

## Die Entsetzung von Zhule – eine Episode aus der Taiwan-Kampagne auf einem Schnitzlackbild

HARTMUT WALRAVENS, Berlin

**Abstract.** The article traces the background of a large size carved red lacquer picture showing a battle scene. It turns out to be one of a very rare series of illustration of the Qianlong emperor's military campaigns, namely the pacification of Taiwan. The scenes were originally painted on silk and displayed in the imperial palace. Reduced versions served as models for copper-engravings and carved lacquer pictures. The present item was taken to the Soviet Union after World War II but later returned to the German Democratic Republic and after the unification transferred to the Ethnological Museum, its former home. The picture shows the conquest of Zhule, a rebel stronghold, during the Taiwan campaign, in 1787. The article places the item in the context of the publicity measures on the emperor's military exploits.

### Einführung

Der Mandschukaiser Gaozong (meist nach seiner Regierungsdevise Qianlong, 1735-1796, genannt) war nicht nur ein Patron der Literatur, der Künste und Wissenschaften, selbst ein fruchtbarer Dichter und exzellenter Kalligraph<sup>1</sup>, sondern auch ein bedeutender Kriegsherr, der Unruhen an den Grenzen des Reiches niederschlug und diese militärischen Kampagnen zielbewusst zur Konsolidierung und Erweiterung des Reiches nutzte.<sup>2</sup> Er hat selbst seine „zehn vortrefflichen Kriegstaten“ poetisch gewürdigt. Trotzdem hat China unter seiner sechzigjährigen Herrschaft wie auch unter der gleich langen seines Großvaters, des Kangxi-Kaisers, die Blütezeiten der neueren Geschichte erlebt.

In Europa haben diese Kriegszüge durch die Berichterstattung der Jesuitenmissionare Widerhall gefunden, mehr noch aber war es die Tatsache, dass der Kaiser, nachdem er Kupferstiche des bekannten Augsburger Schlachtenmalers Rugendas<sup>3</sup> gesehen hatte, seine Taten auch in dieser Form verewigt sehen wollte. Zwar hatte bereits der Missionar Matteo Ripa um 1710 den Kupferstich in China eingeführt und die berühmten Ansichten des Sommerpalastes in Jehol gestochen<sup>4</sup> sowie eine neue Reichskarte auf diese Weise hergestellt. Aber offensichtlich war das Wissen nicht weiter tradiert worden, und als der Kaiser 16 Ansichten seines Ostturkestan-Feldzuges gestochen haben wollte, blieb nur, die Vorlagen nach Paris zu senden, wo sie dann von den ersten europäischen Künstlern in Kupfer graviert wurden. Der Kaiser war sehr erfreut über das Ergebnis, und in der Folge wurden weitere Serien, nun allerdings in China, und vermutlich unter Mithilfe der Jesuiten, angefertigt. Dieses Beispiel für eine allerhöchst angeordnete chinesisch-europäische Kooperation relativiert das Klischee vom chinesischen Desinteresse an der Welt außerhalb Chinas, an den „Barbaren“.

Der gesamte Komplex der Kupferstiche und ihres Umfeldes ist verschiedentlich ausführlich behandelt worden,<sup>5</sup> und so sei hier nur ein kurzer Überblick als Hintergrund gegeben.

Der Kaiser unternahm folgende Militärexpeditionen:

1. Ostturkestan. Kriegsende: 1759 (16 Kupferstiche)
2. Uß. Kriegsende: 1765 (6 Stiche, nicht publiziert)

1 Vgl. Gimm 1993.

2 Lai Fushun 1984.

3 Vgl. Thieme/Becker o. J.

4 Walravens 1991.

5 Pelliot 1921; Fuchs 1939, 1944, 1959; Walravens 1987.

3. Burma. Kriegsende: 1769 (Keine Stiche; Plan aufgegeben)
4. Jinchuan. Kriegsende: 1776 (16 Kupferstiche)
5. Taiwan. Kriegsende: 1788 (12 Kupferstiche)
6. Annam. Kriegsende: 1788 (6 Kupferstiche)
7. Gurkhas. Kriegsende: 1792 (8 Kupferstiche)
8. Chong Miao. Kriegsende: 1795 (4 Kupferstiche)
9. Miao. Kriegsende: 1795 (16 Kupferstiche)

Seine Kriegszüge dokumentierte der Kaiser in systematischer Weise und nutzte sie für geschickte „Öffentlichkeitsarbeit“:

- Von den wesentlichen Szenen der Feldzüge ließ er Skizzen anfertigen, die zu großen Schlachtenbildern verarbeitet wurden. Die größten waren die des Ostturkestanfeldzuges, die jeweils etwa 4 x 8 m messen.
- Von diesen Bildern wurden, teils durch Jesuitenmaler wie Giuseppe Castiglione<sup>6</sup>, verkleinerte Fassungen angefertigt, die dann in Kupfer gestochen wurden (ca. 60 x 80 cm).
- Die tapfersten Offiziere wurden etwa lebensgroß porträtiert. Eine Vorstufe stellten in Öl ausgeführte Porträtköpfe dar, die in westlicher Technik ausgeführt wurden.<sup>7</sup>
- Der Kaiser ließ eine „Ruhmeshalle“ im Palast errichten, die Ziguangge 紫光閣<sup>8</sup>, in der die Schlachtenbilder wie die Porträts aufgehängt wurden.
- Es wurden Chroniken der Feldzüge kompiliert, *fanglue*, die teils in zwei Sprachen (chinesisch und mandjurisch) erschienen (*bodogon-i bithe*). Verantwortlich war ein eigenes Amt, Fanglueguan (*Bodogon-i bithe-i kuren*).
- An geeigneten Stellen wurden Gedenkinschriften aufgestellt.<sup>9</sup>
- Für die Siegesbankette wurden eigene Siegeshymnen komponiert.<sup>10</sup>
- Über die neu gewonnenen Gebiete wurden Monographien verfasst, so das *Xiyu tuzhi*, *Illustrierte Beschreibungen der Westländer* über die Wohngebiete der Dsungaren und Muslime.
- Ein neues großes Kartenwerk, *Qianlong shisanpaitu*, wurde angefertigt, in dem den neuen Territorien besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde.<sup>11</sup>
- Zum besseren Verständnis der fremden Namen wurde ein sechssprachiges Wörterbuch kompiliert, *Xiyu tongwenzhi*.<sup>12</sup>
- Im Zusammenhang mit der Unterwerfung der lamaistischen Dsungaren und einer gezielten Tibetpolitik ließ der Kaiser in Jehol mehrere lamaistische Tempel bauen, so den Puningsi nach dem Modell des berühmten tibetischen bSam-yas-Klosters.
- Und schließlich wurden die Szenen der Kupferstiche auch in Form von Schnitzlackbildern dargestellt.

## Zur Technik der Lackkunst

Die Technik der chinesischen Lackarbeiten ist öfter beschrieben worden.<sup>13</sup> Daher genügen hier wenige Bemerkungen. Der Lack ist der Saft des Lackbaumes *Rhus vernicifera*; er wird durch Einschnitt in die Rinde gewonnen, mehrfach durch Filtrieren gereinigt und ist dann eine klare Flüssigkeit, die langsam, durch Oxidation bei feuchter Luft, trocknet und dann unlöslich ist. Gewöhnlich werden zahlreiche dünne Lackschichten übereinander gelegt, die jeweils ausreichend lange trocknen müssen und dann poliert werden. Farbige Lacke wurden durch Beimischung natürlicher Pigmente erzielt. Die Politur der letzten Lackschicht erfolgt mit Hirschhornpulver und Öl, wodurch der typische Glanz erzielt wird. Seit etwa dem 14. Jahrhundert wurde Schnitzlack beliebt, der sehr zahlreiche Schichten erforderte. Einen Höhepunkt erlebte diese Technik in der späten Ming- und in der Qing-Zeit, als verschiedenfarbige Lackschichten übereinander gelegt wurden, die dann beim

6 Loehr 1940.

7 Walravens 1993, 1997.

8 Sirén 1926.

9 Catalogue 1981; Walravens 1976.

10 Amiot 1792.

11 Die Karte umfasst 104 Blätter, war 1762 vollendet und wurde 1775 von Kupferplatten gedruckt. Ein Nachdruck erfolgte 1932 von den Originalplatten. Der Maßstab ist etwa 1 : 1.400.000.

12 Vgl. die Einleitung von Kazuo Enoki zur Neuauflage des *Ch'in-ting Hsi-yü t'ung-wen-chih. Hesei toktohuha wargi aiman-i hergen be emu obuha ejetun-i bithe*. Bd 4. Tokyo: Toyo Bunko 1964, I-XXVII.

