit diesem Land führen dazu, daß der Westen mit China immer vertrauter und das exotische Chinabild unwiderrufbar immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird.

Dem promovierten Sinologen und Historiker Tilman Spengler ist es gelungen, die moderne Leserschaft in eine abenteuerliche Geschichte vor etwa drei Jahrhunderten zurückzusetzen und ihr eine kulturelle Begegnung von historischer Bedeutung zwischen dem Westen und dem Osten vor Augen zu führen. Sein Roman *Der Maler von Peking* handelt von Lazzo, einem italienischen Maler, der sich im Auftrag der Jesuiten am Kaiserhof in Peking aufhält, um durch seine Malerei den allmächtigen ‚Sohn des Himmels‘ sowie sein Reich für die katholische Mission zu gewinnen. Sowohl für Lazzo als auch für den Kaiser Chinas ist diese Begegnung eine intensive Auseinandersetzung mit einer bisher völlig fremden Kultur, die schließlich mit einem Sieg des Kaisers und einer Niederlage Lazzos endet: Obwohl Lazzos westliche Maltechnik den Hof beeindruckt, kann sie sich in der Malpraxis dort nicht durchsetzen. Statt das Reich zu missionieren, wird er zum Chinesen.

Durch die Geschichte Lazzos am Kaiserhof in China versucht Spengler, westliche und östliche Malerei in dem Darstellungsobjekt und der Darstellungsart miteinander zu vergleichen, um unterschiedliche philosophische und ästhetische Perspektiven hinter der jeweiligen Malkunst aufzuzeigen. In meiner Arbeit werden die Gedanken Spenglers auf einer kulturgeschichtlichen Ebene eingehend erörtert. Ferner wird die Frage aufgeworfen, ob die Siniisierung Lazzos als Zeichen des Triumphs des chinesischen Geistes über den westlichen angesehen werden kann.

1. Jesuiten und chinesische Malerei

Seit dem 16. Jahrhundert fingen die jesuitischen Missionare an, in China Fuß zu fassen. Matteo Ricci (1552-1610), ein italienischer Jesuit von großer Begabung, gilt als der Begründer der neuzeitlichen Mission in China und als kultureller Vermittler zwischen zwei gegensätzlichen Kulturen. Kurz vor seinem Tod in Beijing zeichnete er auf Italienisch seine Eindrücke und Erlebnisse während der Missionsarbeit in China auf. Nach seinem Tod wurde dieses „Tagebuch“ von seinem Ordensbruder Nicolas Trigault ins Lateinische übersetzt und 1615 unter dem Titel *De Christiana Expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Jesu* (Augsburg 1615; Lyon 1616; Coloniae 1617) herausgegeben. 1617 erschien es in Augsburg dann auch auf Deutsch.¹ Riccis Beschreibung der chinesischen Malerei gilt als die wohl erste dieser Art in Europa:

Das Mahlen / wie auch Bilder machen / ist bey disen Leuten treffentlich gebreuchig. Sie machen aber durchauß nichts gutes. Zum mahlen brauchen sie weder Oelfarben noch Schattierungen / sehen also ihre Figuren mehr todten als lebendigen Menschen oder Thieren gleich. Mit den Bildern / welche sie auß Metall / Marmelstein / Erden / &c. machen / sind sie noch vil vongeschickter / dann sie die proportion nicht nach gewissen Reglen / sonder nur nach augen nemen / welche sich oft irren / und je grösser das Bild ist / je grösser und deutlicher wirdt auch der Irrthumb.²

Damit erwähnt Ricci zwei Aspekte der chinesischen Malerei: Das Fehlen der Schattierung und der Mangel der Perspektive. Seine These wurde durch den Verkaufserfolg dieses Werks weitverbreitet und wirkte prägend für die europäische Rezeption. Chinesische Bilder sind der Ansicht Riccis nach mehr tot als lebendig, da chinesische Maler weder Schattierung noch Perspektive der europäischen Malkunst verwenden. Seine Darstellung, daß europäische Malerei sich im Vergleich zur chinesischen als eine überlegenere Kunst erweise, wurde wohl zum ausschlaggebenden Argument für den Beschluß der Jesuiten in Rom, begabte Maler nach Peking zur Mission zu entsenden. Alvaro Semedo (1585-1658) war ein portugiesischer Jesuit und der zweite Europäer, welcher sich nach Matteo Ricci in der chinesischen Sprache, Literatur und Kultur auskannte. Nach einem 22jährigen Aufenthalt in China

¹ Vgl. Ludwig Koch S.J., Jesuiten-Lexikon. Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt. Löwen 1962, Sp. 1539ff.

² Matteo Ricci, Historia von Einführung der Christlichen Religion in dasz grosze Königreich China durch die Societet Jesu. Sambt wohlbegründten bericht von beschaffenheit desz Landts und volcks auch desselbigens gesatzten, Sitten und gewohnheiten. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Nicolas Trigault. Augsburg 1617, S. 17.

verfaßte er das berühmte Werk *The History of that great and renowned Monarchy of China*.³ Darin schreibt er über die chinesische Malerei:

In painting they have more curiositie, than perfection. They know not how to make use either of Oyles, or Shadowing in this Art; and do therefore paint the figures of men without any grace at all: but trees, flowers, birds, and such like things, they paint very much to the life. But at present there are some of them, who have been taught by us, that use Oyles, and are come to make perfect pictures.⁴

Mit Ricci teilt Semedo die Ansicht, daß chinesische Malerei weder Ölgemälde noch Schattierung kennt. Dieser Aspekt wurde später von vielen Jesuiten immer wieder aufgegriffen und bildet auch in dem Roman *Der Maler von Peking* einen der Schlüsselbegriffe. Allerdings seien die Chinesen gut im Malen der Bäume, Blumen und Vögel, was auch tatsächlich der chinesischen Malerei der damaligen Zeit entspricht. Denn auf das Malen von Gegenständen wie Bäumen, Blumen, Wasserpflanzen, Vögel und Insekten, das offiziell in China als ‚Malen der Blumen und Vögel‘ bezeichnet wird, wird seit dem 10. Jahrhundert großer Wert gelegt. Die Bedeutung des ‚Malens der Blumen und Vögel‘ ist vergleichbar mit dem Malen von Porträts und Akten im Westen.⁵ Semedos Beschreibung spiegelt seine genaue Beobachtung in den Jahren in China wider.

