

Ulrich Becker

Zivilisation versus Natur? Blick nach Ostasien

Asien fasziniert. Dies trifft auf die Vergangenheit zu, die Epoche der Aufklärung, als Europa nach einem positiven Gegenmodell für sein in die Kritik geratenes Zivilisationskonstrukt suchte. Aber auch die Gegenwart steht im Zeichen einer epochalen Herausforderung, wie sie in Leistung und Anspruch der asiatischen Länder besteht. Die Hauptrolle kommt dabei naturgemäß China zu, allein dank seines gewaltigen demografischen wie territorialen Gewichts.

Dies hat zur Konsequenz, dass die Bewertung Asiens nie für sich vorgenommen wird, sondern regelmäßig im Verhältnis zum „Westen“ erfolgt. Bereits die aktuellen Diskussionen um ökologische, vor allem in China verortete Notstände und daraus erwachsene Klimafolgen, wie sie zwangsläufig auf Asien ausgeweitet werden, sind ohne die zahlreichen westlichen Debatten, wie sie seinerzeit im Vorfeld – noch ohne Blick Richtung Osten – geführt wurden, nicht denkbar.

Nun gemahnt die aktuelle Situation an eine über zwei Jahrhunderte zurückliegende Vergangenheit, wenn auch unter geänderten Vorzeichen: Ein auf Wachstum und Fortschritt auf Kosten intakter Naturräume aufgebautes Zivilisationsmodell und seine Adaption in Asien geraten zunehmend in eine oft recht zelotisch gefärbte Kritik. Indessen ist nicht zu leugnen, dass die ablesbaren Entwicklungen auf ökologischem Gebiet nicht nur auf regionaler, sondern auch auf globaler Ebene überaus alarmierend sind und ernste Zweifel an der Überlebensfähigkeit des Planeten geweckt haben. Mit anderen Worten: Zivilisation versus Natur.

Jenes Negativpotenzial, das die sich zunächst langsam vorschiebende Zivilisation in der zunächst als weit überlegen eingeschätzten Wildnis, dem „dunklen Wald“, erblickt hat, wird nun der Zivilisation selbst bescheinigt – von ihren eigenen Trägern: Greifbar ist sie für alle Welt im unaufhaltsamen Wuchern der Megalopolis oder *megacity* geworden. Mit ihren ungeheuren, bislang ungekannten Dimensionen lässt diese außereuropäische Verstädterungswelle der Natur – zumindest aus westlicher Sicht – nur wenig mehr als die Rolle des Verlierers. Nicht mehr der Wald rückt gegen Dunsinane Hill, sondern umgekehrt: Die aus *Macbeth* (IV. Akt, 1. Szene) bekannte Konstellation hat sich in ihr Gegenteil verkehrt.

Dieser Eindruck der Bedrohung steigert sich noch, wenn mit der Megalopolis noch ein anderes Potenzial gesteigert wird: das der wirtschaftlichen, politischen und nicht zuletzt militärischen Macht. Wie kaum eine andere Region in der Welt ist Ostasien, d. h. China, zum Inbegriff solch ungebremsen Wachstums geworden. Dabei gilt freilich, dass die enorme Geschwindigkeit, in der sich diese Entwicklung vollzieht und immer noch anhält, erst durch westliche Mithilfe ermöglicht wurde.

Der Naturzustand und seine Überwinder: Schnell droht in Vergessenheit zu geraten, dass die uns so verblüffende Bewältigung enormer Infrastrukturprojekte, wie sie im China des 21. Jahrhunderts in erstaunlich kurzer Zeit realisiert werden, auf eine lange Tradition zurückblicken kann – wie so vieles in der Kultur Ostasiens. Großunternehmen wie der Kaiserkanal und die zum nationalen Symbol schlechthin erhobene *Große Mauer* dokumentieren nicht nur logistische wie bautechnische Leistungen jenseits aller bekannten Maßstäbe. Sie belegen zudem die seit Jahrtausenden entwickelte Fähigkeit, den Naturzustand zugunsten staatlicher Machtentfaltung zu relativieren oder gar aufzuheben: Im Fall des Mauerbaus kann ohne Bedenken von der triumphalen Manifestation eines regelrechten Unterwerfungsaktes gesprochen werden, dem selbst widrigste Geländebeziehungen nicht zu trotzen vermochten. Hier spiegelte sich kaiserliches Regierungsverständnis ebenso wider wie das Bewusstsein eines Staates, dessen führende Schicht, die sich als „systemisch“ begreifende Beamtenelite, den Sonderstatus singulären Auserwähltseins bis zum 1911 erfolgten Sturz der Qing-Dynastie pflegen sollte.