13 Z.B. Herberts 1959, 1965; Sträßer 1977; Lee King Tsi, Hu Shih Chang 1990; Clifford 1992; Goepfer 1968.

Schnitzen wieder freigelegt wurden. So wurde dann beispielsweise ein Schwarzblau für den Himmel und eine Türkisfarbe für Wasser erzielt. Das vorliegende Schnitzlackbild hat vier Farbschichten und stellte durch seine Größe wie auch durch die abwechslungsreichen bildlichen Darstellungen höchste Anforderungen an die Künstler.

## Die Schnitzlackbilder

Die früheste Nachricht von der Existenz von Schnitzlack-Versionen der Kupferstiche der Qianlong-Kampagnen verdanken wir Julian Witkowski (1876), der zwei Beispiele kurz beschrieben hat. Da der Verbleib dieser Stücke nicht bekannt ist, seien sie hier zitiert:

### „1. Das Kriegsbild

In Pasen, einer Provinz im westlichen Theile Chinas gelegen, brach im Jahre 41 Kenryu [Qianlong] nach Chinesischem Style (etwa im Jahre 1776 n. Chr.) ein grosser Aufstand aus. Es wurden daher von der Landesregierung Truppen ausgesandt, um die Revolution niederzuschlagen. Da die Insurgenten den Regierungstruppen an Zahl sehr überlegen waren, so konnten sie keinen offenen Angriff wagen, sondern mussten den Insurgenten durch List beizukommen suchen. Auf beschwerlichen Umwegen wo sich ihnen grosse Hindernisse in den Weg setzten, (sie mussten nämlich über steile Felsen klettern, Flüsse und Canäle durchwaten) erlangten die Truppen der Regierung eine Stelle, durch welche sie die Insurgenten einschlossen und ihnen eine furchtbare Niederlage beibrachten. Furchtbar und blutig war der Kampf; das Schlachtfeld glich einem unendlichen Schwarm von Bienen und Ameisen. Die Regierungstruppen nahmen die Kreise Rakuramazu und Riuzuidohaikungsrüsanrian ein und eroberten mehr als hundert Festungen der Insurgenten. Durch die Feldherrnklugheit des Generals Akui und die Tapferkeit der unter dem Commando desselben stehenden Regierungstruppen gelang es, die Insurgenten schon nach drei Tagen gänzlich zu besiegen.

Als die Nachricht von dem grossen Siege der Regierungstruppen in Pasen an den Chinesischen Kaiser Kenriu [Qianlong] gelangt war, war er über die glänzenden Erfolge, welche der grosse Muth seines Generals Akui und die Tapferkeit seiner Truppen erzielt hatten, hoch erfreut, liess denselben zu Ehren ein Bild, welches das Schlachtfeld in Pasen darstellt, anfertigen und ein Lied, das den Sieg von Pasen verherrlicht.“

### „2. Der Einzug der siegreichen Regierungstruppen in die Hauptstadt

Der Kaiser Kenriu erliess im Jahre Tsuginotomi, nach Chinesischem Style (etwa im Jahre 1777 n. Chr.) für die Insurgenten eine Amnestie. Der westliche Theil Chinas jedoch blieb noch vier Jahre, ohne seinen normalen Ruhezustand wiedererlangen zu können; die Regierungstruppen kehrten daher erst im Jahre Hienosaru nach Chinesischem Style (etwa 1780 n. Chr.) nach gänzlicher Unterdrückung des Aufstandes in die Landesresidenz zurück.

Nach Einzug der siegreichen Regierungstruppen in die Hauptstadt hielt der Kaiser Kenriu eine grosse Revue ab, bei der er die Truppen herzlich begrüßte und ihnen, für ihre Treue, Tapferkeit und ihren Muth seinen Dank aussprechend, zu den errungenen Erfolgen Glück wünschte. Bei dieser Gelegenheit auch besichtigte er flüchtig die Kriegsgefangenen. Den Generälen aber als Anerkennung ihrer Verdienste zu Ehren setzte der Kaiser bei Hofe ein glänzendes Mahl fest.

Das Wetter war zu der Jahreszeit sehr ungünstig, heftige Regengüsse strömten herab; plötzlich bei Anbruch des für das Festmahl bestimmten Tages klärte sich der Himmel auf, und die freundliche Sonne zeigte sich wieder. Dieses nahmen Kaiser und Volk als ein von Gott bewirktes Wunder und gutes Omen.

Während des Festmahles hing im Saale das Bild, das Schlachtfeld von Pasen darstellend. Vor diesem Bilde gab der Kaiser Kenriu eigenhändig jedem der Generäle einen goldenen Becher, besah ihre vernarbten Wunden und dankte ihnen nochmals für ihre Treue, Tapferkeit und ihren Muth, durch die sie zur Verherrlichung seines Namens beigetragen hatten. Auch sagte er: ‚Der Aufstand ist zu Ende, das Land genießt wieder den glücklichen Frieden; nun sollen nach dem ewigen unveränderlichen Landesgesetze die Soldaten sich wieder mit dem Pfluge beschäftigen und die Generäle wieder Hofbeamte werden.‘

Zum Andenken liess der Kaiser Kenriu dieses Bild anfertigen, das den Einzug der in die Hauptstadt siegreich zurückkehrenden Regierungstruppen darstellt, dichtete ein Lied hierüber und befahl, dass diese beiden Bilder für ewige Zeiten ein Schmuck des Kaiserlichen Palastes bleiben sollten.“

Der Berichterstatter macht die Anmerkung: „Ich habe die Erklärung nach dem auf den Bildern befindlichen Texte, der in einem sehr schweren, von keinem der japanischen Dolmetscher gänzlich verstandenen Style chinesischer Poesie verfasst ist, angefertigt, bitte daher etwaige Irrthümer nachsichtig beurtheilen zu wollen.“

Erich Haenisch<sup>14</sup> hat die beiden Stücke, die hier auf Grund der japanischen Lesungen etwas verfremdet erscheinen, identifiziert: Es handelt sich um zwei Szenen aus der Beschreibung des Feldzuges gegen die Goldstromländer 金川<sup>15</sup>, nämlich Nr 10: Die Eroberung von Zaize-dah'ai, dem Rücken des Berges Kunser und dem Lamatempel Ragu<sup>16</sup>, sowie Nr 16: Bankett.

Eine weitere Nachricht über Schnitzlackbilder gibt S. W. Bushell<sup>17</sup>, die später von Edward F. Strange (1926) wieder aufgegriffen worden ist: "The emperor Ch'ien Lung had a series of pictures carved in this style, in 1766, with battle scenes commemorating the victories of his generals in Eastern Turkistan, some of which have found their way to European collections." Pelliot hat die Frage der Schnitzlackbilder in seiner Rezension des Buches von Strange behandelt<sup>18</sup>; er vermutet, dass die Bilder zur Ostturkestan-Serie, die Bushell erwähnt, in Größe und Ausführung denen der anderen Serien entsprechen und gleichfalls nach den Stichen (und nicht nach den Original-Seidenmalereien) angefertigt sein dürften.

Vor Strange und Pelliot hatte Oskar Münsterberg (1912: 435–438) auf zwei Lackbilder hingewiesen: Abb. 618 „Wandbild aus vierschichtigem Lack in schieferblau für Luft, dunkel olivgrün für Wasser, hellbraun für den Erdgrund und zu oberst rot für alle bildliche Darstellung, in Relief geschnitten; Inschrift in Messing: Die Eroberung der Festung Touloumen durch Kienlungs Armee, 1788. Rahmen: Teakholz mit aufgelegter Blumen- und Früchtenranke in Nephrit, Achat, Lapislazuli und grün und rosa gefärbtem Elfenbein; gravierte Messingleiste als Bildabschluss, 83 zu 108 cm. Aus dem Kaiserpalast zu Peking, 18. Jahrhundert (Sammlung Stübel, Dresden – Originalaufnahme).“

Münsterberg bemerkt (S. 437–438): „Den technischen Höhepunkt [...] bildet eine Serie von Lackbildern, die Kaiser Kienlung zur Erinnerung an seine siegreichen Kriege in vierfarbiger Lackschicht anfertigen ließ (Abb. 618). Das Relief ist so tief und kunstvoll geschnitten, daß alle vier Farben wie auf einem Gemälde wirken. In der obersten roten Schicht sind die Figuren und die Staffage in vollendeter Virtuosität geschnitzt. Der Himmel ist in schieferblauer, das Wasser in olivgrüner und das Erdreich in hellblauer [?] Lackschicht ausgeführt. Auf dem Himmel sind ausgesägte Messingbuchstaben aufgesetzt, um die farbige Wirkung noch zu erhöhen. Das ganze Bild umschließt ein Rahmen aus fein gemasertem Teakholz, auf dem Blumen und Früchte aus Halbedelsteinen, wie Nephrit, Achat und Lapislazuli, und garbig gefärbtem Elfenbein aufgelegt sind. Augenzeugen berichten, daß sie noch die Wände eines großen Saales im Kaiserpalast zu Peking voll mit diesen Lackbildern gesehen haben, von denen es mehrere Dutzend gab. Der Zufall hat zwei dieser technischen Meisterwerke nach Deutschland verschlagen. Unsere Abbildung zeigt die siegreiche Erstürmung der Festung Touloumen auf Formosa im Jahre 1788 durch

14 *Ostasiatische Zeitschrift* 9, 1920, S. 177–179, Fußn. 3.