Daß jesuitische Maler sich zu Semedos Zeit bereits in China aufhielten und Ölmalerei unterrichteten, entsprach der Strategie der jesuitischen Chnamission, mit moderner Technik und überlegener Kunst China für ihren christlichen Glauben zu gewinnen. Im Jahre 1743 lebten 22 Jesuiten in Peking, zehn Franzosen, zwölf Portugiesen, Italiener und Deutsche. Sieben davon standen direkt im Dienst des Kaisers, darunter Uhrenmacher, Emaillemaler, Schnitzer von Elfenbein und Edelsteinen.⁶ Der erste jesuitische Maler am Kaiserhof in Peking war der Italiener Cristoforo Fiori, der jedoch das harte Leben als Missionar nicht durchhalten konnte und nach Europa zurückkehren mußte. Joachim Bouvet brachte 1698 acht Missionare nach China, zwei davon waren Maler: Giovanni Gherardini und Charles de Belleville. Wie Ricci kleideten sich die Jesuiten wie chinesische Gelehrte, ließen ihren Namen sinisieren, eigneten sich die chinesische Sprache an und traten als Botschafter der westlichen Wissenschaft auf. Der hochbegabte Mailänder Guiseppe Castiglione (1688-1768), bekannt für seine perspektivische Zeich-

³ Vgl. Alvaro Semedo, *The History of that great and renowned Monarchy of China*. Übersetzt v. Jigao He. Shanghai 1998.

⁴ Alvaro Semedo, *The History of that great and renowned Monarchy of China*. [Übersetzer unbekannt.] London 1655, S. 56.

⁵ Vgl. Cécile u. Michel Beurdeley, Giuseppe Castiglione. A Jesuit Painter at the Court of the Chinese Emperors. Ins Englische übersetzt von Michael Bullock. London 1972, S. 126.

⁶ Ebenda S. 45.

nung, kam 1715 als Mitglied der portugiesischen Mission dazu. Um sich den dortigen Gepflogenheiten anzupassen, legte er sich den chinesischen Namen Lang Shining zu. Die Künstler lebten damals unter der Förderung vom Kaiser Kangxi, einem großartigen Kunstkenner und -förderer, der den Künstlern wohlwollend gegenüberstand. Auf kaiserliche Anweisung mußten Matteo Ripa (1682-1746) und Castiglione chinesischen Künstlern die westliche Maltechnik beibringen.⁷ Außerdem mußten sie jedoch unter der kaiserlichen Laune leiden. In einem Standardwerk über die Jesuiten wird die Situation der Maler am Kaiserhof in Peking unter der Herrschaft Kien-longs, des vierten Herrschers aus der Dynastie der Mandschu, genau dargestellt. An dem Bau der Sommerresidenz arbeiteten viele jesuitischen Künstler mit:

Die Patres Sickelpart, Panzi, Sallusti und Poirot malten unermüdlich, teils in Öl auf Glas, teils in Wasserfarben auf Seide Porträts, Landschaften, Früchte, Vögel und Fischer. [...] Es war oft sehr aufreibend, die Launen des Kaisers stets zu befriedigen und sich ohne Widerspruch allen seinen wandelbaren Wünschen anzubequemen.⁸

Einmal sollte Pater Attiret unter starkem Zeitdruck für den Kaiser die Feierlichkeiten bei der Unterwerfung rebellischer Tatarenfürsten bildlich festhalten. Kaum war die Arbeit vollbracht, wurde der erschöpfte Pater am frühen Morgen wieder wegen eines anderen Auftrags in den Palast berufen:

Immer wieder gab es neue Aufträge, die sofort ausgeführt werden mußten; selbst der greise und schwerkranke Pater Attiret war genötigt, den Kaiser in immer neuen Posen, bald zu Pferd, bald sitzend, bald stehend zu malen. „Tag für Tag angekettet zu sein“, schrieb der zu Tode gehetzte Pater damals an seine Brüder nach Rom, „nur die Sonn- und Feiertage für das Gebet frei zu haben, dabei nichts nach eigenem Geschmack malen zu dürfen, dies alles würde mich drängen, je eher, je lieber nach Europa zurückzukehren; aber ich denke mir, daß mein Pinsel der Religion zu einigem Nutzen gereicht und den Kaiser für die Missionare günstig stimmt.“⁹

Unter den jesuitischen Malern am Kaiserhof in Peking gilt Castiglione durch seine hohe Begabung und sein langjähriges Wirken zweifelsohne als der erfolgreichste und bedeutendste Maler. Es liegt auf der Hand, daß die Malergestalt in Spenglers Roman eine Anspielung auf Castiglione ist: Die Titelseite ist mit einem berühmten Porträt Kien-longs,¹⁰ gemalt von Castiglione,

⁷ Ebenda S. 28-29.

⁸ René Fülöp-Miller, *Macht und Geheimnis der Jesuiten*. Berlin 1929, S. 323.

⁹ Ebenda S. 324-325.

