

The Scholar's Choice

Herausgegeben von
Axel Michaels und
Margareta Pavaloi



HEIDELBERG
UNIVERSITY PUBLISHING

The Scholar's Choice

Lieblingsstücke Heidelberger
Wissenschaftler aus dem
Völkerkundemuseum der
J. und E. von Portheim-Stiftung





CENTRUM FÜR ASIEN-
WISSENSCHAFTEN UND
TRANSKULTURELLE
STUDIEN



VÖLKER
KUNDE
MUSEUM
V P S T

The Scholar's Choice

Liebingsstücke Heidelberger
Wissenschaftler aus dem
Völkerkundemuseum der
J. und E. von Portheim-Stiftung

Herausgegeben von
Axel Michaels und
Margareta Pavaloi

The Scholar's Choice
Lieblingsstücke Heidelberger Wissenschaftler
aus dem Völkerkundemuseum der J. und E. von Portheim-Stiftung

25.06. – 24.11.2019
im Völkerkundemuseum vPST Heidelberg

Katalog zur Ausstellung

Die Ausstellung entstand als Kooperationsprojekt des Völkerkundemuseums vPST mit dem Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien (CATS) der Universität Heidelberg anlässlich des hundertjährigen Jubiläums der von Portheim Stiftung als Trägerin des Völkerkundemuseums und der Gründung des CATS im Jahr 2019.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten von Heidelberg University Publishing <https://heiup.uni-heidelberg.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-heiup-book-494-2

doi: <https://doi.org/10.17885/heiup.494>

Text © 2019, die Autoren

Fotografie: Foto Lossen, Heidelberg

Grafikdesign: Keren Deng  VERYKEREN.COM

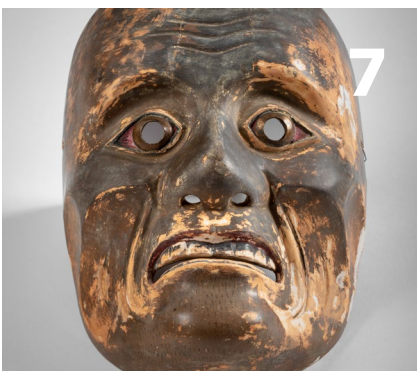
ISBN 978-3-947732-52-4 (Softcover)

ISBN 978-3-947732-51-7 (PDF)

Inhaltsverzeichnis



Axel Michaels und Margareta Pavaloj
Einleitung



Judit Árokay
Nō-Maske Yorimasa



Robert Bitsch
Der japanische Farbholzschnitt zwischen Gebrauchsgrafik und Kunst



Christiane Brosius
Auf immer und ewig?
Liebe in Indien in Zeiten von Valentinstagen



29

Sarah E. Fraser
Ein Manchu-Kopfschmuck
mit Eisvogelfedern



35

Enno Giele
Frühe chinesische
Rundmünzen



47

Hans Harder
„Bengalische Dame mit Was-
serpfeife auf europäischem
Stuhl“



57

Ute Hüsken
Eine Viṣṇu-Statue
aus Indien



63

Nikolas Jaspert
Maritime Verflechtungen
und ein Irrtum mit Folgen



73

Monica Juneja
Putli Ganju malt ihr
Lieblingstier



81

Hans Martin Krämer
Ein shintōistischer Begräb-
niszug in Japan, 1886



91

Axel Michaels
„Hast Du heute schon Reis
gegessen?“ - Reisgefäße
aus Nepal



97

Barbara Mittler
Die PIPA 琵琶



Margareta Pavaloj
Als die Schiffe Seiden trugen



Michael Radich
Das *Mahāparinirvāṇa-*
mahāsūtra – aus dem
„Dragon Canon“ (1735)?



Guido Sprenger
Kopfschmuck einer
Akha-Frau, Thailand



Melanie Trede
Eine japanische
Kaisergenealogie:
modern, transkulturell



Carsten Wergin
Wa(h)re Kultur: Zwei Schilde
zwischen zwei Welten

Einleitung

Axel Michaels und Margareta Pavaloi

Die Josefine und Eduard von Portheim-Stiftung für Wissenschaft und Kunst (vPST) mit ihrem im Palais Weimar beheimateten Völkerkundemuseum feiert 2019 hundert Jahre ihres Bestehens. Das neu eingerichtete Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien (CATS) der Universität Heidelberg – ein räumlicher und organisatorischer Zusammenschluss des Heidelberger Centrums für Transkulturelle Studien (HCTS), des Instituts für Ethnologie (IfE), des Südasien-Instituts (SAI) und des Zentrums für Ostasienwissenschaften (ZO) im Stadtteil Bergheim – steht in seinem Gründungsjahr. Beide Institutionen haben sich zusammengeschlossen, um eine Ausstellung zu gestalten, aus der der vorliegende Katalog hervorgegangen ist.

Inhaltlich haben das Völkerkundemuseum und das CATS viel gemeinsam, denn dem Gründer des Museums, Victor Goldschmidt, lagen nicht nur die kulturellen und materiellen Verbindungen zwischen Asien und Europa am Herzen, er schuf auch die Grundlagen oder unterstützte zahlreiche Fächer an der Heidelberger Universität (z.B. Sinologie und Ethnologie, Ur- und Frühgeschichte und Slawistik).

Aus diesem Anlass blicken Forscherinnen und Forscher der Universität Heidelberg auf eine Auswahl von Raritäten, Fundstücken oder Lieblingsobjekten der Sammlungen des Völkerkundemuseums der von Portheim-Stiftung und stellen diese Blickwechsel in einer gemeinsamen Ausstellung und in diesem Katalog dar. Gezeigt wird, wie sich der Blick auf Objekte durch die Kenntnisse von Hintergründen wandeln kann, aber auch, was diese für den Wissenschaftler persönlich in einer globalisierten Welt bedeuten.

Der größte Teil der Sammlung besteht aus asiatischen Objekten. Diesen vor allem widmen sich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler des neu begründeten, im Stadtteil Bergheim liegenden CATS, das sich mit den transkulturellen Beziehungen zwischen und innerhalb Asiens und Europas befasst. Zu ihnen gesellen sich weitere Wissenschaftler, die dem CATS oder dem Museum verbunden sind. Mit den Standorten der beiden Institutionen spannt sich in der Beschäftigung mit Asien räumlich ein Bogen vom Westen zum Osten der Stadt Heidelberg und der zeitlich eine Periode von hundert Jahren umfasst.

Die Geschichte der Objekte der Ausstellung ist eine wechselhafte, eine der Wanderungen von Dingen und Bildern, Personen und Institutionen, Ideen und Weltanschauungen zwischen Asien und Europa. Verpackt in Kisten, Boxen und Koffern wurden die Objekte importiert, verschenkt, geraubt, versteckt oder auch gehandelt, wie etwa von dem 1868 gegründeten Handelshaus „J.F.G. Umlauff Naturalienhandlung und Museum“ auf der Hamburger Reeperbahn, die sich auf Ethnographica ebenso spezialisierte wie auf Anthropologica und Zoologica. Auch zwei Objekte des vorliegenden Katalogs, die Pipa-Laute (Mittler) und die australischen Schilde (Wergin) kamen über die Fa. Umlauff in die Sammlung.

Victor Goldschmidt sammelte aber nicht aus einem exotischen, sondern aus einem wissenschaftssystematischen, transdisziplinären und transkulturellen Interesse heraus. Er spannte schon früh eine Brücke zwischen Natur- und Geisteswissenschaften, indem er sich über sein eigenes Fachgebiet der Kristallographie hinaus mit Naturphilosophie und Farbwahrnehmungen ebenso befasste wie mit Abhandlungen zur Musiklehre. Dieser und andere Aspekte des Wirkens von Goldschmidt, die in der Jubiläumsausstellung zum Ausdruck gebracht werden, machen ihn so einzigartig und in gewisser Hinsicht zum Vordenker des CATS-Konzepts.

Hinzu kommt, dass viele Objekte, die, als sie gesammelt wurden, noch im alltäglichen Gegenwartsbezug standen, heute aufgrund der Veränderungen in den Herkunftsregionen kulturhistorische Zeugnisse geworden sind, sie haben schon allein durch die Zeit einen Statuswechsel vollzogen und ein weitere Bedeutungsebene erhalten. Mit anderen Worten: Museen bewahren das Kulturerbe,

aber nicht statisch, sondern in einer dynamischen Form, die immer ein Ausschnitt aus der Geschichte der Objekte ist und in diese gestellt werden muss.

So bekommen Objekte ihr eigenes Leben – eine Biografie zwischen Asien und Europa. Sie standen und stehen in verschiedenen Kontexten des Umgangs und der Betrachtung. Suchte man vor hundert Jahren noch nach exotischen Dingen, sind heute viele asiatische Objekte allgegenwärtig. Hat lange Zeit die Erwerbungs-geschichte der Dinge kaum interessiert, wird nun die Frage der Provenienz immer wichtiger. Waren vor hundert Jahren die Gegenstände noch Ausdruck einer bestimmten Kultur oder Religion, stellt man jetzt mehr und mehr die transkulturellen Bezüge heraus. Die Blicke und die Fragen an die Objekte haben sich geändert. Die Bandbreite von Romantisierung, Exotismus, Verwissenschaftlichung, Historisierung, Hybridisierung und vieles mehr zeigt das Spektrum, das die Wissenschaftler aus ihrer fachlichen Perspektive aufarbeiten, darstellen und reflektieren.

Die Idee des Blick- und somit auch Perspektivenwechsels, der Verschränkung von Disziplinen und des Dialogs werden also einen Teil der Leseweisen auf ausgewählte Objekte darstellen: hier spiegelt sich die Idee des CATS als ein Kollaboratorium wider, das auf regionaler und disziplinärer Expertise ebenso wie transregionalen Kenntnissen beruht, die die so genannten ‚kleinen‘ oder ‚Orchideenfächer‘ mit den ‚großen‘ oder ‚systematischen‘ Fächern (etwa der Geschichte) und mit dem Museum als einer eigenständigen wissenschaftlichen Einrichtung ins Gespräch bringt. Zentral ist dabei die kritische Auseinandersetzung mit alten Ideen von container-artigen Kulturen, wie sie bisweilen noch in den akademischen Disziplinen behandelt werden, aber für das Museum so nicht gesetzt werden können. Im Vordergrund stehen daher Grenzziehungen und -überschreitungen, Routen und Netzwerke, also Blickwechsel über selbstgesetzte Grenzen hinweg.

Die Ausstellung umfasst siebzehn solcher kreativ gestalteten Stationen, die verschiedene Themen des Lebens ansprechen: die Reise, die Liebe, die (Selbst-)Inszenierung und Verstellung durch Masken, Schmuck, Kopfbedeckungen oder Tücher, die Religion, das Essen, das Messen und Wiegen, das Buch, die Waffen, die Musik, die Herr-

schaft, den Tod. Die Einzelstücke, die bis auf das Schiffsmodell aus Asien stammen, stehen für verschiedene Welten und inner- oder außerasiatische Bezüge. Das Schiff verweist auf die Entdeckung einer neuen Passage nach Asien - ein folgenschwerer Irrtum der Geschichte. Das alles mag wie ein bunt zusammengewürfelter Strauss von persönlichen Vorlieben erscheinen. Und genau das sollte es sein. Im Unterschied zu den meisten Ausstellungen sollte in dieser kein (westliches) Konzept die Auswahl der Objekte leiten. Stattdessen sollten die Objekte selbst zur Sprache kommen. Die Handlungsmacht oder Agency sollte ganz und gar bei ihnen liegen. Wie schon bei der Ausstellung *Mobile Welten oder das Museum der transkulturellen Gegenwart* im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (2018) entziehen sich die Objekte in unserer Ausstellung einer eindeutigen Klassifizierung und Museumsordnung, weil sie oft weder nur asiatisch oder westlich, weder nur alt oder modern sind. Statt die Objekte in solche Schemata einzuordnen, erfassen die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sie in ihren wechselvollen Eigenleben. Diese ‚Methode‘ verlangt vom Betrachter nicht weniger und nicht mehr, als dass er sich auf die Objekte einlässt, sie genau betrachtet und selbst Beziehungen herstellt, gewissermaßen selbst zum Kurator seiner inneren Ausstellung wird.

Danksagung

Unser Dank gebührt der Baden-Württemberg Stiftung, Stuttgart und der Stadt Heidelberg, die durch ihre großzügige Unterstützung die Realisierung der gemeinsamen Ausstellung, zu der dieser Katalog als Begleitpublikation erscheint, ermöglicht haben. Zu danken haben wir ferner den Autorinnen und Autoren dieses Bandes sowie dem Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien (CATS) für die Unterstützung. Unser Dank gilt schließlich Keren Deng für die graphische Gestaltung und Maria Effinger mit ihrem Team für die großartige Betreuung der Drucklegung sowie Robert Bitsch für vielfältige Hilfe.



Nō-Maske Yorimasa

Judit Árokay

Die im Bestandsverzeichnis des Museums unter dem Namen „Yorimasa“ geführte Nō-Maske gehörte zur Goldschmidt-Sammlung, weitere Einzelheiten über ihre Herkunft sind aber nicht bekannt. Sie muss gegen Ende des 19. oder Anfang des 20. Jahrhunderts angekauft und aus Japan mitgebracht worden sein. Eine genaue Datierung der Maske ist nicht möglich, da ihre Provenienz unklar ist und am Objekt selbst keine für die Einordnung entscheidenden Merkmale erkennbar sind. Kenner japanischer Nō-Masken verorten sie in der Edo-Zeit, in der frühen Neuzeit Japans, ca. im 18.-19. Jahrhundert.

Das Nō-Theater ist eine der traditionellen Theaterformen Japans, das sich im Mittelalter entwickelt und über die frühe Neuzeit bis in die Moderne erhalten hat. Seine wichtigsten Kennzeichen sind der getragene Rhythmus des Vortrags, die musikalisch-rhythmische Untermalung durch Blas- und Schlaginstrumente, ein Chor, der teils kommentiert, teils den Text des Protagonisten spricht, die formalisierte und äußerst simple Bühnenausstattung, die prächtigen Kostüme insbesondere der Protagonisten, eine stark kodierte Zeichensprache der Bewegungen und die Masken, die vom Hauptdarsteller getragen werden. Wie in allen traditionellen Theaterformen Japans treten im Nō nur männliche Darsteller (und Musiker) auf. Inhaltlich stützen sich die Theaterstücke auf literarische Quellen und greifen Motive aus der reichen Erzählliteratur Japans wie höfischen Erzählungen, Kriegsepen oder auch Legenden auf. Die Masken, die vom Format kleiner sind als die Gesichter der Schauspieler und keine realitätsnahe Darstellung anstreben, repräsentieren verschiedene Charaktere wie den alten Mann, die junge oder auch die gebrochene ältere Frau, den Krieger oder häufig übernatürliche

Nō-Maske: Yorimasa
Nō-Mask: Yorimasa

Zypressenholz, Lack
24 x 16, T: 8,5 cm; Gewicht 160g
Japan
19./20. Jh.
Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 37242

Wesen wie Dämonen oder Totengeister. Sie können einzelnen Stücken und damit Rollen zugeordnet sein, meist werden sie aber in mehreren Stücken ähnlichen Stils eingesetzt.

Der Name Yorimasa verweist auf Begebenheiten aus den Kriegen zwischen den Familien der Minamoto und Taira in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die im Kriegsepos *Heike monogatari* festgehalten sind. Minamoto no Yorimasa 源頼政 (1160-1180) war ein feinsinniger Vertreter seiner Familie, zunächst um Erhaltung der Machtverhältnisse bemüht, der sich jedoch angesichts des enormen Machtzuwachses des Hauses Taira von diesem abwandte und 1180 zusammen mit dem Prinzen Mochihito die Minamoto-Familie zum Widerstand aufrief. Ihre Verschwörung wurde jedoch entdeckt, und bei der Schlacht von Uji im Jahre 1180 wurden Yorimasa und Mochihito am berühmten Byōdō-in von den Taira-Truppen angegriffen und geschlagen – trotz erbitterter Gegenwehr, bei der sie von Kriegermönchen des nahegelegenen Tempels Miidera unterstützt wurden. Yorimasa beging angesichts seiner Niederlage *seppuku* – rituellen Selbstmord. Dem Prinzen Mochihito gelang zwar die Flucht aus Uji, er wurde jedoch bereits kurze Zeit später von seinen Verfolgern eingeholt und getötet.

Das Nō-Stück mit dem Titel „Yorimasa“ wird dem großen Dramaturgen und Schauspieler Zeami Motokiyo zugeschrieben, gehört damit ins frühe 15. Jahrhundert. Die Jahreszeit des Stückes ist der Frühsommer, der 5. Monat des Jahres, der Schauplatz das Dorf Uji, etwa 25 km südlich von der Hauptstadt Kyōto gelegen, und konkret der Tempel Byōdō-in. Es handelt sich um ein sog. Zweitstück, das als zweiter in der Reihe von fünf aufeinanderfolgenden Stücken einer Nō-Aufführung gezeigt wird und in dem Krieger bzw. die Geister toter Krieger die Hauptrolle spielen. Der Protagonist des ersten Aktes, meist eine Person niederen Standes, verwandelt sich während einer kurzen Pause, taucht im zweiten Akt in seiner wahren Gestalt als Geist eines Kriegers auf und erzählt sein Schicksal. Der dem Protagonisten gegenübergestellte Deuteragonist ist zumeist ein Mönch auf Wanderschaft, der zunächst unwissend an einem bedeutsamen Ort ankommt, sich von einer wie zufällig auftauchenden Person die Besonderheiten des Ortes erklären lässt und sich anschließend – es ist ja inzwischen Nacht geworden – schlafen

legt. Angedeutet wird also, dass die Verwandlung des Protagonisten im zweiten Akt eine Art Traum darstellt, auch wenn der Wandermönch weiterhin in die Handlung integriert ist und zum Schluss durch Gebete versucht, den leidenden Krieger von seiner unendlichen Last, seinen Schmerzen zu befreien.

Die Handlung des Stückes „Yorimasa“ ist wie folgt: Ein Wandermönch auf dem Weg von Kyōto nach Nara kehrt im Dorf Uji ein, und während er sich umsieht, erscheint ein alter Mann, der ihn anspricht. Auf Bitten des Mönches führt ihn der Alte zu den namhaften Stätten von Uji, zu den im Uji-Fluss gelegenen Inseln Maki no shima, Tachibana no shima sowie zum Berg Asahi und schließlich zum Tempel Byōdō-in. Dem Mönch fällt an der Tsuridono-Nebenhalle des Tempels eine Rasenfläche in Form eines geöffneten Fächers auf, und er fragt nach dem Hintergrund. Daraufhin lässt sich der Alte auf der Rasenfläche (im Theater in der Mitte der Bühne) nieder und beginnt zu erzählen: Als vor langer Zeit Takakura no miya (i.e. der Prinz Mochihito) hier eine Schlacht herbeigeführt hatte, habe an dieser Stelle Minamoto no Yorimasa angesichts ihrer Niederlage seinen Fächer geöffnet und sich selbst entleibt. Zufällig sei heute der Jahrestag seines Todes, und er selbst sei Yorimasa. Daraufhin entschwindet er.

Bald darauf erscheint vor dem Mönch der in Kriegergewand gekleidete Yorimasa, Hofadliger im dritten Range. Er berichtet von den Ereignissen der Schlacht von Uji und demonstriert den Verlauf des Kampfes zum Rhythmus der Musik und des Textes auf nachdrückliche Weise durch einen energischen Tanz. Zum Schluss trägt er das Abschiedsgedicht (*jisei* – Abschied vom Leben) Yorimasas vor: „Umoregi no hana saku koto mo nakarishi ni mi no naru hate wa aware narikeru“ (So wie an Treibholz keine Blüten blühen, so treibt mein Leben, ohne etwas erreicht zu haben, auf sein trauriges Ende zu.), bittet den Mönch, Gebete für seine Seele zu sprechen, und der Geist Yorimasas entschwindet.

Eine Maske wird im Nō-Theater nur vom Protagonisten getragen, bei Zweiaktern üblicherweise eine grundverschiedene im zweiten Akt, nach der Verwandlung in einen Geist oder Dämon. So kommt auch diese Maske zum Einsatz, und sie drückt durch ihre Gestaltung, durch die hohlen Wangen, die Stirnfalten und den



etwas verzerrt geöffneten Mund, die Schmerzen und Verzweiflung des Protagonisten aus, dessen Seele nach dem Tod nicht zu Ruhe kommen kann. Die ursprünglich geschwärzten Zähne bedeuten, dass es sich um einen Vertreter des Adels handelt: Neben dem Hofadel, bei dem es sich bereits im 11. Jahrhundert als Mode durchzusetzen begann, waren es insbesondere die Samurai des Mittelalters, die sich die Zähne mittels einer Metalllösung färbten, um so ihrer Treue gegenüber dem Feudalherren Ausdruck zu verleihen. Die blutunterlaufenen Augen (das rot gefärbte Weiß der Augen) sowie die goldene Umrandung der Iris, die im Licht von Öllampen oder Kerzen fast funkelt, deuten auf ein übernatürliches Wesen hin. Auf der Innenseite der Maske findet sich ein kleiner Aufkleber „Ayakashi?“. Die Herkunft dieser Aufschrift ist ebenfalls unklar, sie verweist aber auf eine andere Zuordnungsmöglichkeit für die Maske, die nicht an ein bestimmtes Stück, sondern an einen Rollentypus gebunden ist: Bei *ayakashi* handelt es sich um Totengeister, die in ähnlichen Stücken wie Yorimasa zum Einsatz kommen: *Funa-Benkei*, *Nue* oder *Nishikigi*. Die Bestimmung als *ayakashi*-Maske erscheint daher ebenfalls plausibel.

In der Heidelberger Sammlung, die nur wenige Nō-Masken enthält, nimmt die Yorimasa-Maske eine Sonderstellung ein durch die Qualität der Bearbeitung, den guten Erhaltungszustand und den Charakter der Maske. Denn die weiteren japanischen Masken der Sammlung gehören zur Kategorie der göttlichen Wesen, Dämonen oder der übernatürlichen Wesen, die teils karikierend gezeichnet sind. Auch wenn sich über die Provenienz der Yorimasa-Maske nur Vermutungen anstellen lassen, sie bezeugt ein Interesse an einem weltweit verbreiteten Phänomen: der Benutzung von elaborierten Masken im Rahmen von Theateraufführungen. Während sich also die Yorimasa-Maske für den Japanologen in eine japanische Literatur- und Theatergeschichte problemlos einordnet, regt sie als Teil einer Gruppe von Theater- und Prozessionsmasken, die sich allein aus dem asiatischen Bereich im Besitz der Portheim-Stiftung finden, zu weitreichenden Überlegungen zu ihrer Funktion und Gestaltung über Kulturen hinweg an.

Summary

The Japanese Nō mask Yorimasa, probably from the late Edo period (18th-19th century) is of unknown origin but one can tell for which role in the theatre this mask was used. The Nō play entitled “Yorimasa” is attributed to the great dramaturge and actor Zeami Motokiyo and thus belongs to the early 15th century.

The name Yorimasa refers to events from the wars between the Minamoto and Taira families in the second half of the 12th century, which are recorded in the war epic tale *Heike monogatari*. Minamoto no Yorimasa 源頼政 (1160-1180) was a subtle representative of his family, initially concerned with maintaining the balance of power, but in view of the enormous increase in power of the House of Taira he turned away from it and in 1180 together with Prince Mochihito called on the Minamoto family to resist. Their conspiracy was however discovered, and at the Battle of Uji in 1180 Yorimasa and Mochihito were attacked and defeated by the Taira troops at the famous Byōdō-in - despite fierce resistance, supported by warrior monks of the nearby Miidera temple. Yorimasa committed *seppuku*, ritual suicide, in the face of his defeat. Prince Mochihito managed to escape from Uji, but was soon caught up and killed by his persecutors.

In the Heidelberg collection, which contains only a few Nō masks, the Yorimasa mask occupies a special position due to the quality of the processing, the good condition and the character of the mask. The other Japanese masks in the collection belong to the category of divine beings, demons or supernatural beings, some of them with grotesque traits. Although the provenance of the Yorimasa mask can only be guessed at, it testifies to an interest in a worldwide phenomenon: the use of elaborated masks in theatre performances. Thus, while the Yorimasa mask integrates easily into Japanese literary and theatrical history, as part of a group of theatre and procession masks owned by the Portheim Foundation from Asia alone, it inspires far-reaching considerations about its function and design in a transcultural perspective.

Literatur

Zeami Motokiyo: *Yorimasa*, in: *Nō et kyōgen. Printemps, été*. (Présenté et traduit du japonais par René Sieffert, Paris: Publ. du orient. de France, 1979 : p. 532-547.

Bohner, Hermann: *Nō: Einführung*. Tokyo: Dt. Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, 1959.

Ortolani, Benito: *The Japanese theatre: from Shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Leiden [u.a.]: Brill, 1990.

Judit Árokay

ist Professorin für Japanologie am Zentrum für Ostasienwissenschaften und forscht unter anderem über klassische japanische Literatur, insbesondere Lyrik und Poetik. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören *Die Erneuerung der poetischen Sprache: Poetologische und sprachtheoretische Diskurse der späten Edo-Zeit*, (Reihe Insula Iaponia) München: iudicium 2010; Judit Árokay, Jadranka Gvozdanovic, Darja Miyajima (eds.): *Divided Languages? Diglossia, Translation and the Rise of Modernity*. Heidelberg: Springer Verlag 2014; Judit Árokay, Rebecca Mak (Hg.): *Die Performanztheorie in der japanologischen Kulturwissenschaft: Themen und Ansätze*. Heidelberg: Bunron (Open Access Journal)

五人美人芝敷競



正銘
哥磨筆



Der japanische Farbholzschnitt zwischen Gebrauchsgrafik und Kunst

Robert Bitsch

Kitagawa Utamaro galt im späten 18. Jahrhundert als einer der unbestritten größten Holzschnittmeister seiner Zeit und war – auch wenn das nicht das einzige Bildthema war, mit dem er sich beschäftigte – berühmt für seine Bildnisse schöner Frauen (美人画, *bijinga*). Hinter den poetischen Namen seiner Bildserien wie „Vergleich des Liebreizes von fünf Schönheiten“, „Serie der schönsten Porträts der Gegenwart“, „Die 12 Stunden in den grünen Häusern“ verbergen sich ebenso Darstellungen von halbweltlichen Kurtisanen aus den Bordellen Yoshiwaras (Vergnügungsviertel in Edo) wie Bildserien der angesehensten und in jener Zeit wie Pop-Ikonen verehrten Geishas, die in den Teehäusern der Stadt als Unterhaltungskünstlerinnen und Gesellschafterinnen Karriere machten. Die dargestellten Frauen waren alle namentlich bekannt, hochgebildet und Stars ihrer Zeit. Bilder dieser Art wurden von zahllosen Holzschnittmeistern gefertigt und durch eine Vielzahl an Verlagen vermarktet.

Bei dem hier vorgestellten Holzschnitt „Eine Schönheit aus dem Hause Hiranoya in Yatsuyama“ aus der aus fünf Blättern bestehenden Serie „Vergleich des Liebreizes von fünf Schönheiten“ handelt es sich um das Porträt der Geisha Oseyo. In der runden Bildkartusche im Vordergrund der acht Hügel von Yatsuyama verbirgt sich in Form eines Rebus der Name des Teehauses, für das Oseyo arbeitete. Die ersten beiden Silben des Wortes 平椀 (*hirawan*, Speiseschale), die Silben 野 (*no*, Feld, Moor) und 矢 (*ya*, Pfeil) ergeben zusammen gelesen 平野屋 – *Hiranoya*. Das Bild wurde 1795/96 als Vielfarben-druck (錦絵 *nikishi-e*) vom Verlagshaus Ōmiya Gonkurō in Edo herausgegeben.

**Farbholzschnitt von
Kitagawa Utamaro
Woodcut by
Kitagawa Utamaro**

Papier, Vielfarben-druck (*nishiki-e*)
37,4 x 25,3 cm (*ōban*)
Japan
1795-1796
Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 37516/070

Unabhängig von Rang und Namen ist die starke Stilisierung der physischen Merkmale charakteristisch für die Darstellung der „Schönheiten“ im Ukiyo-e. Uns begegnet hier ein standardisiertes Idealbild im Zeitporträt, das der Realität der normalen japanischen Frau, Ehefrau und Mutter diametral entgegenstand. Auch die erotischen Konnotationen wie die stete Betonung der Nackenpartie, die unter den aufwendigen Hochsteckfrisuren zum Vorschein kommt oder der kleine Kirschmund, sind integraler Bestandteil dieses Bildprogramms. Mal ist es ein hochgerutschter Ärmel, mal ist es der Saum des Gewandes, der einen verbotenen Blick auf die Makellosigkeit des weiblichen Körpers ermöglicht. Aber auch eine kleine Geste des Sich-Verhüllens soll den Reiz und die erotische Spannung befördern.