15 Vgl. Haenisch 1922, 1935.

16 Ethnologisches Museum: ID 32498/4; Platte 31745.

17 Bushell 1921: 118–19.

18 *T'oung Pao* 25, 1928, 131–133.

den General Fu Kang Ugan [Fukanggan], der als Dank vom Kaiser die Herzogswürde erhielt.“

In einer Anmerkung erwähnt Münsterberg die beiden Exemplare: „Eins im Besitz von Stübel, Dresden, das andere im Völkerkundemuseum, Berlin; eine ähnliche Schnitzerei, aber einfacher in rundem Rahmen, bei Georg Liebermann, Berlin.“ Ob es sich bei der damals in Liebermannschem Besitz befindlichen Schnitzerei um ein Schlachtenbild gehandelt hat, darf bezweifelt werden, da Münsterberg ausdrücklich von *zwei* Meisterwerken spricht. Ein runder Rahmen spricht auch nicht für die länglich rechteckigen Schlachten-szenen.

Das Stübelsche Stück wurde 1921 oder 1922 an die Wiener Firma A. Förster verkauft. Ein Einlegeblatt in der *Ostasiatischen Zeitschrift* (Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin; 9.1920/22, vor S. 177) beschreibt das Bild als im Besitz der Firma. Der Verbleib ist nicht bekannt. Vom Thema her handelt es sich um Nr. 3 der Darstellungen des Taiwan-Feldzuges.

Das Lackbild des Museums für Völkerkunde Berlin hat Erich Haenisch in seinem Aufsatz: „Tsch 'ai Ta-ki. der Held von Tschu-lo. Geschichtliche Würdigung eines chinesischen Rotlackbildes“<sup>19</sup> ausführlich gewürdigt. Daher hier nur ein Resümee: Das Stück (ID 23831) ist abgebildet (Abb. 1. Rotlackbild. Museum für Völkerkunde, Berlin), ebenso der zugrundeliegende Kupferstich (Abb. 2. Staatsbibliothek zu Berlin); die Darstellung ist bis auf kleine, wohl schnitztechnisch bedingte Abweichungen identisch. Als Maße gibt er 75 (Höhe) x 110 cm (Breite) und als Gewicht (inkl. Glasrahmen) 20 kg. Haenisch vermutet, dass der Rahmen vom europäischen Erwerber in China angefertigt wurde. Gegenüber Münsterberg erwähnt er nicht 4, sondern nur 3 Lackschichten. Er geht dann zu der bildlichen Darstellung über und erläutert den historischen Hintergrund.

Seither ist in der Literatur nur ein einziges weiteres Rotlackbild dieser Art bekannt geworden. Im Katalog *The Minor Arts of China*<sup>20</sup> findet sich die Abbildung mit folgender Beschreibung:

„Ein süperbes zinnoberrotes kaiserliches Lack-Panel, verziert mit einer geschnitzten Berglandschaft, die die Sichuan-Kampagnen des Generals Aquí [d.i. Agô] zeigt. In der linken oberen Ecke gibt es ein rechteckiges Feld mit herausgearbeiteter auf den Feldzug bezüglicher Kalligraphie. Der Rand ist mit geschnitzten kaiserlichen fünfklaugigen Drachen in Wolken verziert. Der Grund ist in blauen, roten, braunen und grünen Mustern geschnitten. Die Rückseite mit Fledermäusen, Wolkenregen und den Acht Glückbringern in Gold auf einem schwarzen Lackgrund. Qianlong-Zeit; Höhe: 77,5 cm; Länge: 109,25 cm.“ Die Abbildung ist aufgenommen in Derek Cliffords *Chinese carved lacquer*.<sup>21</sup> Thematisch handelt es sich um die 1. Szene der Jinchuan-Folge.<sup>22</sup>

Das Fazit dieser Bestandsaufnahme ist also:

Ostturkestan-Serie:

Bushell (ohne Nachweis konkreter Stücke)

Jinchuan-Serie:

1 (Spink & Son)

10 (Witkowski)

16 (Witkowski)

Taiwan-Serie:

1 (Museum für Völkerkunde Berlin)

3 (Slg. Stübel, Dresden; dann A. Förster, Wien)

Bezüglich der Herkunft der Stücke, zweifellos ja aus dem Kaiserpalast, ist bemerkenswert, dass zwei Bilder bereits von Witkowski, vermutlich nach dem Original, beschrieben

19 *Ostasiatische Zeitschrift* 9. 1920/22, 177–184.

20 To be exhibited for sale by Spink & Son Ltd of 5, 6 & n7 King Street, London SW 1. 15th–25th March 1983. London: Spink & Son 1983, Nr 3.

21 Clifford: 1992, Taf. 99, S. 125.

22 Vgl. die Kupferplatte ID 31743 im Ethnologischen Museum Berlin.

wurden. Sollten sie bereits 1860 bei den alliierten Plünderungen ihren Weg ins Ausland gefunden haben?

Ob Rotlackversionen anderer Serien vorliegen, ist bisher nicht bekannt. Das Stück des Völkerkundemuseums, das nach dem 2. Weltkrieg als verschollen galt, ist nach der Rückgabe durch die Sowjetunion inzwischen aus dem Depositum des Völkerkundemuseums Leipzig 1991 wieder an das Museum für Völkerkunde Berlin zurückgekehrt, wo es 1997 in der Sonderausstellung „Neuzugänge und Kostbarkeiten der Abteilung Ostasien des Museums für Völkerkunde“ ausgestellt wurde. Spätere Recherchen ergaben, dass das Bild zu einem Konvolut von 130 sammlungshistorisch bedeutsamen Objekten des Museums für Völkerkunde gehörte, die der damalige Generaldirektor Otto Kummel 1941 dem Museum für Ostasiatische Kunst zuschlagen ließ, dessen Gründungsdirektor er war.<sup>23</sup> Seit der Wiedereröffnung des Museums für Ostasiatische Kunst ist das Bild dort ausgestellt.

Hier besteht nun die glückliche Situation, dass sich die Originalseidenmalerei der Schlachtenbilder aus der Ziguangge erhalten hat (Völkerkundemuseum Hamburg)<sup>24</sup>, dass das Ethnologische Museum Berlin die Original-Kupferplatten der Stiche zu den Szenen 1 und 3 besitzt, und dass nun auch das Rotlackbild wieder verfügbar ist. Eine genauere vergleichende Studie ist damit ermöglicht.

### Historischer Hintergrund des Taiwan-Feldzugs<sup>25</sup>

Mehrere Arbeiten haben sich bereits mit den Kupferstichen zu diesem Feldzug befasst und den geschichtlichen Rahmen kurz dargestellt.<sup>26</sup> Unzufriedenheit mit der Provinzregierung führte 1786 zu Unruhen der meist aus der Provinz Fujian stammenden Siedler. Führend war dabei die Geheimgesellschaft Tiandihui, deren Führer im Nordteil der Insel Lin Shuangwen aus Zhangzhou war. Einige Mitglieder der Gesellschaft wurden festgenommen, aber von ihren Leuten schnell wieder befreit. Der Brigadegeneral von Taiwan, Chai Daji, eilte herbei, ließ die Rädelsführer hinrichten und kehrte in die Hauptstadt Taiwanfu (Tainan) zurück. Lin Shuangwen nahm daraufhin am 16. Januar 1787 Zhanghua ein, 8 Tage später Zhule. Zhang Danian, der Führer der südlichen Tiandihui, versuchte Taiwanfu einzunehmen, wurde aber zurückgeschlagen. Daraufhin eroberte er die Stadt Fengshan. Damit war die Insel bis auf den äußersten Norden und Süden in der Hand der Aufständischen und Lin rief sich in Zhanghua zum Herrscher mit der Regierungsdevise Shuntian aus.