Freilich sollte man nicht außer Acht lassen, dass solch ungeheuren Investitionen nur dann fruchteten, wenn die in ein Monument gegossene Sicherheit des Reiches auch durch faktische militärische Präsenz garantiert werden konnte, also ein ausreichend dichtes Netz von Grenzgarnisonen existierte, um einen feindlichen Vorstoß aufzufangen und abzuwehren. Auch die – damals wie heute – wahrlich nicht von Bescheidenheit zeugende Selbstvergewisserung Chinas ist nicht frei von Mythen. Die derzeitige Substanz jener legendären Mauer stammt großenteils aus der Ming-Dynastie, fällt also in die Epoche nach dem Ende der mongolischen Fremdherrschaft, der wieder nach Zentralasien ausweichenden Yüan-Dynastie. Hinzu kam, dass die Gefahr militärischer Invasionen aus dem Inneren Asiens fortbestand, wie sie im 13. Jahrhundert mit der Vernichtung der Song-Dynastie die bis 1368 währende Unterwerfung Chinas unter die *Pax mongolica* besiegelt hatten.¹

Auf einen solchen abermaligen Einbruch geht die letzte, in vielem prägende Epoche des chinesischen Kaiserreiches zurück, als 1644 die aus dem Nordosten vorstoßenden Mandschu mit der Eroberung Pekings die bis 1911 bestehende Qing-Dynastie begründeten. Damit wurde eine Epoche eingeläutet, deren wichtigste

1 Herbert Franke/Rolf Trauzettel, *Das Chinesische Kaiserreich*, Fischer Weltgeschichte, Band 19, Frankfurt 1968, S. 223 ff.

Kennzeichen zumindest streckenweise sowohl kulturelles Aufblühen als auch territoriale Expansion darstellten. Zu dem tief verwurzelten imperialen Selbstverständnis Chinas gesellte sich noch einmal die scheinbare, sich letztlich fatal auswirkende Gewissheit, in der Welt eine unvergleichliche, so gut wie unverwundbare Stellung einzunehmen, die mit dem Glauben einherging, autark zu sein. Dieses Gefühl scheinbarer Überlegenheit, genährt durch eine Reihe militärischer Erfolge, mag das Stadium äußerster Verfeinerung verstärkt haben, das für die chinesische Luxusindustrie jener Zeit charakteristisch ist. Berühmt geworden ist jene Episode, in der Kaiser Qianlong die „Macartney-Mission“ Georgs III. mit den brüskten Worten abfertigte, China produziere als faktischer Exportweltmeister alles selbst und sei daher an britischem Warenimport nicht interessiert.²



Abb. 1: Kumme, Porzellan, sog. Famille rose, China, Qing-Dynastie, gefertigt für Kaiserin Cixi (reg. 1861–1908), Bodeninschrift: „Ewiger Fruchtbarkeit und dauernder Frühling“, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr., 02251

Hochmut kommt vor dem Fall: Denn spätestens hier wurde der Weg in eine geistig-kulturelle und vor allem technisch-militärische Stagnation beschritten, über den alle Raffinesse nicht hinwegtäuschen konnte. Dem Reich der Mandschu stand eine ganze Kette von Desastern bevor, die zu seinem Niedergang führen sollte.

2 Ebenso berühmt wurde die Karikatur von James Gillray: „The Reception of the Diplomatie and his Suite at the Court of Peking“, 14. September 1792, allgemein Alain Peyrefitte, *The Immobile Empire*, New York 2015.