¹⁰ Das Kaiserporträt bildet den rechten Teil der langen Bilderrolle *Portrait of Emperor Ch'ien-lung and his concubines*, gemalt von Castiglione im Jahr 1737, mit dem folgenden Siegeleintrag: „In my heart there is the power to reign peaceably“. Vgl. Cécile u. Michel Beurdeley, Giuseppe Castiglione, a.a.O., a.a.O., S. 178.

versehen. Im Buch findet der Name Castiglione mehrmals Erwähnung. Lazzo signiert wie Castiglione seine Werke mit „Untertan“.¹¹ Auch jenes Vogelbild von Castiglione,¹² auf dem ein Vogel auf seinem Rücken liegt, seine Flügel sich wie empfangende Arme weit ausbreiten, seine Brust und die obere Partie des Bauches frei liegen und ein anderer Vogel sich im rechten Winkel über diesen ausgestreckten Leib beugt, wird im Roman ekphrastisch beschrieben.¹³ Der Protagonist Lazzo verkörpert auch das Wesen aller jesuitischen Maler am Kaiserhof, denn als Hofmaler teilen sie das ähnliche Schicksal: Sie müssen lernen, auf die Ausdrucksfreiheit und den eigenen Geschmack zu verzichten und andere Kriterien anzunehmen.¹⁴

2. Begegnung von westlicher und östlicher Malerei

Spengler zeigt, wie Leute aus verschiedenen kulturellen Traditionen über fremdartige Kunst reflektieren: Lazzo stößt mit seiner westlichen Malerei am Kaiserhof auf die Abneigung des Kaisers und der Künstlerkollegen und ist gezwungen, sich dem ästhetischen Geschmack der chinesischen Kultur anzunähern, um Anerkennung zu finden. Auf die befremdende Malerei reagiert der Kunsthändler Lu mit gemischten Gefühlen von Bewunderung, Verwirrung und Kritik. In der Auseinandersetzung mit der Malerei aus einer fremden Kultur spielen zwei Fragen eine wesentliche Rolle: Was soll die Malerei darstellen? Wie soll die Malerei dargestellt werden?

2.1 Was soll die Malerei darstellen?

2.1.1 Darstellung der Kunst oder Darstellung des Lebens

Lu ist von einem Bild, das auf rätselhafte Weise in seinen Besitz gekommen ist, beunruhigt, denn es scheint sich mit dem Betrachter zu bewegen. Nach einem langen, schlaflosen Grübeln glaubt er, das Geheimnis entschlüsseln zu können:

Das Gemälde lebte und lockte durch eine raffinierte Anordnung von schwarz oder grau züngelnden Partien, die wie hellere und dunklere Schleier auf der Oberfläche lagen. Diese Partien schienen einander beständig anzügliche Botschaften zuzuraunen, und sie stifteten Unruhe, denn die Schatten rissen das Bild aus seiner Zeitlosigkeit. Ein Schatten kann kürzer oder länger sein, doch er ist immer ein Zeichen der Vergänglichkeit des Tages. Ein Schatten bricht mit der Ewigkeit. [...] Leben muß nicht erfunden werden, erfunden werden muß die Kunst. [...]

¹¹ Tilman Spengler, *Der Maler von Peking*. Reinbek bei Hamburg 1993, S. 170.

¹² Cécile u. Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, a.a.O.*, S. 163.

¹³ Tilman Spengler, *Der Maler von Peking, a.a.O.*, S. 168-169.

¹⁴ Vgl. Cécile u. Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione, a.a.O.*, S. 93.

Diese unverhüllte, brutale Darstellung eines Schattens aber hatte es noch nie gegeben, und es durfte sie auch gar nicht geben. [...] weil Malerei schließlich den Triumph einer den Gedanken ausführenden Hand über die Natur bedeutete, den Triumph des Lichtes. Natur war Ungezügelter, war roh, war Wildnis – Schatten.¹⁵

Schatten verleiht dem Kunstwerk lebendiges Aussehen. Man denkt etwa an das Gemälde *Porträt eines Mannes von Garofano* (1435) von Jan van Eyck, bei dem der Betrachter den rätselhaften Eindruck hat, daß der Mann auf dem Bild im nächsten Moment den Bilderrahmen verlassen könnte, weil der Künstler durch den Schatten, den die Hand des dargestellten Mannes auf den Bilderrahmen wirft, der auch ebenfalls nur gemalt ist, das Bild lebens echt macht. Im Gegensatz zu westlicher Malerei ist Schatten in der traditionellen chinesischen Malerei eher ein Tabu. Die Angst vor dem Schatten begründet Yang, ein Freund des Kunsthändlers Lu, mit dem Volksaberglauben:

[...] das einfache Volk hier hat Angst vor Schatten. Das einfache Volk hat natürlich keine Bildung. Aber wenn sich in meinem Dorf die Totenträger an einem Sarg zu schaffen machen, dann binden sie sich festgewebte Säcke um die Lenden, damit sie nicht ihren Schatten verlieren und dieser nicht ins Grab eingeschlossen wird.¹⁶

Das chinesische Volk steht nicht allein in dieser Tradition. In vielen volkstümlichen Vorstellungen steht der Schatten in enger Verbindung zur Person: Er ist die Seele oder deren Anhängsel: „Der Sch[atten] gilt einer Person oder Sache als wesentlich zugehörig. Das äußert sich in dem Glauben, der Sch. habe dieselbe Macht zu wirken wie sein Träger, umgekehrt aber widerfahre dem Menschen, was seinem Sch. wiederfährt.“¹⁷

Kunst soll nach Lu kein wirkliches, sondern ein verklärtes Dasein darstellen. Sie soll keinen einzelnen Moment im Leben, sondern die Ewigkeit darstellen. Auf einem chinesischen Bild kann ein Einsiedler „an drei verschiedenen Stellen auftauchen, mal fischen, mal denken, mal trinken oder ein Gedicht verfassen“, denn „nie ging es um eine zeitliche Abfolge von Ereignissen, immer nur um den Schatz der Möglichkeiten“.¹⁸ Die zeitliche Abfolge wird abgeschaltet, weil sie mit dem Leben in Zusammenhang steht.

Lazzo erklärt, was die Darstellung „nach der Natur“ in China bedeutet:

¹⁵ Tilman Spengler, *Der Maler von Peking*, a.a.O., S. 42-44.