Daraufhin wurden Fujian-Provinztruppen unter Changqing mobilisiert und nach Taiwan geschickt; mit deren Hilfe gelang es Chai im März, Zhule zurückzuerobern. Er wurde allerdings im September in Zhule eingeschlossen. Er erhielt den Befehl, die Stadt zu räumen, antwortete aber, er könne nicht den Tod tausender von Zivilisten verantworten. Für diese Haltung wurde er vom Kaiser mit einem erblichen Adelsrang belohnt, und der Name der Stadt wurde in Jiayi geändert. Die Belagerung wurde durch den am 8. Dezember in Taiwan eingetroffenen Funkanggan am 16. Dezember aufgehoben und die Rebellenführer gefangen und in Peking hingerichtet. Chai hatte indes durch sein mutiges Betragen und durch eine Etiketteverletzung nach der Befreiung sich den General Fukanggan zum Gegner gemacht. Chai wurde wegen angeblicher Unterschleife sowie Fehler der Prozess gemacht und er wurde zur Todesstrafe vorgeschlagen. Als er dem Kaiser vorgeführt wurde, beklagte er sich über das ihm angetane Unrecht und rechtete mit ihm. Für diese Etiketteverletzung wurde er am oder um den 22. August 1788 enthauptet, sein Sohn wurde nach Ili als Sklave verbannt.<sup>27</sup>

23 Der damalige Fachreferent und Leiter der Sammlung Ost- und Nordasien, Claudius Müller [seinerzeit amtierender Direktor des Ethnologischen Museums], schreibt hierzu in der Anlage zu einem Brief an den Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Prof. Klaus-Dieter Lehmann, vom 19.10.2000: „...hatte Otto Kummel bereits im Jahre 1941, als er in Personalunion Generaldirektor, Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst und des Museums für Völkerkunde war, 130 ostasiatische, nach seiner Einschätzung hochrangige Kunstwerke, die sich im Museum für Völkerkunde befanden, aus ihrem Sammlungskontext herausnehmen und an das Museum für Ostasiatische Kunst überweisen lassen. Da alle Aktenunterlagen über den genannten Vorgang verschwunden sind, ist nicht eruiert, auf Grund welcher Entscheidung diese Verbringung durchgeführt wurde.“

24 Kurz beschrieben im Katalog *China illustrata*. Weinheim: VCH Acta Humaniora 1987, Nr 180: „Das Bild zeigt elf der insgesamt zwölf Szenen der Taiwan-Kampagne. Die letzte, die Palastszene, hat indes nur mittelbar mit den Kämpfen zu tun und ist daher hier ausgelassen. Gegenstand des Monumentalbildes ist die Niederschlagung der Rebellion in Taiwan unter Lin Shuangwen durch den mandjurischen General Funkanggan. Die einzelnen Szenen wurden für den Kupferstich zu kleinen Vorlagen umgezeichnet, wobei viele individuelle Einzelheiten verloren gingen. Das Bild ist von dem Hofmaler Dong Gao (1740-1818) signiert.“ Größe: 404 x 469 cm. Datum: 1788. Signatur: A 4578. – Der Pekinger Palast besitzt / oder besaß ein Exemplar der Umzeichnungen in Tusche; demnach stammt der erste Entwurf von Jia Quan, die Vorlagezeichnung von Li Ming.

## Die Entsetzung von Zhule

Peter Thiele, früher Kustos der ostasiatischen Sammlungen, hat sich in einem Aufsatz über die Taiwan-Kampagne auf Grund der Kupferstiche auch mit der auf dem Lackbild dargestellten Szene beschäftigt. Er gibt folgende Beschreibung:

„Diese Bild zeigt eine Hügellandschaft, die dem terrassierten Vorland Taiwans an der Westküste der Insel ähnlich ist. Dort sind auch die Truppen gelandet, die die Festung Zhule angreifen bzw. angegriffen haben. Im linken Teil des Stiches schießen Mandschutruppen mit Feuerwaffen auf eine Siedlung hinter einem Bambushain, die in Flammen und Rauch aufgeht. Einige Soldaten stürmen über eine Brücke, um in den Ort zu gelangen. Dragoner- und Infanterieformationen haben sich über das gesamte Bild verteilt. Im Vordergrund auf Pferden sitzen die Heerführer erkennbar an ihren Pfauenfedern, die nach hinten von den Mützen abstehen. Im Vordergrund hält ein Reiter die Fahne mit dem fünfklauiigen Drachen, Symbol der kaiserlichen Truppen. Im rechten oberen Bereich des Kupferstichs ist die Festung mit ihren Ringmauern und Eingangstoren zu sehen. Auch hier stehen überall Soldatenformationen in Bereitschaft. Die Umzingelung ist perfekt, aus allen Tälern strömen neue Truppen mit Pfeil und Bogen und Feuerwaffen zum Schauplatz der Kämpfe heran. Landschaft und Kampfverbände bilden hier fast eine kompositorische Einheit.“ (Zitat leicht gekürzt.)<sup>25</sup>

Haenisch (Ostasiatische Zeitschrift 9, 1970) bemerkt außerdem: „Zu seinen [d.i. des Flusses] beiden Seiten, über das ganze Bild hin, spielt sich nun eine bewegte Kampfhandlung ab, in der mandschurische Reiter und Fußvolk die Feinde vor sich her treiben. Diese, die Eingeborenen, kenntlich an ihren geknoteten Kopftüchern, kurzgeschürzten Röcken und bloßen Beinen, sind nur in drei kleinen Gruppen sichtbar: im Vordergrund vor der Stadt, auf der Flucht vor den anstürmenden Reitern, hinter der Stadt, auf dem Abzuge in die Berge und links am Flußufer [...] Die Eingeborenen tragen hier keine Waffen, sondern Krückstöcke, sollen also wohl die alten zurückgelassenen Bewohner des Dorfes vorstellen.“ (S.180–181).

In der Beschreibung ist ein Mißverständnis zu bemerken, dem schon Haenisch anhängt: Die Stadt wird nicht angegriffen, sondern sie ist schon befreit. Die dort postierten Formationen stehen nämlich mit dem Rücken zur Festung, die Tore sind offen, und in der Festung ist kaum jemand zu bemerken. (Abb. 13)

Die kaiserliche Beischrift lautet wie folgt (Übersetzung nach Thiele):

„Obwohl Bengang (das heutige Beigang) erobert worden war, war es immer noch schwierig, Zhule (das heutige Chiayi) anzugreifen. Es war gut, daß die Truppe frühzeitig den Weg fortgesetzt hatte. Mit den neu angekommenen Soldaten, mit hundert ausgewählten Generälen sowie würdigen und berühmten Ministern an der Spitze, konnten die Feinde eingeschüchtert werden. Obwohl sich die Truppe bei der Überquerung des Meeres verspätet hatte, konnte sie diese Verspätung bald wettmachen. [Die Soldaten] hatten bald die Schwierigkeiten der Passage überwunden, indem sie den günstigen Wind nutzten. Sie landeten in Luzigang (heute Lugang) und waren bereits nach drei Tagen bis zum Schlachtfeld vorgedrungen. Dort eroberten sie Lunziding, und jeder einzelne focht so tapfer und verwegen, als ob er hundert Feinde zu bekämpfen hätte. Alle Zuckerrohrfelder und Strohhütten wurden vollkommen zerstört. Dann wurde die Umzingelung der Zhule-Festung durchbrochen und die Festung entsetzt. Die Nahrungsmittel der Räuber wurden an die Soldaten und treuen Bewohner als Belohnung verteilt. Der Jubel über die Befreiung linderte den Hunger. Zehntausende von Personen wurden gerettet. Die kaiserlichen Auszeichnungen und Belohnungen für treue Soldaten und Zivilpersonen waren nicht gering. Durch das Bekanntwerden der guten Taten und der Tapferkeit der Menschen wurde der gute Ruf der Stadt begründet. Sie erhielt den Namen Chiayi (wörtlich: Lob der Rechtchaffenheit). Nach der Eroberung Chiayis wurde geplant, die Stadt Douliu anzugreifen,

25 Der Feldzug ist dokumentiert im *Taiwan jilue* 臺灣紀略 von 1788. Vgl. auch Extrait d'un lettre de M. Grammont, missionnaire, écrite de Canton, le 21 mars 1789. *Mémoires concernant les Chinois*. 15.1791, 394–398.  
26 Loehr 1954: 12–15; Thiele 1978: 281–298.  
27 Vgl. Fang Chao-ying 1943/44: 23–24.  
28 Thiele 1978: 295.

und zwar in einer Blitzaktion, so wie man Bambus mit einem Messer schnell und einfach spleißt. Erst wenn Douliu erobert sein wird, dann sind auch die Tage von Daliyi gezählt, und der Anführer der Räuber kann lebendig gefangengenommen werden, worauf dann der Bericht des großen Sieges folgen wird.

Dies ist der Anlaß des Berichtes des Generals Fukanggan für den Thron in Erinnerung an die große Ausrottung der Räuber, die Wegbahnung nach Zhule, den Angriff auf die Douliu-Festung und die Vertreibung der Räuber.