In ihrer schier grenzenlosen Zartheit der Gesamterscheinung, opulent gekleidet, mit grazilen, makellosen Gesichtszügen, den hochstehenden Augenbrauen und aufwendigen Frisuren – elegant und eloquent zugleich – etablierte sich ein vom alltäglichen Geschlechterrollenverständnis entkoppeltes Schönheitsideal als Hommage an die weibliche Schönheit selbst, das in der Realität lediglich in den seit dem 17. Jahrhundert überwachten und reglementierten Vergnügungsvierteln der Großstädte gelebt werden konnte. In der Außenperspektive gilt es jedoch zu berücksichtigen, dass die Edo-zeitlichen Vergnügungsviertel trotz ihrer zahlreichen Bordelle nicht lediglich die Aura europäischer Rotlichtviertel besaßen. Neben der Feilbietung sexueller Dienstleistungen fungierten die japanischen Vergnügungsviertel als Laufsteg für die neusten Moden und Trends der urbanen Gesellschaft und waren tagsüber ein beliebtes Ausflugsziel – auch für Familien. Die zahlreichen Geishas und Kurtisanen erfüllten dadurch zusätzlich eine bedeutende soziale Rolle in den urbanen Zentren des Reiches als Trägerinnen und Projektionsfläche von Lifestyle, Innovationen und Moderne. Die Indienstnahme hochrangiger Geishas und Kurtisanen war für die meisten Männer der damaligen Zeit ohnehin unerschwinglich – vielleicht einer der Hauptgründe für den reißenden Absatz der günstigen, massenproduzierten Druckwerke mit den Darstellungen des Unerreichbaren für den Preis eines Reisgerichts.

Von besonderem Nachhall ist die Wechselwirkung in der Rezep-

tionsgeschichte, also die sich wandelnde Wahrnehmung dieser Objektgattung im Wechselspiel zwischen Europa und Japan. Eine erste Transformation der Bedeutung kam zweifelsohne mit der physischen Bewegung von Japan nach Europa.

Als Tadamasa Hayashi im Jahr 1878 als Übersetzer für die *Exposition Universelle* nach Paris reiste, konnte er beobachten, wie einige wenige ausgestellte japanische Druckerzeugnisse die Pariser Kunstsalons in Aufruhr versetzten. Er reagierte mit wirtschaftlichem Geschick auf diese bebenartigen Reaktionen der europäischen Öffentlichkeit, blieb in Paris und begann mit dem massenhaften Import und Handel mit japanischer Kunst und Kunsthandwerk, um den neu entstandenen Absatzmarkt zu bedienen. Auch wenn er nicht der einzige war, der dieses Geschäftsfeld neu entdeckte, allein Tadamasa Hayashi verkaufte in den Folgejahren über 200.000 Holzschnittdrucke an Künstler, Sammler und Connaisseure in ganz Europa. Die Welle der Faszination und Bewunderung der japanischen Ästhetik war die Geburtsstunde des Japonismus. Die in den Pariser Kunstsalons kursierenden Holzschnitte wurden zur Inspirationsgrundlage für einige der bedeutendsten Vertreter des europäischen Impressionismus, des Jugendstils und des Expressionismus.

Die Wahrnehmung in Japan war zu diesem Zeitpunkt eine andere. Trotz aller Popularität der preisgünstigen Massenware, galten die Holzschnittmeister als Handwerker und nicht als Künstler. Holzschnitte wurden konsumiert und wieder entsorgt. Sie wurden nicht in Zusammenhang gebracht mit der großen Kunst, wie sie die vorherrschenden traditionellen Kunstschulen Tosa (japanische, höfische Malerei) seit dem 15. Jahrhundert und Kanō (Edo-zeitliche Tuschemalerei im chinesischen Stil) seit dem 16. Jahrhundert hervorbrachten. Holzschnitte wurden weder gesammelt noch bewahrt, sie waren aus der japanischen Perspektive schlicht Konsumgüter.

Natürlich gibt es bereits in der frühen Meiji-Ära Hinweise auf die wertschätzende Wahrnehmung in Japan. Manche Serien wurden wegen der großen Nachfrage von den Verlagshäusern mehrfach aufgelegt. Manchen wurde auch die Aufwertung als Prunkausgabe in Sammelbänden zu Teil. Wie weit die Wertschätzung über den reinen Illustrations- und Informationscharakter hinausging, ist

allerdings fraglich. Es existieren keinerlei alte japanische systematische Sammlungen dieser Druckgattung. Auch eine Abgrenzung von Schönheiten, Schauspielerbildern und Szenerien von Flugblättern, Informationsmaterial und Reklame in der Gesamtheit der Druckerzeugnisse fällt bis heute schwer. Die auch im Beispiel der Darstellung von Oseyo als Verlagsprojekt und nicht lediglich als Reklame für das Teehaus Hiranoya publizierte Serie über die Liebreize der fünf Schönheiten Edos (dem heutigen Tōkyō) – quasi einem Sammelband für Fan-Artikel für einige der prominentesten Vertreterinnen dieses Unterhaltungsgewerbes – verdeutlicht die Schwierigkeit der Abgrenzung in der Bedeutungszuschreibung im Materialfundus. Mindestens ebenso unmöglich scheint eine eindeutige klassifikatorische Zuordnung von Druckbildern auf Werbefächern oder Illustrationen aus der Kriegsberichterstattung der japanischen Tagespresse des 19. Jahrhunderts.

Die völlig konträre Wahrnehmung und die deutlich steigenden Preise in Europa, ebenso einzelne Europäer, die auf der Suche nach immer weiteren unbekanntem Holzschnitten die ältesten Lagerbestände der Papier- und Buchhandlungen in Japan selbst durchforschten, führten in den folgenden zwei Dekaden zu einer sich verändernden Wahrnehmung in Japan.

Auch Europäer, die infolge der staatlich verordneten Modernisierung des Landes als Ärzte, Professoren, Lehrer und Berater nach Japan gekommen waren, wurden Teil dieses Prozesses. So zog es auch den japanbegeisterten französischen Karikaturisten Georges Ferdinand Bigot (1860 – 1927) 1881 als Zeichenlehrer für die nationale Militäarakademie nach Japan. In seinen zahlreichen Karikaturen griff er die gestalterischen Grundprinzipien der ihm damals umgebenden rezenten Holzschnitte auf, blieb jedoch in dem ihm vertrauten Verfahren der Lithographie. 1887 gründete er in Yokohama das französischsprachige Satiremagazin „Tōbaé“ (鳥羽絵) und adaptierte in mehreren hundert Radierungen seine Eindrücke und Alltagserfahrungen an seine Perspektive als französischer Karikaturist auf die bestehenden Verhältnisse und die rasante Verwestlichung im Meiji-zeitlichen Japan, überführte aber auch die Bildsprache des Ukiyo-e in die Technik der Lithographie. Zwei seiner Frühwerke befinden sich in den Sammlungen des Völker-

kundemuseums vPST in Heidelberg und sind uns heute, mehr als 130 Jahre später ein wichtiges Zeitzeugnis für eine weitere Phase der intermediären Wechselbeziehung zwischen Westeuropa und Japan. Erst 2009 widmete das Tokyo Photographic Art Museum seinem Werk erstmalig – und bisher einmalig – eine Ausstellung auf japanischem Boden.

Einen grundlegenden Wahrnehmungswandel in Japan erfuhren die Holzschnitte erst durch Julius Kurths Werke „Sharaku“ (1910) und „Der japanische Holzschnitt“ (1911), die der japanischen Öffentlichkeit erstmals systematisch vor Augen führten, was die europäische Kunstszene jener Zeit an dem Material so begeisterte und welche Arten von Holzschnitten der Sphäre der Kunst zugeordnet wurden. Nur fünf Jahre später gründete der Holzdruckhändler Sakai Kōkodō 1915 die Zeitschrift „Ukiyo-e“, die in Japan zugleich Symptom wie Katalysator für die Aufwertung der Druckkunst und –künstler des Populärstils Ukiyo-e war. Allerdings hatten zu diesem Zeitpunkt die meisten (vor allem alten) Drucke das Land bereits verlassen.



Satirische Radierungen über Japan zwischen Tradition und Moderne. G. F. Bigot (1883). Ohayo. gebunden. (Völkerkundemuseum vPST, Slg. Victor Goldschmidt, o. Nr.).
Satirical etchings about Japan between tradition and modernity. G. F. Bigot (1883). Ohayo. (Völkerkundemuseum vPST, collection Victor Goldschmidt)

Summary

Kitagawa Utamaro was considered one of the greatest woodcut masters of his time in the late 18th century and was famous for his portraits of beautiful women (美人画, *bijinga*). Behind the poetic names of his picture series such as “Comparison of the Charms of Five Beauties”, there are depictions of courtesans as well as picture series of the, at that time, most respected and revered geishas. The ladies depicted were all well-known by name, highly educated and stars of their time, and woodcuts of this type were produced in large numbers. The woodcut “A Beauty from the Hirano House in Yatsuyama” from the series mentioned above is a portrait of the Geisha Oseyo. It was published in 1795/96 as a multicolour print (錦絵 *nikishi-e*) by the publishing house Ōmiya Gongkurō in Edo.

The history of woodcut reception needs to include the aspect of interaction, i.e. the changing perception of woodcuts in the interplay between Europe and Japan. The first transformation of meaning undoubtedly came with the physical transfer of woodcuts from Japan to Europe. At the Exposition Universelle 1878 a few exhibited Japanese print products caused a stir in the Parisian art salons. The wave of fascination and admiration for Japanese aesthetics was the birth of Japonism, and woodcuts became the inspiration for some of the most important representatives of European Impressionism, Art Nouveau and Expressionism.

Perception in Japan was different. Despite their popularity, the woodcut masters were regarded as craftsmen and not as artists. Woodcuts were consumer goods. To this day, it is difficult to differentiate, among the totality of printed matters, between representations of beauties, actors and sceneries on the one hand, and information and advertising material on

the other. The series in which the portrait of Oseyo appeared illustrates the difficulty of defining meaning. The contrary Japanese and European perceptions, the significantly rising prices in Europe, as well as individual Europeans who, in search of yet unknown woodcuts, went through old stocks of paper and bookstores in Japan, led in the following two decades to a changing perception in Japan as well.

Europeans who had come to Japan in connection with the modernisation effort could become part of this process. An example is the Frenchman Georges Ferdinand Bigot (1860 - 1927), who came to Japan in 1881 as a drawing teacher. In his etchings, he took up the basic design principles of the woodcuts and transferred them to lithography. In 1887 he founded the French-language satirical magazine “Tōbaé” (鳥羽絵) in Yokohama. Two of his early works can be found in the collections of the Völkerkundemuseum vPST in Heidelberg, and 130 years later, they are an important testimony of intermediary interaction between Western Europe and Japan.

It was Julius Kurth’s works “Sharaku” (1910) and “The Japanese Woodcut” (1911), which first demonstrated to the Japanese public in a systematic way what the European art scene of the time was so enthusiastic about and which types of woodcuts were assigned to the sphere of art, and that fundamentally changed the perception of woodcuts in Japan. Only five years later, in 1915, the wood print dealer Sakai Kōkodō founded the magazine “Ukiyo-e”, which in Japan was both a symptom and a catalyst for the revaluation of printing art and artists of the popular style *ukiyo-e*.

Literatur

- Heckmanns, Friedrich W.: Ukiyo-e. Bilder einer fließenden vergänglichen Welt. Düsseldorf: o.V., 1990
- Kurth, Julius: *Der japanische Holzschnitt*. München: R. Piper & Co. Verlag, 1911.
- Mayr, Birgit, und Sasaki, Toshikazu (Hrsg.): *Bestandskatalog japanischer Kulturgüter in Deutschland. Japanische Holzschnitte im Völkerkundemuseum Heidelberg*. Bd. 1. Kokusho kankōkai. Tōkyō: 2003.
- Thomsen, Hans Bjarne: *Japanische Holzschnitte aus der Sammlung Ernst Grosse*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.
- Völkerkundemuseum vPST (Hrsg.): *Bijin-e. Schöne Frauen im japanischen Farbholzschnitt*. Heidelberg: o. V., 2017.
- Oikawa, Shigeru: „Ukiyo-e-Studien in Japan“, in: Schulenburg, Stefan v. der (Hrsg.), *Helden der Bühne und Schönheiten der Nacht*. Meisterwerke des japanischen Holzschnitts aus den Sammlungen Otto Riese und Johann Georg Geyger. Köln: Wienand Verlag, 2009, S. 41 – 45.
- Schulenburg, Stefan von der: „Shibaraku!‘: Populärtheater, Nachtleben und Reisesouvenirs im ukiyo-e-Holzschnitt“, in: Schulenburg, Stefan v. der (Hrsg.), *Helden der Bühne und Schönheiten der Nacht*. Meisterwerke des japanischen Holzschnitts aus den Sammlungen Otto Riese und Johann Georg Geyger. Köln: Wienand Verlag, 2009 S. 26 – 39.

Robert Bitsch

studierte Ethnologie und Soziologie an der Universität Heidelberg und ist seit 2008 als Assistent der Museumsleitung und Ausstellungskurator im Heidelberger Völkerkundemuseum der von Portheim-Stiftung.

दोहा पावसप्रथमहिबरनियेसावनतीजसमाजः कुंजलमेंक्री
डाकरतराधेश्रीत्रजराजय



Auf immer und ewig? Liebe in Indien in Zeiten von Valentinstagen

Christiane Brosius

Szene 1

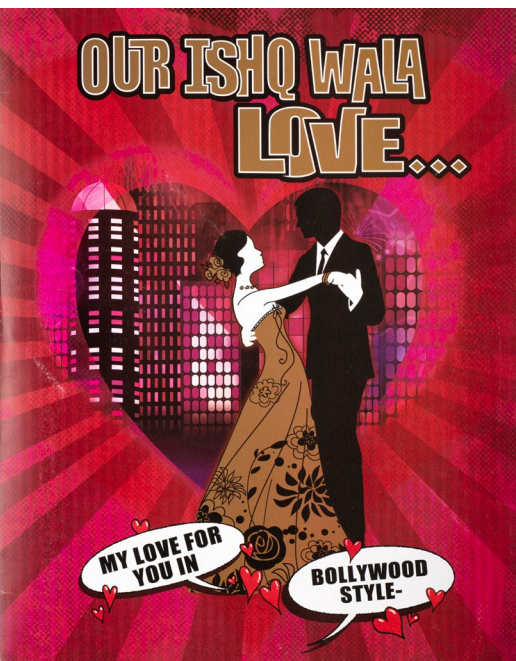
Krishna und Radha pendeln im Licht des Mondes im Monsun, Angesicht zu Angesicht, auf einer Schaukel, die in einem Baum aufgehängt ist. Dabei werden sie von zwölf jungen Mädchen, Radha's Freundinnen, beäugt. Ob wohlwollend, neidisch oder argwöhnisch, ist nicht ersichtlich. Die Mädchen deuten nicht nur auf sie, sondern reden anscheinend auch über sie. Eine weitere junge Dame beugt sich gar nach vorne, um der Schaukel, auf der das Liebespaar sitzt, einen kräftigen Schwung zu geben. Auf dem mit Regenwolken verhängten See im Hintergrund sind Lotusblüten zu sehen, gerade scheint die Sonne rötlich unterzugehen, die ebenfalls mit Lotusblumen dekorierte Terrasse, auf der die Szene stattfindet, ist tiefenperspektivisch eingerahmt von Büschen und einer niedrigen Balustrade.

Szene 2

Ein Paar tanzt Arm in Arm vor einer modernen Hochhausfassade, die den Hintergrund für den Tanz der ineinander versenkten einsamen Figuren bildet. Es scheint, als blicke man durch ein herzförmiges Fenster, das wiederum einen Strahlenkranz aussendet. Vor diesem ‚backdrop‘ scheint das Paar zu schweben. Ihr Profil deutet an, dass sie sich anblicken. Beide tragen westliche Abendgarderobe. Die Frau wiegt sich mit freien Schultern in seinem Jackett tragenden Arm. Drei Schriftzüge rahmen das Geschehen: „Our Ishq wala Love...“ scheint tautologisch, meint Ishq im Arabischen doch Liebe ebenso wie Love. Aber es bedeutet auch Leidenschaft, also „unsere

**Miniaturlandmalerei:
Krishna und Radha
Miniature Painting of
Krishna and Radha**

Papier, Farbe
29,5 x 25,3 cm
Indien, Rajasthan
19. Jh.
Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 36084/23



**Grußkarte zum Valentinstag
Valentine's Card**

Papier
55,9 x 44,3 cm
Indien
um 2005
Privatsammlung Brosius

leidenschaftliche Liebe“, und die von roten Herzen umflatterten Sprechblasen am unteren Ende präzisieren, dass es um „My love for you in Bollywoodstyle“ geht.

Zwei Ikonen romantischer, intimer Zweisamkeit – einmal im Stil der nordindischen Miniaturmalerei des 19. Jahrhunderts, einmal als Valentinstag-Grußkarte von 2015. Dazwischen liegen über hundert Jahre, in denen sich die (indische) Welt sozial, emotional und medial stark verändert hat. Kommt man den Göttern und Gespielinnen in der Miniatur durch ihren religiösen und rituellen Kontext nur durch die Augen der jungen Mädchen nah, so ist das romantische Paar auf der Valentinskarte, das sich im Rhythmus seiner Leidenschaft wiegt, wie in einer Blase gehalten – unwahrscheinlich, dass jemand ihr Treiben aus einem der Hochhäuser verfolgt. Wird das Tun des einen Paares durch die Idealisierung religiös-devotionaler Liebe (*bhakti*) legitimiert, so wird die abgeschirmte Zuneigung des anderen Paares durch den westlich gerahmten Tag der Liebe, den Valentinstag, ‚sakralisiert‘, dem Alltäglichen entzogen.

Keine der beiden Szenen hat etwas mit der Welt außerhalb des Palastes, der Welt jenseits der Hochhäuser zu tun und doch ist es das, was ich nun thematisieren will. Seit 2009 forsche ich zur Frage, wie ein mediales und bildliches Genre wie die Valentinsgrußkarte in Indien an bestimmte Gefühle – romantische, erotische, leidenschaftliche Liebe, Verliebtsein als Zustand des Glücks – appelliert. Durch ihre materielle Präsenz und rituelle Inszenierung – die Gabe der Karte als Beweis der Zuneigung, muss performativ ‚manifestiert‘ werden, neue Worte und Gesten müssen erlernt werden. Es ist in Indien nicht üblich, ‚Ich liebe Dich‘ zu deklarieren, schon gar nicht in der Öffentlichkeit. Zur Schau gestellte Zuneigung wird durch konservative kulturelle und soziale Regeln eher stigmatisiert. Aber ohnehin ist romantische Liebe, wie Soziologen sagen, nicht nur ein Gefühl, sondern auch ‚harte Arbeit‘. Durch das neue Ritual des Valentinstags gewinnt diese ‚neue‘ Sprache der Liebe auch eine handfeste Realität, der man, so glauben viele, nicht mehr aus dem Weg gehen kann. Die Folge ist, dass diese Karten der Liebe, die man in eigens dafür geschaffenen Geschenk- und Kartenläden kaufen kann, und ihre ‚Anhänger‘ immer wieder auf Widerstand

in der Gesellschaft stossen. Denn jedes Jahr, vor und während des Valentinstages am 14. Februar, verbrennen radikale Kritiker die Karten, fordern die Abschaffung des inoffiziellen und dennoch gerade bei der Mittelklasse hochbeliebten Tages, spüren Liebespaare in Parks oder Cafés auf und erniedrigen sie, gerne auch vor laufenden Fernseh- oder Handy-Kameras und unter Zurufen anderer ‚Wutbürger‘ oder der ‚Moralpolizei‘. Daneben wirkt die Miniatur der Zeugenschaft, die das schaukelnde Liebespaar wie ein Rettungsring umgibt, beinahe wie eine idyllische und liberale Szene. Das Zeigen auf, das Reden über das Paar – unverheiratet! – erzeugt keine Missbilligung. Zumindest scheint es so.

Daraus zu schließen, dass damals alles besser war, wäre sicherlich ebenso falsch wie die Vorstellung, dass die Kritik am Valentinstag nur von konservativen, oder gar fundamentalistischen Kräften käme. Der Valentinstag, der nicht ‚aus dem Himmel fiel‘ oder ‚einfach nur aus dem Westen exportiert‘ wurde, fasste im urbanen Indien, das sich in den 1990er Jahren wirtschaftlich stark nach Europa und Nordamerika öffnete, zunehmend Fuß. Er ist aber nicht einfach ein Import, der unverändert von ‚westlichen‘ Hemisphären in den ‚traditionellen‘ Kontext Indiens übertragen wird. Indien und Europa waren schon über Jahrhunderte miteinander verflochten, standen in Austauschbeziehungen, so dass man nicht sagen kann, ‚eine‘ Moderne ließe sich wie mit einem Schalter anklicken. Aber jetzt scheint vieles ins Wanken zu geraten, ändern sich substantielle soziale Beziehungen und kulturelle Vorstellungen aufgrund wirtschaftlichen und medialen Wandels, scheinen die Geschlechter gar einander gleichgestellt. Es wird zunehmend denkbar, dass bisweilen Frauen sagen können: ‚Mit dem möchte ich gerne ein Verhältnis haben, selbst wenn es nicht in einer Ehe mündet. Ich genieße das Gefühl des Verliebtseins, es macht mich stark und macht mir Spaß.‘

Üblicherweise wurde und wird im eher ‚traditionellen‘ Indien Frauen weder sexuelle Lust noch Freiheit bei der Partnerwahl zugesprochen. Beides, so heißt es in konservativ-religiösen Kreisen, gefährdet die beanspruchte normative Autorität des Mannes und die Weitergabe von Besitztum und Macht durch patriarchalische, kastenbezogene Heiratsregeln. Tatsächlich rütteln die Rituale des Valentinstages und die zunehmende Liebesheirat an diesen Manife-

sten und Mauern. Dennoch: Die restriktiven Regeln zur Ehe bleiben und Familie bildet nach wie vor das Rückgrat der indischen Gesellschaft. Also wo genau bitte geht es dann zur Selbstbestimmung?

Beim Valentinstag und wie bei allen Versprechen von Nähe zum allumfassenden Glück – auch bei der Religion – handelt es sich um ein ambivalentes Feld. Die Bilder und Medien spiegeln das wider. Sie öffnen einen Denk-, Gefühls- und Handlungsspielraum, der aus unterschiedlichen Perspektiven interpretiert und auch verriegelt oder mit Fallstricken und versteckten Minen versehen sein kann. Unser tanzendes Paar kann einfach eine Silhouette bleiben, gefühlsleer, konsumorientiert in einer geschichtslosen Stadt und Welt, die allein von Labels gefüllt ist. Es kann aber auch ein Fenster sein, das durch die Konzentration auf Lebensstil oder dem Fokus auf Individuen und ihre Wünsche, neue Räume, Begegnungen und Formen des Zeitvertreibens ermöglicht, so dass tatsächlich neue Beziehungen und Emotionen möglich werden und die Selbstverwirklichung und das Ernstnehmen eigener Träume zumindest eine Stimme bekommt, auf die gehört werden muss.

Zwei Szenen, zwei Rituale, zwei Gefühlswelten: Fasziniert hat mich an der nicht sehr ausgefeilten Miniaturmalerei aus Rajasthan aus dem ‚alten‘ Bestand der Portheim-Sammlung, dass es sich hier um eine ‚intime‘ Szene handelt, die unter direkter Zeugenschaft eines ausgewählten Publikums steht, das sich an der Szene erfreut, weil sie über ihre angedeutete Erotik hinausgehend vor allem die innige Verbindung von Gott und Mensch darstellt, die man anschauen kann, ohne rot zu werden, weil sie nichts moralisch Verwerfliches verkörpert und ohnehin kein Vorbild für den Lebensalltag bildet. Bhakti, bekannt für seine tiefe quasi-erotische Verbundenheit zwischen Gläubigem und Gott, war in Indien lange Zeit die Blaupause für romantische Liebe, aber auch für die unterwürfige, wenn auch verführende Hingabe der jungen Frau an den mit seiner männlichen Anziehung kokettierenden Gott. Das Thema der Miniatur ist ein klassisches, die *Hindola Raga* war insbesondere bei der Rajasthan- oder Jaipurschule beliebt. Hierbei handelt es sich um ein ‚liminales‘, also grenzüberschreitendes, Rollen hinterfragendes Ritual. Es findet im Monsun statt, wenn es schwül ist, wenn die Stimmungen dem Extrem des Wetterwandels ähneln, wenn nach

großer Hitze der ersehnte Regen kommt, wenn die Kleider am Körper zu kleben scheinen. Das göttliche Spiel, das Schaukeln ist ein wichtiges Element im Krishnakult, in dem auch soziale Grenzen überschritten werden. Die religiöse Liebe, kann durchaus als Vorbild für weltliche Liebe gedeutet werden. Oft finden sich zum Beispiel erotische Liebesgedichte in filmischer Lyrik des indischen Kinos, tauchen die Helden und Heldinnen in den betörenden Klang der Liebesgedichte an einen Gott oder eine Göttin ein. Lyrik und Affekt sind nun verlagert auf die ‚angebotete‘ Person, für die man sich hingibt, in der Emotion und Rationalität ineinander fließen. So ähneln sich die Worte der Liebe im 19. Jahrhundert und die der Valentinskarten doch ein wenig, und mutet es nicht mehr als simple ‚Verwestlichung‘ an, wenn die Karte von der Passion im Bollywoodstil spricht.

Es wird heftig darüber debattiert, ob die Freiräume zur Artikulation und Umsetzung individueller Aspirationen (die immer soziale Normen spiegeln und prägen) sich auf Dauer so ändern, ob die Entscheidungshoheit zu ‚Ich will‘ oder ‚Ich will nicht‘ tatsächlich auf beiden Seiten liegt, ob man die Frage nach der Gestaltung des eigenen Leben bei den Göttern, den Eltern oder bei sich selber sieht. Wobei auch bei den beiden Bildern, die uns hier bewegt haben, aus dem Freiraum auch ein Angstraum werden kann. Die Frage nach der schillernden Gleichberechtigung bleibt weiterhin ein Schaukeln oder tanzendes Wiegen, stets im Flux.

Summary

Two icons of romantic, intimate togetherness - one in the style of 19th-century North Indian miniature painting, the other as a Valentine's Day greeting card from 2015. In between lie over a hundred years in which the (Indian) world has undergone major social, emotional and media changes. If one comes close to the gods and playmates in the miniature through their religious and ritual context only through the eyes of the young girls, the romantic couple on the Valentine's card, who sway to the rhythm of their passion, is trapped as if in a bubble - unlikely to be followed from one of the skyscrapers. If the actions of one couple are legitimized by the idealization of religious-devotional love (bhakti), the shielded affection of the other couple is removed from everyday life by the western framed day of love, Valentine's Day, 'sacralized'.

Usually in the more 'traditional' India women were and are not granted sexual pleasure or freedom in their choice of partner. Both, so it is said in conservative-religious circles, endanger the claimed fundamental and existential authority of the man and the passing on of possessions and power through caste-related marriage rules. In fact, the rituals of Valentine's Day and the increasing marriage of love shake these patriarchal manifestos and walls. The restrictive rules of marriage remain and family continues to be the backbone of Indian society. So where exactly is self-determination to be found?

And yet Valentine's Day and, as with all promises of closeness to all-encompassing happiness - including religion - is an ambivalent field. The images and media reflect this. They open up a space for thinking, feeling and action that can be interpreted from different perspectives and can also be locked or equipped with

pitfalls and mines. Our dancing couple can simply remain a silhouette, emotionless, consumer-oriented in a history-less city and world filled only by labels. But it can also be a window that, through the language of lifestyle or the focus on individuals and their desires, enables new spaces, encounters and forms of past-times, so that new relationships are actually possible and the self-realization and seriousness of one's own dreams at least gets a voice that must be listened to. It is increasingly possible for women to say: 'I would like to have a relationship with him, even if it does not lead to a marriage. I enjoy the feeling of being in love, it makes me strong and courageous'.

Literatur

- Brosius, Christiane: „Prekäre Liebesgaben. Valentinskarten und umstrittene Öffentlichkeiten im urbanen Indien“, in: Philipp Stoellger (Hrsg.): *Figurationen des Menschen. Studien zur Medienanthropologie*. Würzburg: Königshausen & Neumann: 453-480.
- Brosius, Christiane: „The Looks and Sites of Love. Valentine's Day Greeting Cards in Urban India“, in: Christiane Brosius, Sumathi Ramaswamy und You-suf Saeed (Hrsg.). *Visual Homes, Image Worlds. Essays from Tasveerghar, the House of Pictures*. Delhi: Yoda Press: 98-119.
- Brosius, Christiane: „Love in the Age of Valentine and Pink Underwear: Media and Politics of Intimacy in South Asia“, in: Christiane Brosius und Roland Wenzlhuemer (Hrsg.), *Transcultural Turbulences. Interdisciplinary Explorations of Flows of Images and Media*. Wien, Heidelberg: Springer Verlag: 27-66.