¹⁶ Ebenda S. 138. Der verlorene Schatten ist ein wiederkehrendes Motiv in der europäischen Literatur, das u.a. von Adelbert von Chamisso in seiner Märchenerzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* und von Hans Christian Andersen in seinem Märchen *Der Schatten* verarbeitet wurde.

¹⁷ Eduard Hoffmann-Krayer/Hanns Bächtold-Stäubli (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Bd. IX. Berlin 1938/1941, Art. „Schatten“ (Nachtrag), Sp. 127.

¹⁸ Tilman Spengler, *Der Maler von Peking*, a.a.O., S. 43.

„Nach der Natur“ lautete die hofübliche Formel für ein verklärtes Wiedererkennen, gemeint war eine bildhafte Inszenierung, in der die edelsten Vertreter ihrer Art möglichst elegante Posen einnehmen, die die Grazie ihrer Bewegungen erahnen lassen. Kranke, schmutzige oder erregte Tiere waren in diesem Schöpfungsplan nicht vorgesehen [...]. Dazu galt die Natur als viel zu roh und bedrohlich. Es sollte nur kein Bild in der klassischen Tradition werden, keine Wiederholung der irgendwann einmal auf Papier oder Seide festgehaltenen Formen. Etwas Neues, doch nicht erschütternd neu, denn das Auge sollte nicht angestrengt, sondern schmeichlerisch verwöhnt werden.¹⁹

Diese Beschreibung spiegelt die Mode der Malerei zur Zeit des Kaisers Kangxi wider: Man malte nicht nach der Natur, sondern nach dem Kanon, malte „im Sinne alter Meister“, mit der Absicht, „nach der Generation der Individualisten die großen Ideale wiederzugewinnen, aber auch, die Mandschu sowohl wie die Zeitgenossen auf die stolze Tradition einer alten, großen Kunst hinzuweisen.“²⁰ Jede Abweichung von den Vorlagen, die einer erstarrten Konvention entsprachen, war verpönt. Nicht auf die Erfindung neuer Darstellungen wurde Wert gelegt, sondern auf das Festhalten alter Zeremonien bis zum gedankenlosen Aberglauben. Eine der verheerenden Folgen war, daß in den letzten Jahrhunderten in China kein bahnbrechendes Malgenie mehr entstand.²¹

Diese Kunstidee steht ganz im Gegensatz zu dem Gedanken, der durch Pontecorvi, einen Juden im Roman, ausgedrückt wird, daß die Kunst mit der Pracht der Farbe die Wirklichkeit wiedergeben soll.²² Zur Gestaltung der realistischen Gemälde trägt auch die geometrische Perspektive bei, „which, since the fourteenth century, has formed part of the language of Western art. But in Castiglione's time this was the only one a European painter could understand.“²³

2.1.2 Darstellung des Geistes oder Darstellung der Form

Kurz nach Lazzos Anstellung am Kaiserhof berichtet Yang, der Freund des Kunsthändlers Lu:

Der Kaiser hält die Hand über ihn, obwohl seine Bilder Anstoß erregen. Unter uns gesagt, sind sie ziemlich grell und vulgär, und genauso denken auch viele am Hofe. Diese Gemälde halten nur die Form fest und nicht den Geist, man merkt ihnen an, daß sie nicht von einem

¹⁹ Ebenda S. 167-168.

²⁰ Werner Speiser, *Ostasiatische Kunst*. Frankfurt/M. 1964, S. 78.

²¹ Vgl. Oskar Münsterberg, *Chinesische Kunstgeschichte*. Esslingen 1910, S. 320f.

²² Vgl. Tilman Spengler, *Der Maler von Peking*, a.a.O., S. 16-17.

²³ Cécile u. Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione*, a.a.O., S. 138.

Dichter stammen, sondern von einem Handwerker, der irgendwo unter den Barbaren das Zeichnen gelernt hat.²⁴

Für Yang und Lu ist Lazzo kein Gelehrter, sondern ein Handwerker, der etwas von seinem Gewerbe versteht. Als Yang nach vielen Jahren Lazzos Bilder mit dem neuen Stil betrachtet, stellt er fest:

Über allen Bildern lag der Hauch zartester Zurückhaltung und dennoch kraftvoller Vollendung, so empfindsam und verständig, wie ich es nur bei den großen Meistern der vergangenen Dynastien gesehen habe. [...] dieser Mensch versteht, daß nur ein Dichter malen kann. Es geht nicht um die Worte, es geht um den Geist, um die Haltung. Genau das ist der Stil, den der Kaiser schätzt – und deswegen ist dieser Maler unangreifbar.²⁵

Yangs Kommentar stellt ein wichtiges Kriterium zur Beurteilung der chinesischen Malerei dar: Nicht die anschauliche Darstellung der Form, sondern der Geist, den der Künstler auf eine zurückhaltende und verschleierte Art zum Ausdruck bringt, verleiht dem Kunstwerk seinen ästhetischen Charme und tiefen Sinn. Chinesische Tuschkmalerei sieht aus wie „schnell und spontan hingeworfen, erfüllt von einer schwebenden, vorübergehenden Atmosphäre und von einem poetischen Gehalt, scheinbar ohne alle gegenständliche Bindung und Bedeutung“. In Wirklichkeit sind gerade diese Bilder „die letzten ausgefeilten Formeln eines Ideals, das mit so wenig Mitteln so viel wie möglich sagen und andeuten möchte.“²⁶ In den Augen der Chinesen, deren Denken von taoistischer Philosophie durchdrungen ist, hat alles in der Natur seine „vitality, its spirit, the *ch'i-yün*, which must be made to ‚resound‘. The brush is the vehicle for this *ch'i-yün*. The chief concern of the Chinese artist is to communicate with nature, to identify himself with it, not to dominate it.“²⁷ Chinesische Malerei ist voller symbolischer Sprache. Sie beseelt die unbelebten Elemente und Objekte und schreibt ihnen Leben, Kraft und magische Wirkung zu: „Orchids expressed a tender and reserved friendship; a butterfly fluttering over chrysanthemus, wishes for a long life; goldfish and wisteria, the symbol of high distinctions accorded to an official“.²⁸ Deshalb hat das europäische Stillleben für Chinesen keine Bedeutung. Eine naturgemäße Darstellung ist für Chinesen bloß das handwerkliche Können.