Dem Zhule-Verwaltungskreis wurde gestern der neue Name Chiayi verliehen. Da die Soldaten und Zivilisten des Verwaltungskreises die Stadt loyal und mutig verteidigt hatten, wurde ihre Treue und Tapferkeit belohnt.

Vom Kaiser eigens verfaßt im Dezember 1787.“

Hier ist das Datum zu präzisieren: Die 2. Dekade des XII. Monats, d.i. 18.-27. Januar 1788.

### Das „Berliner“ Lackbild

Wie bei den Kupferstichen, zeigt sich auch bei dem Lackbild eine Unsicherheit bei der Verwendung der Perspektive und der plastischen Rundung der Gegenstände. Die Technik des Lackschnitzens, insbesondere die Herausarbeitung der verschiedenen Farbenen mit ihren Effekten, steht dagegen zweifellos auf einem Höhepunkt.

Der Rahmen des Bildes ähnelt dem der früheren Sammlung Stübel. Insofern wäre anzunehmen, dass es sich hier um die Originalverfassung handelt, und nicht um eine Rahmung des europäischen Erwerbers, wie Haenisch vermutete. Im Gegensatz zum Stübel-Bild gibt es hier allerdings noch eine Bekrönung mit dem Zeichen *shou* (langes Leben); diese könnte indes bei dem anderen Stück abgebrochen sein. Die kaiserliche Kalligraphie ist sorgfältig in Metall nachgeschnitten und originalgetreu plaziert. Die beiden Siegel: *Guxi tianzi* („Der siebzigjährige Himmelssohn“) und *Zouri zizi* („Jeden Tag sorgsam tätig“) entsprechen ebenfalls dem Kupferstich.

Im Gegensatz zur in Paris gravierten Serie der Kupferstiche verwendet diese Folge traditionelle Bildelemente wie bei der Darstellung von Hügeln und Bergen (Abb. 6) oder den Häusern (Abb. 7). Die Schraffur der Stiche ist hier durch ein Sternmuster ersetzt.

Die Wellen des Flusses sind schematisch dargestellt; für die Schraffur freier Fläche wird verschiedentlich ein Swastika-Motiv verwendet (Abb. 7). Der Rauch des Schießpulvers und wohl auch der der brennenden Hütten wälzt sich in kräftigen Voluten. Das Laub der Bäume dürfte kaum naturgetreu dargestellt sein, aber der Künstler hat jeweils unterschiedliche Blattformen als Dekorationselemente verwendet; bei den Gesichtern der Soldaten ist ein Bemühen um Individualisierung zu bemerken (Detail, Abb. 9). Das Verhältnis von Personengruppen, Bäumen, Wasser und Freiflächen wirkt wohl komponiert. Eine etwas unmotiviert (wohl eher spielerisch) eingebrachte Schaumwelle im Fluß erinnert ein wenig an Hokusai.

Fazit: Das Schnitzlackbild aus dem Besitz des Ethnologischen Museums ist hinsichtlich seines künstlerischen Niveaus, seiner technischen Perfektion, seiner Seltenheit wie auch des historischen Bezugs im Kontext der Feldzüge des Qianlong-Kaisers von bedeutendem Wert. Eine genauere Untersuchung unter Heranziehung der Vergleichsstücke ist ein Desiderat.

## Literatur

*Amiot, Jean Joseph Marie*

- 1792 *Hymne tartare mantchou chanté à l'occasion de la conquête du Kin-tchouen*. Traduit en français et accompagné de notes pour l'intelligence du texte par M. Amyot [...] et publié par L. Langlés. Paris: Didot.

*Bushell, S. W.*

- 1921 *Chinese art*. London: HMSO. (Originalausg. 1904), 2 Bde.

*Catalogue*

- 1981 *Fu-ti po-wu-kuan ts'ang t'a-pen mu-lu. Catalogue of Chinese rubbings from Field Museum*. Researched by Hoshien Tchen, M. Kenneth Starr; prepared by Alice Schneider, Photographs by Herta Newton and Field Museum Division of Photography. Edited by Hartmut Walravens. (Chicago: Field Museum of Natural History). LX, 746 S. gr. 8° (FMNH Publication. 1327.) (Fieldiana Anthropology. NS 3.)

*Clifford, Derek*

- 1992 *Chinese carved lacquer*. London: Bamboo Publ.

*Fang Chao-ying*

- 1943/44 Ch'ai Ta-chi. In: *Eminent Chinese of the Ch'ing period, 1644–1912*. Washington, D.C.: Library of Congress, 23–24.

*Fuchs, Walter*

- 1939 Die Schlachtenkupfer aus Turkestan von 1765 als historische Quelle. Nebst Bemerkungen zu einigen späteren Serien. *Monumenta Serica* 4: 116–124.

*Fuchs, Walter*

- 1944 Die Schlachtenkupfer der Kienlung- und Tao-kuang-Zeit. Mit Reproduktion der 10 Taokuang-Kupfer und der Vorlage für die Annam-Stiche. *Monumenta Serica* 9: 101–122.

*Fuchs, Walter*

- 1959 New materials on Chinese battle-paintings of the 18th century. *International Symposium on History of Eastern and Western Cultural Contacts*. Collection of papers presented, 41–42.

*Gimm, Martin*

- 1993 *Kaiser Qianlong (1711–1799) als Poet*. Anmerkungen zu seinem schriftstellerischen Werk. Stuttgart: Steiner. (Sinologica Coloniensia. 15).

*Goepper, Roger*

- 1968 *Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber*. München: Keyser.

*Grammont, Joseph de*

- 1791 Extrait d'un lettre de M. Grammont, missionnaire, écrite de Canton, le 21 mars 1789. *Memoires concernant les Chinois*. 15, 394–398.

*Haenisch, Erich*

- 1922 Das Goldstromland im chinesisch-tibetischen Grenzgebiet nach dem großen Kriegswerke vom Jahr 1781 dargestellt. Sven Hedin: *Southern Tibet*. 9,4, S. 67–130.  
1935 Die Eroberung des Goldstromlandes in Ost-Tibet. *Asia major*. 10: 262–313 (aus dem Shengwuji des Wei Yuan).

*Herberts, Kurt*

- 1959 *Das Buch der ostasiatischen Lackkunst*. Düsseldorf: Econ.

*Hsi-yü*

- 1964 *Ch'in-ting Hsi-yü t'ung-wen-chih. Hesei toktohuha wargi aiman-i kergen be emu obuha ejetun-i biithe*. Bd. 4. Tokyo: Toyo Bunko.

*Lai Fushun*

- 1984 賴福順 乾隆重要戰爭之軍需研究. Taipei: Guoli gugong bowuguan 8, 477 S.

*Lee King Tsi und Hu Shih Chang*

- 1990 *Drache und Phönix. Lackarbeiten aus China. Sammlung Familie Lee, Tokyo*. Katalog: Lee King Tsi, Hu Shih Chang. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst.

*Loehr, George Robert*

- 1940 *Giuseppe Castiglione (1688–1766), pittore di Corte di Ch'ien-lung, imperatore della Cina*. Roma: IsMEO.

*Loehr, Max*

- 1954 Engravings of Ch'ien-Lung's Formosa campaign. *Bulletin, University of Michigan Museum of Art*. Nr. 5, S. 12–15.

*Münsterberg, Oskar*

- 1912 *Chinesische Kunstgeschichte*. 2. Eßlingen a.N.: Paul Neff.

*Pelliot, Pelliot*

- 1921 Les Conquêtes de l'empereur de la Chine. *T'oung Pao* 20: 183–274.  
1928 Rezension. *T'oung Pao* 25: 131–133.

*Sirén, Osvald*

- 1926 *The Imperial palaces of Peking*. 274 plates in collotype after photographs by the author. Paris, Brussels: G. van Oest.

*Speiser, Werner*

1965 *Lackkunst in Ostasien*. Baden-Baden: Holle.

*Sträßer, Edith*

1977 *Ex Oriente Lux. Lackkunst aus Ostasien und Europa*. (Bearb.: Edith M. H. Sträßer.) Köln: BASF Farben + Fasern AG.

*Strange, Edward F.*

1926 *Chinese lacquer*. London: Ernest Benn. XII, 72 S., 55 Taf.

*Thiele, Peter*

1978 Darstellung der Kampfszenen des 18. Jahrhunderts in Chinas Randgebieten am Beispiel Taiwans. *Baessler-Archiv* 26: 281–298.

*Thieme/Becker*

o. J. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig. Bd. 29, S. 178 ff.

*Walravens, Hartmut*

1976 Übersicht über die mandjurischen Abklatsche in amerikanischen Sammlungen. *Tractata altaica* (Festschrift für Denis Sinor). Wiesbaden, S. 743–753.