Europas China-Bild trübt sich sichtlich ein: Aus dem Inbegriff der Weisheit wird Barbarei, der sich vor allem in der Rechtspflege äußerte. Doch hat nur ein Klischee das andere ersetzt.³

Neue Dynamik: Ostasiatische Stadtanlagen sind zwar nicht erst seit heute expansiver Natur, doch prägt den Verstärkerprozess ein Tempo, das die westliche Furcht vor dem nunmehr erwachten Giganten entschieden befeuert hat. Dies steht in denkbar schärfstem Gegensatz zu jener von Stillstand und Rückschritt geprägten Vergangenheit, wie sie das westliche Auge in der späten Qing-Dynastie, also im späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert mit zunehmend kritischer, ja in Ablehnung und Abscheu umschlagender Distanz wahrnahm.

Aktuelles Hauptkennzeichen asiatischer Metropolen ist sowohl das Ausgreifen in die Ebene als auch in die Höhe: Es ist eine seit dem späten 20. Jahrhundert ins Surreale hinein dynamisierte, multidimensionale Eroberung. Für die äußere Erscheinung gilt, dass nicht mehr nur jene komplexe, dank einer raffinierten Geometrie erstellte Grundrissfigur die Stadt bestimmt, wie sie die Verbotene Stadt beispielhaft vertritt. An ihrer Stelle ist nun die Skyline zum Erscheinungsfaktor par excellence geworden.

Am Anfang steht freilich die grundsätzliche Tendenz, die ostasiatische Metropolen schon früh in die Breite wachsen lassen⁴ – wenn auch die Monumentalbauten des chinesischen Staates mit ihrem gewaltigen Holzanteil über massigen, in Stein ausgeführten Substruktionen unübersehbare Höhenakzente setzen. Dies gilt sowohl für das chinesische Peking als auch für das japanische Edo der Tokugawa-Ära, dessen horizontale Ausrichtung die berühmten Farbholzschnitt-Serien nicht verleugnen. Bezeichnenderweise gilt in der japanischen Malerei die Draufsicht als ideale Perspektive zur Erschließung einer Stadt als Ganzes, Breiten- wie Höhendimension eingeschlossen. Die Inanspruchnahme sowohl von Fläche als auch von Höhe prägen nicht nur Stadt-, sondern auch jene ausgedehnten Kultanlagen, wie sie z. B. im mandschurischen Jehol, in der Herkunftsregion der Qing-Dynastie, entstehen und die auch hier den Naturzustand relativieren bzw. aufheben.⁵

Kultur versus Natur? Die chinesischen Verhältnisse, wie sie die Architektur, bildende Kunst und Kunsthandwerk widerspiegeln, legen ein wesentlich differenzierteres Bild nahe. Die Anlage eines zu Kultzwecken geplanten Tempelkomplexes wie in Jehol bedeutet, dass sich realiter eine eigene zivilisatorische Setzung in den Landschaftskontext fügt, die dem Kult einen angemessenen Ort sichern und nicht

3 Vgl. George Henry Mason, *The Punishment of China*, illustrated by 22 Engravings (J. Dudley), London 1801.

4 Eleanor v. Erdberg-Consten, *Chinesische Architektur*, in: Jan Fontein, Rose Hempel (Hg.), *China, Korea, Japan, Propyläen Kunstgeschichte*, Band 17 (= PKG 17), Berlin 1968, S. 213 ff.

5 PKG 17, S. 213, Nr. 198: Die Anlage wurde 1751–1764 unter Kaiser Qianlong errichtet.

zuletzt die Präsenz kaiserlicher Macht fern der Metropole ausdrücken soll. Die Architektur „macht“ den Ort, indem sie ein Areal großflächig erschließt und besetzt. Hinzu treten sichtbare vertikale Akzente in Form der zum Klischee ostasiatischer Baukunst schlechthin gewordenen „Pagoden“. Das expansive Ausmessen von Breiten- und Höhendimension, wie sie beim Anblick zeitgenössischer asiatischer, insbesondere chinesischer *megacities* so frappieren, stellt keinen ausschließlich westlichen Import dar, sondern ist in der eigenen baugeschichtlichen Überlieferung grundgelegt.