²⁴ Tilman Spengler, *Der Maler von Peking*, a.a.O., S. 130.

²⁵ Ebenda S. 202f.

²⁶ Werner Speiser, *Ostasiatische Kunst*, a.a.O., S. 43.

²⁷ Cécile u. Michel Beurdeley, Giuseppe Castiglione, a.a.O., S. 127.

²⁸ Ebenda S. 131.

2.2 Wie soll die Malerei dargestellt werden?

2.2.1 Perspektive

Raul, ein Freund von Lazzo, bemängelt die Engstirnigkeit der räumlichen Perspektive, die häufig von europäischen Malern für das einzig gültige Darstellungsmittel gehalten wird, denn sie umfaßt nicht die Perspektive der Zeit und der Gefühle. Malerei beinhaltet für ihn mehr als eine naturgemäße Darstellung „in technischen Kniffen“, sondern berührt auch den Bereich des Unfaßbaren, des Unbewußten. Als „Zauberer aller Perspektiven“²⁹ nennt er Castiglione.

Im 18. Jahrhundert malten die Künstler in Peking nach den von Kuo Hsi festgelegten Regeln:

In Landscape, the first thing is to paint mountains in tens of feet, trees in feet, horses in inches and humans in tenths of an inch. [...] Mountains have three dimensions. [...] The tone of the dimension in depth is heavy and dark. But that of the horizontal dimension is sometimes light and sometimes dark. Height is bold and resolute. Depth is obtained layer by layer. The effect of distance is obtained by adding vaporous lines that are shaded off as they move further away.³⁰

Das Befolgen dieser Regeln führt zu folgendem Ergebnis:

To them, parallel lines do not converge towards a vanishing point, they remain truly parallel. As their system is not based on a study of the phenomena of vision, they know nothing of the art of foreshortening. There is not one point of the view, but several. The position of the eyes is not fixed, which enables them to show various aspects of a landscape or a courtyard in one and the same painting.³¹

Im 18. Jahrhundert galt dieses Nichtbefolgen der grundlegenden Regeln der Perspektive in den Augen der westlichen Maler als ein großer Fehler. Diesbezüglich veröffentlichte Castiglione 1729 in Zusammenarbeit mit einem chinesischen Künstler namens Nien Hsi-yao auf Chinesisch das Fachbuch *Shih-hsueh (Visuelle Perspektive)*, dem Andrea Pozzos Werk *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (2 Bände, 1693, 1698) als Grundlage diente.³² Jedoch konnte sein Versuch keinen großen Erfolg erzielen, denn „the construction of space according to geometric perspective, the only one accepted by Europeans, seemed to many Chinese very learned, but mandacious and inartistic“

²⁹ Tilman Spengler, *Der Maler von Peking*, a.a.O., S. 32.

³⁰ Cécile u. Michel Beurdeley, Giuseppe Castiglione, a.a.O., S. 135-136.

³¹ Ebenda S. 136.

³² Vgl. ebenda S. 136.

tic.“³³ Chinesische Gemälde werden von Betrachtern eher mit dem Herzen gefühlt als mit den Augen gesehen. Deshalb kann die Zentralperspektive, die zur Darstellung einer möglichst realitätsnahen Welt statt einer gefühlten Welt beiträgt, für chinesische Maler keine große Rolle spielen. Als Lazzo dann Milan die Perspektive erklärt, sagt diese skeptisch: „Hindurchsehen, [...] mir kommt der Ausdruck sehr gewalttätig vor.“³⁴

Perspektive in der Malerei wird auf die Perspektive in der Religion übertragen und wird dadurch ein Mittel zum Missionszweck. Der Provinzial sagt zu Lazzo:

Eine Zentralperspektive ist eine Sichtachse, die uns erschließt, daß es nur einen einzigen möglichen Blickpunkt gibt. Es ist der Blickpunkt unseres Schöpfers, den wir für die kurze Frist unseres Aufenthalts auf Erden einnehmen können, weil wir sein Geschöpf sind und weil Er uns diese Sicht geöffnet hat. So wie es nur einen Gott gibt, gibt es auch nur eine Zentralperspektive. Fehlt die Perspektive, so fehlt Gott. In der Malerei dieses Landes existieren viele Perspektiven, und deswegen werden auch so viele Götter verehrt.³⁵

In seinen Worten manifestiert sich eine eurozentrische Botschaft: Die von ihm vertretene Religion ist in seinen Augen die einzig wahre Religion. In der Regierungszeit des Kaisers Kangxi (1662-1722) konnte das Christentum in China tiefe Wurzeln schlagen, da der Kaiser den Missionaren stets wohlgesonnen war. Nach seinem Toleranzedikt von 1692 konnte sich das Christentum in China frei entfalten und um 1700 ca. 200 000 Gläubige zählen. Jedoch wurde die von Jesuiten durchgeführte Akkomodationspolitik, wonach die chinesischen Christen die äußeren Riten und Zeremonien der tradierten Religion beibehalten durften und der man auch den großen Erfolg der Missionierung verdankte, mehrfach von Rom verboten.³⁶ Als Kangxi 1721 die von Papst Clemens XI. erteilte Bestätigung des Verbots erfuhr, kommentierte er: „Wie maßen sich die kleinkarierten Ausländer an, über die großen Prinzipien Chinas zu reden. Unter diesen Ausländern konnte keiner chinesische Sprache. Deshalb ist es lächerlich, daß sie sich solche Sprüche erlaubten.“³⁷ Der italienische Missionar Ripa, der sich 13 Jahre lange (seit 1710) als Maler und Kupferstecher am Kaiserhof aufhielt, dokumentiert in seinem Werk *Memoirs of Father Ripa*³⁸ als Zeitzeuge die missionarische Entwicklung wäh-

³³ Ebenda S. 138.