*Walravens, Hartmut*

1987 Die Schlachtenbilder der Qianlong- und Daoguang-Zeit. *China illustrata*. Weinheim: VCH, 36–56.

*Walravens, Hartmut*

1991 Die 36 Ansichten des Kaiserpalastes von Jehol. *Philobiblon* 35: 221–236.

*Walravens, Hartmut*

1993 Portraits of meritorious officers, accompanied by Manchu eulogies. *Altaica Berlinensia*. The concept of sovereignty in the Altaic world. *PIAC* 34. 1991. Wiesbaden: Harrassowitz. (Asiatische Forschungen. 126.), S. 307–330.

*Walravens, Hartmut*

1997 New material on the portraits of meritorious officers of the Qianlong campaigns. *Historical and linguistic interaction between Inner-Asia and Europe*. Szeged. (Studia uralo-altaica. 39), S. 401–423.

*Witkowski, Julian*

1876 Erklärung zweier chinesischer Bilder aus rothem Lack. (Zuisiju). *Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens* I, 10. S. 37.

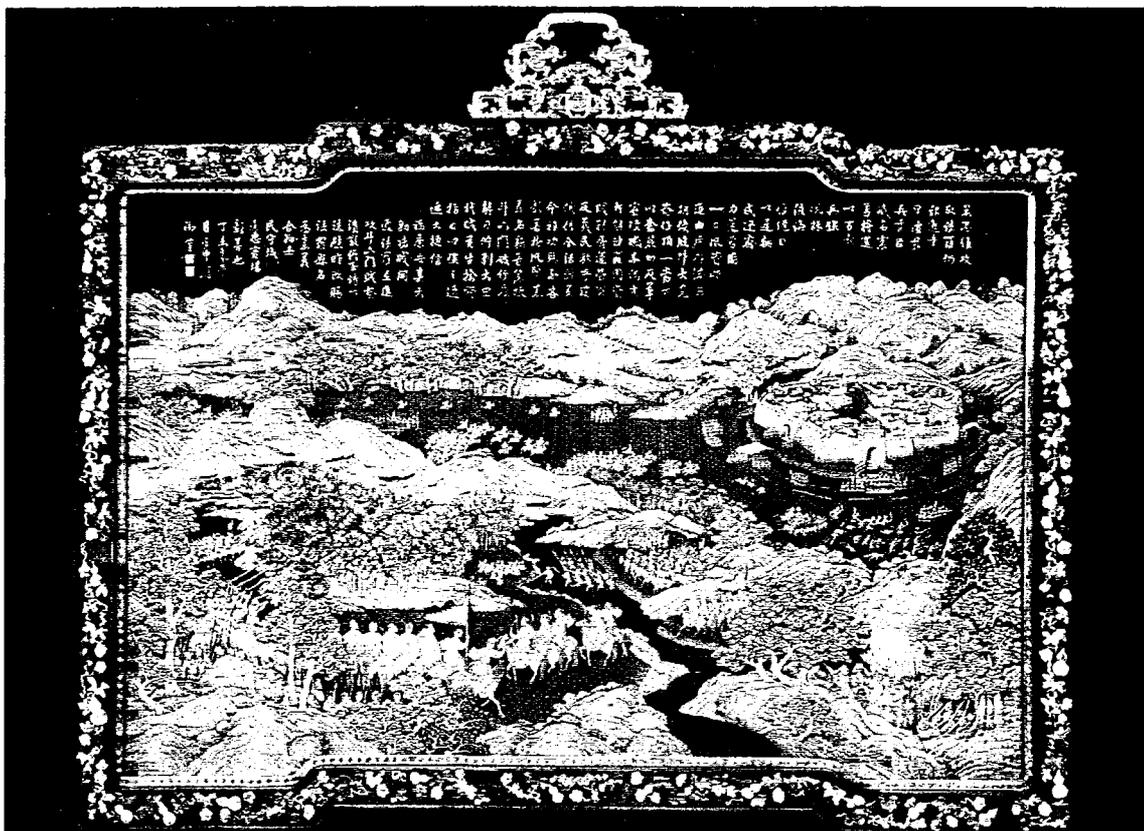


Abb. 1 Das Schnitzlackbild mit seiner mit Einlegearbeiten verzierten Umrahmung, die nach Vergleich mit dem früheren Dresdner Bild original ist. Foto: Claudia Obrocki, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.

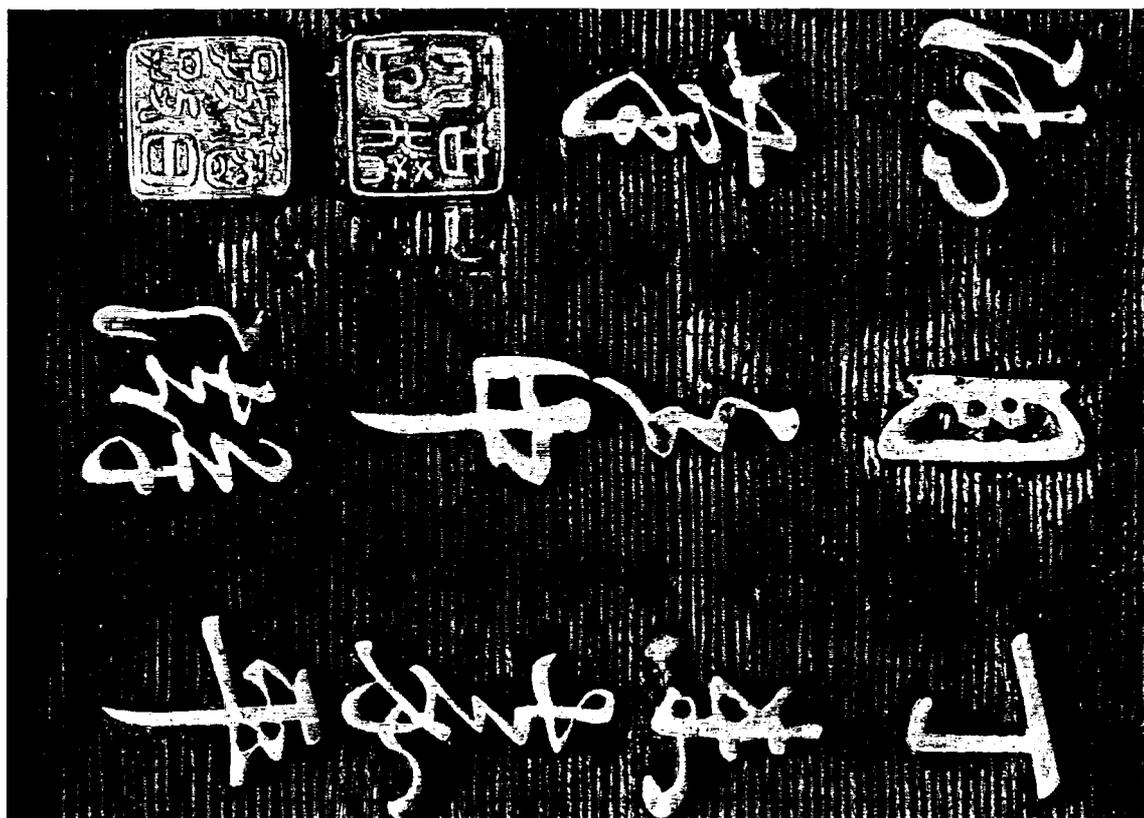


Abb. 2 Datum und kaiserliche Siegel der Inschrift (Kalligraphie des Qianlong-Kaisers). Foto: Claudia Obrocki, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin.

## Wer sind wir? Was machen wir? Wie heißen wir? Zur Frage der Umbenennung von Völkerkundemuseen – eine Debatte

VIOLA KÖNIG, Berlin

Am 15.–16. April 2002 fand in Zürich die Jahrestagung der „Direktorenkonferenz der deutschsprachigen Völkerkundemuseen“ statt, eingeladen hatten das Museum Rietberg und das Museum der Kulturen in Basel.

Zumindest die Dachbezeichnung „Völkerkundemuseum“, so scheint es, provoziert noch keine Debatte; verständlicherweise, denn die überwiegende Zahl der Teilnehmer steht einem „Museum für Völkerkunde“ vor (Leipzig, Hamburg, München, Dresden, Zürich, Heidelberg, Wien, St. Gallen), oder führt „Völkerkunde“ in seinem Namen (Freiburg, Hannover, Lübeck) oder Untertitel (Köln, Stuttgart). Einen über die Völkerkunde hinausgehenden anderen Arbeits- und Sammelauftrag haben Bremen (Übersee-Museum mit Natur-, Völker- und Handelskunde), Zürich (Rietberg Museum mit außereuropäischer Kunst), Offenbach (Deutsches Ledermuseum).