Die Stadt nähert sich dem Naturzustand: Die Wahrnehmung der Bevölkerung chinesischer Städte als unübersehbare, latent bedrohliche Masse, die europäische Reisende mit einheimischen, in besonderem Maße auf Distanz bedachten Würdenträgern geteilt haben dürften, ließ um 1900 eine preiswerte Massenkunst entstehen: *China trade art*. Mit rudimentären, aber anschaulichen bildnerischen Mitteln sollte das Leben der breiten Bevölkerung westlichen Besuchern nahegebracht werden. Dies geschah zumeist in genrehaft-harmloser Manier, spart jedoch die überaus grausame chinesische Strafjustiz keineswegs aus, die immerhin Teil des städtischen Tuns und Treibens und damit für alle Welt sichtbar war.⁶

So produzieren Japan wie China mit Blick auf den Westen ihre eigenen Klischees. Während im Japan der Meiji-Ära eine rein dekorative, überaus erzählfreudige Kleinskulptur die bekannten Rollenbilder der altjapanischen Gesellschaft in höchster Perfektion reproduzierte,⁷ lebte in der ungleich anspruchsloseren *China trade art* die Vorstellung einer sich in Schlichtheit und Selbstbeschränkung ergehenden Alltagswelt weiter.

Dabei rückte neben der urbanen Welt mit ihren zahlreichen sozialen Typen auch die unverbildete, ebenso luxusferne wie bedürfnislose Existenz auf dem Lande in den Fokus. Eine Nahaufnahme der realen Natur: Ein in der heimischen, vom Reis-anbau dominierten Landwirtschaft allgegenwärtiges Nutztier, der Wasserbüffel, wurde so zum Symbol Asiens, entschieden befördert durch das Romanwerk von Pearl S. Buck⁸. Naturzustand heißt hier Authentizität, auf eine einfache bildnerische Formel gebracht. Dahinter verbarg sich freilich eine fatale Realität: die drückende Armut weiter Teile der chinesischen Landbevölkerung.

6 Vgl. Originalfotografie mit zur Schau gestellten Verbrechern in Hängekäfigen (1903) in: Sigrid Sangl, Die Reise Prinz Rupprechts von Bayern nach China, in: Renate Eikermann (Hg.), Die Wittelsbacher und das Reich der Mitte, Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum München, 26.03.–26.07.2009, S. 455–461, Abb. S. 459, Nr. 9.

7 Kurt Binder (bearb.), Kunst und Kunsthandwerk aus Ostasien, aus den Beständen der Abteilung für Kunstgewerbe am Landesmuseum Joanneum Graz, Heft 1, Ausst.-Kat. 26.06.–26.10.1982, S. 18–20, Nrn. 53–62; umfassend: Laura Bordinon, The Golden Age of Japanese Okimono, Dr. A.M. Kanter's Collection, Antique Collector's Club, Woodbridge, Suffolk, 1988.

8 1932 erhielt die Autorin den Pulitzer-Preis für „Die gute Erde“ und 1938 den Nobelpreis für Literatur.



Abb. 2: Bauer beim Pflügen, Holz, China, um 1900, anonym, sog. China trade art, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 02590



Abb. 3: Gaukler mit Affen („sarumawashi“), Elfenbein, sog. okimono, sign., „Toshisada“, Japan, Ende 19. Jh., Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 19480

Naturzustand als Hauptanliegen chinesischer Malerei: Die allgemeine Vorstellung chinesischer Malerei wird nicht nur von der Landschaftsmalerei bestimmt; diese deckt sich auch mit dem allergrößten wie kunsthistorisch relevanten Teil der überlieferten Werke. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass in jüngster Zeit mit der Berliner Ausstellung „Gesichter Chinas. Porträtmalerei der Ming- und Qing-Dynastie, 1368–1912“ (Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum, 12.10.2017–07.01.2018) die Erfassung des Individuums innerhalb der Grenzen höfischer Bildniskonventionen in den Fokus westlicher Aufmerksamkeit gerückt ist.

Naturzustand als Thema der Eliten: Landschaftsmalerei ist in China vor allem Literatenangelegenheit⁹; ihr Ausführungsinstrument, der Tuschpinsel, entsprach exakt der schriftstellerischen Tätigkeit. Chinesische Landschaftskunst bedeutet nicht idealisierende Überhöhung der Natur, sondern den angemessenen Ausdruck einer moralisch gereiften, distanzsuchenden Persönlichkeit. Freilich wird damit der Elitestatus nicht aufgegeben, sondern eher noch bekräftigt. Doch äußert sich die Zugehörigkeit zu einer gesonderten, dank ihres intellektuellen Gewichts herausgehobenen Gruppe, die freilich vielfache Berührungen zur Beamtenhierarchie, ja zur Staatsspitze kannte wie im Fall des Malers Wang Meng, dessen Werk in die Yüan-Ära fiel.¹⁰ Kennzeichnend ist ein eigens gepflegter, quasi-mönchischer Solipsismus, wie er nicht zuletzt das intellektuelle Europa der Aufklärung mit seiner zunehmend zivilisationskritischen Attitüde im Geiste Rousseau'scher Rückzugsbewegungen fasziniert haben musste.¹¹