Horstmann, Monika: *Bhakti in Current Research, 1979–1982: Proceedings of the Second International Conference on Early Devotional Literature in New Indo-Aryan Languages*. St. Augustin, 19–21 March, 1982. Collectanea Instituti Anthropos 30. Berlin: Dietrich Reimer, 1983.

Horstmann, Monika: *Bhakti in Current Research, 2001–2003*. Delhi: Manohar, 2006.

Illouz, Eva: *Warum Liebe weh tut: Eine soziologische Erklärung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2016.

Lorenzen, David N.: „Bhakti“, in: *The Hindu World*, hrsg. v. Sushil Mittal und Gene Thursby, New York [u.a.]: Routledge, 2004, 185–209.

Pauwels, Heidi R.M. *The Goddess as Role Model. Sita and Radha in Scripture and on Screen*. New York: Oxford University Press, 2008.

Christiane Brosius

ist Professorin für Visuelle und Medienethnologie am Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien und forscht über urbane Transformation in Medien und Kunstproduktion, sowie zu bedrohtem Kulturerbe in Südasien. Zu ihren wichtigsten Buchpublikationen gehören *India's Middle Class. New Forms of Urban Leisure, Consumption and Prosperity* (New Delhi, London, New York: Routledge, 2010, Neuauflage 2014); *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*. Hrsg. mit Laila Abu-Er-Rub, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos, Susan Richter (London: Routledge 2019); *Empowering Visions. The Politics of Representation in Hindu Nationalism* (London: Anthem Press 2005).



Ein Manchu-Kopfschmuck mit Eisvogelfedern

Sarah E. Fraser

Dieser Manchu-Kopfschmuck besteht aus zwei Sektionen, die wohl Teil eines größeren Ensembles – der Kopfbedeckung 鈿子 (*dianzi*) – waren, das im frühen 19. Jahrhundert von einer elitären Manchu-Frau getragen wurde. Der Haarschmuck enthält Federn, Jade, Perlen und andere Halbedelsteine, die zu einem dünnen, goldenen Filigran aus geformtem Metall verbunden sind, das zu einem offenen, feinen Muster verarbeitet wurde. Es gehört zu den ältesten Teilen des Museumsbestandes. Während es unklar ist, ob es einst Teil der ursprünglichen Kollektion von Victor Goldschmidt war, stimmen die glänzenden, blauen Eisvogelfedern mit seinen Sammelpraktiken überein. Die von den Goldschmidts erworbenen Objekte spiegeln ihr Interesse an Fragen der Farbanwendung wider. Das schillernde Vogelgefieder, das gleichmäßig auf die vorbereiteten Flächen zugeschnitten ist, wird aus gerupften Federn des Eisvogels (Engl. kingfisher) gezogen.

Eisvogelgefieder war ein Luxusartikel sowohl in der Song- (960-1279) als auch in der Ming-Dynastie (1368-1644) mit erkennbaren Wertverschiebungen. Nach der Eroberung Chinas durch die Mandchu (1644) strömten unzählige Produkte aus der Grenze des Reiches nach Peking und führten zu Veränderungen in der Repräsentation der Hierarchie, der Identität und des sozialen Status. Durch die Machtübernahme in der Mitte des 17. Jahrhunderts als Herrscher eines multiethnischen Imperiums, das Ost- und Zentralasien umspannte, wurden die Manchus in eine größere globale Dynamik gebracht. Sie profitierten von etablierten Handelsnetzen und Versorgungsketten. Diese umfassten das bisherige Ming-Tribut-System und die Seewege. Manchu-Eliten kannten seltene Materialien aus der Natur im Süden, wie z. B. die roten Mittelmeer-Korallen,

Manchu Kopschmuck **Manchu Headdress** **鈿子 (*dianzi*)**

Silber, vergoldet, Gold, Eisvogelfedern, Jade, Halbedelsteine, Perlen, Goldgranulat
20 x 13 cm, T: 12 cm
China
um 1800
Völkerkundemuseum vPST
(wohl Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 30645 a

gefärbte Haihaut, Schildkrötenpanzer (aus dem Süd- und Ostchinesischen Meer), Nashornhörner und aus Südostasien importiertes Gefieder.

Verbunden mit bestimmten Territorien überschritt die Bewegung und der Austausch dieser Objekte lokale Zonen und nationale Grenzen. Dadurch wurden die bestehenden sozialen und geografischen Strukturen erheblich verändert. Krieg, Handel und Eroberung waren wesentliche Faktoren, die den Warenfluss von der Peripherie zum Zentrum ermöglichten. Die materielle Kultur der Manchu verwob sich mit regionalen tributären Netzwerken der Han-Chinesen; Eisvogelfedern wurden zu einem unverzichtbaren Identitätsmerkmal der imperialen Manchu-Weiblichkeit.

Als Ersatz für Pigmente und Mineralfarben wie Türkis und Lapislazuli waren diese schimmernden, bläulichen Federn sehr stark erwünscht und wurden in China lange vor der Frühen Neuzeit konsumiert.¹ Eisvogelgefieder wurde als kostbares Gut geschätzt, war aber äußerst schwer zu sammeln. Der Transport umfasste transregionale und sogar transnationale Logistik- und Lieferketten. Zusammen mit anderen wertvollen Waren wie Pelz, grauem Bernstein, Horn, Pfauenfedern und Roter Koralle wurden Eisvogelfedern als „lokale Produkte“ der fernen Welten betrachtet. Die Lieferung, der Vertrieb und die Nutzung waren von zentraler Bedeutung für Chinas Aufrechterhaltung seines Tribut-Systems. Der Vogel konnte nicht gezüchtet werden, und er war so empfindlich, dass er einfach sterben konnte, wenn er in Gefangenschaft gehalten wurde. Im Inland gab es einige Rohfedern (aus Hainan, Guangxi, Sichuan und Yunnan), der Großteil wurde jedoch aus den südostasiatischen Vasallenstaaten Chinas importiert. Zu den wichtigsten Lieferanten Chinas zählten: Bengalen, Chenla (Kambodscha), Luohu und Siam (Thailand), Jiaozhi und Chiem Thanh (Vietnam) und Trincomalee (Sri Lanka). Trotz anderer illegaler Importe, die auf dem Markt erhältlich waren, wurden Eisvogelfedern hauptsächlich in höfischen Kreisen konsumiert und verbreitet. Durch diese Exklusivität wurden Verbindungen zur Han-chinesischen Königsklasse hergestellt.

¹ Der Name „Eisvogelblau“ bezieht sich auf die komplizierte strukturelle Anordnung von blauen Federn aus einer bestimmten Unterart der Familie der Alcedinidae, einschließlich des gemeinen oder eurasischen Eisvogels (*Alcedo atthis*) oder des Braunliest mit weißem Hals (*Halcyon smyrnensis*) und des Orientalischen Zwergfischer oder Dschungelzwergfischers (*Ceyx erithacus*).

Die Herstellung von Eisvogelfeder-Inlays, genannt „punktieren mit Eisvogel-Blau“ (点翠 *diancui*), ist eine komplizierte Technik, die der Metallbearbeitung untergeordnet ist. Es erfordert eine umfangreiche Reinigung und Verarbeitung der Federn. Da das Naturprodukt in der Qualität variiert, wird nur ein geringer Prozentsatz der gesammelten Federn als nützlich angesehen. Ein einzelner Vogel kann in der Regel kaum zwanzig Federn beitragen. Im Gegensatz zu den mehrwinkligen Edelsteinen hat das Gefieder eine flache Oberfläche und wird mit Fisch- oder Knochenkleber aufgetragen.

Eisvogelfedern wurden nicht nur als Luxusartikel, sondern auch als identitätsstiftendes Material betrachtet. Nomadenvölker nördlich der Großen Mauer hatten selten Zugang zu diesem Material, bis sich die Qing-Dynastie 1644 etablierte. Edle Frauen aus Mandschu trugen ihre Haare im rustikalen Baotou-Stil (wörtlich „gewickelter Kopf“), der einfach mit Süßwasserperlen geschmückt wurde. Diese Frisur wurde bald durch die opulente Kopfbedeckung „dianzi“ ersetzt, die mit dem glänzenden Eisvogelblau punktiert waren. In den Qing-Werkstätten wurde die Produktion von Eisvogelfeder-Inlays spätestens im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hergestellt. Historische Quellen, darunter kaiserliche Reichsgütergesetze, nicht-imperiale Illustrationen und vorhandenes Qing-Zubehör, legen nahe, dass Eisvogelfeder-Inlays ein wesentliches Element der imperialen Weiblichkeit der Qing waren. Dieses aus Goldblech gefertigte und mit geschnittenem Eisvogelfedern, Süßwasserperlen und eingesetzten Edelsteinen belegte Objekt aus dem Völkerkundemuseum Heidelberg ist der beste Beweis für das Aufkommen der Federn in der Qing-Materialkultur.

Summary

This Manchu headdress 鈿子 (*dianzi*) is comprised of two sections that would have been part of a larger headdress used by an elite Manchu woman during the early nineteenth century. The hair ornament contains feathers, jade, pearls, and other semi-precious stones, which are joined to a thin, gold filigree of shaped metal (gold) threads worked into an open delicate pattern. It belongs to the oldest portion of the museum's holdings; while it is unclear if it was part of Victor Goldschmidt's original collection, the brilliant, blue kingfisher feathers are consistent with his collecting practices. The Goldschmidt's acquired objects according to and inspired by color. The iridescent bird plumage, uniformly cut to the prepared surfaces, is drawn from plucked kingfisher down feathers.

Kingfisher feathers were a luxury item in both the Ming and Qing dynasties (14th-19th centuries) with discernible shifts in value (over this 500 years). Connected to specific territories, the movement and exchange of such objects transcended local zones and national boundaries. Manchu material culture became entangled with Han Chinese regional tribute networks; kingfisher feathers become an essential identity marker of imperial Manchu femininity.

As substitute for pigments and mineral colors such as turquoise and lapis lazuli, these bluish feathers were obsessively desired and consumed in China for over two thousand years, well before the Early Modern period. The making of kingfisher inlay, called "dotting with kingfisher blue" (点翠 *diancui*), is a complicated technique subordinated to the metalworking, which includes processes of feather selecting and cleaning, trimming, gluing, inlaying, and other final embellishments. (Wong, 2014). As the natural product is varied

in quality, only a small percentage of collected feathers are considered useful and each bird can, at best, only contribute 28 feathers. Unlike the multi-angular gemstones, kingfisher feathers have a flat surface and are applied with fish or bone glue.

Kingfisher feathers were not only considered as a luxury item, but also an identity-conferring material. Nomadic peoples to the north of the Great Wall rarely had access to this material until the Manchus conquered China in 1644. Manchu noble women wore their hair in the rustic Baotou-hairstyle (literally, "wrapped heads") and simply adorned their hair with Manchurian freshwater pearls. This hairstyle was soon replaced by opulent hairpins dotted with the shining kingfisher blue as they became aware of feather's distinctive association with Han-Chinese royalty. In the Qing imperial workshop, the production of kingfisher inlay was established no later than the third decade of the eighteenth-century. Historical sources--imperial sumptuary laws and non-imperial illustrations--and extant Qing accessories suggest that the kingfisher inlay was an essential element of Qing imperial femininity. Fabricated from gold plate, this hairpin inlayed with cut kingfisher, fresh water pearls and gemstones, proves to be the best evidence of the feather's emergence in Qing material culture.

Literatur

- Hartman, Roland: „Kingfisher Feather Jewelry“, *Arts of Asia* 10.3 (1980): 75-81.
- Luk, Yu-ping: „Collecting Chinese Jewellery at the Victoria and Albert Museum“, *Oriental Ceramic Society* 81 (2016-2017): 31-43.
- Luk, Yu-ping: „The Empress’ Dragon Crown: Establishing Symbols of Imperial Authority in the Early Ming“, in: *Ming China: Courts and Contacts, 1400-1450*, hrsg. v. Craig Clunas, J. Harrison-Hall und Luk Yu-ping. London: The British Museum, 2016, 68-76.
- McCarthy, B., E.S. Chase: „Feathers of Blue on a Field of Gold: Chinese Ornament with Kingfisher Feather Cloisonné“, in: *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art Held Fall*, hrsg. v. J. Alt. Washington, D.C. and London: Freer Gallery of Art. Smithsonian Institution and Archetype Publications Ltd., 2001, 15-23.
- Ptak, Roderich: „Eisvögel und Eisvogelfedern in China: Beschreibungen und Einfuhr aus maritimen Ländern (ca. 500-1500)“, in: *Exotische Vögel: Chinesische Beschreibungen und Importe*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006, 59-90.
- Reyes, Raquel A. G.: „Glimpsing Southeast Asian Naturalia in Global Trade“, in: *Environment, Trade and Society in Southeast Asia. A Longue Durée Perspective*, hrsg. v. David Henley und Henk Schulte Nordholt. Leiden and Boston: Brill 2015, 96-119.
- Wang, Lianming: „Dotting with Kingfisher Blue“, *Renaissance Skin*, King’s College, London 2018, last accessed April 1, 2019, <https://renaissanceskin.ac.uk/themes/consuming/>.
- Wong, Aida Yue: „Kingfisher Blue in Ming Arts: Status Symbol, Material Invention and Intercultural Connections“, in: *Colour Histories. Science, Art, and Technology in the 17th and 18th Centuries*, hrsg. v. Magdalena Bushart und Friedrich Steinle. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014, 145-57.
- Xu Xiaodong 许晓东 und Tong Yu 童宇: „中国古代点翠工艺 [The Chinese Traditional Craftsmanship of Diancui]“. *故宫博物院院刊 [Palace Museum Journal]*, n. 1 (2018): 65-72.

Sarah E. Fraser

ist Professorin für chinesische Kunstgeschichte am Zentrum für Ostasienwissenschaften und forscht unter anderem über die buddhistische Malerei in Dunhuang, chinesische Fotografie des späten 19. Jahrhunderts und Malerei und Museen im China der Republik-Zeit. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören *Performing the Visual* (Stanford, 2004); *Chinese as Subject in Brush and Shutter* (Getty Research Institute, 2011); *Cross Media Women* (Arthistoricum.net, Heidelberg, 2019).



中國古代錢幣

公元前82年

公元1736年

半 兩 貨 泉 五 銖 開元通寶 祥符通寶 至道元寶 祥符元寶 景祐元寶
 天聖元寶 天禧通寶 太平通寶 淳化元寶 景德元寶 咸平元寶 嘉祐通寶 紹聖元寶
 治平元寶 熙寧元寶 至和元寶 元祐通寶 大觀通寶 皇宋通寶 聖宋元寶 政和通寶
 崇禎通寶 乾隆通寶 崇寧通寶 元丰通寶 崇寧重寶

Tableau mit chinesischen Rundmünzen aus zwei Jahrtausenden. In der obersten Reihe finden sich an den Plätzen 1, 3 und 4 (von links) die drei absoluten Erfolgsmodelle chinesischer Bronzewährung: Eine *banliang*-Münze (produziert zwischen 336-118 v.Chr.), eine *wuzhu*-Münze (118 v.-7 n.Chr. und 40-190 n.Chr.) und eine *kaiyuan tongbao*-Münzen (621-10. Jh. n.Chr.). Außerdem findet sich an Platz 2 noch eine *huoquan*-Münze (14-40 n.Chr.), die das bemerkenswerte Münzsystem Wang Mangs repräsentiert. Die restlichen Münzen stammen aus weit späteren Zeiten bis ins 18. Jh.

Tableau with Chinese round coins from two millennia. In the top row, the three absolute success models of Chinese bronze currency are in positions 1, 3 and 4 (from the left): a *banliang* coin (produced 336-118 BCE), a *wuzhu* coin (118 BCE-7 CE and 40-190 CE), and a *kaiyuan tongbao* coin (621-10th c. CE). In addition, there is also a *huoquan* coin (14-40 CE), which represents Wang Mangs remarkable coinage. The other coins are from much more recent times until the 18th century.

Frühe chinesische Rundmünzen

Enno Giele

Auch wenn wir bereits viele Zahlungen digital abwickeln, sind kleine, kreisrunde Metallstücke uns heute noch im Alltag als Zahlungsmittel geläufig. Wir kategorisieren sie als „Münzgeld“ oder ähnlich und bezeichnen sie mit Währungs- und/oder Münzeinheitsnamen wie „Euro“ oder „Cent“. Immer nur auf einer Seite wird mit einer „Legende“ genannten Inschrift der Nennwert der Münze, z.B. „50 Euro Cent“, markiert. Fachleute nennen dies die „Wertseite“ oder – für Laien erstaunlich – auch „Rückseite“ (Revers). Sowohl dieses Revers wie vor allem auch die andere Seite – entsprechend „Vorderseite“ (Avers) oder „Bildseite“ genannt – zieren für gewöhnlich noch Bildmotive oder Symbole, z.B. von Staatsleuten, Gebäuden, Eichenlaub oder Bundesadler, die uns in Erinnerung rufen (wenn wir denn überhaupt je darauf achten), dass Geld staatlicherseits – und zwar nur staatlicherseits! – hergestellt und normiert ist. Dass häufig auch noch das Jahr der Prägung und ein Kürzel für die Prägestätte darauf stehen, nehmen wir fast kaum mehr wahr, weil jene so winzig ausgeführt sind. Es erscheint uns hingegen ganz natürlich, dass unser Münz- wie überhaupt alles Bargeld ein System mit einer Vielzahl von Stückelungen darstellt, die in Größe, Gewicht, Farbe bzw. Art des Metalls sowie im optischen und haptischen Design, wozu oft auch eine Riffelung am immer erhöhten Rand gehört, unterschieden sind. Dabei kann es uns im Prinzip egal sein, ob die 2-Euro-Münze nun größer oder schwerer als die 5-Cent-Münze, aus Kupfer oder Messing, geriffelt oder glatt ist. Wichtig ist nur, dass die Stückelungen verlässlich unterscheidbar und normiert sind.

Außer diesen, sinnlich am Objekt wahrnehmbaren Merkmalen ist es Teil unseres heutigen Konzeptes von Münzgeld, dass es im Ver-

Münztableau **Tableau of Chinese Coins**

Kupferlegierung („Zinnbronze“)
28,5 x 23 cm
China
4./3. Jh. v. Chr. – 18. Jh. n. Chr.
Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Henning Bischof)
Inv.-Nr. As 8409

bund mit höherwertigen Geldscheinen gebraucht wird und gegen diese eintauschbar ist. Wir nennen Münzen daher auch „Klein-“ oder „Wechselgeld“ und verwenden sie hauptsächlich, um kleine, preiswerte Dinge zu kaufen oder um Restbeträge zu begleichen. Wir halten die Erfahrung, dass Münzen (und Banknoten) in ihrem meist staatlich determinierten Geltungsgebiet praktisch überall, von jeder Person und zu jeder Zeit als Zahlungsmittel angenommen werden, für so normal, dass wir gar nicht mehr darüber nachdenken, wie erstaunlich das eigentlich ist. Und schließlich sind wir daran gewöhnt, dass an Münzen im Prinzip kein Mangel herrscht. Zwar mag in unserem Geldbeutel hin und wieder diese oder jene Münze gerade fehlen, und jeder von uns wünscht sich sicher, er hätte generell mehr Geld. Aber in dem Maße, in dem wir überhaupt Geld besitzen, ist es nicht wirklich ein Problem, sich dieses in Form von Geldobjekten (Münzen, Banknoten) zu beschaffen.

All dies in Erinnerung zu rufen, scheint nötig, um zu ermessen, was so besonders ist an diesen eher unspektakulär erscheinenden historischen Bronzemünzen aus China. Denn fast kein Element unserer oben skizzierten Konzeption von Münzgeld ist selbstverständlich: Form, Material, Zweiseitigkeit, Rand, Legende, Bildmotive, Herstellung, Hersteller, Stückelung, Einheitlichkeit, Verbreitung, Akzeptanz – hinter jedem Detail stecken eine lange Entwicklung und eine Vielzahl von einstmals realisierten Alternativen. Diese historischen Münzen aus China, obgleich sie unserem Münzgeld äußerlich ähneln, repräsentieren Anfang und Stationen dieser Entwicklung. Wie anders, aber auch wie „modern“ sie schon waren, erschließt sich erst bei einigem Nachdenken. Wer genau hinschaut, entdeckt sogar am Objekt einige Hinweise auf Unterschiedlichkeit bzw. Fortschrittlichkeit.

Die kreisrunde Münzform gibt es in China seit dem 4./3. Jh. v. Chr. Davor – und in einigen Teilstaaten auch noch rund hundert Jahre danach – waren Münzen in Form stilisierter Messer oder Spaten bzw. Grabgabeln oder als knopfförmige Kaurischnecken üblich. Keine dieser Münzformen wurde geprägt, also zwischen zwei Stempeln geschlagen, wie im Westen; alle wurden gegossen, und zwar ganz überwiegend aus Bronze. Lediglich im Süden verwendete man auch tatsächliche Kaurischnecken oder nachgebildete aus

Stein oder Bein, wobei deren Geldnatur aber umstritten ist. Daneben gab es die gesamte Vormoderne hindurch immer auch andere Zahlungs- und Geschenkmedien wie Gold und Silber (in Barren oder gestempelter Bruchgoldform), Textilien oder Getreide.

Dass Edelmetall im vormodernen China aber grundsätzlich kaum je gemünzt wurde, ist ein weitgehendes Unikum der globalen Geldgeschichte und hatte weitreichende Auswirkungen auf die Entwicklung der chinesischen Geldnatur. Während die antiken und mittelalterlichen Münztraditionen im Mittelmeerraum, und in Mittel- und Nordeuropa ganz überwiegend auf Silber und Gold basierten (nur im ptolemäischen Ägypten und zeitweise in Rom experimentierte man auch mit Münzen aus Kupferlegierungen, also Bronze) und bis auf wenige Ausnahmen (wie dem karolingischen Silberpfennig) gestückelte Währungen waren, setzte sich im antiken China langfristig eine Währung – und damit eine Idee von Geld – durch, in der es nur eine einzige Art von runder Bronzemünze mit einem einzigen Nennwert – bzw. dem Nominalwert 1 – gab. Diese wurde, unabhängig von verschiedenen Münzeinheitsnamen auf chinesisch *qián* 錢 (sprich: *tschiänn?*), seit dem 16. Jahrhundert von den Europäern *Käsch* (portugiesisch *cas, casse, caxa*, aus Sanskrit *kārṣa* über Südindisch *kasu*) genannt. Das ist in etwa so, als würden wir alle unsere Alltagsgeschäfte nur mit 1-Euro-Münzen abwickeln, bei großen Transaktionssummen ganz viele dieser Münzen übergeben, bei kleineren großzügig auf- oder abrunden müssen.

Darüber hinaus trug das unedle Material in Verbindung mit der staatlicherseits standardisierten Massenherstellung wahrscheinlich dazu bei, dass wir nach Meinung einiger Forscher von einer höchst modern anmutenden Fiatwährung sprechen können. So nennt man ein Zahlungsmittel, bei dem der Nennwert, nicht der Material- bzw. Herstellungswert, entscheidend ist, so wie bei unseren heutigen Münzen (und Banknoten), bei denen bis auf die 1 Euro-Cent-Münze keine Münze in der Herstellung so viel kostet wie ihr Nennwert. Für historische Münzsysteme ist das anderweitig unbekannt (und auch für China umstritten), weil ein hoher Nenn- im Verhältnis zum Material- bzw. Herstellungswert natürlich immer leicht Fälscher auf den Plan ruft, die durch Einschmelzen und „Strecken“ echter Münzen mit unedleren Metallen Falsch-



**Zwei Käsch-Rundschnüre
(sekundär aufgezogen)
Coin-string
(secondary mounting)**

Kupferlegierung („Zinnbronze“)
China
2. Jh. v.Chr. – 20. Jh. n. Chr.
Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr.: 30284

Käsch-Schnur-Nachbildung, anachronistisch mit Münzen aus weit auseinanderliegenden Jahrhunderten bestückt, darunter sowohl „Ulmensamen“-*banliang* aus dem 2. Jh. v.Chr., *wuzhu* aus der Zeit ab dem 1. Jh. v. Chr., *daquan wushi*-Münzen aus der Zeit von Wang Mang, 7-14 uZ, wie auch Münzen aus der Neuzeit mit breitem Rand, darunter auch mandschurische aus der letzten Kaiserzeit, bis 1911

Coin-string replica, anachronistically decorated with coins from far apart centuries, including both „elm seed“ banliang from the 2nd century BC, wuzhu from the 1st century BC., daquan wushi coins from the time of Wang Mang, 7th to 14th century CE, as well as coins from modern times with a wide margin, including Manchurian from the last imperial period, until 1911

geld herstellen und so erheblichen Profit machen. Auch Herrscher und Regierungen waren unter diesen Voraussetzungen immer versucht, ihr Münzregal (Recht zur Münzherstellung und -ausgabe) in ähnlicher Weise, wenn auch legal, zu nutzen, um die Staatskassen aufzufüllen.

Dieses Vorgehen hat rund um die Welt und insbesondere im europäischen Mittelalter mit seinen Edelmetallwährungen viele Gesellschaften in die Inflation getrieben, weil die Märkte nach einer Weile auf die leichteren oder „gestreckten“ Münzen reagieren und die Preise anziehen, aber nicht mehr durch tatsächliche Geld- oder Wertreserven gedeckt sind. Nur ein sehr starker Staat kann dies gesetzlich und polizeilich verhindern. Dasselbe gilt prinzipiell für Banknoten (eine ursprünglich chinesische Erfindung), die nicht nur besonders fälschungssicher gemacht werden müssen, um zu funktionieren, sondern lange Zeit auch noch an tatsächliche Goldreserven rückgebunden (also „gedeckt“) waren, um inflationären Entwicklungen vorzubeugen. Für den amerikanischen Dollar wurde dieser „Goldstandard“ gar erst 1971 aufgegeben, der Dollar erst dann eine wirkliche Fiatwährung.

Die bis ins 19. Jh. verwendete Gusstechnik chinesischer Bronzemünzen erleichterte zwar den Fälschern ihr Handwerk, weil sie einfach echte Münzen als Modellvorlage in Ton drücken konnten, vereinfachte andererseits aber auch die Massenherstellung und Standardisierung. Vorneuzeitliche europäische Münzen waren zu meist unförmig, chinesische dagegen perfekt kreisrund, zumindest nach dem Abschleifen der Gussgrate.

Hier kommt ein weiteres Detail ins Spiel: Besonders auffällig und charakteristisch ist bei chinesischen Rund- wie auch bei frühen Messer- und Spatenmünzen eine Lochung, wodurch sie aufgefädelt und zu größeren Einheiten verbunden werden konnten. So wurde es üblich, eine bestimmte Anzahl – meist 1000 oder auch nur 100 – Münzen auf einer Schnur aufzufädeln, diese zu verknoten und als Einheit (unter anderem *guàn* 貫) zu verrechnen. Ähnliche Zwecke erfüllten auch Sparbüchsen aus Ton. Auf diese Weise konnte nicht nur eine – wenn auch unhandliche – quasi-Stückelung der Währung erreicht, sondern auch ein Instrument für Staat und reiche Geldgeber geschaffen werden, die Annahme von Münzen



banliang- („Halbunzen“) Münzen aus
der Qin- oder frühen Han-Zeit
(3.-2. Jh. v.Chr.) / Banliang coins from the
Qin or early Han dynasty (3.-2. BC)

Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr. As 8445-8446

im Schnur- oder Büchsenverbund selbst bei nicht ganz perfekter Standardisierung einzelner Exemplare zu erzwingen.

Was die Vereinigung von quadratischem Loch in kreisrunder Münze angeht, so wurde und wird dieser oft eine symbolische Bedeutung zugewiesen, wonach das Quadrat auf die eckige Erdscheibe und das Rund auf die sich darüber wölbende Hemisphäre des Himmels verweisen soll. Da insbesondere die frühesten Rundmünzen aber ein rundes Loch aufweisen, ist diese Erklärung nicht sehr überzeugend. Als Ursprung dieser Form sehr viel wahrscheinlicher sind ringförmige Metallgewichte für Waagen oder Jaderinge (eventuell auch Spinnwirtel), die ähnlich den Messern und Spaten bekannte, kulturell bedeutsame und prestigereiche Gegenstände darstellten, oder gar eine konsequente Reduzierung der Messer- und Spatenformen auf den gelochten Teil. Außerdem ist sicher die Herstellungstechnik verantwortlich für das eckige Loch, nimmt dieses doch umso leichter einen Kantstab auf, mithilfe dessen viele Münzen auf einmal entgratet werden konnten.