Zwei ehemalige Völkerkundemuseen haben sich für einen wirklich neuen Namen entschieden: Das Museum der Weltkulturen in Frankfurt und das Museum der Kulturen in Basel. In beiden Fällen haben zwei neue Direktorinnen die Namensänderung herbeigeführt. Berlin hat sich zwar ebenfalls einen neuen Namen zugelegt, doch bedeutet er keine inhaltliche Änderung, „Ethnologisches Museum“ ist schlicht die griechische Form der alten Bezeichnung „Museum für Völkerkunde“.

Es soll im Vorfeld Vorschläge gegeben haben, dass sich doch möglichst alle deutschsprachigen Völkerkundemuseen zu demselben Zeitpunkt umbenennen sollten. Nach Lektüre der folgenden Beiträge wird jedoch klar, dass dieser Konsens unter den Direktoren nicht herstellbar war.

Die Namensänderungen, von der ich als seit Mai 2001 amtierende Direktorin des so genannten „Ethnologischen Museums“ in Berlin direkt betroffen bin, bieten Stoff genug, sich über das Verhältnis von Namen und Inhalt Gedanken zu machen; denn Namensänderungen haben in jedem Fall Konsequenzen. Sie sind zunächst einmal rein technischer Art. Was soll z.B. mit den Namen oder Untertiteln der altherwürdigen Traditionspublikationen wie dem „Baessler-Archiv“ geschehen? Wie geht man in der Dekade der Umstellung mit den vorhandenen Printmedien um (z.B. Museumsführer)? Wie erfährt das Publikum, insbesondere auch das internationale Publikum, von der Namensänderung? Wie geht man mit alten Karteikarten und Inventaren um? Überhaupt, wie vermeidet man Missverständnisse? Ich wurde z.B. besonders im Ausland häufig gefragt ob ich die Direktorin einer Berliner Museumsneugründung geworden sei. Die Latte der technischen und medialen Vermittlungsprobleme ist lang, sie seien hier nur angedeutet.

Doch wer davon überzeugt ist, dass ein neuer Namen notwendig ist, um auf geänderte Inhalte und neue Botschaften hinzuweisen, wer meint, eine neue *Corporate Identity* nur durch eine Namensänderung nachhaltig umsetzen zu können, der wird technische Schwierigkeiten und anfängliche Missverständnisse in Kauf nehmen.

Aus den Beiträgen der beiden Direktorinnen, die sich selbst erfolgreich für eine Namensänderung ihrer Häuser eingesetzt haben, geht eine solche Grundüberzeugung sehr klar

und eindeutig hervor. Es handelt sich um gut überlegte, wohl auch in den Konsequenzen überdachte Umbenennungen.

Nicht weniger aufschlussreich sind aber auch die Darstellungen des Direktors bzw. der Direktorin, die auf dem alten Namen ihres Museums bestehen. Auch aus ihren Beiträgen spricht Selbstidentifikation und Grundüberzeugung, und darum geht es in erster Linie. Museumsleitung und Mitarbeiter/innen müssen für ihre Inhalte stehen und sollten idealerweise auch den Namen überzeugend vertreten können.

Hier ist der Hinweis von Clara Wilpert bemerkenswert, die die Namensänderung u.a wie folgt begründet:

*„Aus den oben angeführten Gründen wollten die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Museums in einem ‚Museum der Kulturen‘ arbeiten. Der Vorschlag für diesen Namen kam aus dem Hause selbst und eben im Rahmen der Diskussionen um die Neukonzeption des Hauses. Dem seit etwa 1986 bereits durchgeführten Programm entsprechend war die einhellige Meinung, dass der neue Name exakt den bereits erreichten und den angestrebten Zielen besser entspricht. Die Reaktion von Fachleuten und Laien gab dem Recht, weil damit die Gleichwertigkeit von Kulturen bereits im Namen dokumentiert wird und nicht mehr der eurozentristische Ansatz von der ‚Kunde‘ anderer Völker. Die lokale Bevölkerung hat dies offensichtlich richtig verstanden und die Namensänderung aufgenommen.“* (Wilpert, C., vgl. S. 39)

Ähnlich argumentiert Anette Rein, deren Vorschlag einer Umbenennung als Teil ihrer „Konzeption für die Neukonstituierung des Museums“ unmittelbar zu Beginn ihrer Dienstzeit vom Magistrat der Stadt Frankfurt zugestimmt wurde:

*„‚Völkerkunde‘, als Begriff für die Erforschung fremder Kulturen hat sich schlicht und ergreifend in der theoretischen Aktualität der Ethnologie aufgehoben. Welche konzeptionellen Merkmale begründen nun die Umbenennung in Museum der Weltkulturen? Das Museum der Weltkulturen in Frankfurt soll ein interkultureller Erlebnis- und Lernort sein“* (Rein, A. vgl. S. 28)

Claus Deimel beobachtet :

*„Namen werden offenbar gern von Personen geändert, die gerade frisch an einen neuen Posten gesetzt wurden und sich genötigt sehen, durch Namensänderungen diese Versetzung zu dokumentieren. Das gilt übrigens sowohl in die eine Richtung, in Bezug auf die Namensveränderer, als auch in die andere Richtung, die Namensrückveränderer.“* (Deimel, C., vgl. S. 32)

Man müsste hinzufügen, auch scheidende Direktoren setzen Namensänderungen durch, wie im Fall des Berliner Museums, für deren Umsetzung und die Folgen sie allerdings nicht mehr geradestehen müssen.

Erstaunlich ist Deimels Auffassung, dass Direktoren „versetzt“ werden, wie der Inspektor bei der Post, oder der Botschaftssekretär von Johannesburg nach Islamabad. Dass Direktoren/innen-Anwärter sich mit eigenen Programmen und Visionen auf Direktorenposten bewerben und ihre Ideen vor kommunalen, Landes- oder Staatsgremien verteidigen, in Konkurrenz zu anderen Bewerbern/Bewerberinnen, ist aber von Bedeutung; besonders wenn es um den Mut geht, die Namensänderung eines Traditions museums durchzusetzen.

Deimel fordert einen Paradigmenwechsel, wenn denn schon ein neuer Name sein muss: *„Der muss dann aber wirklich her, wenn man einen neuen Namen will! Stattdessen sehe ich in der deutsche Völkerkunde gerade dieses eher nicht.“* (idem)

Nun ist die Situation der deutschen Völkerkunde (der Wissenschaft) eine Sache, die Frage, ob die Museen in Frankfurt und Basel – Berlin hat ja keinen inhaltlich neuen Namen angenommen – den erwünschten Paradigmenwechsel in ihren Programmen und ihrer Arbeit vollzogen haben, eine andere.

Annegret Nippa äußert sich ebenfalls kritisch:

*„Die neuen Namen der alten Völkerkundemuseen sollen also die Nähe zu Kolonialismus und Nazi-Zeit vergessen machen und den Geruch des Deutschen vertreiben. Name als Abwehrzauber. Liegt aber im neuen Namen auch ein neues Programm, eine neue Identität? Besucht man jene Museen, kann man im Konzept der Ausstellungen, der Publikationen oder Postkarten keine Veränderung feststellen, die weitreichender und klarer zu benennen wäre als frühere, dem jeweiligen Zeitgeist folgenden Änderungen.“*  
(Nippa, A., vgl. S. 25)

Nippas Kommentar ist provokativ genug, um hiermit die Diskussion zu eröffnen und die beteiligten und andere Autoren und Autorinnen um weitere Beiträge zu bitten. Diese Aufforderung ergeht tatsächlich an alle, die sich zu einer Stellungnahme berufen fühlen. Doch möchte ich diesen Beitrag mit einigen persönlichen Anmerkungen zur Berliner Situation abschließen.

Peter Bolz hat als Wissenschaftler am Ethnologischen Museum die Diskussionen um die Namensänderung mit verfolgt und ausdrücklich auch mitgetragen. Er sieht gerade auch in Anbetracht der Umzugspläne des Ethnologischen Museums auf den Berliner Schlossplatz den neuen Namen als

*„konsequente Weiterführung der Ideen von Ledeburs und Bastians, eine Sammlung aufzubauen, die nach wissenschaftlichen Kriterien geordnet ist und die eine Stätte der wissenschaftlichen Forschung und Vermittlung ethnologischen Wissens sein soll.“* (Bolz, P., vgl. S. 16)

Ich persönlich habe den neuen Namen bisher nur als problematisch empfunden und erlebt. Auch bin ich der Meinung, dass die damalige Diskussion, beschränkt auf den engen Mitarbeiterstab der am Ethnologischen Museum angestellten Wissenschaftler nicht ausreichend war, und wenigstens ein halböffentliches Beratungsgremium hätte hinzugezogen werden müssen. Selbst der Generaldirektor der Staatlichen Museen kannte nach eigener Auskunft die diskutierten Alternativen (vgl. Bolz, S. 12) nicht.