Naturzustand als Totalität: Die Landschaftskunst Chinas hat weniger dem Detail gehuldigt, wiewohl singuläre, artgemäße Einzelheiten präzise erfassende Studien von Tieren in ihrer natürlichen Umgebung das essenzielle Interesse daran dokumentieren und einen Höhepunkt in der Geschichte der ostasiatischen Kunst markieren.¹² Die mediale Eigenart chinesischer wie japanischer Landschaftsbilder, als mobiles Sammelgut in Form meterlanger Rollbilder angelegt zu sein, gibt ihnen einen Anflug von Totalität und Autonomie; eine stark persönlich eingefärbte, einem universellen Harmonieideal huldigende Naturschau erhält so eine Tendenz zur

9 Roger Goepper, *Chinesische Malerei und Schriftkunst*, in: PKG 17, S. 178–181. Zu nennen ist hier auch der Typus des Literatenporträts: Anonymus, „Literat mit seinem Porträt“, Tusche und Farben auf Seide, Taipeh, National Palace Museum, in: PKG 17, S. 192, Nr. 156.

10 Zur Vita Wang Mengs siehe PKG 17, S. 197.

11 Z. B. Ma Yüan zugeschrieben, „Gelehrter in Betrachtung des Mondes“, Tusche und Farben auf Seide, 1. Hälfte 13. Jahrhundert, Atami, Bijutsukan, in: PKG 17, S. 192, Nr. 154; T'ang Yin, „Gelehrter in einer Sommerlandschaft“, Tusche und Farben auf Satin, 1. Viertel 16. Jahrhundert, Toronto, Royal Ontario Museum, in: PKG 17, S. 200, Nr. 176.

12 So z. B. Kaiser Hui-tsung, „Der fünffarbige Papagei“, Tusche und Farbe auf Seide, zwischen 1107 und 1126, Boston Museum of Fine Arts, in: PKG 17, S. 189, Nr. XXIII; Han-Jo-cho, „Sperlinge im reifen Reis“, Tusche auf Papier, 1. Viertel 12. Jahrhundert, Berlin, Staatliche Museen, Museum für Ostasiatische Kunst in: PKG 17, S. 190–191, Nr. 151.

Unendlichkeit; menschlichen Figuren und ihren Behausungen, seien es Ensembles oder Solitäre, wird zwar ein integrierender Platz zugewiesen, eine Beherrschung der Szenerie durch markante Gebäude wird jedoch nicht zugelassen.¹³

Dabei tauchen topografische Anspielungen zwar immer wieder auf, sind aber für die Gesamterscheinung weniger bestimmend als etwa die Widerspiegelung des naturgegebenen Wandels im Lauf der Jahreszeiten, wie er sich auch in der japanischen Landschaftskunst findet: Dauer im Wechsel. Dies gibt der ostasiatischen Kunst über weite Strecken ein scheinbar zeitloses Gesicht und erhöht ihre Attraktivität für das westliche Auge, das die rasche Folge disparater Ismen in der eigenen Seh- und Dingkultur nicht selten irritiert.

Klar ist davon jene, in China wie Japan vertretene Gruppe offizieller Produkte zu scheiden, wo die Landschaft wie auch die Stadt, aus der Draufsicht erfasst, zum Schauplatz genrehaft erfasster Milieus wie auch dramatisch geschilderter historischer Ereignisse wird. Hier wiederum ist die motivische wie intentionale Nähe zur westlichen frühneuzeitlichen Historienmalerei und ihrer Tendenz zur militär-geschichtlichen Dokumentation ersichtlich: offizielle Auftragsmalerei statt individueller Gelehrtenkunst.