³⁴ Tilman Spengler, *Der Maler von Peking*, a.a.O., S. 155.

³⁵ Ebenda S. 95-96.

³⁶ Vgl. Ludwig Koch S.J., *Jesuiten-Lexikon*, a.a.O., Sp. 28.

³⁷ Chen Yuan, *Schreiben über die Beziehung zwischen Kangxi und den römischen Gesandten (Kangxi yu Luoma Shijie Guanxi Wenshu)*. Faksimile vom Museum der Verbottenen Stadt (Gugong Bowuyuan Yingyinben), 1932.

³⁸ Matteo Ripa, *Memoirs of Father Ripa. During thirteen years' Residence at the Court of Peking in the Service of the Emperor of China*. Aus dem Italienischen ins Engli-

rend des langwierigen Ritenstreits. Spengler beschreibt, wie der Kaiser zornig wird, als der Superior, obwohl es ihm „an der Bildung in konfuzianischen Klassikern, im ‚Buch der Wandlungen‘, zu schweigen von den wichtigen historischen Texten“ ermangelt, sich anmaßt, „sich in völliger Unkenntnis der wahren Sachlage über Begriffe der Moral und der Tradition in der chinesischen Kultur verbreitet zu haben.“³⁹

Für chinesische Maler kann die Zentralperspektive nicht bestehen, denn

man is not the measure of all things. He integrates himself into the landscape, which is the supreme subject. According to a very Taoist viewpoint, it is nature that expresses itself through the artist. A text by Lao-tze states: ‚My birth is interdependent with that of the universe. I am one with the infinity of beings.‘ And the painter Shih-t’ao (1630-1717) writes in his treatise on painting: ‚The mountains and the rivers undertake to speak for themselves. They are born in me and I in them.‘⁴⁰

2.2.2 Farbe

In der chinesischen Malerei herrscht die schwarz-weiße Tuschmalerei. Farben werden sehr sparsam verwendet. Im Gegensatz dazu arbeiten westliche Maler viel mit Farbe. Pontecorvi bezeichnet die Farben als „Zauberstoffe“:

In diesen gläsernen Behältern sind Kräfte gefangen, die der Natur abgewonnen wurden, um durch sie Natur wieder erscheinen zu lassen. Sie tragen Namen wie Ocker oder Ultramarin, Zinnober, Grünspan oder Bleiweiß [...]. Farbstoffe sind schlafende Kräfte. Wenn du sie lange und genau betrachtest, dann sprechen sie sogar in Klängen zu dir.⁴¹

Da chinesische Malerei größeren Wert auf die Darstellung des Geistes und des Ewigen als auf die Darstellung der Form und des Vergänglichen legt, bevorzugen chinesische Maler schlichte Tusche, die mit der Ruhe, Gelassenheit und Zeitlosigkeit im Zusammenhang steht und verzichten weitgehend auf die Farbe, die bei Zuschauern einen starken sinnlichen Reiz hervorruft und das Bild realitätsnah erscheinen läßt. Als der Kunsthändler Lu das von einem Bettler abgenommene Gemälde betrachtet, das ein Mandarinenpaar virtuos und farbenfroh darstellt, wird er von der Verwirrung befallen, was ein Hinweis darauf ist, daß die Auswirkung des durch die Farbe verursachten sinnlichen Reizes auf einen Betrachter aus der Kultur der Tuschmalerei stark gewesen sein muß. Das fremde Gemälde gehört zu den erbeuteten Gegenständen, die ursprünglich einer Karawane gehörten. Lu

sche übersetzt von Fortunato Prandi. London 1855.

³⁹ Ebenda S. 121-122.

⁴⁰ Cécile u. Michel Beurdeley, Giuseppe Castiglione, a.a.O., S. 138.

⁴¹ Tilman Spengler, Der Maler von Peking, a.a.O., S. 16.

spürt eine „Kränkung der Selbstgewißheit, die ihm bei seinen bisherigen Geschäften so verlässlich zur Seite gestanden hatte.“⁴² Er bewundert,

wie die Farben des Gemäldes durch das Licht des Tages Kraft gewinnen, wie sie sich veränderten und doch bei allen Verwandlungen immer denselben Abstand zueinander hielten. Wenn der Ockerton heller wurde, tat es ihm das Grün nach, sie schienen zu altern wie ein Ehepaar, dessen Herzen im selben Takt schlagen.⁴³

Erst mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts konnte sich die Bedeutung der Farbe in der chinesischen Malerei radikal verändern. Westliche Malerei zog immer mehr chinesische Maler in ihren Bann. Lin Fengmian (1900-1991), der Gründer der bedeutenden Künstlerakademie in Hangzhou und einer der wichtigsten Vertreter, die chinesische Malerei mit westlicher vereinigten, wurde nach seinem Kunststudium in Frankreich ein Virtuose in der Kombination der westlichen Farbtechnik mit der chinesischen Linienführung. Liu Haisu (1896-1994), der Gründer der ersten Kunstakademie Chinas in Shanghai, wurde während seiner Europareise von Claude Monet und Vincent van Gogh, deren Liebe zur Farbe und Vorliebe für klare und lebhaftige Farbnuancierungen tief beeindruckt und nahm in seinem späteren Schaffen impressionistische Farben auf. Zhang Daqian (1899-1983), vermutlich der legendärste Maler des 20. Jahrhunderts in China, hat aufgrund seiner langjährigen Auslandserfahrung bahnbrechende Leistungen in der Verschmelzung der verdichteten Tusche mit der intensiven Farbenpracht hervorgebracht. Auch andere Techniken fanden zunehmend Beachtung. Xu Beihong (1895-1953), auch ein ehemaliger Kunststudent in Frankreich, wurde sehr bekannt für seine Porträt- und Pferdemalei, die sich durch präzises Verständnis westlicher Anatomie und Verwendung der Schattierung und Perspektive auszeichnete.