Allerdings nahm man es mit dem Entgraten bei dem ersten Erfolgsmodell der chinesischen Rundmünze nicht so genau. Die banliang-半兩 Münzen wurden ab 336 v. Chr. im Weststaat der Qin in Formen gegossen, in denen die Hohlräume für die einzelnen Münzen so dicht aneinander lagen wie Plätzchen auf dem Backblech. So brauchte man sie nach dem Guss nur noch an den Verbindungsstellen voneinander abzubrechen. Diese Bruchstellen sind häufig noch an den Münzen zu sehen und wurden offenbar nur selten plan geschliffen. Wie Teigplätzchen haben die banliang-Münzen auch eine platte Rückseite und auf der beschrifteten Seite (entgegen der



wuzhu- („Fünf-Korn“) Münzen 2. Jh. v.
Chr.-2. Jh. n.Chr. / Wuzhu coins 2. century
BC - 2. century AD

Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr. As 8442-8444

westlichen Tradition in der Regel „Avers“ genannt) nur die beiden Schriftzeichen *ban* 半 und *liang* 兩 (in altertümlicher Schreibweise und von rechts nach links geschrieben). Wie fast alle anderen chinesischen Münzen zierte auch diese kein Bild, noch ist ein Nennwert im engeren Sinne angegeben. Die Legende *banliang* bedeutet vielmehr „Halbunze“ und entsprach einem Gewicht von knapp 8 g. Allerdings sind diese Münzen in extrem unterschiedlichen Ausführungen auf uns gekommen, wobei sie tendenziell mit der Zeit leichter wurden, was noch für eine Bewertung nach Gewicht spricht. Die schwersten wiegen mit fast 17 g mehr als eine „Unze“ und haben einen Durchmesser von über 36 mm, die leichtesten aus der Inflationszeit des Bürgerkriegs zum Ende des 3. Jhs. v.u.Z., dem Anfang der Han-Dynastie, wiegen bei unter 12 mm Durchmesser nur 0,2 g! Diese wurden treffend „Ulmensamen“ genannt.

Erst im Jahre 113 v. Chr. gelang es dem chinesischen Kaiserhaus nach mehreren Anläufen, eine stabile, staatliche Monopol-Währung zu kreieren, die dann allerdings auch für viele Jahrhunderte Bestand hatte: die *wuzhu*- 五銖 oder „Fünfkorn“-Münze. Diese hatte beidseitig einen, dünnen erhabenen Rand, damit mutwilliges Abfeilen oder Abzwacken des Metalls leichter sichtbar gemacht (und damit verhindert) werden konnte. Ähnlich wie beim angloamerikanischen *pennyweight*, das als das Gewicht von 24 (idealisierten) Getreidekörnern definiert ist, bezog sich das *zhu* auf das idealisierte Gewicht eines Hirsekorns von 6,4 g. Anders als bei den *banliang*-Münzen blieben dieses Gewicht und der Münzdurchmesser von um die 24 mm über die Jahrhunderte weitgehend stabil. Diese Münzform überlebte sogar das Han-Regime, das sie hervorgebracht hatte, und wurde erst im Jahre 621 offiziell von der neuen, aber im

Prinzip gleich dimensionierten Währung der *kaiyuan tongbao*- 開元通寶 oder „Einheitsmünze der Kaiyuan-[Periode]“ der Tang-Dynastie abgelöst. Diese unterschied sich optisch – außer den nun vier Zeichen in der Legende, die keinen Gewichtsbezug mehr hatten – in erster Linie durch den wesentlich breiteren Rand, der bis ans Ende der Kaiserzeit alle Rundmünzen ausweisen sollte.

Eine kurze, aber extrem interessante Unterbrechung erfuhr dieses System in den Jahren 7–23 uZ, als ein Usurpator namens Wang Mang kurz hintereinander 4 Münzreformen durchführte, die nicht nur viele verschiedene Materialien (Bronze, Silber, Gold, Kauris, Schildkrötenpanzer) und Münzformen (rund, Messer, Spaten usw.) (wieder-)einzuführen suchte, sondern erstmals auch verschiedene – und zwar insgesamt 24! – Stückelungen. Erstaunlicherweise zeichnen sich die Münzen des Wang Mang nicht nur durch den vergleichsweise höchsten Kupfergehalt, sondern auch die anspruchsvollste, fast perfekte Herstellung antikchinesischer Bronzemünzen aus. Wang Mangs Ideen waren in gewisser Weise die allerfortschrittlichsten. Da für die höherwertigen Stückelungen aber Nenn- und Materialwerte gar zu weit auseinanderklafften (eine 16 g schwere Bronzemünze sollte 1.000 *Käsch* wert sein), brachen diese Währungen schnell in sich zusammen und funktionierten nicht als Fiatwährung. Sie wurden trotz hoher Strafen von der Bevölkerung abgelehnt.

Die großen Schwankungen im frühen Münzstandard, einschließlich der extrem winzigen „Ulmensamen“-*banliang*, rührten u.a. daher, dass man zu Beginn der Han-Zeit im späten 3. und frühen 2. Jh. v. Chr. vorübergehend auch Privatleuten die Münzherstellung erlaubte. Dies mag in einer Zeit, in der Metall knapp und selbst die Möglichkeiten der Regierung beschränkt waren, opportun gewesen sein, um überhaupt eine gewisse Anzahl von Münzen unters Volk zu bringen. Denn man sollte nicht vergessen, dass zum Erfolg eines Systems von Münz- bzw. Bargeld vor allem eines gehört: Man braucht ziemlich viel davon. Rein statistisch ist die Eurozone mit ihren ca. 337 Mio Einwohnern heute so monetarisiert, dass sich der Bargeldumlauf in der Größenordnung von rund 23 Mrd € bewegt. Der Bundesbankstudie *Zahlungsverhalten in Deutschland 2017* (S. 13) zufolge haben wir in Deutschland im Durchschnitt 107 € Bargeld im Portemonnaie, wovon ca. 6 € auf Münzen entfallen.

Von solchen Zahlen ist die Vormoderne natürlich weit entfernt. Dennoch sind die frühesten Produktionszahlen, die wir für die *wuzhu*-Münzen haben, eindrucksvoll: In den ersten rund 100 Jahren seit ihrer Einführung sollen davon 28 Mrd produziert worden sein. Das sind 750.000 Stück pro Tag, allerdings bei 50–60 Mio Einwohnern (bzw. Steuerzahlern) auch „nur“ rund 5 pro Jahr für jeden Einwohner, Schwundraten nicht mitgerechnet. Es versteht sich von selbst, dass solches „Geld“ unmöglich alleiniges Zahlungsmittel und Motor einer Wirtschaft sein konnte, die alle Bewohner des Reiches umfasste.

Summary

From 336 BCE onwards, *banliang*- 半兩 coins were cast in the Western state of Qin. The cavities for the coins in the casting moulds were directly adjacent to each other like cookies on a baking tray. Thus, after the casting they had to be broken off from one another, which left more or less clearly visible breakage points or areas at their rims (usually two per coin), as these were also not usually filed off. Just like cookies the *banliang* coins are plane on the backside and show only the two characters – read from right to left – on the inscribed side, which is called the obverse, contrary to the tradition of western coins, for which the “picture side” is the obverse. Premodern Chinese coins in general are not decorated with a picture or symbol, nor do we find inscribed on them a nominal value in the narrow sense (such as “1 cash” or “20 dollar” or the like). Rather, the inscription *banliang* means “half ounce”, which represented a weight of about 8 g. However, these coins have come down to us in vastly different issues, showing a tendency to become lighter as time progressed. This does speak for a valuation according to weight. The heaviest specimen weighs almost 17 g, more than an “ounce”, and they have a diameter of over 36 mm. The lightest issue from the time of the civil war at the end of the third, beginning of the 2nd c. has a diameter of under 12 mm and weighs but 0,2 g! These were aptly called “elm seeds”.

After several experiments the Chinese imperial administration succeeded only in the year 113 BCE with creating a stable currency as state monopoly. However, once they had done so, this model lasted for many centuries: the *wuzhu*- 五銖 oder “five corn” coin. This had a fine elevated rim on both the reverse and the obverse so that illegal filing or clipping off of the metal

would have been easily detected (and prevented). Similar to the Anglo-American *pennyweight*, that is defined by how much 24 (idealized) grains of wheat weigh, the *zhu* referred to the weight of an idealized grain of millet, weighing 6.4 g. Different from the *banliang* coins this weight and the diameter of the coin (of about 24 mm) remained more or less stable during the centuries.

The *wuzhu* coin as legal tender even survived the regime of the Han empire that created it. The coin was officially abandoned only in 621 CE, when the new but principally similarly designed *kaiyuan tongbao* 開元通寶 or “unitary coin of the Kaiyuan period” of the Tang dynasty took its place. Except for those four characters of the legendy—now without any reference to weight—this coin’s optic differed merely in that it had a much broader outer rim.

A short but extremely interesting interruption to this system happened between 7 and 23 CE, when a usurper to the Chinese throne named Wang Mang ordered four subsequent currency reforms. These did not only try to (re-)introduce as currency many different materials (bronze, silver, gold, cowries, tortoise shells) and shapes (round, knife, spades, etc.) but for the first time also 24 different denominations! It is interesting to note that the coins of Wang Mang are not only characterized by the highest relative copper content, but also by the most elaborate and nearly perfect execution among ancient Chinese bronze coins. Wang Mang’s ideas had been the most progressive and, in a certain sense, even “modern”. But because the difference between the nominal and the material value of some of his higher denominations was just too stark (a bronze coin of 16 g was to be valued at 1,000 cash!), his

currencies collapsed rather quickly and did not work as fiduciary money. Despite severe punishments, it was rejected by the population.

störung von Geschriebenem. *Historische und transkulturelle Perspektiven* (Berlin/Boston: deGruyter, 2019), S. 179–226.

Literatur

Scheidel, Walter: „The Monetary Systems of the Han and Roman Empires“, in ders. (Hrsg.), *Rome and China. Comparative Perspectives on Ancient World Empires*, Oxford University Press, 2009, S. 121-207.

Swann, Nancy Lee, tr. and ann.: *Food & Money in Ancient China. The Earliest Economic History of China to A.D. 25: Han Shu 24 with related texts, Han Shu 91 and Shih-chi 129*. Princeton University Press, 1950.

Thierry, François: *Les monnaies de la Chine ancienne*. Paris: Les Belles Lettres, 2017.

Enno Giele

ist Professor für Sinologie am Zentrum für Ostasienwissenschaften und forscht unter anderem über Kultur-, Sozial- und Institutionengeschichte des ersten chinesischen Kaiserreiches (ca. 221 v.Chr. – 220 n.Chr.). Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören: *Imperial Decision-making and Communication in Early Imperial China. A Study of Cai Yong's Duduan* (Wiesbaden: Harrassowitz, 2006); „Private Letter Manuscripts from Early Imperial China“, in: Antje Richter (Hrsg.), *A History of Chinese Letters and Epistolary Culture* (Leiden: Brill, 2015), S. 403-474; „Von Autodafé bis Rasur. Aspekte der Zerstörung von Geschriebenem und das Beispiel China“, in: Carina Kühne-Wespi, Klaus Oschema und Joachim Friedrich Quack (Hrsg.), *Zer-*



*A Female of Bengal, seated on a European Chair,
Smoking a Hooka -*

James Mack

„Bengalische Dame mit Wasserpfeife auf europäischem Stuhl“

Hans Harder

Besonders exotisch wirkt diese Dame auf den ersten Blick nicht auf uns – wäre da nicht die Wasserpfeife, so böte sich uns das vage vertraute Bild einer traditionellen Inderin in einer volkstümlichen Darstellung. So wie wir waren wohl auch die Käufer dieses Bildes in der Umgebung des berühmten Kali-Tempels im Kalkutta des 19. Jh. mehrheitlich mit dem Erscheinungsbild dieser Frau nicht unvertraut. Exotisch muss sie aber ihren Porträtisten vorgekommen sein, traditionellen Patuas oder „Bildrollenerzählern“ aus dem ländlichen Bengalen, die sich in Kalighat niedergelassen hatten und neben Bildrollen auch Einzelgemälde wie dieses anfertigten und verkauften.

Sehen wir diese Darstellung aus einer Sammlung von Kalighat-Malerei im Heidelberger Völkerkundemuseum genauer an, so fallen uns einige der Details auf, die für einen ländlichen Blick jener Zeit hochgradig ungewöhnlich gewesen sein müssen. Schuhe etwa waren eine Seltenheit, die Wohlhabenden vorbehalten war, und die nach oben gebogenen Schuhspitzen weisen sie aus als traditionelle, mit der Epoche der Moguln und Nawabs in Indien assoziierte Schuhmode. Und ja, die Wasserpfeife: Im ländlichen Milieu und der kolonialen Bürgerlichkeit war Rauchen üblicherweise Männersache und weiblicher Tabakgenuss nur in Kombination mit Betelkauen möglich. Natürlich lässt sich nicht mit Sicherheit behaupten, dass es hier keine Ausnahmen gab, doch geläufig ist die Wasserpfeife als Accessoire in Darstellungen des 18. und 19. Jahrhundert weniger bei der „Dame von Welt“, sondern vielmehr bei Halbweltdamen.

Der Stuhl, auf dem die Dame sitzt und den die Betitelung des Bildes

Kalighat-Malerei Kalighat Painting

Papier, Wasserfarben
44,5 x 28 cm
Indien, Bengalen
1850-1880

Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 3841/14

vermutlich durch einen englischen Käufer oder Sammler so explizit hervorhebt, verweist auf die englische Kolonialherrschaft mit ihren Innovationen in der materiellen Kultur – wer es sich leisten konnte, saß nicht mehr auf Matten und aß statt am Boden auf dem Stuhl zu Tische. Und schließlich die Sitzhaltung: Auf keinem der Gemälde oder der frühen Fotografien, die damalige bengalische wohlstuierte Familien machen ließen, war meines Wissens anderes zu sehen als sittsam unterschlagene oder zusammengehaltene weibliche Beine. Die hier gezeigte Pose war also sicher spektakulär und aufreizend, die Darstellung polemisch oder satirisch.

Wir können nur spekulieren, wer den anonymen Künstler beauftragt hat bzw. ob es sich hier überhaupt um eine Auftragsarbeit handelt. Käme die Dame selbst oder ihre Familie als Auftragsgeberin in Frage? Sicher nicht, wenn, wie oben argumentiert, gerade die Abweichung von der herkömmlichen Norm der Clou ist. Wollte der Maler (wohl kaum eine Malerin) eine Dame der höheren Gesellschaft verewigen? Auch das ist wenig wahrscheinlich, dürfte er ja kaum Zugang zur häuslichen Sphäre solcher Damen gehabt haben, und öffentlich waren sie mit Sicherheit nicht in solchen Posen zu betrachten.

Vermutlich waren es allerdings sehr wohl die Patuas selbst, die diese und ähnliche Darstellungen für den Markt der Pilger, ausländischen Besucher und Freier anfertigten. Denn wahrscheinlich, so spekulieren wir weiter, war die Sitzende keine Dame der etablierten bürgerlichen Gesellschaft, sondern vielmehr eine Kurtisane.

Der Kali-Tempel als wichtiges Pilgerzentrum begünstigte auch die Ausbreitung von Prostitution. Kalkutta war als boomende Stadt ein Anziehungspunkt für Arbeitsmigration mit drastischem Männerüberschuss. Der Historiker S.N. Mukherjee zitiert koloniale Quellen, nach denen Mitte des 19. Jh. jedes zwölfte Haus der Stadt von Prostituierten bewohnt war. Die bengalische Literatur des 19. Jh. schildert immer wieder den Niedergang respektabler hochkastiger Hindu-Frauen, oftmals Kinderwitwen, die zu Kurtisanen und schließlich zu Straßenprostituierten werden. Schon Bhabanicharan Bandyopadhyays *Nababibilās*, „Die Freuden der neuen Dame“ von 1831, beschreibt in satirischer Weise die eigentlich tragische Geschichte einer Frau, die der unzumutbaren Situation im Haus

ihres Ehemannes entflieht und dann erst zur Maitresse und später zur Straßenprostituierten wird.

Prostitution war und ist freilich ein sehr weiter Begriff, der die verschiedensten Klassenzugehörigkeiten und Arrangements umfasste. Welten lagen zwischen den Lebensumständen einer *bārāṅganā*, *bār'banitā* (Kurtisane) oder *rakṣitā* („ausgehaltenen Frau“ bzw. Maitresse) auf der einen Seite und der *beśyā*, *kulaṭā*, *khān'ki* oder *rāṅ* (Prostituierte, Straßenprostituierte) auf der anderen. Zweifelsohne hatte das Kurtisanendasein in jener Zeit Aspekte des sozialen Abseits und zog den Zorn insbesondere der gesellschaftlich eingebundenen Frauen auf sich. Zugleich aber erschloss es manche Seiten des öffentlichen Lebens, die den meisten „respektablen“ Frauen verschlossen blieben. Einige der Kurtisanen erlangten große Berühmtheit, so etwa Binodini Dasi (1862-1941), die als erste prominente bengalische Schauspielerin auftrat und als Protagonistin des Star Theatre in Zentralkalkutta Theatergeschichte schrieb. Hält man ihre berühmte bengalische Autobiographie *Āmār kathā*, „Über mich“, aus dem Jahr 1913 gegen die moralisierenden Erzählungen männlicher Autoren, so ist neben allen bemitleidenswerten Details zumindest eins festzuhalten: Ihre Lebensgestaltung empfand sie als um ein Vielfaches freier als die der Frauen aus gutem Hause.

Die Patuas vom Kalighat, dem Kali-Tempel Kalkuttas, produzierten neben religiösen Motiven und Götterdarstellungen seit jener Zeit auch Bilder der zeitgenössischen Gesellschaft. Fischverkäuferinnen, Frauen beim Haaretrocknen oder Musizieren, Vogeldarstellungen und Katzen beim Verzehr von Fischen finden sich ebenso wie Lebemänner, die ihren Geliebten Wein einflößten, und Frauen, die ihre Freier wie Schafe an der Leine herumführen. Neben Liebespaaren – Babus und Bibis mit Blumen in den Händen – sind auch in transparenten Stoff gehüllte oder ganz und gar entblößte weibliche Akte zu finden. Es gibt Darstellungen von Engländern (Sahibs) auf dem Elefantenrücken bei der Tigerjagd oder zu Pferde beim Pferderennen.

Einen besonderen Platz in der Produktion der Patuas von Kalighat nimmt die Bilderfolge zu einem zeitgenössischen Skandal ein. 1873 verführte der Abt (*mahānta*) eines Hindu-Klosters im berühmten Wallfahrtsort Tarakeshvar eine verheiratete Frau namens Elokeshi,



Kalighat-Malerei:
Klostervorsteher beim Blumengießen
im Gefängnis mit Wächter
Kalighat Painting:
Watering flowers in jail

Papier, Wasserfarben
 44,5 x 28 cm
 Indien, Bengalen
 nach 1873
 Völkerkundemuseum vPST
 (Slg. Victor Goldschmidt)
 Inv.-Nr. 3841/15

wortwörtlich übersetzt „die mit den losen Haaren“; nach Aufdeckung der Affäre wurde Elokeshi von ihrem Ehemann erschlagen und dem Kloostervorsteher wurde der Prozess gemacht. Diese Skandalgeschichte, die in den damaligen Zeitungen die Runde machte, wurde auch von den Patuas genüsslich ausgeweidet: Der Abt reitet pompös auf einem Elefanten, lernt Elokeshi am Götterschrein kennen und flößt ihr Wein ein. Ihr Mann schlägt ihr mit einem Beil den Kopf ab; ihr zerstückelter Körper liegt als corpus delicti im Ge-

richtssaal; und am Ende sehen wir einen gedemütigten, von einem gigantischen weißen Gefängniswärter bewachten *mahānta* Blumen gießen oder auch wahlweise Öl pressen oder Wasser tragen. Bis in die zwanziger Jahre des 20. Jh. florierte das Gewerbe mit den Bildern um den Kali-Tempel herum, um dann durch billigere Drucke – die Anfänge der bis heute in Südasien populären poster art – abgelöst zu werden.

Eine der Besonderheiten der Kalighat-Malerei und ein Grund, weshalb sie immer wieder zum Gegenstand von Ausstellungen und kunst- und sozialgeschichtlichen Forschungen wird, ist der ungewöhnliche Blick auf Kalkuttas koloniale Moderne. Denn es ist ein Fakt, dass die massiven Neuerungen in Gesellschaft, Bildungswesen, Mode, materieller Kultur, Literatur, Kunst und Öffentlichkeit, die in der Kolonialzeit in Indien und zuallererst in Kolonialmetropolen wie Kalkutta und Bombay stattfanden, in aller Regel durch niemand anders dokumentiert, beschrieben und repräsentiert wurden als durch ihre Exponenten. Es waren also kurz gesagt meist die Erneuerer selbst, die die Neuerungen erklärten und kommentierten. Nicht so im Falle der Kalighat-Maler: Ihr Blick war frei von den großen Projekten der Gesellschaftsreform, von Fortschrittsdenken, Entwicklungsszenarien und aufkeimendem Nationalismus, die die Mittelschicht im Bann hielt. Das gab den Patuas die Fähigkeit, Personen, Dinge und Beziehungen in einer Direktheit, Unbefangenheit und Unverblümtheit ins Bild zu setzen, die nur wenige zeitgenössische Parallelen findet.

Unbefangenheit sollten wir aber mit Unschuld gleichsetzen. Denn nimmt man dann noch das satirische Moment der Darstellungen hinzu, so wird deutlich, dass auch einige der Grundannahmen, die wir bisweilen mit Attributen wie „volkstümlich“ oder „traditionell“ verbinden, ad acta gelegt werden müssen, wenn wir diese Malerei beurteilen. Die Signaturen der einzelnen Maler und ihrer Biographien sind nicht überliefert und damit nicht nachvollziehbar, doch die anonyme, entpersönlichte Konvention allein kann solche Formen der kritischen gesellschaftlichen Kommentierung nicht erklären. Jede Form der Satire, so könnte man argumentieren, verlangt die Brechung der üblichen Wahrnehmung eines Gegenstands und damit die bewusste Distanzierung von der Konvention. Ein solches

künstlerisches Verfahren erfordert ein Mindestmaß an künstlerischer Reflexion; mit dem Verharren in der Konvention ist es nicht getan.

Bei den Kalighat-Malereien haben wir es also nicht bloß mit einer Form von anonymer traditioneller Dorfmalerei zu tun, sondern vielmehr mit individuellen Künstlern, die ihre überlieferten Darstellungsverfahren nutzten, um ganz bewusst ihre kritisch-satirischen Kommentare zur sie umgebenden Gesellschaft zu kommunizieren. Distanz, Satire, Kritik, künstlerische Reflexion – all dies spricht demnach auch aus dem Bild der Dame mit Wasserpfeife auf dem Stuhl, die wir hier betrachten.

Das soll nun aber keineswegs heißen, dass die Sichtweise der Patuas auf ihre gesellschaftliche Umgebung überlegen und nicht ihrerseits von diversen kulturellen Vorurteilen behaftet war. Es dürfte auch schwierig sein, in ihrer Perspektive einen unverfälschten indigenen Zugang entdecken zu wollen, wie es bisweilen versucht wird. Der Blick der Patuas auf die zeitgenössischen Zustände in Kalkutta ist nicht besser oder schlechter als der der meist elitären Protagonisten der so genannten Bengal Renaissance. Auf jeden Fall aber ist er bis heute erfrischend anders. Er ist insofern ein sehr wichtiges Puzzleteil für Kolonialhistoriker, Ethnologen, Literaturwissenschaftler und die interessierte Öffentlichkeit, wenn es darum geht, das Bild einer illustren Epoche zu komplettieren und differenzieren.

Patuas, Bildrollen und satirische Darstellungen zeitgenössischer Zustände im Pat-Format gibt es im Übrigen bis heute. Die Patua-Tradition am Kali-Tempel in Kalkutta kam in den 1920er Jahren zu ihrem Ende, doch in Medinipur und angrenzenden Bezirken im Südwesten des Gangesdeltas haben sich Gruppen von Patuas gehalten. Ethnologen wie Beatrix Hauser und Frank Korom berichten von den doppelten sozialen Identitäten dieser Patuas, die zwar Muslime sind, zugleich aber Hindu-Namen führen und Hindu-Mythologie, heutige Skandalgeschichten oder auch historische Ereignisse wie die französische Revolution ins Bild setzen. Korom beschreibt ein Patua-Dorf in Medinipur, das mit europäischen Künstler- und Handwerkerdörfern vergleichbar scheint. Und die Kuratoren der Ausstellung des Victoria and Albert Museums im

Jahre 2011 bestanden darauf, neben den historischen Malereien der Kolonialzeit auch heutige Patua-Künstler bei der Auswahl der Exponate zu berücksichtigen – eine Geste, die in gewisser Weise auch unsere Dame mit Wasserpfeife aus ihrem musealen Modus befreit und zu neuem Leben erweckt.

Die Bildunterschrift „Bengalische Dame auf europäischem Stuhl mit Wasserpfeife“ bzw. „A Female of Bengal, seated on a European Chair, Smoking a Hooka“ verweist auf Sammlerspuren, die sicher weit hinter das Heidelberger Völkerkundemuseum zurückreichen. Der klassifizierende englischsprachige Kommentar verzeichnet Stuhl und Wasserpfeife (hooka), verrät aber nichts über die Hintergründe der Abgebildeten und die satirische Stoßrichtung der Darstellung. Die Heidelberger Sammlung von Kalighat-Gemälden war Gegenstand einer Ausstellung im Jahre 2015 (<http://kunstundfilm.de/2015/05/kalighat-indische-moderne/>). Die Bilder im Heidelberger Bestand sind zwischen 1850 und 1880 entstanden und bieten einen guten Querschnitt durch diese faszinierende Gattung indischer Kunst.

Summary

The lady on this picture will not appear as particularly exotic to us. Were it not for the waterpipe, we would probably just perceive the vaguely familiar picture of a traditional Indian in a popular depiction. Like us, those who initially bought this painting somewhere close to the famous Kalighat temple in 19th century Calcutta were in all likelihood not unfamiliar with her outfit. But she must have looked exotic to the traditional Patuas, or scroll painters and narrators, from rural Bengal, who had settled down around the temple at the time and sold scroll paintings as well as single pictures like this one.

If we look closer, we do notice a couple of details that must have been highly unusual for a rural gaze at that time. Shoes, for instance, were a rarity reserved for the privileged and affluent. The lady's footwear with its upwards-turned toecap can be recognized as traditional shoe fashion associated with the age of the Mughals and Nawabs in India. And yes, the waterpipe: smoking was a men's affair in rural Bengal as well as among the urban colonial bourgeoisie, and the only way women were able to enjoy tobacco was by chewing it with betel nuts. The chair in the picture on which the lady is seated hints at British colonialism with its innovations in the field of material culture. Whoever could afford it didn't sit on mats on the ground but had their meals on a chair at table. And finally the lady's sitting posture: All that was, to my knowledge, to be seen on the paintings and early photographs that well-situated Bengali families at the time got fabricated for them, was chaste pairs of female legs either with drawn-in feet or pinched against one another. We can be sure that the way the lady in the picture sits was quite spectacular and enticing, and its depiction polemical or satirical.

We can only speculate who commissioned the anonymous artist and whether the work was commissioned at all. Could the lady herself or her family be the commissioner? Hardly so if, as we argued above, deviation from the norms is the point of the whole exercise. Or had the artist set his (most probably not her) mind on portraying a lady from high society? That is equally unlikely, since as a Patua he would not have had access to the homely sphere of such ladies – and in public they were definitely nowhere to be seen in such postures.

Supposedly, however, it was the Patuas themselves indeed who manufactured this and similar paintings for the market of pilgrims, foreign visitors and punters. For most probably, we further guess, the one sitting on the chair was not a member of established society, but a courtesan. As an important pilgrimage centre, the Kali temple also facilitated the spread of prostitution. Calcutta, a booming city, attracted a lot of work migration and had a drastic overhang of male population. Bengali literature of the 19th century describes again and again the downfall of respectable high-caste Hindu women, many of them child widows, who first became courtesans and then street prostitutes. According to colonial statistical records, prostitutes lived in one out of twelve houses of the city. For sure, prostitution was a fairly loose category that encompassed much variance in terms of class belongings of the courtesans and the types of arrangements it denoted. If we hold the famous Bengali autobiography of an equally famous Bengali actress against the moralizing accounts of male authors, we can notwithstanding all the miserable details at least state that this actress felt she had far more freedom to model her life than the women from a "good home".