Mit dem klassischen westlichen Modell des Wirklichkeitsausschnitts haben solche Konzepte nicht viel gemein. Von ferne mögen sie fallweise an die frühneuzeitliche, in den südlichen Niederlanden (Antwerpen) entwickelte Vorstufe der Panorama- oder Überblickslandschaft erinnern. Was sie freilich davon um Welten trennt, sind die Dimensionen sowohl der Bildidee als auch des Bildträgers. Eine intellektuelle Elite schafft sich ihre eigenen imaginierten Naturzustände, sei es als Bestätigung des eigenen hegemonialen, mit militärischer Härte durchgesetzten Herrschaftsanspruches – wie im Falle Kaiser Qianlongs mit Sicherheit anzunehmen¹⁴ – oder als Ausdruck der Entfaltung der individuellen, allen Zwängen scheinbar enthobenen Persönlichkeit, was wiederum der westlichen Vorliebe für die Überhöhung alles Individuellen nahekommt.

Naturzustand als exklusive Mikrowelt: Solche imaginierten Welten bestimmen die chinesische Gelehrten- bzw. Elitekultur auch in der Gestaltung des persönlichen Umfelds, wie der im Süden Chinas beheimatete Gelehrtengarten oder die Gelehrtensteine, jene Miniaturform elitärer Landschaftskunst im dreidimensionalen

13 Wang Meng, „Verborgene Wohnstatt im Wald zu Berge“, Tusche und Farben auf Papier, 1361, Chicago, Art Institute, in: PKG 17, S. 198, Nr. XXVII.

14 Franke/Trauzettel 1968, S. 293. Zum eigenen Ruhm ließ Qianlong auch seine siegreichen Heerführer wie General Mingliang porträtieren, in: Adele Schlombs (Hg.), Museum für ostasiatische Kunst Köln, Prestel Museumsführer München New York 1995, S. 36.

Format. In der Porzellankunst nimmt er einen festen Platz ein und hat auch eine europäische Nachfolge hervorgebracht.¹⁵

Naturzustand als regierungsamtliche Devise: Der Umstand, dass sich ein Naturbegriff, der von bewusst vager, durchgängig beschworener Harmonie geprägt war, geradezu anbot, für politische Zwecke eingesetzt zu werden, wundert nicht. So drückt die Kartusche am Boden einer der sog. *Famille rose* zugehörigen Kümme¹⁶ sinnfällig aus, wie die Adressatin, keine Geringere als die legendäre Kaiserin Cixi, ihre Regentschaft gedeutet wissen wollte: „Ewige Fruchtbarkeit und dauernder Frühling“, ein Euphemismus, der die lange Tradition wohlklingender Regierungsdevisen in der chinesischen Geschichte fortschreibt.



Abb. 4: Räuchergefäß, China, Qing-Dynastie, Ära Qianlong (1735–1796), Cloisonné, Bronze, Plaketten mit arabischen Schriftzeichen, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 19535

15 Vgl. südchinesischen Gelehrtenarten auf Schalen der frühen Qing-Dynastie mit porösen „Taihu“-Zierfelsen. Vgl. sehr ähnliche Schale, 1700–1720, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv.-Nr. P.O.3062, in: Ulrich Pietsch, Anette Loesch, Eva Ströber, Die Porzellansammlung zu Dresden, China-Japan-Meißen, Staatl. Kunstsammlungen Dresden, München-Berlin 2006, S. 31. Vgl. Gitterschale, Herend-Porzellan, Graz, Joanneum, Kulturhistorische Sammlung, Inv.-Nr. 4908.

16 Binder 1982, S. 39, Nr. 94; zur „Famille rose“: Friedrich Reichel, Die Porzellansammlung Augusts des Starken. Porzellankunst aus China – die Rosa-Familie, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, 07.05.–22.09.1993.

Angesichts der schweren Verwerfungen, wie sie die lange Regierung dieser problematischen, wiewohl zu Unrecht dämonisierten Herrscherpersönlichkeit bestimmt haben, mutet diese Beschwörung wie Hohn an, steht doch gerade Cixi wie kaum jemand sonst für jene verhängnisvolle Erstarrung, die nicht nur den Zusammenbruch der Qing-Dynastie, sondern auch des chinesischen Kaiserstaates heraufbeschworen hat.¹⁷

17 Zum Zusammenbruch der Qing-Dynastie siehe Franke/Trauzettel 1968, S. 330–338.