Das „alte Berliner Völkerkundemuseum“ kenne ich schon aus den Erzählungen meiner Berliner Großeltern. Die Bezeichnung lebt, immer noch, ungeachtet der vollzogenen Namensänderung, in Berlin, in Deutschland, in Übersee. Er steht für eine Institution, die bekannt wurde und es immer noch ist unter *diesem* Namen. Es ist *das* Museum für Völkerkunde.

Wer seinen Namen ändern will, muss sehr gute Gründe haben, muss überzeugen, dass die neuen Ziele und Programme einen neuen Namen absolut unentbehrlich machen. Es reicht nicht zu sagen, an ‚Völkerkunde‘ hinge immer noch der Ruch des Kolonialismus oder gar der Rassenkunde des Dritten Reiches. Man hatte schließlich mehr als ein halbes Jahrhundert Zeit, dies programmatisch zu revidieren, und hat es ja auch getan.

Doch der Name ‚Ethnologisches Museum‘ hat bisher vor allem Verwirrung gestiftet, ohne dass er auf eine neue Programmatik oder auch nur eine neue *Corporate Identity* hinweisen könnte. Er ist genauso antiquiert wie der Name ‚Museum für Völkerkunde‘, wenn dies denn ein Kriterium sein soll.

Es gibt mir zu denken, dass ich, bevor ich Direktorin des Berliner Museums wurde, nur negative Stimmen und nicht eine einzige positive Stimme *außerhalb* des Dunstkreises des Museums über den Namen ‚Ethnologisches Museum‘ vernommen habe. Es gibt mir zu denken, wie euphorisch viele, auch maßgeblich verantwortliche Personen waren, als ich noch im Jahr der Einführung des neuen Namens vorschlug, die Namensänderung nochmals zu überdenken. Ich hänge nicht an der ‚Völkerkunde‘, aber der alte Name war für das in Folge der Wiedervereinigung an den Stadtrand der Metropole gerückte Museum wenigstens von einem Wieder- und Erinnerungseffekt, den wir heute dringender denn je benötigen.

Eine neuerliche Namensänderung ist in Berlin zurzeit nicht durchsetzbar. Das Museum, das ja eh ein Teil des Dahlemer Museumskomplexes ‚Kunst und Kulturen der Welt‘ ist, muss mit seinen Inhalten überzeugen, ähnlich wie ein Kind, das gewöhnlich ein Leben lang mit dem Namen, den seine Eltern ihm gaben, leben muss. Ich sehe es daher als (Auf-)Forderung, *challenge*, wie man so schön im Englischen sagt, trotz, oder gerade wegen des ungünstigen, akademisch klingenden Namens historische wie aktuelle, interkulturelle oder transkulturelle Bezüge herzustellen, in der Interpretation und Darstellung der Sammlungen, in der Vermittlung und im Dialog mit den Besuchern, Wissenschaftlern und insbesondere den heute lebenden Vertretern jener Kulturen, die von Anbeginn im Zentrum des Forschungsfeldes der ‚Völkerkunde‘ standen und die sich heute selbst an der Erforschung der eigenen Kultur als Ethnologen beteiligen.

Die folgenden Beiträge der Direktorinnen und Direktoren sind sehr direkt, teils persönlich. Es wird nichts beschönigt. Für diese offene ehrliche Meinungsäußerung möchte ich den Autoren und Autorinnen danken – und gleichzeitig die Bitte um weitere fundierte Meinungsäußerungen abschließend nochmals wiederholen.

# BAESSLER-ARCHIV

BEITRÄGE ZUR VÖLKERKUNDE \_\_\_\_\_

BAND 49, 2001

Y  
12607

330

# BAESSLER-ARCHIV

Herausgegeben von

MARIE GAIDA

VIOLA KÖNIG

INGRID PFLUGER-SCHINDLBECK

Im Auftrag von

MUSEEN DAHLEM

KUNST UND KULTUREN DER WELT

ETHNOLOGISCHES MUSEUM



DIETRICH REIMER VERLAG

BERLIN

**Baessler-Archiv, Band 49, 2001**

**Herausgegeben von**

Marie Gaida, e-mail: [m.gaida@smb.spk-berlin.de](mailto:m.gaida@smb.spk-berlin.de)  
Viola König, e-mail: [v.koenig@smb.spk-berlin.de](mailto:v.koenig@smb.spk-berlin.de)  
Ingrid Pflüger-Schindlbeck, e-mail: [i.schindlbeck@smb.spk-berlin.de](mailto:i.schindlbeck@smb.spk-berlin.de)  
Ethnologisches Museum, Arnimallee 27, 14195 Berlin

**Im Auftrag von**

Staatliche Museen zu Berlin  
Museen Dahlem  
Kunst und Kulturen der Welt  
Ethnologisches Museum

**Redaktion**



Helene Basu, Institut für Ethnologie, Drosselweg 1-3, 14195 Berlin,  
e-mail: [basu@gmx.net](mailto:basu@gmx.net)  
Peter Bolz, Ethnologisches Museum, Arnimallee 27, 14195 Berlin,  
e-mail: [p.bolz@smb.spk-berlin.de](mailto:p.bolz@smb.spk-berlin.de)  
Manuela Fischer, Ethnologisches Museum, Arnimallee 27, 14195 Berlin,  
e-mail: [m.fischer@smb.spk-berlin.de](mailto:m.fischer@smb.spk-berlin.de)  
Peter Junge, Ethnologisches Museum, Arnimallee 27, 14195 Berlin,  
e-mail: [p.junge@smb.spk-berlin.de](mailto:p.junge@smb.spk-berlin.de)

Die Zeitschrift Baessler-Archiv, Band 49, erscheint 2001 in einem Jahresheft zum Preis von ca. Euro 79,50.

Bestellungen sind zu richten an den DIETRICH REIMER Verlag GmbH, Zimmerstraße 26-27, 10969 Berlin, oder an jede Buchhandlung.

Die in der Zeitschrift veröffentlichten Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Kein Teil der Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISSN 0005-3856

Ausgegeben am 25. Februar 2003

## Inhalt

Viola König, Berlin Wer sind wir? Was machen wir? Wie heißen wir? Zur Frage der Umbenennung von Völkerkundemuseen – eine Debatte .....	7
Peter Bolz, Berlin Ethnologisches Museum: Neuer Name mit traditionellen Wurzeln. Die Umbenennung des Berliner Museums für Völkerkunde .....	11
Annegret Nippa, Dresden Namen als Abwehrzauber und Namen als Kunde .....	17
Anette Rein, Frankfurt a.M. Vom Städtischen Völkermuseum zum Museum der Weltkulturen. Zur erneuten Umbenennung des Frankfurter „Völkerkundemuseums“ .....	27
Claus Deimel, Leipzig „Der Präsident bleibt immer der Gleiche, er ändert nur seinen Namen“ .....	31
Clara B. Wilpert, Basel Paradigmenwechsel unter dem Museumsdach. Vom ehrwürdigen Museum für Völkerkunde und Schweizerischen Museum für Völkerkunde zum publikumsnahen Museum der Kulturen Basel .....	35
Wulf Köpke, Hamburg Die Fürsten ändern sich nicht, sie wechseln nur die Namen. Zur Diskussion um die Umbenennung von Völkerkundemuseen .....	41
Ari Siiriäinen and Martti Pärssinen, Helsinki The Amazonian Interests of the Inca State (Tawantinsuyu) .....	45
Hartmut Walravens, Berlin Die Entsetzung von Zhule – eine Episode aus der Taiwan-Kampagne auf einem Schnitzlackbild .....	79
Dieter Eisleb, Berlin Die Mäzene des Ethnologischen Museums Berlin .....	95
Thomas Ulbrich, Berlin Historische koreanische Aufnahmen im Lautarchiv der Humboldt-Universität und im Berliner Phonogramm-Archiv .....	139

---

Ragnild Münch, Berlin	
Mikrowelten und Lebenswelten: Robert Koch und die Fotografie .....	165
Lena Bjerregaard, Berlin	
“Doubletten” – puzzles that could maybe someday be reconstructed .....	187
Luisa Vetter y Luis Felipe Villacorta, Lima	
La arqueometalurgia de la costa central del Perú: Una perspectiva desde la colección Del Museo de Sitio Arturo Jiménez Borja – Purucho .....	193
Informationen aus dem Ethnologischen Museum .....	211
Manuela Fischer, Berlin	
Neuerwerbung im Fachreferat Amerikanische Archäologie .....	213