Since that time, the Patuas produced also pictures of contemporary society apart from their habitual religious motifs and deities. There are bon-vivants instilling wine into their female lovers and women taking their lovers around like sheep tied to a leash; and also the ill-famous story of a court case against a Hindu abbot who had seduced a married devotee. The business with the Patuas' pictures around the Kali temple flourished well in to the 1920s when it came to be replaced by cheaper printed material. The caption, "A Female of Bengal, seated on a European Chair, Smoking a Hooka", betrays the leads of collectors that take us far beyond the Völkerkundemuseum Heidelberg. The English comment mentions the chair and the hooka (waterpipe), but doesn't say anything about the background of the one depicted, nor about the satirical nature of the picture.

Literatur

- Archer, William G.: *Kalighat Paintings: a catalogue and introduction*. London: Her Majesty's Stationary Office, 1971.
- Bandyopādhyāy, Bhabānīcaran: *Nababibilās*. In: ders., *Racanāsamagra*. Kalikātā: Nabapatra Prakāśan, 1987, 169-225.
- Dasi, Binodini: *My Story and My Life as an Actress*. Hrsg. und übers. von Rimli Bhattacharya, New Delhi: Kali for Women, 1998.
- Harder, Hans: „Babus, Bibis und Sahibs im Kalkutta des 19. Jh.“ In: Christiane Brosius and Ravi Ahuja (Hrsg.): *Mumbai Delhi Kolkata. Annäherungen an die Megastädte Indiens*. Heidelberg: Draupadi Verlag, 2006, 227-239.

Hauser, Beatrix: *Mit irdischem Schaudern und göttlicher Fügung: bengalische Erzähler und ihre Bildvorführungen*. Berlin: Das arabische Buch, 1998.

Korom, Frank: *Village of Painters: Narrative Scrolls from West Bengal*. Sante Fe: Museum of New Mexico Press, 2006.

Mukherjee, S.N.: *Calcutta: Essays in Urban History*. Calcutta: Subarnarekha, 1993.

Sinha, Suhasini und C. Panda (Hrsg.): *Kalighat Paintings from the Collection of Victoria and Albert Museum, London and Victoria Memorial Hall*. Kolkata. London: V&A Publishing/Ahmedabad: Mapin Publishing, 2011.

Hans Harder

ist Professor für Neuere Sprachen und Literaturen Südasiens am Südasiens-Institut und forscht unter anderem über koloniale und zeitgenössische Literatur und religiöse Strömungen. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören *Sufism and Saint Veneration in Contemporary Bangladesh: The Majibhandaris of Chittagong*. London: Routledge, 2011, *Asian Punctures: A Transcultural Affair*. Hg. Hans Harder und Barbara Mittler. Heidelberg: Springer, 2013; *Urbanity in the Vernacular: Narrating the City in Modern South Asian Literatures*. ASIA 2016; 70(2): 435-466.



Eine Viṣṇu-Statue aus Indien

Ute Hüsken

Im hinduistischen Pantheon gilt der Gott Viṣṇu als einer der drei wichtigsten männlichen Hochgötter, der für die Erhalt der Welt zuständig ist, während der Gott Brahmā als Schöpfer und Śiva als Zerstörer gilt. Viṣṇus Frau ist Lakṣmī, die Göttin des Reichtums und Glücks. Üblicherweise zeigt sich der Gott Viṣṇu im südindischen Kontext auch zusammen mit ihr oder einer seiner anderen Begleiterinnen, Śrī und Bhū, die Göttinnen des Glücks und der Erde.

Viṣṇu ist in dieser Bronzestatue, die wohl aus Südindien stammt, stehend dargestellt. Drei seiner vier Hände halten seine Waffen: in seiner linken oberen Hand hält er den Diskus (*cakra*) und in der rechten oberen Hand das Muschelhorn (*śaṅkha*), welches ebenfalls eine seiner Kriegswaffen ist. Seine linke untere Hand stützt sich entspannt auf eine auf dem Boden aufgestellte Keule (*gadā*) – ein Symbol der Autorität, aber auch der Weisheit. Die rechte untere Hand ist in der Geste der „Furchtlosigkeit“ erhoben (*abhaya*). Dies ist eine Handgeste, die die Gläubigen des Schutzes versichert: „Hab keine Furcht!“

Größere südindische Tempel beherbergen meist mehrere Statuen der jeweiligen Hauptgottheit, wobei die unterschiedlichen Statuen unterschiedliche Funktionen haben: während das „Wurzelbildnis“ (*mūlamūrti*) meist aus Stein ist und stets unbeweglich im Zentrum des Tempels (dem *garbhagrha*, der „Schoßkammer“) verbleibt, gibt es häufig gleichzeitig kleinere Statuen der Gottheit, die aus Metall gegossen sind und welche die Schoßkammer gelegentlich für spezifische Rituale verlassen, die außerhalb des *garbhagrha* stattfinden. In all diesen Statuen ist die jeweilige Gottheit latent anwesend, da der Gott oder die Göttin nach der Anfertigung der Statue darin

Viṣṇu-Statue **Statue of Lord Viṣṇu**

Bronze
18 x 18 cm (Basis), H: 49,4 cm
Südindien
Vijayanagara-Nayaka Periode
16.-17. Jh. n. Chr.
Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr. As 8402



Rückseite der Statue / Back of the statue

von den Priestern rituell herbeigerufen und in der Staute platziert wird. Danach wird nicht mehr zwischen der Statue und der Gottheit unterschieden: das Bildnis ist die Gottheit. Entsprechend wird die Götterstatue stets ehrenvoll wie ein König oder ein Gast (Gäste genießen im indischen Kulturraum einen ganz besonderen Status) oder voller Fürsorge wie ein Kind behandelt.

Diese Statue des stehenden Viṣṇu ist der sogenannte *utsavamūrti*, die Fest- und Prozessionsstatue. In dieser Statue bewegt sich die Gottheit reich mit Blumen und kostbarer Kleidung geschmückt entweder innerhalb der Umwandlungsgänge im Tempel, indem sie auf einer Trage getragen wird, oder aber sie verlässt das Tempelgelände ganz, wobei sie auf einem (oft hölzernen) Reittier und durch die Stadt getragen wird. Auf diese Funktion der Statue weisen auch die metallenen Ösen am Sockel hin: durch diese Ösen werden Seile gezogen, mit welchen Viṣṇu sicher auf dem Reittier oder auf der Trage befestigt wird.

Während des größten jährlichen Festes Mahotsava, das meist 10 Tage lang gefeiert wird, wechselt das Reittier für jede der zwei täglichen Prozessionen. Mal wird Viṣṇu auf einem Elefanten, mal auf dem Pferd, mal auf dem mythischen Fabelwesen Yāli, und mal auf Sonne oder Mond durch die Stadt getragen. Die Prozession, bei der Viṣṇu auf Garuḍa sitzt, einem Wesen, das halb Mann, halb Adler ist, wird meist als die wichtigste Prozession verstanden und tausende Menschen drängen sich entlang der Prozessionsroute, um einen Blick auf den auf Gott zu erhaschen. Garuḍa ist auch der getreueste Anhänger des Gottes Viṣṇu: in jedem Viṣṇu-Tempel wird man auch eine Statue des Garuḍa finden, der in betender Haltung vor dem Tempelgebäude steht oder kniet und in Richtung des Tempels und des Gottes Viṣṇu blickt.

In der südindischen Tempelstadt Kāñcīpuram ist bei den Gläubigen während des jährlichen großen Festes auch derjenige Tag sehr beliebt, an dem Viṣṇu in dem mehr als drei Stockwerke hohen Prozessionswagen durch die Stadt gezogen wird. Dieser Wagen gilt selbst als Tempel und wird von hunderten Menschen an dicken Stricken durch die Straßen gezogen. Oft müssen dafür sogar die überirdi-

schen Stromkabel vorübergehend gekappt werden, um die Durchfahrt des hohen Tempelwagens zu ermöglichen.

Diese Prozessionen erfolgen mit großem Gefolge: einer königlichen Prozession gleich gehen dem Gott Banner, Pferde, Elefanten und die Tempelmusiker voraus. Unmittelbar vor ihm schreiten Gruppen von Brahmanen, die Preisverse des Gottes rezitieren. Dem Gott folgen weitere Brahmanen, die vedische Text rezitieren, aber auch volksreligiöse Gesangsgruppen, Gaukler, Tänzer, Trommler und andere Künstler, die sich im Gefolge und zu Ehren der Gottheit ein Stelldichein geben.

Während dieser jährlich stattfindenden großen Tempelfeste kehrt sich die alltägliche Beziehung der Gläubigen zum Gott um: während sich die Gläubigen im Alltag in den Tempel begeben, um den Gott zu verehren, kommt die Gottheit während der großen Prozessionen als Besucher zu den Gläubigen. Die Form des Gottes Viṣṇu, die wir hier vor uns sehen, ist also mit Bewegung gleichzusetzen. Dies hat einerseits zur Folge, dass genau diese Form des Gottes den Gläubigen oft die Liebste ist, da er sich zu ihnen begibt und zu ihrem ganz persönlichen Gast wird. Gleichzeitig ist diese Form des Gottes auch diejenige, die genau deshalb den größten Gefahren ausgesetzt ist. So birgt das Verlassen des Tempels beispielsweise die Gefahr der rituellen Verunreinigung durch den Kontakt mit vielen potentiell rituell unreinen Gläubigen und Orten.

Darüber hinaus birgt die Tatsache, dass die Gottheit in eben dieser Form leicht zu transportieren ist, die Gefahr, dass die Feststatue dauerhaft aus dem Tempel entfernt wird. So gibt es etliche Beispiele von solchen „Entführungen“, sie aus sehr unterschiedlichen Gründen erfolgt sind. Zuweilen wurden Götterstatuen von rivalisierenden Fürsten aus ihren Tempeln entfernt, um dadurch zu demonstrieren, dass die enge Verbindung von Herrschenden und Gottheit durchbrochen ist und sich somit andere politische Machtverhältnisse ergeben haben. Der Legende nach wurden zu anderen Gelegenheiten solche Feststatuen auch aus Liebe entführt, wenn nämlich Damen entfernter Fürstenhäuser ein unstillbares Verlangen nach der Nähe der Gottheit verspürten.



Viṣṇu als Varadarāja im Mahotsava-Fest
in Kāñcipuram in Tamil Nadu
*Viṣṇu as Varadarāja during the Mahotsava
festival in Kāñcipuram in Tamil Nadu*

Die Feststatue des Viṣṇu, der im Zentrum meiner Arbeiten in Südindien steht, zeigt Viṣṇu als Varadarāja in Kāñcipuram in Tamil Nadu. Diese Statue wurde Ende des 17. Jahrhunderts an einen 200 km entfernten Ort gebracht, da man befürchtete, dass der Herrscher Aurangzeb die Stadt einnehmen und plündern würde. So wurde die Feststatue als Kinderleiche getarnt und in einer Beerdigungsprozession heimlich aus der Stadt verbracht. Erst 30 Jahre später konnte die sie wieder nach Kāñcipuram zurück geholt werden. An dieses Ereignis der glorreichen Rückkehr des geliebten Gottes wird bis heute durch jährliche Rituale erinnert.

Darüber hinaus wurden und werden die Feststatuen südindischer Tempel auch entwendet oder verkauft, um dann als Kunstgegenstände privaten oder öffentlichen Sammlungen einverleibt zu werden – wie in unserem Fall ganz offensichtlich geschehen. Die Ausstellung solcher Feststatuen in Privatsammlungen und Museen beinhaltet, dass die Gottheit keine regelmäßige Verehrung erfährt. Dies sieht man allein schon daran, dass die Statue auch hier „nackt“ ausgestellt wird: sie ist weder bekleidet noch geschmückt – Museumsbesucher sehen Viṣṇu also in einer Form, in der Gläubige ihren verehrten Gott im Tempel nie sehen würden. Selbst die Priester würden Viṣṇu nur einmal im Jahr in ganz unbekleideter Form erblicken.

Summary

The object, which probably comes from South India, is a metal statue of the Hindu god Viṣṇu. While the “Root Statue” (*mūlamūrti*) is mostly made of stone and always remains immobile in the center of the temple (the *garbhagrha*, the “womb chamber”), there are often smaller statues of the deity cast of metal that leave the *garbhagrha* for specific rituals that take place outside the womb chamber. Our image is the so-called *utsavamūrti*, the festival and procession statue.

In this statue the deity moves richly adorned with flowers and precious clothes, either within the corridors in the temple carried on a palanquin, or the deity leaves the temple area entirely, being carried on a (often wooden) mount and through the city.

Such processions through the city are an important part of the major annual temple festivals. On these occasions, the daily relationship of devotees to the deity is reversed: while devotees go to the temple to worship the god in everyday life, the deity comes to the devotees as a visitor during the great processions. The metal eyelets on the pedestal also indicate this function of the statue: ropes are pulled through these eyelets, with which the image is securely attached to the mount.

This form of the god Viṣṇu is thus to be equated with movement. As a consequence, exactly this form of the god is often the dearest to the devotees, since he goes to visit them and becomes their personal guest. At the same time, this form of the god is also exposed to the greatest dangers precisely for this reason. For example, leaving the temple bears the danger of ritual pollution through contact with many potentially ritually impure devotees and places. In addition, the fact that the deity is easy to transport in this form bears the danger that the statue is permanently removed from the temple. There are numerous examples of such “kidnappings” of statues that have taken place for different reasons. Sometimes statues of gods have been removed from their temples by rival kings to demonstrate that the close connection between rulers and deity has been broken, thus bringing about or demonstrating changing political power relations. Legend has it that on other occasions such moveable

statues were abducted for love, when ladies of distant princely houses felt an insatiable desire for closeness to the deity. In addition, the festive statues of South Indian temples were and are also stolen or sold in order to be incorporated into private or public collections as art objects - as was quite obviously the case with the statue that is exhibited here.

In private collections and museums these statues of deities do not receive regular worship. This can be seen in the fact that the statue is exhibited “naked”: it is neither dressed nor decorated - museum visitors see Viṣṇu in a form in which devotees would never see their god in the temple.

Literatur

Crispin Branfoot, *Gods on the Move, architecture and ritual in the South Indian temple*, The British Association for South Asian Studies, The British Academy; London, 2007.

Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, 1999.

Ute Hüsken, „Gods and goddesses in the ritual landscape of seventeenth and eighteenth-century Kāñcipuram“. In: *Layered Landscapes: Early Modern Religious Space Across Faiths and Cultures*, ed. by Eric Nelson and Jonathan Wright, New York: Routledge, 2017, S. 63-81.

Ute Hüsken

ist Professorin für Kultur- und Religionsgeschichte Südasiens (Klassische Indologie) am Südasiens-Institut und forscht unter anderem über viṣṇuitische Traditionen Südindiens, diverse Ritualtraditionen indischen Ursprungs und Nonnen in buddhistischen Traditionen. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören *Viṣṇu's Children. Prenatal life-cycle rituals in South India* (Harrassowitz 2009), *When Rituals Go Wrong. Mistakes, Failure, and the Dynamics of Ritual* (Hrsg., Brill 2007) und *Die Vorschriften für die buddhistische Nonnengemeinde im Vinaya-Piṭaka der Theravādin* (Reimer 1997).



Maritime Verflechtungen und ein Irrtum mit Folgen

Nikolas Jaspert

Das Holzmodell, das zu einem unbestimmten Zeitpunkt (vielleicht im 19. Jahrhundert) und an einem unbestimmten Ort hergestellt wurde, trägt den Namen der Schiffpatronin auf dem Hauptsegel. Sie ist auch auf dem Vordersegel und am Heck aufgemalt: eine in blauem Gewand gekleidete und mit einem Heiligenschein versehene Frau mit einem Kind im Arm. Dargestellt ist also die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind, und tatsächlich steht auf dem Hauptsegel unübersehbar „Santa Maria“. Das Modell stellt ein ganz konkretes, historisch belegtes Schiff dar – das größte der drei Schiffe, mit denen Christoph Kolumbus 1492-93 seine erste Atlantikfahrt unternahm. Die „Santa Maria“ wurde wohl im nordspanischen Galicien gebaut und gehörte dem Schiffskapitän und -eigner Juan de la Cosa. Ende April 1492 wurden es zusammen mit zwei weiteren Schiffen im königlichen Auftrag dem Christoph Kolumbus für seine Fahrt zur Verfügung gestellt. Kolumbus selbst fuhr auf der „Santa Maria“ über den Atlantik. Doch am Weihnachtstag des Jahres 1492 lief das Schiff vor der Küste der später „Hispaniola“ genannten Insel (des heutigen Haiti) auf Grund. Alle Versuche es flottzumachen scheiterten, nur die Besatzung und die Ladung konnten gerettet werden. Das Schiff wurde demontiert und ihr Material für die Errichtung der ersten Festung („Navidad“) verwendet, die Kolumbus in der neuen Welt errichtete. Die „Santa Maria“ steht damit emblematisch für europäisch-amerikanische Verflechtungen, für die Eroberung Amerikas durch Europäer und für deren Erschließung des Atlantiks. Nicht zufällig wurden im 20. Jahrhundert Repliken des Schiffes an verschiedenen Orten errichtet, um diese atlantischen Bezüge zum Ausdruck zu bringen – in Barcelona und in Palos de la Frontera in Spanien, aber auch in Funchal (Madeira) und Columbus (Ohio,

Schiffmodell der Santa Maria **Model of the Santa Maria**

Holz, Leinen, Farbpigmente
68,5 x 30, H.: 64 cm
Europa
19. Jh.
Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr. 30283



USA). Ein weiterer Nachbau befindet sich in Kobe in Japan, obwohl die historische „Santa Maria“ keine Bezüge nach Asien hatte. Oder doch?

Tatsächlich verweist das Modell der „Santa Maria“ ebenso sehr nach Asien wie nach Amerika, denn eigentlich sollte es Kolum-

bus und seine Mannschaft nach China und Indien transportieren. Dorthin ging 1492 eigentlich die Fahrt. Ihr Ziel waren die sagenhaften Reichtümer Asiens: Seide, Edelsteine und insbesondere Gewürze, allen voran Pfeffer. Zuvor waren Europäer im Wesentlichen auf den Zwischenhandel über muslimische Kaufleute angewiesen, wenn sie Gewürze und andere Rohstoffe, aber auch Fertigwaren aus Asien erlangen wollten. Muslimische Händler brachten diese Waren in die großen Zentren des Nahen Ostens – nach Damaskus, Alexandria etc. Dort erwarben sie lateinische Händler, insbesondere Italiener, und führten sie nach Europa ein. Christoph Kolumbus und seine Auftraggeber erhofften, durch die Fahrt mit der „Santa Maria“ den direkten Weg zu lukrativen Märkten zu eröffnen: den Weg übers Meer. Und dieser Weg sollte von Kastiliern eingeschlagen werden, ohne auf italienische Christen oder auf Muslime angewiesen zu sein. Das bunte Modell steht damit für europäische Politik und Wirtschaft um das Jahr 1500 und für Beziehungen zwischen Europa und Asien in der Vormoderne.

Zugleich verweisen die monumentalen Kreuze auf dem Modell und die Abbildungen der Jungfrau Maria aber auf eine weitere Dimension der Fahrt des Christoph Kolumbus: sowohl er als auch seine Auftraggeber – Isabella, Königin von Kastilien und ihre Berater – waren offenbar auch von dem Wunsch erfüllt, einen Beitrag zur Ausbreitung des Christentums zu leisten. Die Fahrt der Santa Maria fand zu einem Zeitpunkt hochgradiger religiöser Aufladung statt. Wenige Monate zuvor hatten christliche Truppen nach einem fast 10-jährigen, blutigen Krieg das Königreich Granada erobert. Damit war am Ende eines als Kreuzzug deklarierten Militärunternehmens die letzte muslimische Herrschaft auf der iberischen Halbinsel an die Christen gefallen. Die siegreichen Herrscher Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon ließen sich als „Katholische Könige“ feiern und befahlen genau zu jener Zeit die Vertreibung aller Muslime und Juden aus ihren Herrschaftsgebieten. Sie propagierten lautstark die Verbreitung des Christentums und schrieben sie im wahrsten Sinne des Wortes „auf ihre Fahnen“. Die monumentalen Kreuze auf den Segeln unseres Modells könnten daher durchaus auch die historische „Santa Maria“ geschmückt haben.

Doch wissen wir über ihr tatsächliches Aussehen nichts. Zwar wurde die Festung „Navidad“, die unter anderem aus ihrem Holz errichtet wurde, im Jahre 2003 von Archäologen entdeckt, und in diesem Zuge wurde auch ein Schiffswrack zutage gefördert. Man meinte, die historische „Santa Maria“ gefunden zu haben. Doch zeigten spätere Untersuchungen, dass es sich um ein jüngeres Schiff handelte. Aber dennoch kann man einige begründete Vermutungen zum Vorbild unseres Modells anstellen. Um den Ozean zu überwinden, griff man für die sogenannten „Entdeckungsfahrten“ auf hochseetaugliche Handelsschiffe zurück. Der Schiffstyp der „Santa Maria“ ist in der Forschung umstritten: Es könnte sich um eine Karavelle, eine Karacke oder eine Nao gehandelt haben. Alle diese Schiffstypen wurden für die europäischen Fahrten nach Asien benutzt. Es waren solche Schiffe, mit denen portugiesische Seefahrer seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die afrikanische Küste hinabfuhren. Es war eine Nao, mit welcher der portugiesische Abenteurer und Seefahrer Vasco da Gama 1497-98 die Südspitze Afrikas umrundete und bis nach Calicut an der indischen Malabarküste segelte. Schiffe wie die „Santa Maria“ waren es, welche den direkten Kontakt Europas zur Welt des indischen Ozeans ermöglichten.

Dort sollten sich europäische Kaufleute viele Jahrzehnte lang zwar nicht immer friedlich, aber ebenso wenig als militärische Hegemonialmacht in Handelsnetzwerke einfügen. Erst nach dieser Phase eingeschränkter Konflikte begann im 18. Jahrhundert die Zeit unumwundener europäischer Militärdominanz. Sie beruhte wesentlich auf Kriegsschiffen, die mit Kanonen in Geschützpforten entlang des Schiffsrumpfes ausgestattet waren. Die historische „Santa Maria“ führte zwar kleinere Kanonen mit sich, besaß aber solche Geschützpforten nicht. Es handelte sich bei ihr vor allem um ein Handels-, nicht um ein ausgesprochenes Kriegsschiff. Die Kanonenbootpolitik ist ein Merkmal des 19. Jahrhunderts, das kanonenbestückte Kriegsschiff ein typisches Produkt der frühen Neuzeit. Insofern greift das Modell der „Santa Maria“ mit seiner langen Reihe von Kanonen späteren Entwicklungen des Schiffsbaus vor, es verweist auf eine zukünftige Phase europäischer Hegemonie und Aggression.

Wozu das Modell konkret diene, muss unklar bleiben. Seit dem Mittelalter übergaben Menschen, die aus Gefahrensituationen auf dem Meer errettet worden waren, gelegentlich Schiffsmodelle an Kirchen, weil sie in der Not ein Gelöbnis abgelegt hatten und nun Dank abstatten wollten. Solche sogenannten Votivgaben hängen noch heute in vielen Kirchen, gelegentlich sind auch Schiffsmodelle darunter. Die Zeitgenossen führten ihre Errettung auf himmlische Einwirkung zurück. Einzelne Heilige galten als besondere Helfer zur See – der Heilige Nikolaus zum Beispiel, dem daher in vielen Handelsstädten Kirchen gewidmet wurden. Vor allem aber galt die Jungfrau Maria als Beschützerin, auch der Seefahrer. In Küstengegenden des Mittelmeerraums befanden sich viele Kirchen, die ihr geweiht waren, weil ihr eine besonders schützende Kraft für Seeleute zugeschrieben wurde. Sie wurde nicht nur von Christen angerufen: Maria wurde und wird auch von Muslimen verehrt, und einige ihrer Kultzentren wurden gleichermaßen von Christen wie Muslimen aufgesucht. Unzählig sind die Schiffe, die ihr geweiht waren und ihren Namen trugen. Insofern steht die „Santa Maria“ auch für die verbindende Kraft der Heiligenverehrung auf dem Meer.

Das Modell der „Santa Maria“ verweist zugleich auf das Meer selbst und auf seine Funktion als Verbindungsraum zwischen den Kontinenten, der sowohl große Gefahren bereithielt als auch (bei guten Wind- und Strömungsverhältnissen) schnelle Transportwege ermöglichte. Das Meer war also Grenze und Verflechtungsraum zugleich. Diejenigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die stärker die verbindende Natur des Meeres fokussieren, sprechen gerne von dessen „maritimer Konnektivität“: Natürliche Bedingungen konnten Küsten auf beiden Seiten der See miteinander verbinden und schufen Kommunikationsnetzwerke über das Meer. Das traurige Schicksal der Santa Maria zeigt allerdings, dass diese Verflechtungen stark von natürlichen Begebenheiten abhängig waren. Erst sehr allmählich entwickelte sich ein regelmäßiger und seit der Erfindung der Dampfschiffahrt zunehmend verlässlicher transatlantischer Schiffsverkehr.

Schließlich symbolisiert das Schiffsmodell der „Santa Maria“ auch eine von vielen fulminanten Irrtümern, welche die menschliche

Wissensgeschichte nachhaltig geprägt haben. Denn die Geschichte des Wissens ist auch eine Geschichte der Irrtümer. Es ist bekannt, wie viele Entdeckungen letztlich auf Irrtümer zurückgehen. Die unzähligen gescheiterten Versuche, mithilfe der Alchemie Gold herzustellen, führten zum Beispiel zu wichtigen Erkenntnissen: so entdeckte etwa der deutsche Chemiker Johann Friedrich Böttger auf diese Weise einen Weg zur Herstellung des europäischen Hartporzellans. Der Fehler des Christoph Kolumbus wiederum bestand darin, dass er den Erdumfang für kleiner hielt, als er wirklich war. Folglich meinte er, bei guten Wind- und Strömungsverhältnissen in verhältnismäßig kurzer Zeit über den Atlantik bis nach Indien gelangen zu können. Diese Fehleinschätzung hätte ihm und seinen Männern gut das Leben kosten können. So aber ermöglichte ein schwerer Irrtum letztlich interkulturelle Begegnungen und transkulturellen Austausch. Der Fehler des Kolumbus steht auch für den Beginn einer europäischen Expansion, welche für die indigene Bevölkerung Amerikas fürchterliche Folgen hatte, die bis in die Gegenwart andauern. Die „Santa Maria“ symbolisiert damit nicht zuletzt die Macht des Irrtums und dessen transkulturelle – nicht nur positive – Dynamiken.

Sie lässt sich in eine Geschichte geographischer „Fehler mit Folgen“ einschreiben, die viele Jahrhunderte zurückreicht. Seit dem 12. Jahrhundert lässt sich zum Beispiel im christlichen Europa die Vorstellung beobachten, dass in unbekanntem, fernen Gegenden des Ostens Glaubensbrüder und -schwestern wohnten, ja ganze christliche Reiche existierten. Die Legende vom „Priesterkönig Johannes“ und seinem sagenhaften Reich war im Spätmittelalter immer wieder Anlass für Erkundungen asiatischer Länder. Seit dem 15. Jahrhundert wurde es auch in Afrika vermutet. Die portugiesischen Afrikafahrten waren vorwiegend wirtschaftlich motiviert, sie hatten aber auch eine religiöse Dimension, die über die bereits erwähnte Hoffnung auf Mission hinausreichte: Vielfach wurde die Erwartung geäußert, mithilfe noch unbekannter, christlicher Verbündeter Kriegszüge zur Wiedergewinnung des Heiligen Landes zu unternehmen. Bekannt ist die Aussage des Indienfahrers Vasco da Gama, der bei seiner Landung an der Malabarküste angab, er sei auf der Suche nach „Christen und Gewürzen“. Während auf dem indischen Subkontinent tatsächlich christliche Gemeinden

der „Kirche des Ostens“ existierten und noch heute leben (die sogenannten „Thomaschristen“), gründeten andere Asienreisende ihre Hoffnungen auf unzutreffenden Sagen und Legenden. Das große Kreuz auf den Segeln der „Santa Maria“ bringt auch diese, letztlich auf faktischen Irrtümern basierende Dimension der sogenannten „Entdeckungsfahrten“ zeichenhaft zum Ausdruck.

Summary

The wooden model, made at an indefinite time (perhaps in the 19th century?) and in an indefinite place, bears the name of the patron saint of the ship on the main sail. For greater safety, it is painted on the front sail and also at the rear of the stern. It is the Virgin Mary (with the Child Jesus). The model thus depicts the “Santa Maria” - the largest of the three ships with which Christopher Columbus made his first Atlantic voyage in 1492-93. On Christmas Day 1492, it ran aground off the coast of the island that was later called “Hispaniola” (today’s Haiti). “Santa Maria” was dismantled and its material used to build the first fortress Columbus constructed in the New World. The ship is thus an emblem of European-American interdependence, of the conquest of the Americas by Europeans and of their exploration of the Atlantic. But not for Asia. Or is it?