3. Sinisierung des Malers als Zeichen des Triumphs des chinesischen Geistes über den westlichen oder als Zeichen der Verschmelzung von östlicher und westlicher Malerei?

Der Roman endet damit, daß Lazzo sinisiert wird: „Der Kaiser schätzt seine Werke, so gehen die Gerüchte, weil sie ihm und der Welt beweisen, wie der chinesische Geist über das Handwerk der Fremden triumphiert.“⁴⁴ Darauf reagiert der Superior: „Was nutzt es dem Maler, was nutzt es unserer Sache, wenn er Anerkennung findet von denen, die ihn schätzen, weil er einer der

⁴² Ebenda S. 22.

⁴³ Ebenda S. 23.

⁴⁴ Ebenda S. 202.

Ihren geworden ist?“⁴⁵ Bedeutet die Sinisierung von Lazzo oder in diesem Fall auch von Castiglione den Triumph des chinesischen Geistes und die Resignation der westlichen Kultur?

1715 in Peking angekommen, fing Castiglione am Kaiserhof als Hofmaler an. Der Kaiser ließ ihn vorwiegend nach chinesischen Vorlagen kopieren. Während der Regierungszeit von Yong Zheng (ab 1722) entstanden seine ersten eigenständigen Arbeiten in chinesischem Stil. Castiglione stand in den fast 50 Jahren drei Kaisern der Qing-Dynastie als Maler und Architekt zur Verfügung. Besonders hochgeschätzt war er als Maler für Porträts, Kampfszenen, Pferde-, Hunde- und Vogel-Darstellungen.⁴⁶ Indem er westliche Maltechnik wie „die Zentralperspektive“ und das „Chiaroscuro, das durch ein Zusammenspiel von Licht und Schatten plastische Wirkung schafft“,⁴⁷ mit der chinesischen Malerei verband, entstand sein eigener neuer Stil, wie eines seiner berühmten Bilder mit dem Namen *Night Market* (1736) zeigt. Das Bild stellt detailliert einen Markt in der Sommernacht dar: Vor dem bergigen Hintergrund, außerhalb der Stadtmauer, am Fluß unter dem hellen Mondschein befindet sich ein Markt, der nicht ruhen will. In den dicht aneinander stehenden, beleuchteten Hütten und Kneipen sind einzelne Figuren realistisch abgebildet. Eine Szene mit einem Straßenhändler und seinen Kunden ist lebendig und plastisch dargestellt. Am Ufer legen die Boote an, auf denen die kleinsten Bewegungen zu beobachten sind. „Combining the Chinese modes of painting and landscape composition with such European features as Western physiognomies and a realistic rendering of light and shadow, Lang [Castiglione] produced a curiously dreamy, fascinating work.“⁴⁸

Sein bekanntes Gemälde *Jurui tu (Assembled Auspicious Objects)*, das eine Vase mit Blumen darstellt, ist ein typisches Beispiel für die Fusion der chinesischen Materialien mit der westlichen Technik des Ölgemäldes: Mit chinesischer Tusche und Farbe auf einem Seidentuch gemalt, fällt das Gemälde durch seine helle Farbe und Lebendigkeit auf. Die besonders eleganten Formen der Blumen sind mit einer dem Westen bekannten Technik des Stilllebens sorgfältig gemalt.⁴⁹ Dadurch, daß das dreidimensionale Gemälde weder zu stark schattiert ist noch zu helle Töne hat, wirkt es fein sowie harmonisch und erinnert den Betrachter leicht an den chinesischen Malstil

⁴⁵ Ebenda S. 194.

⁴⁶ Günter Meissner (Hg.), Allgemeines Künstler-Lexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 17. München 1997, S. 226.

⁴⁷ Cordula Bischoff (Hg.), Goldener Drache - Weißer Adler: Kunst im Dienste der Macht am Kaiserhof von China und am sächsisch-polnischen Hof (1644-1795). Staatliche Kunstsammlungen Dresden. München 2008, S. 54.

⁴⁸ Torao Miyagawa, Chinese Painting. Übersetzt v. Alfred Birnbaum. New York/Tokyo 1983, S. 205.

⁴⁹ Vgl. Yang Boda, „Castiglione at the Qing Court - An Important Artistic Contribution“, in: Orientations. Volume 19, Number 11. Hongkong 1988, S. 44-51, hier S. 44.

„Mogufa“ (boneless method).⁵⁰ Bekanntlich paßt Castiglione sich an den chinesischen Geschmack an, sei es die Perspektive, der Schatten, das Motiv oder sonstiges. Ein anderes bekanntes Beispiel dafür ist der für ihn typische abgeschwächte Hell-Dunkel-Kontrast auf dem „Porträt der Kaiserin Xiaoxian“.⁵¹ Diese stilistische Anpassung ist aber keinesfalls als Assimilierung im negativen Sinne zu verstehen, sondern als das Ergebnis eines langjährigen Lernprozesses, in dem er unterschiedliche ästhetische Empfindungen, die aus kulturellen Unterschieden resultieren, wahrnimmt und in die Malerei umsetzt. Gerade seine raffinierte Kombination von chinesischem Kolorit und perspektivischer Genauigkeit eignet sich ideal zur Charakterisierung von Anatomie und Haltung der Pferde. Aufgrund dieser besonderen Stärke Castigliones entstanden auf Anordnung des Kaisers viele Gemeinschaftsarbeiten mit chinesischen Künstlern: Castiglione zeichnete vorwiegend Personen und Pferde, die chinesischen Maler Landschaft und Architektur.⁵²

Lin Fengmian vertritt die These, jede Art von Gemälde sei von drei Charakteren gekennzeichnet: dem nationalen Charakter, der dem Betrachter zu verstehen gibt, welchen Ursprung das Gemälde hat; dem zeitlichen Charakter, der Kunstwerke aus verschiedenen Epochen voneinander differenziert; und dem persönlichen Charakter.⁵³ Trotz der Einbeziehung der chinesischen Elemente haben die Kunstwerke Castigliones ihre Wurzeln nicht abgestritten, sondern das Ursprüngliche und Eigene behalten.