In fact, the model of the “Santa Maria” refers just as much to Asia as it does to America, because it was supposed to transport Columbus and his team to China and India. Their destination was the legendary riches of Asia. Previously, Europeans were essentially dependent on intermediary trade via Muslim merchants if they wanted to obtain spices and other raw materials, but also finished goods from Asia. The “Santa Maria” should open the direct way to lucrative markets: the way across the sea.

In order to cross the ocean, the so-called “voyages of discovery” were carried out on such merchant ships suitable for the high seas. The model of the “Santa Maria” therefore also refers to the sea as an important connecting space between the continents, which both held great dangers and (with good wind and current conditions) made fast transport routes possible. The

sea was thus border and an area of contact at the same time. Those scientists who focus more strongly on the unifying nature of the sea like to speak of its “maritime connectivity”: natural conditions were able to connect coasts on both sides of the sea and created communication networks across the sea.

The ship type of the “Santa Maria” is controversial in research: it could have been a caravel, a carrack or a nao. All these ship types were used for the European voyages to Asia. These were the ships used by Portuguese sailors to sail down the African coast since the first half of the 15th century. It was a nao with which the Portuguese adventurer and navigator Vasco da Gama circumnavigated the southern tip of Africa in 1497-98 and sailed as far as Calicut on the Indian Malabar coast. Ships like the “Santa Maria” made it possible for Europe to have direct contact with the world of the Indian Ocean. For many decades, European merchants were to fit more or less peacefully into trade networks there. It was only after this phase of limited conflict that the time of European military dominance at sea began in the 18th century. It was essentially based on warships equipped with cannons in gun ports along the ship’s hull. The historical “Santa Maria” did not have such gun ports. In this respect, the model anticipates later developments in shipbuilding, pointing to a future phase of European hegemony and aggression.

At the same time, the “Santa Maria” symbolizes one of many influential errors that have lastingly shaped the history of human knowledge. For the history of knowledge is also a history of errors. Christopher Columbus’s mistake, for example, was that he considered the circumference of the earth to be smaller than

it really was. Consequently, he thought he could cross the Atlantic to India in a relatively short time with good wind and current conditions. This misjudgement could have cost him and his men their lives. But a serious error made intercultural encounters and transcultural exchange possible. The Santa Maria symbolises the power of error and its transcultural dynamics.

Literatur

- A Synoptic Edition of the Log of Columbus's First Voyage*, hrsg. von Francesca Lardicci Turnhout 1999.
- Abulafia, David: *The Discovery of Mankind. Atlantic Encounters in the Age of Columbus*, New Haven 2008.
- Buchet, Christian und Le Bouedec, Gerard, *The Sea in History: The Early Modern World*, Woodbridge 2017.
- Chaudhuri, Kirti N.: *Asia before Europe. Economy and Civilisation of the Indian Ocean from the Rise of Islam to 1750*, Cambridge 1990.
- Gay, Franco, und Cesare Ciano: *The Ships of Christopher Columbus*, Rom 1997 (ital. Orig. 1993).
- Mathew, Kuzhippalli S.: *Ship-building and Navigation in the Indian Ocean Region A.D. 1400-1800*, New Delhi 1997.
- Prakash, Om: *The Trading World of the Indian Ocean, 1500-1800*, Delhi 2012.
- Reinhard, Wolfgang: *Die Unterwerfung der Welt. Globalgeschichte der europäischen Expansion 1415-2015*, München 2016.

Ein Meer und seine Heiligen. Hagiographie im mittelalterlichen Mittelmeer, hrsg. von Nikolas Jaspert, Christian Neumann und Marco di Branco, München - Paderborn 2018.

Nikolas Jaspert

ist Professor für Mittelalterliche Geschichte am Historischen Seminar und forscht unter anderem über mediterrane, insbesondere iberische Geschichte des Mittelalters, Kreuzzüge, Ordensgeschichte, Ritterorden und deutsch-spanische Beziehungen. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören *Die Kreuzzüge*, Darmstadt 2003 (6. Aufl. 2016); *Maritimes Mittelalter. Meere als Kommunikationsräume*, hrsg. zusammen mit Michael Borgolte, Ostfildern 2016; *Entre mers - Outre-mer: Spaces, Modes and Agents of Indo-Mediterranean Connectivity*, hrsg. zusammen mit Sebastian Kolditz, Heidelberg 2018.



Putli Ganju malt ihr Lieblingstier

Monica Juneja

Das Papierbild stammt aus dem frühen einundzwanzigsten Jahrhundert aus Hazaribagh in der Region Jharkhand in Ostindien. Die Künstlerin Putli Ganju gehört zur Gemeinschaft der Adivasi (wörtlich „Ureinwohner“), unter der die Bildpraxis eine lange Geschichte hat. Das Malen war hauptsächlich eine weibliche Tätigkeit, die an den Wänden und Böden von Häusern und Schreinen stattfand, um Lebenszyklen oder die Erntesaison nach dem Monsun zu feiern. Als Sohrai bekannt, wurde die Kunst der Wandmalerei vor allem matrilinear von einer Generation an die andere weitergegeben. Jedes Jahr werden die Häuser neu gestrichen, wobei Farben verwendet werden, die aus pflanzlichen Quellen in der Umgebung stammen.

In den 1960er und 1970er Jahren, als wirtschaftliche Härte Hungersnöten oder der gewaltsamen Aneignung von Land für Bergbau und Industrie folgte, nahm es der indische Staat auf sich, die „Stammeskunst“ zu fördern. Mitglieder von solchen Gemeinschaften wurden ermutigt, auf Papier und in verschiedenen Formaten – wie Kalendern, Grußkarten und Einzelbildern, die gerahmt und an Wände gehängt werden konnten – für einen städtischen Markt zu malen. Unter den Adivasi gehörte Putli Ganju zur ersten Generation der Wandmaler, die Arbeiten auf Papier schufen. Die Produktion von Bildern erlebte damit einen Wandel: Sie wurde mobil und vom häuslichen und rituellen Kontext abgekoppelt. Die Produzenten dieser Werke genossen fortan einen neuen Status: Sie galten als „Künstler“, auch wenn viele von ihnen noch anonym blieben. Sowohl Männer als auch Frauen gehörten dazu; sie waren auf vermittelnde Institutionen angewiesen, die oft die Themen und Idiome der Werke vorschrieben, um auf den Geschmack der Käufer unter den städtischen Mittelschichten in Indien und den Sammlern im Ausland einzugehen.

**Jharkhand-Malerei
von Putli Ganju
*Jharkhand Painting
by Putli Ganju***

Papier, Farbpigmente
75 x 55,6 cm
Indien, Jharkhand
2003
Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr. 38963/17

Das hier gezeigte Gemälde veranschaulicht diese Veränderungen: Das Thema ist nicht mehr mit dem Ritual verbunden, behält aber seine Verbindung zum Leben der Gemeinschaft und hat gleichzeitig einen ausgeprägten exotischen Reiz. Die lebendige Welt der Pflanzen und Tiere, die in flüssigen und kräftigen Pinselstrichen und in einer Palette von Erdfarben dargestellt wird, ist ein immer wiederkehrendes Thema in den Arbeiten von Putli Ganju und anderen Adivasi-Künstlern. Es soll an die üppigen Lebensformen des Waldes erinnern, der für die Gemeinschaft so lebenswichtig und heute von der Zerstörung durch Kohlebergbauvorhaben bedroht ist. Jedem Element in der Arbeit, sei es ein Blatt, eine Blume oder ein Grashalm, wurde ein eigener Raum zugewiesen, vertikal oder ausgestreckt. Fast der gesamte Bildraum ist gefüllt, aber bildliche Andeutungen von Himmel oder Erde bleiben ausgespart, wie aus einer Angst vor der Leere, die nach einer anderen Künstlerin, Ganga Devi, einer Zeitgenossin von Putli Ganju, „gleichbedeutend mit Unfruchtbarkeit wäre“ (Jain 1997: 57). Für ihre für den Kunstmarkt produzierten Werke verwenden die Künstlerinnen heute zusätzlich zu den traditionell pflanzlichen Farben auch Acrylfarben, von deren besonderen Brillanz sie begeistert sind.

Gemeinschaften wie die Adivasi haben eine Geschichte der Marginalisierung und Verarmung, die auf die Kolonialherrschaft in Indien zurückgeht, als Wälder für Ressourcen wie Kohle und Mineralien für die moderne Industrie ausgeschöpft wurden. In dieser Zeit wurden ihre Bewohner – die Stammesgruppen wie Adivasi, Santhal oder Gond – als „primitiv“ eingestuft. Diese Bezeichnung wurde von der modernen Kunst und Kultur in Europa für Gruppen in den abgelegenen Regionen der Welt geprägt, die von der modernen Zivilisation als unberührt wahrgenommen wurden. Westliche Darstellungen von „primitiven“ Völkern sahen sie als Verkörperung einer wilden Kraft, die gezähmt werden musste, während ihre kulturellen Ressourcen vor dem Verschwinden zu bewahren waren. Christliche Missionare studierten ihre Sprachen und transportierten ihre Objekte zur Musealisierung in europäischen Sammlungen. „Primitivismus“ wurde zu einem Schlüsselbegriff der modernen Kunst im frühen zwanzigsten Jahrhundert. In Wanderobjekten wie Masken und Statuen entdeckten Künstler wie zum Beispiel Picasso oder Matisse die Quelle ursprünglicher Energie. Die Kraft des „Pri-



Foto: Tribal Women Artists' Cooperative, Hazaribagh

Putli Ganji bemalt eine Wand / Putli Ganji painting on a wall

mitiven“, so schreibt die Kunstgeschichte, löste die künstlerische Revolution aus, die, getragen von Bewegungen wie dem Kubismus, dem Surrealismus oder dem abstrakten Expressionismus, mit den etablierten Sprachen der naturalistischen Bilddarstellung brach.

Im postkolonialen Indien wurde der Primitivismus zu einer Form des kulturellen Nationalismus stilisiert, der vom Nationalstaat gesteuert wird. Die Bevölkerung von Gemeinschaften wie den Adivasi ist zwischen sozialer und wirtschaftlicher Rückständigkeit und dem Versuch des Staates gefangen, die kulturelle Dimension ihres Lebens im Namen eines vielfältigen Multikulturalismus zu retten und zu popularisieren. So hat der moderne indische Staat maßgeblich dazu beigetragen, separate Adivasi-Museen zu schaffen oder Festivals der Stammeskunst aktiv zu fördern. Die daraus entstehenden kulturellen Produkte werden jedoch taxonomisch und sozial von der „Mainstream“-Kultur getrennt gehalten. Die oft als „traditionelles Dorfhandwerk“ bezeichneten Objekte sind in der Regel in Kunstgewerbemuseen untergebracht; den Galerieraum zeitgenössischer Künstler in den Metropolen teilen sie nicht (Juneja 2017).

1989 brachte der Pariser Kurator Jean-Hubert Martin die Adivasi-Kunst in den globalen Ausstellungskreislauf, indem er die Werke dieser Künstler in die Ausstellung *Magiciens de la Terre* einbezog, die in Paris stattfand und Künstler aus der ganzen Welt zeigte. Das Konzept dieser Ausstellung sollte Hierarchien transzendieren, die in Unterschieden wie denen zwischen „bildender Kunst“ und „Volkstradition“ oder „Kunst“ und „Handwerk“ verkörpert sind. Alle Künstler erhielten den gleichen Raum; diejenigen, die an globalen Veranstaltungen wie Biennalen oder der Documenta teilnahmen, stellten ihre Arbeiten nun neben anderen aus, die aus einem abgelegenen Dorf stammen konnten. Während dieser Schritt eines europäischen Kurators einen bereits eingeleiteten Wandel beschleunigte, bedeutete die Katapultierung von Mitgliedern der Adivasi und anderer Stammesgemeinschaften in die globale Kunstwelt, dass sie auch den Anforderungen eines unersättlichen Kunstmarktes unterworfen wurden. Sie werden heute von auf „indigene“ Kunst spezialisierten Galerien unterstützt und müssen für sie produzieren. Dies bedeutet sowohl Emanzipation von Armut und Anonymität als auch einen gewissen Verlust an Autonomie, der dadurch entsteht, dass sie von einer großen Kunstmaschine von Kuratoren und Händlern kontrolliert werden, von denen sie weiterhin durch eine erhebliche kulturelle Distanz getrennt sind und die versuchen, die Parameter der „Authentizität“ innerhalb der „Stammeskunst“ festzulegen.

Die Künstlerin Putli Ganju hat an Künstler-Residencies sowie Ausstellungen in Australien und Italien teilgenommen, ihre Werke wurden in Sydney, Udine, La Rochelle oder Heidelberg gezeigt. Heute ist sie Mitglied der Tribal Women Artists' Cooperative in Hazaribagh, die gegründet wurde, um Solidarität durch Kunstpraxis angesichts offizieller Bergbauprojekte zu schaffen, welche die Existenz der lokalen Gemeinschaften weiterhin destabilisieren. Die Welt jenseits des Menschen zu feiern - springende Tiger und tummelnde Elefanten, Vögel, Pflanzen und Fische - ist eine Möglichkeit, die Spannungen zwischen Ermächtigung und Verletzlichkeit zu überwinden. Ihre Arbeit ist weder narrativ noch symbolisch, sondern zielt darauf ab, eine autarke Fantasiewelt zu schaffen, die von Vögeln, Tieren und Menschen bevölkert ist. In den letzten Jahren malt Putli Ganju neben ihren Papierarbeiten auch wieder auf

Wände. Der Akt des Malens verwandelt die gesamte Oberfläche in einen ungerahmten, grenzenlosen Raum, in dem Formen in einer Polyphonie der Aktivität und nach ganz eigenen Maßstäben, welche die optische Realität ersetzen, hervorgebracht, verflochten und wieder getrennt werden.

Summary

The painting on paper dates to the early twenty-first century and emanates from Hazaribagh in the region of Jharkhand, Eastern India. The artist, Putli Ganju belongs to the Adivasi (literally “ancient inhabitants”) community, among whom pictorial practice has a long history. Painting was located in the interstices of domestic spaces and ritual practices. It was mainly a female activity, done on the walls and floors of homes and shrines. During the 1960’s and 1970’s following economic hardships in the wake of famines or the forcible appropriation of lands for mining and industry, the Indian state took it upon itself to sponsor “tribal art”. Members of the community were encouraged to paint on paper and in different formats – such as calendars, greeting cards and single paintings that could be framed and hung on walls – for an urban market. Artistic activity was thus transformed in that its products were now made mobile and delinked from domestic and ritual contexts. The status of the producers changed in that they were regarded as ‘artists’, even though many still remained unnamed. The artists now comprised both men and women; they were dependent on mediating institutions who often prescribed the themes and idioms of the works, so as to respond to the tastes of buyers. The painting on view here, for instance, illustrates these changes: the subject is no longer linked to ritual, but it retains its connection to the life of the community, and at the same time has a distinct “exotic” appeal. The lively world of plants and animals rendered in fluid and bold brushstrokes and in a palette of earth colors is a recurring subject in the work of Putli Ganju and other Adivasi artists. It is meant to evoke the prolific life forms of the forest so vital to the community and now threatened by destruction through coal mining projects. Each element in the work, be it a leaf, flower or

blade of grass, has been assigned its own space, vertical or sprawling. Almost the entire pictorial space is filled, leaving no suggestion of the sky or earth, as if from a dread of emptiness. While artists traditionally used vegetal colors, they have today veered towards acrylic paints that give their work a special brilliance.

Communities such as the Adivasis have a history of marginalization and impoverishment that goes back to colonial rule, when forests were appropriated as key sites of resources for industry. It was during this time that their inhabitants were stamped as “primitive”. This designation was coined by modernist art and culture in Europe to stand for groups who were untouched by modern civilization and whose cultural resources had to be preserved from disappearing. In post-colonial India, the population of these communities is caught between social and economic backwardness and an attempt by the state to salvage and popularize cultural aspects. Such cultural production however is kept taxonomically and socially distinct from ‘mainstream’ culture. Classified often as “traditional village crafts”, its objects are generally housed in craft museums and do not share the gallery space of contemporary artists in the metropolitan cities.

In 1989 the Parisian curator Jean-Hubert Martin brought Adivasi art into the global exhibition circuit by including the work of these artists in the exhibition *Magiciens de la Terre*, held in Paris and that featured artists from all over the world. The concept of this show was meant to transcend hierarchies embodied in distinctions such as those between the ‘fine arts’ and ‘folk traditions’ or ‘art’ and ‘craft’. All artists were given equal space; those who exhibited in biennials or the Documenta exhibited next to others who might

have come from a remote village. While this move by a European curator accelerated a change that was already underway, catapulting members of Adivasi and other tribal communities into the global art world meant that they now became subject to the demands of an insatiable art market. They are now patronized by galleries specializing in “indigenous” art and have to produce for these. This has meant both emancipation from poverty and a certain loss of agency that comes from being controlled by a great art machine of curators and dealers.

The artist Putli Ganju has participated in residencies in Australia and Italy, her works have been exhibited in Sydney, Udine, La Rochelle or Heidelberg. She is now a member of the Tribal Women Artists' Cooperative in Hazaribagh, founded to create a new sense of solidarity through art practice in the face of official mining projects that continue to destabilize the existence of local communities. Celebrating the world beyond the human – leaping tigers and frolicking elephants, birds, plants and fish – is a way to navigate the tensions between empowerment and vulnerability.

Literatur

Jain, Jyotindra: *Ganga Devi: Tradition and Expression in Mithila Painting*, Mapin: Ahmedabad 1997.

Juneja, Monica: „Alternative, peripheral or cosmopolitan? Modernism as a global process“, in: *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Hrsg. v. Julia Allerstorfer u. Monika Leisch-Kiesl, Bielefeld 2017, S. 79-107.

Monica Juneja

ist Professorin für Global Art History am Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien und forscht unter anderem über Bildpraktiken der vormodernen Hofkulturen in Südasien, über Kulturerbe und Erinnerungsdiskurse im modernen Indien sowie die Geschichte transkultureller Objekte zwischen Asien und Europa. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören *EurAsian Matters: Europe, China and the Transcultural Object*, Hrsg. mit Anna Grasskamp (Heidelberg 2018), *Disaster as Image, Iconographies and Media Strategies across Europe and Asia*, Hrsg. mit Gerrit J. Schenk (Regensburg 2015); ‚A very civil idea ...‘ *Art History, Transculturation and World-Making – with and beyond in the Nation*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 81 (4), 2018: 461-485.



帝

牧

神官
口
口

三

Ein shintōistischer Begräbniszug in Japan, 1886

Hans Martin Krämer

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts war eine Zeit extremer Umbrüche in Japan, sei es in Politik, Gesellschaft oder Kultur. Die erzwungene Öffnung des Landes durch die USA 1854 und die in den 1860er Jahren mit verschiedenen Westmächten geschlossenen ungleichen Verträge führten auch zu einer innenpolitischen Krise. 1868 wurde die alte Regierung, die Tokugawa-Dynastie, gestürzt, und die neue Meiji-Regierung, nach dem seit 1867 amtierenden Kaiser und dessen Regierungsdevise benannt, schrieb sich eine Modernisierung in allen Lebensbereichen auf die Fahnen.

Zwar waren die Reformen in den Bereichen Politik und Gesellschaft besonders sichtbar, doch von der Modernisierungswelle wurden auch Alltag und Religion erfasst. So änderten sich innerhalb weniger Jahre Körperpraktiken, Kleidungsweisen, Haartrachten oder Fortbewegungsmittel. Diese Aspekte sind gut der Querrolle aus dem Jahr 1886, von der hier drei Ausschnitte zu sehen sind, zu erkennen. So sieht man in Abb. 2 auf den ersten Blick eine nach europäischem Vorbild erbaute Pferdekutsche; auf dem Kutschbock sitzt ein westlich gekleideter Kutscher inklusive Zylinder. Zahlreiche weitere Pferde und Kutschen sind auf der fast 4,40 Meter langen, aber nur 19 cm hohen Querrolle, die man von rechts nach links abrollt, abgebildet. Auch die in Abb. 4 in der offenen Kutsche sitzenden Angehörigen fallen durch ihre zivile und militärische Kleidung in westlichem Stil auf. Zugleich findet sich aber auch ein Sarg in Gestalt einer traditionellen Sänfte und sind die Mitglieder der Trauerprozession und v.a. die als solche auch beschrifteten Vertreter der Hinterbliebenen – so etwa der Hauptleidtragende vorne – in förmliche japanische Gewänder gekleidet und tragen zeremonielle Kappen. Auch die Banner, die sie tragen, und die Musikinst-

Querrolle: Begräbniszug - Vorzeichnung im Shintō-Stil *Scroll of a Funeral Procession*

Papier, Farbe
440 x 19 cm
Japan
1886

Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 37674/56



Shintō-Priester als Zeremonien-
meister in Kutsche; Blumen-
träger / *Shintō priest as master
of ceremonies in horse carriage;
flower bearers*

Sarg in der Form einer Sänfte,
von 50 Personen getragen / *Cof-
fin in the shape of a sedan, carried
by 50 persons*

Hauptleidtragender zu Fuß;
hinter ihm Verwandte in Pfer-
dekutsche und auf Pferd / *Chief
mourner on foot, behind him relati-
ves in horse cart and on horse*

rumente, die sie spielen, lassen sich als japanische Elemente kategorisieren.

Der große Pomp, mit dem hier eine Trauerprozession inszeniert wird, steht übrigens im Kontrast zur tatsächlichen Praxis der allermeisten privaten Trauerfeiern bis in die 1880er Jahre, in denen der Leichnam häufig nachts und nur von den engsten Familienmitgliedern zum Grab transportiert wurde. Dennoch handelt es sich bei der hier abgebildeten Prozession auch nicht um ein Staatsbegräbnis oder dergleichen. Genau genommen handelt es sich um gar keine konkrete Bestattung. Vielmehr ist es eine Skizze für eine Art Werbebroschüre des erst im selben Jahr gegründeten ersten modernen Bestattungsunternehmens Japans, der Tokyo Bestattungsgesellschaft (Tōkyō sōgisha). Der Bestattungsunternehmer Watanabe Kichibē (Lebensdaten unbekannt) beauftragte im Jahr 1886 den bekannten Maler Ōkubo Ichigaku (1845–1891), der sowohl in japanischer als auch in westlicher Malerei ausgebildet war, diese Querrolle für sein neues Unternehmen zu erstellen. Ōkubo war Sprössling einer Malerdynastie; schon sein Vater Ikkyū (gest.



Die 440 cm breite Querrolle zusammen-
gerollt; rechts ist der Zusatz „im Shintō-
Stil“ lesbar / *The rolled-up scroll, 440 cm
wide; on the right one can read the addition
“according to Shintō style”*

1859) hatte Portraits im westlichen Stil zu einer Zeit ausgeführt, als dies noch unüblich und nur wenigen japanischen Malern technisch möglich war.

Die auf den ersten Blick traditionell gestaltete Querrolle ist also wohl als Werbemaßnahme für den Pionier einer ganz neuen Branche zu verstehen, und die detaillierte Ausführung des extrem langen Leichenzuges ist eher als Versuch zu verstehen, die ganze Bandbreite an Optionen, die der Kundschaft zur Verfügung stehen, zu präsentieren. So ist eine der wichtigsten Text-Informationen, die sich bei jeder abgebildeten Personengruppe findet, die Anzahl an eingesetzten Mitarbeitern, quasi als Vorstufe zu einem Kostenvoranschlag. Keineswegs darf man sich einen echten Leichenzug im

Jahre 1886 so elaboriert vorstellen. Den kundigen Betrachter irritiert jedoch noch etwas anderes: Die Kleidung der Beteiligten und der abgebildeten Kleriker lässt eindeutig darauf schließen, dass es sich um eine shintōistische Begräbniszeremonie handelt. Das trifft nicht zuletzt auf den Zeremonienmeister zu, der in der Kutsche sitzt, als Shintō-Priester gekleidet ist und im Text auch so bezeichnet wird.

So ist auch in den Titel „Skizze eines Begräbniszugs“ nachträglich der Zusatz „im Shintō-Stil“ hinzugefügt worden. Tatsächlich war auch der Illustrator Ōkubo schon einige Jahre zuvor durch Publikationen im Shintō-Umfeld hervorgetreten. Das Setting ist deswegen irritierend, weil im heutigen Japan Begräbnisse im Shintō-Stil außerordentlich selten sind. Der weitaus größte Teil der Bevölkerung bestattet seine Verstorbenen vielmehr buddhistischen Riten folgend. Denn in Japan koexistieren Shintō und Buddhismus derart, dass die Mehrheit der Bevölkerung Feste und Rituale beider Religionen praktiziert. Dabei gibt es eine recht klare Arbeitsteilung, so dass bestimmte *rites de passage* an Shintō-Schreinen stattfinden – z.B. die Segnung von Neugeborenen oder Hochzeiten –, während der Buddhismus insbesondere für alles, was mit dem Tod zu tun hat, zuständig ist. Starke Verunreinigungstabus im Shintō hingegen haben dazu geführt, dass dieser rituell von Bestattungen Abstand hält – noch heute wird, während (buddhistische) Trauerzeremonien andauern, ein im selben Haushalt vorhandener Shintō-Hausaltar verhängt. Diese Arbeitsteilung hat tiefe historische Wurzeln, die bis auf den Zeitpunkt zurückgehen, seit der Buddhismus in Japan im 7. Jahrhundert Fuß zu fassen begann, und prägte sich vor allem in der Frühen Neuzeit (17. bis 19. Jahrhundert) stark aus.

Die Zuständigkeit des Buddhismus für den Tod und Bestattungen findet sich also durch die Geschichte hindurch und bis heute – es gibt eigentlich nur einen kurzen Zeitraum, der dazu eine historische Ausnahme darstellt, und in ebendiesem fällt die hier betrachtete Querrolle. Der in vielerlei Hinsicht unter dem Regime der Tokugawa in der Frühen Neuzeit institutionell privilegierte Buddhismus wurde im frühen 19. Jahrhundert nämlich zunehmend Gegenstand von Kritik. Im Ergebnis schafften es anti-buddhistische Kräfte, schon in den 1830er Jahren in einzelnen Regionen Shintō-

Begräbnisse als Standard durchzusetzen. Radikale Shintōisten bestimmten in den ersten Jahren nach der Meiji-Revolution auch die Religionspolitik der neuen Zentralregierung, was zu dem Versuch führte, Shintō-Begräbnisse von oben zu fördern. Dies ging einher mit Bestrebungen der neuen Machthaber, nach der Etablierung der neuen Regierung im Jahre 1868 eine auf den Kaiser ausgerichtete, die Nation einigende Ideologie zu etablieren. Dazu bediente man sich des Shintō, der mit Elementen der modernen Monarchie verschmolzen wurde. Eine kurze Zeitlang wurde so der Shintō auf Kosten des Buddhismus gefördert, was es ehrgeizigen Shintō-Priestern, die nach neuen Einnahmequellen suchten, auch erlaubte, Bestattungen im Shintō-Stil neu zu etablieren.

Doch schon in den 1880er Jahren setzte sich in Regierungskreisen die Ansicht durch, dass der Kaiserkult keinesfalls mit einer einzelnen Religion assoziiert werden sollte, sondern vielmehr für Angehörige aller Religionen verpflichtend sein musste, um als nationale Ideologie effektiv zu funktionieren. Der Shintō, der weiterhin mit der Kaiserverehrung verbunden war, wurde daraufhin seines religiösen Kleids entledigt, und dazu gehörte auch ein seit 1882 zunächst für besonders hochstehende Shintō-Schreine erlassenes Verbot, Bestattungen durchzuführen. Die neuartigen Bestattungen im Shintō-Stil hatten sich ohnehin keiner großen Beliebtheit erfreut, was wohl auch daran lag, dass jahrhundertalte Bräuche, die mit einem so einschneidenden Aspekt des menschlichen Lebens wie dem Tod zu tun haben, nicht über Nacht geändert werden konnten. Die hier vorliegende Querrolle dokumentiert also eine gescheiterte religiöse Reform, und auch die Firma Tokyo Bestattungsgesellschaft schaltete schon wenige Jahre später in Tageszeitungen Anzeigen, die jegliche Bezugnahme auf Shintō-Elemente vermieden.