Castiglione gilt mit Jean Denis Attiret (1702-1768), Ignatius Sickertart (1708-1780) und Giuseppe Panzi (1734-1812) als einer der vier großen Missionarmaler aus dem Westen, die mit dem neuen Malstil die chinesische Malerei beeinflussten, wobei der Einfluß Castigliones sich als besonders prägend darstellt. Er brachte Chinesen die Malerei mit Ölfarbe in europäischer Perspektive und Schattenwirkung bei. Daneben wird das Motiv der chinesischen Malerei auch von ihm geprägt: Schnittblumen in Vasen oder Blumen im Topf sind kein ursprüngliches Motiv der chinesischen Malerei, sondern gelten nur als Teil der Wohnungseinrichtung. Daß seit dem 18. Jahrhundert Blumen in der Vase als selbständiges Motiv bekannt sind, ist nachweislich in erster Linie dem Hofmaler Castiglione zu verdanken, von dem auch ein Vasenbild bekannt ist.⁵⁴ Durch das Vorbild europäischer Maler wie Castiglione am Kaiserhof entstand im 18. Jahrhundert eine naturalistischere Richtung: Der dekorative Stil, die Techniken und die Malart blieben unverändert, aber man begann auch, statt nur nach den Vorlagen, direkt nach der Natur zu

⁵⁰ Vgl. ebenda S. 49.

⁵¹ Vgl. Cordula Bischoff (Hg.), *Goldener Drache - Weißer Adler*, a.a.O., S. 54.

⁵² Vgl. ebenda.

⁵³ Vgl. Meishu Bianji Weiyuanhui (Hg.), „Über die Tuschzeichnung: Berichterstattung über Gespräche zwischen den Malern aus Beijing und Shanghai“ (Dan Shuicaihua - Jinghu Liangdi Huajia Zuotanhui Baodao), in: *Malerei (Meishu)*, 5. Ausgabe. Beijing 1962.

⁵⁴ Vgl. Pál Miklós, *Chinesische Malerei. Geschichte, Technik, Theorie*. Köln/Wien 1982, S. 184.

malen. Das Studium der Natur brachte es mit sich, daß neue Haus- und Feldtiere in der Malerei bevorzugt und abwechslungsreichere Bewegung der Natur gestaltet wurden.⁵⁵ Auch bestimmtes chinesisches Porzellan zeigte zur Zeit Castigliones in der Farbe, Schattierung und naturgetreuen Darstellung westlichen Einfluß. Es ist leicht nachzuvollziehen, daß Castiglione durch seine Beziehung zu Nien Hsi-yao, dem Superintendenten des Zolls und Zuständigen für die kaiserliche Porzellanfabrik, Designs für Künstler lieferte und auch selber bestimmte Dekorationen für Porzellan malte.⁵⁶

4. Schlußwort

Castiglione, einer der bedeutenden Kulturbotschafter zwischen China und Europa, hat eine unübertreffliche Leistung in der Malerei hervorgebracht: „Among the foreign painters who have combined the style of Western painting with that of Chinese painting, Guiseppe Castiglione ist without equal.“⁵⁷ In einer vom Palastmuseum Peking und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gemeinsam erarbeiteten Ausstellung im Jahr 2008 unter dem Titel „Goldener Drache - Weißer Adler. Kunst im Dienste der Macht am Kaiserhof von China und am sächsisch-polnischen Hof (1644-1795)“ wurde den Gemälden Castigliones besondere Aufmerksamkeit gewidmet, um seine große Bedeutung in der Kulturgeschichte zu würdigen.⁵⁸ Jedoch geht seine historische Bedeutung weit über seine künstlerische Fähigkeit hinaus. Denn er ist das überzeugende Beispiel dafür, daß Kunst keine Grenzen kennt und daß die Begegnung zwei verschiedener Kulturen den Nährboden für gegenseitiges Befruchten bilden kann, statt sich gegenseitig einzuengen. Diese von Castiglione geschaffene Tradition der gegenseitigen Bereicherung wurde von Missionaren und Studierenden nach ihm weitergetragen, die zu beachtlichen künstlerischen Leistungen führten. Als die realitäts- und naturferne chinesische Malerei, die vor ca. 1000 Jahren bereits ihren Höhepunkt erreicht hatte, vor der umwälzenden Demokratischen Revolution im Jahre 1911, geführt von Sun Yat-sen, und vor dem Einmarsch der Neuen Kulturbewegung im Jahr 1919 nicht mehr zeitgemäß war und vom Verfall bedroht wurde, pilgerten zahlreiche chinesische Maler wie Lin Fengmian und Xu Beihong ins Ausland, um dort westliche Kunst zu studieren. Mit der Rückkehr dieser Maler entstand in China eine Blütezeit der Koexistenz der westlichen und östlichen Malerei.

⁵⁵ Oskar Münsterberg, *Chinesische Kunstgeschichte*, a.a.O., S. 328f.

⁵⁶ Cécile u. Michel Beurdeley, *Giuseppe Castiglione*, a.a.O., S. 46f.

⁵⁷ Li Yü, *Chung-kuo mei-shu shih-kang* (Summary of the History of Chinese Fine Arts). Peking 1957, S. 294.

⁵⁸ Cordula Bischoff (Hg.), *Goldener Drache - Weißer Adler*, a.a.O., S. 54f.