Auch nachdem sich der Status des Shintō mit Ende des Zweiten Weltkrieges veränderte, indem dieser jeglicher staatlichen Förderung verlustig ging und zu einer gewöhnlichen Religion neben anderen wurde, blieben Shintō-Begräbnisse unpopulär. Dies ist bis heute der Fall – mit einer prominenten Ausnahme: Obwohl die Mitglieder der Kaiserfamilie bis zum Beginn der Meiji-Zeit ebenfalls buddhistisch bestattet worden waren, hat die moderne japani-

sche Monarchie einen elaborierten Satz an Ritualen für ein Shintō-Begräbnis entwickelt, die zuletzt beim Tode des Kaisers Shōwa (Hirohito) 1989 zum Einsatz kamen – damals schon begleitet von Diskussionen über die Zulässigkeit dieser religiösen Rituale angesichts der von der japanischen Verfassung festgelegten Trennung von Staat und Religion, einer weiteren Auswirkung der globalen Moderne auf Religionen in Japan.

Summary

The second half of the 19th century was a period of extreme upheaval in Japan, be it in politics, society or culture. The forced opening of the country by the USA in 1854 and the unequal treaties signed with various Western powers in the 1860s also led to a domestic political crisis. In 1868 the old government was overthrown, and a new one, which had committed itself to modernization in all areas of life, was established.

Everyday life and religion were also affected by the wave of modernization. On the horizontal scroll from 1886, a section of which can be seen here, you can see at first glance a horse-drawn carriage, certainly built according to the European model; on the coach box sits a coachman dressed in western style, including a top hat. Numerous other horses and carriages are depicted on the almost 4.40 metre long but only 19 cm high scroll, which is rolled from right to left. At the same time the members of the mourning procession and above all the representatives of the bereaved in the carriage, also labelled as such, are dressed in formal Japanese robes and wear ceremonial caps.

The great pomp with which a funeral procession is staged here contrasts with the actual practice of most private funerals up to the 1880s, in which the body was often transported to the grave at night and only by the closest members of the family. But the procession depicted here is not a state funeral or the like. Strictly speaking, it is not a concrete burial at all. Rather it is a preliminary study to a kind of advertising brochure of the first modern funeral enterprise of Japan, which

was only created in the same year, the Tokyo funeral society (Tōkyō sōgisha). In 1886, the funeral director Watanabe commissioned the well-known painter Ōkubo Ichigaku (1845-1891), who was trained in both Japanese and Western painting, to create this scroll for his new company.

If at first sight the traditionally designed scroll is to be understood as an advertising measure for the pioneer of a completely new branch, there is another irritating feature for the expert observer: The clothing of the participants and the clergy depicted clearly indicates that it is a funeral ceremony at Shintō style. The title “Funeral Procession - Preliminary Drawing”, for example, was subsequently supplemented with the addition “according to Shintō style”. This is irritating because in Japan Shintō and Buddhism coexist - the majority of the population practices festivals and rituals of both religions - but in a clear division of labour. For example, Buddhism is responsible for everything that has to do with death. Strong pollution taboos in Shintō, however, led to the fact that a distance is kept ritually from burials. That’s how it is today, and that’s actually how it has always been, since Buddhism began to gain a foothold in Japan in the 7th century.

But there was a short period of approx. 20 years in which Shintō burials perhaps did not enjoy great popularity, but were nevertheless promoted by the government, and it is exactly in this period that the production of the scroll here was produced. After the establishment of the new government in 1868, the

rulers sought to establish an ideology that would unite the nation and be oriented towards the emperor. For this purpose, the Shintō was used, which was merged with elements of the modern monarchy. For a short time, Shintō was promoted at the expense of Buddhism, which also allowed ambitious Shintō priests looking for new sources of income to re-establish Shintō-style burials.

However, as early as the 1880s, government circles began to believe that the imperial cult should not be associated with any religion, but should be obligatory for members of all religions in order to function effectively as a national ideology. Shintō, which continued to be associated with emperor worship, was then stripped of its religious dress, and this also included a prohibition to carry out burials that had been issued since 1882, initially for particularly high-ranking Shintō shrines. The novel burials in the Shintō style did not enjoy any great popularity anyway. The scroll here documents presented a failed religious reform, and also the company Tokyo funeral society places already few years later in daily papers advertisements that avoid any reference to Shintō elements.

Literatur

Antoni, Klaus: „Taisō no rei. Die Beisetzung des Shōwa-tennō (24.2.1989) in historischer Sicht“. In: *Jahrbuch des Deutschen Instituts für Japanstudien* 1 (1989): 89–134.

Hardacre, Helen: *Shintō and the State, 1868–1988*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Krämer, Hans Martin: *Shimaji Mokurai and the Reconception of Religion and the Secular in Modern Japan*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2015.

Murakami Kōkyō: „Changes in Japanese Urban Funeral Customs during the Twentieth Century“. In: *Japanese Journal of Religious Studies* 27.3/4 (2000): 335–352.

Hans Martin Krämer

ist Professor für Japanologie am Zentrum für Ostasienwissenschaften und forscht unter anderem über die moderne japanische Religionsgeschichte. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören neben der oben aufgeführten Monographie die mitherausgegebenen Sammelbände *Religious Dynamics under the Impact of Imperialism and Colonialism: A Sourcebook* (Leiden: Brill, 2017) und *Geschichtswissenschaft in Japan. Themen, Ansätze und Theorien* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006) sowie der Aufsatz „Pan-Asianism’s Religious Undercurrents: The Reception of Islam and Translation of the Qur’ān in Twentieth-Century Japan“, in: *The Journal of Asian Studies* 73, 3 (2014).



सि नं १०११/६०१

सि नं १०११/६०१

सि नं १०११/६०१

सि नं १०११/६०१

सि नं १०११/६०१

सि नं १०११/६०१

सि नं १०११/६०१

सि नं १०११/६०१

„Hast Du heute schon Reis gegessen?“ – Reisgefäße aus Nepal

Axel Michaels

Reis ist ein Grundnahrungsmittel in Asien und damit das wichtigste landwirtschaftliche Handelsgut. Fast zwei Drittel der Menschheit essen mehr oder weniger täglich eine Portion Reis. So wichtig ist Reis auch für viele Nepalis, dass sie sich oft mit der Formel „Hast Du heute schon Reis gegessen?“ begrüßen. Es heißt, dass rund 70 Prozent der Bevölkerung von der Landwirtschaft leben, wovon etwa 21 Prozent die Reisproduktion ausmacht. Kein Wunder, dass das nepalische Nationalgericht Dāl-Bhāt ist, gekochter Reis mit Linsen, und das beliebteste Dessert der Reispudding (*khīr*).

Die Objekte zeigen eine Reihe von genormten Bronzegefäßen aus Nepal und Baumwollreissäcke aus Indien. Diese Hohlmaße sind nicht nur zum Abmessen des Gewichts von Reis benutzt worden, sondern auch für andere Getreidesorten. Dabei wird von folgenden Maßeinheiten ausgegangen: 1 *mānā* ist die Grundeinheit, welche circa 0,568 Liter entspricht. 8 *mānā* entsprechen 1 *pāthi*, und 20 *pāthis* machen 1 *muri*. Bezogen auf den Inhalt macht das *Pāthi*-Gefäß ca. 2,5 kg ungeschälten und 3,5 geschälten Reis aus.

Die Gefäße sind geeicht – in eines ist sogar am Rand *mint* eingraviert, das englische Wort für Münzanstalt – und tragen oben das Siegel des jeweils regierenden Königs sowie das Jahr der Herstellung beziehungsweise Eichung und unten bisweilen die Inschrift Gorakhnātha als Schutzgottheit des nepalischen Staates, auch Gorkha genannt, oder andere glückverheißenden Symbole wie die heilige Silbe *om* oder die Schutzgöttin Durgā. Darüber hinaus finden sich lokale Markierungen am Rand der Gefäße. Oft wurden nach der Krönung eines neuen Monarchen Gefäße, die schon geeicht waren, mit dem Siegel des neuen Königs versehen.

Nepalische Hohlmaße Set of Nepalese measuring vessels

Bronze, Gelbguss
D: 5-19cm, H: 6,5-21,3 cm
Nepal
1912-1965
Völkerkundemuseum vPST
o. Nr.



Baumwoll-Reissäcke aus Indien mit Abbildungen von Motiven der Mogul-Malerei und Glückssymbolen, die zum Kauf anreizen sollen. (Privatsammlung Michaels)

Das größte Hohlmaß der Abbildung trägt die Inschrift „Śrīpāñca Mahendra Vīra Vikrama Śāha Deva“ – es stammt also von König Mahendra (1920-1972) – und das Datum Vikrama Samvat (VS) 2022 (= 1965 n. Chr.) sowie den shivaitischen Dreizack (Sanskrit *triśūla*). Es handelt sich um ein Pāthi-Maß. Im Einzelnen lassen sich die anderen Gefäße nach ihrer Größe wie folgt beschreiben, wobei hinsichtlich der Maßeinheiten mangels Beschriftung Unsicherheiten bleiben:

Śāha-König	Symbol bzw. Inschrift	Jahr	Maß
Mahendra (1920-72)	Gorakhnātha und Dreizack	VS 2022 (1965)	1 <i>pāthi</i> (= 8 <i>māna</i>)
Mahendra	Die heilige Silbe <i>om</i>	VS 2016 (1959)	1 <i>karuvā</i> (= 4 <i>māna</i>)
Tribhuvan (1906-55)	-	VS 1969 (1912)	?
Mahendra	Die Göttin Durgā	? (unleserlich)	1 <i>māna</i> (= 4 <i>cauthāi</i>)
Tribhuvan	-	VS1978 (1921)	?
Mahendra	-	? unleserlich	?

Das kleinste Gefäß, vermutlich 1 *muthi* (= 54 ml), trägt weder Inschrift noch Symbol.

Heute sind die Hohlmaße weitgehend durch Waagen ersetzt worden, aber noch immer wird mit diesen Maßeinheiten Getreide auf

den Bazaren Nepals abgewogen und verkauft. Der Reis wird oft zweimal im Jahr geerntet, besonders im Vorland des Himalaya, dem Tarai, wo die Flächen mehr als die Hälfte der landwirtschaftlich genutzten Gebiete einnehmen. Im Hügelland liegen diese auf den für den Himalaya typischen Terrassenfeldern. Entscheidend für eine gute Ernte ist der Verlauf des Monsuns.

Wegen der zentralen Bedeutung dieses Nahrungsmittels richtet sich das Leben nach dem Reisanbau, der Festkalender ebenso. In vielen Ritualen gehört das Reisstreuen dazu – ein mittlerweile weit verbreitetes Ritual, das bei Hochzeiten auch vor dem Heidelberger Rathaus beobachtet werden kann. Eines der ersten Rituale in Nepal ist die Erste Reisfütterung (*annaprāsana*), bei der dem Kind im Alter von ca. sechs Monaten gekochter Reis zugeführt wird. Es wird dadurch gewissermaßen in die Familie aufgenommen. Bei der Volksgruppe der Newar darf es danach aus einer Anzahl von symbolischen Gegenständen, darunter auch Reis, etwas auswählen, das dann anzeigt, was aus dem Kind einmal werden wird: ein Gelehrter, wenn es zum Buch greift, ein Soldat, wenn es das Messer fasziniert, oder ein Bauer, wenn es Reis in die Hand nimmt. Wie der Vater des in Nepal geborenen Buddha Śākyamuni, der Śuddhodana, wörtlich „der, der reinen Reis anbaut“, hieß.

In der hinduistischen Gesellschaft markiert Reis soziale Grenzen. So beruht die Kastenordnung in der ersten Verfassung Nepals aus dem Jahr 1856, dem *Muluki Ain*, zu großen Teilen darauf, wer mit wem zusammen gekochten Reis essen darf. Nach den zugrunde liegenden Reinheitsvorstellungen kann Reis nur unter seinesgleichen oder von einem Höherrangigen angenommen beziehungsweise in hierarchischer Richtung von oben nach unten gereicht werden. Heiratet aber ein Mann in eine andere, nicht akzeptable Kaste oder hat er einen illegitimen Geschlechtsverkehr, so dürfen die Familienmitglieder nicht mehr mit ihm Reis essen oder die Küche teilen. Das Verbot, Reis anzunehmen, kann dann von staatlichen Institutionen lebenslang ausgesprochen werden, womit ein Kastenausschluss verbunden ist. Es kann aber auch nur für begrenzte Zeit erfolgen, etwa bei Verunreinigungen durch Tod oder Geburt. Das Verbot, miteinander in der gleichen Kaste Reis zu essen, bedeutete also *de facto* einen zeitlich begrenzten oder lebenslangen sozialen Tod.

Im Handel jedoch darf jeder den Reis berühren, und so wurde dieses alte und kostbare Getreide schon früh auf unwegsamem Wege, auf Eseln und auf dem Rücken über den Himalaya bis nach Tibet und China oder in andere Regionen gebracht. Dies geschah meist in Reissäcken oder Kiepen, die aus Bambus geflochten waren. Bis 1985 hat auch Nepal Reis exportiert, aber heute muss das Land viele Tonnen des Getreides importieren.

Mittlerweile ist Reis auch zu einem internationalen Exportgut geworden. Aus Indien, Pakistan und Thailand gelangt besonders der beliebte, längliche Basmati-Reis – *bāsmatī* bedeutet „duftend“ – in großen Säcken nach Europa. Kaum bekannt ist, dass es in Nepal Hunderte verschiedener Reissorten gibt. Früher gab es für den Transport ausschließlich Baumwoll- und Jutesäcke, heutzutage werden Plastiksäcke bevorzugt, die nach Gebrauch auch gerne zu Einkaufstaschen umgearbeitet werden. Die Bildmotive auf den alten Säcken sind immer wieder transkulturell gestaltet. Da tauchen schon mal ein Stück Schokolade, eine Rolex oder glückverheißende Symbole wie die Zahl 555 oder die Kuh auf. Aber auch traditionelle Motive wie eine Maharani oder ein Prinz sollen zum Kauf anreizen.

Summary

Rice is a staple food in Asia and thus the most important agricultural commodity. The objects show a series of standardized bronze vessels from Nepal and cotton rice bags from India. The measuring vessels have not only been used for measuring rice, but also for other types of grain. The following units of measurement are used: 1 Mānā is the basic unit, which corresponds to 0.568 litres. 8 Mānā correspond to 1 Pāthi, and 20 Pāthis make 1 Muri. In terms of content, the Pāthi container makes up approximately 2.5 kg of unpeeled and 3.5 kg of peeled rice. The vessels are calibrated and carry the seal of King Mahendra Vira Vikrama Shaha Deva (1920-1972) as well as the year Vikrama Samvat 2022 (= 1965 AD) and below the inscription Gorakhnātha as protective deity of the Nepali state, also called Gorkha. Often, after the coronation of a new monarch, vessels that had already been calibrated and bearing the seal of the new king were placed on them.

With these units of measurement rice was and is weighed and sold on the bazaars in South Asia. In Nepal it is often harvested twice a year, the areas occupy more than half of the agriculturally used areas. Often these are the terrace fields typical for the Himalayas. Life depends on the rice, the festival calendar as well. Many rituals include rice sprinkling - a ritual that is now widespread and can even be observed at in front of the Heidelberg Town Hall. In Hindu society, rice marks social boundaries. Thus the caste order in the first constitution of Nepal from the year 1856, the Muluki Ain, is largely based on who is allowed to eat rice cooked together with whom. In trade, however, anyone is allowed to touch the rice, and so this old and precious grain was transported early on impassable roads, on donkeys and on the back across the Himalayas to Tibet and China.

Meanwhile rice has also become an international export good. Especially from India and Pakistan, the popular Basmati rice reaches Europe in large sacks. In former times there were only cotton and jute bags, nowadays plastic bags are preferred. The motifs on the old bags are often transcultural. Chocolate or auspicious symbols such as the number 555, the cow or the

Ganges can be found there. But also traditional motives as a Maharani or a prince are supposed to stimulate the purchase.

Literatur

- Gutschow, Niels, and Axel Michaels: *Growing Up. Hindu and Buddhist Initiation Rituals among Newar Children in Bhaktapur, Nepal*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2008 (zur Reisfütterung-Zeremonie: S. 40-52)
- Höfer, András: *The Caste Hierarchy and the State in Nepal - A Study of the Muluki Ain of 1854*. Innsbruck 1979.
- Levy, Robert I.: *Mesocosm. Hinduism and the Organization of a Traditional Newar City in Nepal*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1990 (zu Ritualreissorten: S. 641f.).
- Mallick, R. N.: *Rice in Nepal*, Kathmandu: Department of Agriculture, 1981.
- Michaels, Axel: *Kultur und Gesellschaft Nepals*. Stuttgart: Kröner Verlag, 2018.
- Löwdin, Per: *Food Ritual and Society Among the Newars*. (Diss.) Uppsala University, 1985.

Axel Michaels

ist Seniorprofessor am Südasien-Institut und dem Heidelberger Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien; er forscht unter anderem über die Kultur und Geschichte Nepals. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören *Kultur und Geschichte Nepals* (Stuttgart: Kröner, 2018), *Homo ritualis. Hindu Rituals and its Significance for Ritual Theory* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2016); *Śiva in Trouble - Festivals and Rituals at the Paśupatinātha Temple of Deopatan (Nepal)* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2008) und *Der Hinduismus - Geschichte und Gegenwart* (3. Aufl. München: C.H. Beck, 2016; engl.: *Hinduism - Past and Present*: Princeton Univ. Press, 2004



Die PIPA 琵琶

Barbara Mittler

不道山中方七日，豈知世上已千年。

Es ist schwer vorzustellen: Da ist man sieben Tage in den Bergen, und, ohne dass man dessen gewahr war, sind auf der Erde bereits tausend Jahre (lange lange Zeit) vergangen.

(Inscription auf der Heidelberger Pipa)

Die Pipa 琵琶 wird in der gegenwärtigen chinesischen Musikkultur als ein „typisch chinesisches Instrument“ dargestellt und interpretiert. „Typisch chinesisches“ ist dabei auch ihre nicht-chinesische Herkunft. Die Pipa ist ein Zupfinstrument mit vier Saiten; *pi* 琵 steht für das nach außen Hin-, *pa* 琶 für das nach innen Her-Zupfen—andere Schreibungen, die ähnlich onomatopoetisch klingen, sind 枇杷 oder 批把. Die Pipa wird zur Familie der Lauteninstrumente gezählt. In der chinesischen und ostasiatischen Musiktradition ist sie zu einem wichtigen Solo-Instrument geworden und als Ensemble-Instrument in sehr vielen verschiedenen Genres einsetzbar. Die holistische Klangproduktion, die der Pipa eigen ist und nicht nur unterschiedlichste Techniken des Zupfens und Schnarrens mit den Saiten, sondern auch des Schlagens auf den Holzkörper des Instruments einschließt, macht sie für eine faszinierende Klang- und Geräuschvielfalt unentbehrlich, die in der Gegenwartsmusik (etwa in Kompositionen von Terry Riley, Tan Dun, Philip Glass, Chen Yi, Chen Shih-hui oder Bun-Ching Lam) eine bedeutende Rolle spielt.

Die Pipa hat sich in ihrer Spielweise (mit oder ohne Plektrum) und im Bau über die Jahrtausende deutlich verändert. Aus den weichen

Chinesische Laute (*pipa*) Chinese lute (*pipa*)

verschiedene Hölzer, Bünde aus
Elfenbein, Metallsaiten
105 x 30 cm
China
Ende des 19. Jh.
Völkerkundemuseum vPST
(erw. von Umlauff 1921)
Inv.-Nr. 30883

gedrehten Seiden-Saiten, die man gut mit natürlichen Fingernägeln zupfen konnte, wurden im 20. Jahrhundert Nylon-Metallsaiten, die viel zu hart für das Zupfen mit Fingernägeln sind, so dass heute falsche Nägel verwendet werden, die aus Kunststoff oder Schildpatt hergestellt werden. Auch die Zahl der Bündel wurde stetig erweitert, die Spieltechniken immer virtuoser. Heute wird auch in der Pop- und Unterhaltungsmusik und sogar im Rock die Pipa benutzt (es gibt zu diesem Zweck inzwischen auch elektrische Pipas).

Die Finger schlagen die Pipa-Saiten genau entgegengesetzt zur Spielweise einer Gitarre: normalerweise werden einzelne Saiten gezupft, manchmal zwei Saiten gleichzeitig mit Zeigefinger und Daumen, ein schnelles gemeinsames Anreißen aller Saiten mit vier Fingern wird „Fegen“ genannt (*sao* 掃 und *fu* 拂, je nach Richtung). Unverwechselbar ist das Pipa-Tremolo *Lunzhi* 輪指 (rollende/Rad-Finger) genannt. Auch bestimmte Techniken der linken Hand sind wichtig für die Ausdruckskraft der Pipa. Die linke Hand kann Vibrato, Portamento, Glissando, Pizzicato, Obertöne oder künstliche Obertöne erzeugen, weil aber die Bündel so hoch sind, dass die Finger und Saiten das Griffbrett zwischen den Bündeln nie berühren, kann eine unvergleichlich größere Manipulation des Klangs erwirkt werden als bei vergleichbaren europäischen Instrumenten. Heute wird die Pipa während des Spiels in einer vertikalen oder nahezu vertikalen Position gehalten, in früheren Zeiten allerdings wurde sie, ähnlich einer Gitarre, fast horizontal gehalten.

Die Pipa kann man in China seit etwa dem 2. Jahrhundert vor Christus antreffen; sie ist damit ein Spätankömmling in der Geschichte chinesischer Musik, denn es gibt Instrumente, die sich in schriftlichen Quellen und als archäologische Funde bis mehrere Jahrtausende vor Christus zurückverfolgen lassen. Zu Anfang bestehen noch unterschiedliche konkurrierende Formen. Nach der Tang-Zeit (7.-10. Jh.), in der in der Kulturhauptstadt Chang'an ganz unterschiedliche Formen der Pipa gespielt werden, etabliert sich die 4-saitige, birnenförmige Pipa fest.

Der Name Pipa verweist dabei bereits auf die Transkulturalität des Instruments: Eine Laute aus Zentralasien wurde *Barbat* genannt, abzuleiten aus dem klassischen Persisch von *barbhad* (*barbhu* „stark gezupft“), das in einer Erklärung in der phonetischen Umschrei-

bung wohl mit dem *pa* in *Pipa* in einen Zusammenhang gebracht werden kann. Das Instrument wird japanisch *Biwa* genannt, auch die vietnamesische Bezeichnung (*Dàn tỳ bà*—*Dàn* ist dabei die generische Bezeichnung für alle Saiteninstrumente) und die koreanische Bezeichnung *Bipa* für ähnliche Instrumente sind offensichtlich mit dem chinesischen Ausdruck verwandt.

Die 4-saitige *Pipa* wird in der chinesischen Geistesgeschichte und vor allem der Dichtung verbunden mit Sehnsuchtsgefühlen—nach der Heimat, die man, aus unterschiedlichsten Gründen, verlassen musste, nach den Freunden, der Familie, dem Geliebten. Beispielhaft für dieses Verständnis ist die Geschichte zweier schöner Frauen, die die *Pipa* gespielt haben sollen, Liu Xijun 劉細君, die im 1. Jahrhundert vor Christus in der Mongolei lebt und mit einem turkstämmigen Mann verheiratet war und, eine Generation später, Wang Zhaojun 王昭君, die, in Xinjiang mit einem Tataren liiert war. Beide Frauen spielten die *Pipa* oder ließen sie für sich spielen, um ihr Heimweh in der Ferne zu bekämpfen. Beide werden in chinesischen Gedichten besungen.

Eine andere *Pipa*-Form, 5-saitig, mit geradem Hals und rundem Corpus, ist möglicherweise aus Indien über die Seidenstraße nach China gekommen. Dieses Instrument wird mit zwei männlichen Spielern verbunden, die beide an einem berühmten kulturellen Knotenpunkt auf der Seidenstraße, Kucha (chinesisch *Qiuci* 龜茲) gewirkt haben: Cao Poluomen 曹婆羅門 (5. Jahrhundert) und Sujiva (Sujipo 蘇祇婆), der im 6. Jahrhundert nach China kommt, als seine Patronin, die türkische Prinzessin Ashina, den Kaiser Wu 武帝 der nördlichen Zhou heiratet. Die 5-saitige, vornehmlich von Männern gespielte *Pipa* ist in den Bildquellen oft buddhistisch konnotiert, während Textquellen auf die Präsenz dieses Instruments auch in der Unterhaltungs- und Tanzmusik (von Frauen gespielt) weisen. Das *Pipaspiel* ist in der buddhistischen Tradition mit narrativem Gesang verbunden, der in der Tradition blinder Priester und Mönche, die Sutren zur *Biwa* singen, in Japan noch heute weiterlebt (als *Mosobiwa* 盲僧琵琶 —Blinder Mönch *Pipa*), in China aber in Vergessenheit geriet.

In der Tang-Zeit (7.-10. Jh.), in der der chinesische Hof viele verschiedene Ensembles und insgesamt über 11.000 Entertainer unter-

hielt, waren sowohl die 5-saitige rundliche, wie auch die 4-saitige schmalere und birnenförmige Pipa beliebt und wurden von China's Kultur-Hauptstadt Chang'an aus in ganz Ostasien weiterverbreitet. Die Spieltechniken wurden weiterentwickelt: nicht mehr nur mit einem großen Plektrum wurden die Saiten angeschlagen (wie heute noch beim japanischen Biwa-Spiel), sondern auch mit den Fingern (und langen Fingernägeln) gezupft. Das Repertoire der Tang-zeitlichen Pipa wird im Rahmen der Togaku (唐樂 Tang Musik) in Japan bis heute als Hofmusik weitertradiert. In China andererseits wird das 4-saitige Instrument mit Beginn der Song-Zeit (ab dem 10. Jhd) ausserhalb des höfischen Rituals heimisch und nimmt eine wichtige Rolle in der Entwicklung regionaler Instrumental- und Vokalgenres ein.

Die Pipa aus dem Völkerkundemuseum Heidelberg gibt dem Betrachter einige Rätsel auf: Wieso wird sie im Museumskatalog als Biwa (der Name für das japanische Lauteninstrument, das aus der gleichen Instrumentenfamilie stammt, aber mit einem Plektrum angeschlagen wird) bezeichnet? Wer hat sie produziert, aus welcher Werkstatt also kommt sie? Und warum eigentlich hat diese Pipa zwar nur vier Saitenhalter, wie gewöhnlich, dafür aber sechs Wirbel und damit zwei zu viel für vier Saiten? Und schließlich, was bedeutet der Spruch, der auf dem Hals des Instruments als Kalligraphie erscheint und darauf verweist, dass Faszination die Menschen den Lauf der Zeit vergessen lassen kann?

Die Pipa wird im Museums-Katalog als eine Biwa (japanisch) bezeichnet, denn sie stammt aus einem 1921 von Victor Goldschmidt getätigten Grosskauf bei Heinrich Umlauff, einem Hamburger Kaufmann, der Artefakte aus der ganzen Welt sammelte, mit dem Ziel ein „Weltmuseum“ zu errichten. Bei ihm war das Instrument Teil seiner „Japan-Sammlung“ (Umlauff-Nr. 1076). Das wertvolle und einzigartige Instrument ist aber in der Tat eine chinesische Pipa, und zwar eine, die aus einer Shanghaier Instrumentenwerkstatt stammt, die in der Inschrift mit Adresse (Baoshan Street—jie, Shanglin Alley—li und me fecit The Second Old Man (Lao'er) from Lushunxing angegeben ist (寶善街中上林里陸順興老二造). Das Instrument ist also entstanden in einer der wichtigsten Kulturstraßen Shanghais (寶善街中上林里), wo Instrumentenbauer, Theater

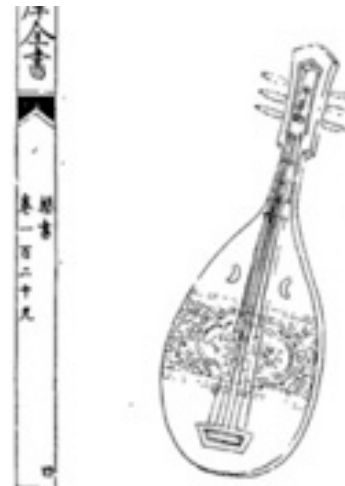
und Kurtisanenhäuser dichtgedrängt nebeneinander angesiedelt waren.¹ Das Instrument ist zwar in einem schlechten Zustand und im Moment nicht spielbar, aber sehr wertvoll: Es ist aus verschiedenen unterschiedlichen Hölzern zusammengesetzt und mit vier elfenbeinernen Bündle versehen. Hieran lässt sich das Instrument ziemlich genau auf das Ende des 19. Jahrhunderts datieren, denn zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden 6 Bündle eingeführt. Die 6 Wirbel des Instruments geben allerdings Rätsel auf.

Zwar findet sich, zum Beispiel in einem spät-songzeitlichen Yu-eshu (Buch der Musik) 樂書 von Chen Yang (南宋陳暘《樂書》卷一二九) eine Abbildung einer solchen sechs-saitigen sogenannten „Großen Pipa“ 大批杷 und sie wird auch in der großen Song-zeitlichen Enzyklopädie, Taiping Yulan 太平御覽, als ein Instrument, das in der nördlichen Song existierte, erwähnt (北宋《太平御覽》卷五八四〔六絃]), hier wird auch darauf hingewiesen, dass die „große“, also 6-saitige, Pipa einen besseren Klang produziere, aber aufgrund der Zahl der Saitenhalter (eben doch nur vier) bei der im Völkerkundemuseum anzutreffenden Pipa ist es dennoch schwierig zu verstehen, wie genau die Aufhängung der „überzähligen“ Saiten funktioniert haben soll und welchem genauen Zweck sie gedient haben soll.

Da wir uns in der Frühphase der modernen Instrumentenreform befinden, in der sich wandelnden Musikkultur Chinas zu Anfang des 20. Jahrhunderts, wo das Spielen nicht mehr im intimen abgeschlossenen kammermusikalischen Kontext, sondern im großen Konzertsaal und auf der Bühne, gar im Orchester, immer wichtiger werden sollte, könnten man fragen, ob es sich hier um ein Experimentalinstrument handelt? Wurden vielleicht die Außensaiten doppelt bespannt (aus einem Saitenhalter), um so mehr Klang zu schaffen?

Bleibt die Frage der Kalligraphie, die diese außergewöhnliche Pipa zielt: Hat diese Inschrift vielleicht auch direkt etwas mit dem besonderen, innovativen Charakter dieses Instruments zu tun? 不道山中方七日, 豈知世上已千年。 „Es ist schwer vorzustellen: Da ist

1 In der Shenbao finden sich eine Reihe von Anzeigen für Musikalienhändler mit dieser Adresse. Vgl. etwa Shenbao 申報 30.5.1899 (No. 9382.7/14). Meine Kollegin Shen Tung 沈冬, Musikwissenschaftlerin an der National Taiwan University und Spezialistin für die Pipa, hat mich bei der Recherche für diese Details unterstützt.



Song-zeitliche „Große Pipa“ mit sechs Saiten / So-called „Large Pipa“ with six strings dating back to Song times

Aus: CHEN YANG Buch der Musik 南宋陳暘《樂書》卷一二九



Kalligraphie auf dem Hals der Heidelberger Pipa / Calligraphy on the neck of the Pipa

man sieben Tage in den Bergen, und, ohne, dass man dessen gewahr war, sind auf der Erde bereits tausend Jahre (lange lange Zeit) vergangen.“ Die Inschrift verweist auf eine Geschichte aus einer als Ganzes heute verschollenen Geschichtssammlung des Astronomen und Mathematikers 祖冲之 Zu Chongzhi (429-500) mit dem Titel *Shuyiji* 述異記 (Aufzeichnungen seltsamer Geschichten), die nur noch in Anthologien und enzyklopädischen Werken erhalten ist: Ein Holzfäller in den Bergen entdeckt ein paar Kinder, denen er fasziniert beim chinesischen Schachspiel zuschaut. Er vergisst dabei alles um sich herum, noch mehr, als die Kinder ihm eine leckere Feige anbieten, die seinen Hunger und Durst auf Lange stillt. Als schließlich das Spiel zu Ende ist und die Kinder ihn fragen, ob er denn gar nicht nach Hause gehen will, stellt er fest, dass das Holz an seiner Axt lang verrottet ist und, daheim angekommen, dass keiner seiner Bekannten mehr lebt. Die Geschichte ist ein Prototyp für Entrückungsgeschichten, die sich nicht nur in der daoistischen Tradition sehr häufig finden und die oft mit einem ernüchternden Erwachen gekoppelt sind.

In einem der berühmtesten Gedichte über die Pipa 琵琶行 von Bai Juyi 白居易 —das seinerseits viele weitere Kunstwerke, Kalligraphien, Malerei und Dichtung inspiriert hat ist es genau dieses Moment der faszinierten Entrückung einerseits und des bösen Erwachens andererseits, das wieder aufgenommen wird: Das Gedicht beschreibt eine zufällige Begegnung des Dichters mit einer alternden Pipa-Spielerin in einer Herbstnacht im Jahre 816, einige Monate nachdem Bai selbst aus der Hauptstadt verbannt worden war. Einst eine große Schönheit und gefeierte Künstlerin, ist die Pipa-Spielerin nun die Frau eines reisenden Händlers. Bai, der seit seiner eigenen Abreise aus der Hauptstadt ins Exil keine Trauer gefühlt hat, findet sich, in Tränen aufgelöst ob seines eigenen Schicksals, nachdem er die Geschichte der Pipa-Spielerin gehört hat und verspricht, ihr ein eigenes Gedicht zu widmen.

(...)

忽聞水上琵琶聲,

Plötzlich hörten wir oben am Wasser den Klang einer Pipa;

主人忘歸客不發。

Ich vergaß, nach Hause zu gehen, und auch mein Gast stand ganz gebannt da.

尋聲閣問彈者誰?

Wir folgten dem Klang, und fragten uns dabei, wer da wohl spielte,

Das Gedicht beschreibt dann ausführlich und in vielen bunten Metaphern, die unterschiedlichen Pipa-Techniken mit denen die Pipa-Spielerin spielt, die tiefen Saiten, klingen wie der klatschende Regen, die dünneren wie ein leises Murmeln (大絃嘈嘈如急雨, 小絃切切如私語), die Töne reihen sich aneinander wie Kaskaden von Perlen und Jade (嘈嘈切切錯雜彈, 大珠小珠落玉盤), Vogelstimmen und Naturgeräusche werden hörbar (間關鶯語花底滑, 幽咽泉流冰下難) aber auch das harte Gegeneinanderschlagen feindlicher Schwerter (銀瓶乍破水漿迸, 鐵騎突出刀槍鳴). Als die Musik ihr Ende findet, schrickt der Dichter aus seinem Tagtraum auf:

我聞琵琶已歎息,

Schon als ich die Pipa hörte, hatte ich vor Schmerz seufzen müssen;

又聞此語重唧唧。

Und als ich dann ihre Geschichte hörte, musste ich immer wieder heftig stöhnen.

同是天涯淪落人，

„Wir beide sind gleichermaßen vom Schicksal geschlagen,

相逢何必曾相識！

Wir treffen uns jetzt erst, aber müssten einander eigentlich schon lange kennen.

我從去年辭帝京，

Ich wurde letztes Jahr aus der Hauptstadt verbannt.

謫居臥病潯陽城。

Verbannt in diese Stadt, degradiert und krank.

潯陽地僻無音樂，

So abgelegen ist diese Stadt, dass sie keine Musik kennt,

終歲不聞絲竹聲。

Das ganze Jahr lang habe ich noch nicht den Klang von Seide- und Bambusinstrumenten gehört.“

Er beklagt seine Einsamkeit, die er mit nichts ausser den Vogel-schreien und dem Herbstmond teilt, beklagt, wie oft er seinen Wein alleine trinken musste (往往取酒還獨傾), beklagt, dass er ansonst nur grobe Berglieder und schrille Dorfpeifen zu hören bekomme (豈無山歌與村笛, 嘔啞嘲哢難為聽) und erklärt so sein Erstaunen über die entrückenden Klänge der Pipa, die er an diesem Abend zu hören bekommen hat (今夜聞君琵琶語, 如聽仙樂耳暫明). .

感我此言良久立，

Berührt von dem, was ich gesagt, stand die Pipa-Spielerin lange da,

卻坐促絃絃轉急。

Dann setzte sie sich wieder hin, riss an den Streichern und spielte ein weiteres Lied.

淒淒不似向前聲，

So traurig, so trostlos, so anders, als alles, was sie vorher gespielt hatte;

滿座重聞皆掩泣。

alle, die es hörten, verbargen ihr Gesicht und begannen zu weinen.

(Ausschnitte aus: *Lied von der Pipa* 《琵琶行》 von Bai Juyi 白居易)

Nicht nur in diesem immer wieder neu aufgelegten und -interpretierten Gedicht (es gibt zum Beispiel Kompositionen von Chen Yi und Bun-ching Lam, die es weiterverarbeiten) erscheint die Pipa als Instrument der Sehnsucht, als Emblem transkultureller Wandelbarkeit, immer wieder neu gestaltet und innovativ in ihrer musikalischen Ausdruckskraft, ein Instrument, das Chinas Musikleben in der Vergangenheit wie in der Gegenwart mitgeprägt hat.

Summary

The Pipa 琵琶 is a plucked instrument with four strings. Pi is onomatopoeic and stands for outward plucking, pa for inward plucking. The Pipa is one of those instruments today considered “typically Chinese”, even if they came to China from other regions of the world.

The instrument can be found in China since about the 2nd century B.C. It thus appears quite late in the history of Chinese music which can be traced back to the third millennium B.C. In the beginning, there are still different competing forms. After the Tang period (7th-10th century), the 4-string, pear-shaped Pipa became firmly established.

The name Pipa already marks the transculturality of the instrument: a lute from Central Asia was called Barbat, derived from the classical Persian of barbhud (barbhu “strongly plucked”), which in phonetic paraphrase probably becomes the pa in Pipa. The instrument is called *Biwa* in Japanese and the Vietnamese name *Dàn tỳ bà* (where *Dàn* is the generic name for all string instruments) and the Korean *Bipa* are obviously all related to the Chinese.

The 4-stringed pear-shaped Pipa is associated in Chinese intellectual history and especially in poetry with feelings of longing—for the homeland, which one had to leave for various reasons, for friends, for family, for a lover. Exemplary for this understanding is the story of two beautiful women who are said to have played the Pipa: Liu Xijun 劉細君, who lived in Mongolia in

the 1st century B.C. and was married to a man of Turkish origin and, a generation later, Wang Zhaojun 王昭君, who, was affiliated with a Tartar in Xinjiang. For both of these women, the Pipa was a means of fighting their homesickness in the distance, far from home, and both are remembered in countless poems.

Another Pipa format may have come from India via the Silk Road to China. It has 5-strings, a straight neck and a roundish corpus. This instrument is associated with two male players, Cao Poluomen 曹婆羅門 (5th century) and Sujiva (Sujipo 蘇祇婆), who came to China in the 6th century when his patron, the Turkish princess Ashina, married the emperor Wu 武帝 of the northern Zhou. The 5-stringed Pipa played by men has Buddhist connotations in visual sources, while textual sources point to the presence of the instrument in entertainment and dance music (played by women). In the Buddhist tradition, Pipa playing is associated with narrative singing, which in the tradition of blind priests singing sutras to the Biwa still lives on today in Japan (as *Mosobiwa*, the Pipa played by blind monks 盲僧琵琶), while it has been forgotten in China.

During the Tang period (7th-10th century), when the Chinese court held many different orchestras and over 11,000 entertainers, the 4-stringed pear-shaped Pipa was firmly established alongside the 5-stringed Pipa. The playing techniques were further developed: the strings were not only struck with a large plectrum (as in Japanese *Biwa* playing), but also plucked with the fingers (and long fingernails). The repertoire of the

Tang-Pipa is still passed on as court music within the framework of the Togaku (唐樂 Tang music) in Japan. In China, on the other hand, with the beginning of the Song period (from the 10th century onward), the instrument came to be used outside the courtly ritual and began to play a significant role in the development of regional instrumental and vocal genres.

The Pipa from the Museum of Ethnology is described in the museum catalogue as *Biwa* (Japanese). This is so, because it was part of a major purchase made in 1921 by Victor Goldschmidt from Heinrich Umlauff, a Hamburg merchant who collected artefacts from all over the world with the aim of establishing a “world museum.” Here, the instrument was part of the “Japan collection” (circulation no. 1076). This valuable and unique instrument is in fact a Chinese Pipa, from a Shanghai instrument workshop, which is indicated in the inscription with address and *me fecit*. The instrument is in a bad condition and not playable at the moment, but it is very valuable: It is composed of different woods and has four ivory frets. The 6 pegs of the instrument, and the inscription that adorns the instrument, are still a puzzle: “不道山中方七日，豈知世上已千年。It’s hard to imagine: one spends just about seven days (a short week) in the mountains, and, quickly, without having noticed it, a thousand years (a long long time) have already passed on earth”.

Literatur

Helene Dunn Bodman: *Chinese musical iconography: a history of musical instruments depicted in Chinese art*, Ann Arbor: Asian-Pacific Cultural Center, 1987.

John E. Myers: *The Way of the Pipa. Structure and Imagery in Chinese Lute Music*, Kent: The Kent State University Press 1992.

Tradition and Change in the Performance of Chinese Music, hrsg. v. Tsao Penyeh. Special Edition of Musical Performance 1998.1/2.

Barbara Mittler

ist Professorin für Sinologie am Zentrum für Ostasienwissenschaften und forscht unter anderem über chinesische Kulturproduktion im Verhältnis zur Politik, über die frühe chinesische Presse, und Bild und Text in der Formation von kulturellem Gedächtnis. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People’s Republic of China since 1949* (Harrassowitz 1997); *A Newspaper for China. Power, Identity and Change in the Shanghai News Media, 1872-1912* (Harvard University Press, 2004), und *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture* (Harvard University Press, 2012).



Als die Schiffe Seiden trugen

Margareta Pavaloi

Unter den vielen kostbaren Textilien, die das Museum in seinen Sammlungen verwahrt, befinden sich auch zwei *patola* (singl. *patolu*), feine Doppelikatgewebe aus Seide mit hochkomplexen Mustern in leuchtenden Farben, die in Gujarat, Indien, im 19. Jh. hergestellt wurden.

Entrollt man diese *patola*, entrollt man zugleich eine lange Geschichte eng verflochtener Beziehung zwischen Textilien, Indien und den Inseln des Indonesischen Archipels, deren Komplexität den intrikaten Mustern der *patola* gleicht und deren Echo bis heute nachhallt.

Das Material, die Seide, evoziert bereits ein weites historisches Panorama. Seide hat wie kaum ein andere Stoff Geschichte geschrieben. Um sie ranken sich Mythen und Legenden; Seide diente als diplomatisches Geschenk, Zahlungsmittel, Handelsgut, sie war der Stoff der Herrscher, der Reichen und der Ahnen. Seide – wie Textilien überhaupt – gehörte zu den wichtigsten Handelsgütern, die sich zwischen Kulturen bewegen und große Räume zu einem dichten Beziehungsnetz verwebt.

Die heutige Fragilität der alten Museumsstücke lässt leicht vergessen, dass sie zu Beginn ihrer Reise wesentlich stabiler waren als vergleichsweise Glas oder Porzellan und vor allem leichter zu transportieren. Seide gelangte über Land auf dem nach ihr benannten Routengeflecht – der Seidenstraße – aus China über Zentralasien und den Nahen Osten bis nach Europa. Gefragte Waren aus Asien erreichten den Nahen Osten und Europa nicht nur über Land, der Seehandel spielte seit frühester Zeit eine ebenso wichtige Rolle. Neben chinesischen Seiden waren indische Baumwoll- und Sei-

Doppelikatgewebe (*patolu*) Double-ikat silk cloth (*patolu*)

Seide
428 x 98,5 cm
Indien, Gujarat, Patan
19. Jh.
Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr. 34514

den-Textilien hoch begehrt und wurden bis in den Mittelmeerraum verhandelt. Doch nicht nur nach Westen legten die Schiffe ab, sie liefen genauso häufig nach Osten aus, um ihre kostbare Fracht an die Küste Festlandsüdostasiens und der Inseln des Indonesischen Archipels zu tragen. Unter den nach Südostasien gehandelten Textilien waren neben bedruckten und bemalten Baumwollstoffen die *patola* die kostbarsten und in den lokalen Kontexten die bedeutendsten.

Die Kontakte zwischen Indien und Südostasien reichen bis zu Beginn unserer Zeitrechnung zurück. Wie Zentralasien für den Landhandel war Südost-Asien /Indonesien die Drehscheibe des Seehandels zwischen Ost- und Süd- bzw. Westasien – man spricht von daher zu Recht auch von der „Seidenstraße der Meere“. Mit dem Aufstieg Srivijayas im 8. Jh. n.Chr. entstand an der südlichen Küste Sumatras ein Handelsimperium mit internationalen Kontakten nach Indien, Sri Lanka und China. Eine vergleichbar wichtige Stellung sollte später, ab dem frühen 15. Jh. Malakka an der Küste der malaiischen Halbinsel einnehmen, einer der ersten größeren islamischen Fürstenhöfe in Südost-Asien. Obwohl indische Händler bereits seit dem 1. Jh. n. Chr. Beziehungen zu Südost-Asien pflegten, erfolgte mit diesem Aufstieg lokaler Mächte eine Intensivierung des Handels und indische religiöse Traditionen gewannen an Einfluss.

Buddhismus und Hinduismus fanden einen leichten Eingang in lokale Traditionen; der Islam, trotz der schon früh belegten Präsenz muslimischer Händler, wurde erst im 15. und 16. Jh. n. Chr. eine bestimmende religiöse Kraft in Indonesien. Trotz der regionalen und lokalen Unterschiede gab es eine Reihe kultureller und künstlerischer Traditionen, die den Fürstenhöfen gemeinsam war: zur Demonstration von Reichtum, sozialem Status und Macht waren Textilien, Prunkgeschirre aus Gold und chinesische Porzellane unabdingbar. Als die Portugiesen 1498 Indien auf dem Seeweg erreichten, fanden sie dort ein etabliertes Handelsnetzwerk vor. In diesen Handel einzusteigen war nicht nur für die Portugiesen eine treibende Kraft für maritime Explorationen.

Frühe europäische Berichte geben einen Eindruck der schier Menge an Textilien, die über den Indischen Ozean verschifft wurde

und deren zentrale Rolle für das Einhandeln von Gewürzen: ohne indische Textilien waren Gewürznelken, Muskatnüsse, Pfeffer u.a. nicht zu haben. Tomé Pires berichtet 1516 von vier in Malakka eingelaufenen Schiffen aus Gujarat, die 30 Sorten gefragter Stoffe mitführten. Viele der verzeichneten Stoffe lassen sich heute nicht mehr identifizieren, doch kein Zweifel besteht bezüglich des hohen Stellenwerts der ebenfalls erwähnten *patola*. Als die Niederländisch-Ostindische Kompanie (VOC) 1602 in der Region erschien, war der Stellenwert der *patola* für den lokalen Markt bekannt. Die Handelslisten der VOC geben einen guten Einblick über Art, Menge und Preise der gehandelten Textilien vom 17. -20. Jh. Die Listen bezeugen auch den hohen Anspruch und die Kennerchaft derjenigen, die diese Textilien erwarben. In einem Brief von 1617 nach Masulipatnam betonte Jan Pietersz Coen, Generaldirektor der VOC, dass nur beste Qualität gefragt sei. Weitere Bestelllisten lassen darauf schließen, dass auch die regionalen Präferenzen bekannt waren und berücksichtigt wurden, wie aus den genauen Angaben hinsichtlich bevorzugter Farben, Streifen und Randmuster oder aus spezifizierte Bestellung von floralen Mustern etc. hervorgeht. Dies lässt wiederum Rückschlüsse auf die Art und Weise zu, wie *patola* von den lokalen Käufern betrachtet wurden und bringt uns damit zu der Frage, aufgrund welcher Faktoren diese Textilien ein so gefragtes Handelsgut waren. Was machte ihre Besonderheit aus, in welchen Kontexten wurden sie verwendet, welche Bedeutung erlangten, welche Rolle spielten und welche Wirkungen entfalteten sie?

Ein nicht zu unterschätzender Aspekt liegt darin begründet, dass die Kulturen Südost-Asiens allgemein sehr textilorientiert waren und sind, mit einer eigenen reichen und hochkomplexen Textiltradition, was sicherlich ein ausschlaggebender Faktor für die Akzeptanz indischer Textilien und ihrer Absorbierung in die soziale und ökonomische Textur der Region war.

Bei den *patola* handelt es sich um Doppelikatgewebe, und damit um ein technisch hoch komplexes Reservemusterungsverfahren, dessen Ästhetik und Raffinesse sich nur dem geübten Auge erschließt. Einfache Ikatgewebe gehören seit langem zum traditionellen Repertoire der Textilkunst in Südost-Asien – und die Herstellung



Doppelikatgewebe (*patolu*)
Double-ikat silk cloth (patolu)

Seide
Indien, Gujara, Patan
19. Jh.
Völkerkundemuseum vPST
Inv.-Nr. 34513

dieser Kett- oder Schuss- Ikatstoffe erfordern bereits ein hohes Maß an Können. Ein Doppelikat – d.h. ein Textil, dessen Kett- wie Schussfäden ikattiert werden und damit die Musterbildung sowohl von der präzisen Umsetzung des Reservierungs- und Färbeverfahrens auf Kette und Schuss wie von dem anschließend präzisen Weben abhängen, gehört zur Königsklasse textiler Produktion. Es erfordert also ein wissendes Verständnis des Betrachteten, um die Kunst und das Können zu erkennen und wertzuschätzen – der Käufer ein Connoisseur. Nicht nur die technische Raffinesse, auch die leuchtenden Farben, die Feinheit der Muster und die fließende Geschmeidigkeit der Seide sind Aspekte, die sich in ein ästhetisches Koordinatensystem einfügen. Eine weitere ästhetische Wirkung beruht in dem Ineinanderfließen der Muster, der Impression von Bewegung, einem leichten Flirren der Seidenflächen, einem die Stofflichkeit transzendierenden visuellen Effekt, der nicht nur in Indonesien sondern auch in andern Regionen Asiens (Indien, Zentralasien, Japan) als äußerst kunstvoll empfunden wird.

Da luxuriöse Textilien hoher Qualität zudem dazu dienen, in einem subtilen, aber hoch skalierten System Status und soziale Differenz Zugehörigkeit und spirituelle Macht und Autorität zu signalisieren, war der Rahmen gesetzt, in den die *patola* mühelos eingliedert werden konnten. Aufgrund ihrer Seltenheit und außergewöhnlichen Qualitäten waren sie mit hohem Prestige versehen und in einer sehr rangbewussten Gesellschaft geradezu prädestiniert, Fürsten als zeremonielle Gewänder zu dienen. Sie waren passende Güter im Gabentausch anlässlich von Heiraten und dienten als Zeremonialtextilien bei Bestattungsriten. Ihnen wurde,

analog zu den lokal hergestellten Textilien, eine Reihe von rituellen und sakralen Funktionen und Eigenschaften zugeschrieben. Muster sind wirkmächtig, sie bilden ein transzendentes Netz, eine schützende Barriere – Stoffbahnen werden deshalb auch nicht zerschnitten. *Patola* dienten als Baldachine für Herrscher und kranke Kinder wurden ebenso wie Mitglieder der Fürstenfamilien darin eingehüllt: als schützende Hülle sind sie Verbindungs- und Kommunikationsmedium zu den Göttern und zugleich prestigeträchtige Schau von Reichtum und Rang. Auf den östlichen Inseln des Archipels gehören sie zu den sakralen Clannerbstücken (*pusaka*).

Von den Holländern wurden indische *patola*, auf Java *cindai* genannt, bevorzugt als Geschenke an Fürsten und lokale Herrscher überreicht, um Handelsbeziehungen zu knüpfen und zu festigen. So gelangten *patola* auch auf abgelegene Inseln, wo sich ihr Einfluss bis heute in der lokalen Textilproduktion wiederfindet. Die Rosetten und die Gittermuster mit ihren Binnendekoren, die das Innenfeld der *patola* zieren, und Musterelemente der Randbordüren erfuhren vielfältige Formen der Adaptation. In diesem Prozess erfuhren den *patola* entnommenen Musterelemente neue Ausdeutungen und Interpretationen. Auf Java findet sich der Einfluss in den Dekormotiven auf Batik, auch hier gesteuert von der ausdifferenzierten Regelung, die den Vorschriften und sozialen Restriktionen hinsichtlich einzelner Muster in der visuellen Grammatik textiler Dekore Rechnung trägt. Das vielleicht beeindruckendste Echo der *patola* finden wir in den auf Bali heute noch in Tenganan hergestellten Doppelikatgeweben aus Baumwolle (*geringsing*). Es sind bis heute sakral geladene und zeremoniell wie rituell gebundene Textilien.

Die *patola*, die sich heute im Museum befinden, sind mehr als nur Gegenstände, sie sind Zeugnisse des Wissens und Könnens ihrer Hersteller und der Bewunderung und Wertschätzung derer, die sie verwendeten. Sie sind Dokumente dieser verflochtenen Beziehungen. An der Erschließung der räumlichen und historischen, der technischen, kulturellen und symbolischen Dimension und der ihnen eingewobenen Vernetzungen waren Ethnologen und Archäologen ebenso beteiligt wie Philologen und Historiker. Sie sind aber nicht nur Dokumente, sie sind als kunstvolle Dinge einfach schön – und diese fragile Ästhetik gilt es auch zu bewahren.

Summary

Silk fabrics were among the most important items exchanged along the historical 'Silk Road' which connected China with the Middle East, the Mediterranean and Europe. The patola, double-ikat silk cloth from Patan in Gujarat relate to this background of trans-Asian exchanges, in that they moved along the 'Silk Roads of the Sea', connecting the Middle East, India, Southeast and East Asia long before the appearance of European merchants in the Indian Ocean trade. Among many types of cotton and silk cloth which were shipped along this route, the patola were perhaps among the most prestigious and valuable textiles traded to Southeast Asia and the Indonesian Archipelago.

The patola trade was well established in the thriving commerce to Southeast Asia; they were prized as ceremonial dress, used in life-cycle rituals, and treasured as heirlooms. The maritime trade that was dependent on the supply of Indian textiles in exchange for spices was first in the hands of Indian, Arab and Persian merchants to be later dominated by Portuguese, Dutch and British trading companies. When the Dutch arrived in the Indonesian trade arena, the famous patola silks had become synonymous with status, spiritual power and authority.

Patolas are very complex cloths and range among the most extraordinary textiles; the process of producing double-ikat weaves involves the precise dyeing of both the weft and warp. They are the tangible manifestation of technical mastery and refined aesthetics, appreciated and valued by those who bought them, revealing their connoisseurship. Southeast Asia is itself home to an ancient ikat weaving tradition ('single', either warp or weft ikat), and that certainly has to be taken into account regarding the acceptability and

success of patola on the Indonesian islands. The patola became integrated into systems of social prestige and ranking as well as ceremonial and ritual functions of cloth. The silk double-ikat patola became items of prestige and in various ways influenced local traditional textile cultures which echo this influence until today. Particularly interesting are aspects of reinterpretations of the patola designs, be it the integration of specific design elements into the local repertoire or in the spatial arrangement of patola-derived motifs.

Thus, patola are transcultural textiles, interweaving the global with the local and as such they are important documents for the longstanding intercultural transactions of the area.

Literatur

- Adams, Monni: „Symbolic Scenes in Javanese Batik“, *Textile Museum Journal* 3 (1970): 25-40.
- Barnes, Ruth (Hrsg.): *Textiles in Indian Ocean Societies*. London and New York, 2005.
- Barnes, Ruth: „Indian Textiles for Island Taste: Gujarati Cloth in Eastern Indonesia“, *Ars Orientalis* 34 (2004): 134-149.
- Barnes, Ruth: *Indian Block-Printed Textiles in Egypt: The Newberry Collection in the Ashmolean Museum, Oxford*. Oxford, 1997.
- Barnes, Ruth: „Patola in Southern Lembata“, in: Gisela Völger & Karin von Welck (Hrsg.), *Indonesian Textiles: Symposium* 1985. Köln: Rautenstrauch-Joest Museum, 1991 (Ethnologica N.F. 14).

- Barnes, Ruth: „The Bridewealth Cloth of Lamalera, Lembara“, in: M. Gittinger (Hrsg.), *To Speak with Cloth: Studies in Indonesian Textiles*. Los Angeles, Museum of Cultural History, 1989.
- Bühler, Alfred: 1959. „Patola Influences in Southeast Asia“, *Journal of Indian Textile History* 4 (1959): 4-46.
- Bühler, Alfred & Nabholz, Marie-Louise: *Indian Tie-Dyed Fabrics*. Ahmedabad, Calico Museum, 1980.
- Dijk, Toos van & Jonge, Nico de: „Bastas in Babar: Imported Asian Textiles in a South-East Moluccan Culture“, in: Gisela Völger & Karin von Welck (eds.), *Indonesian Textiles: Symposium 1985*. Köln, Rautentrauch-Joest Museum, 1991 (Ethnologica N.F. 14).
- Fox, James J.: „Roti, Ndao, and Savu“, in: Mary Hunt Kahlenberg (Hrsg.), *Textile Traditions of Indonesia*. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1997.
- Fox, James J.: „Figure Shark and Pattern Crocodile: The Foundations of the Textile Traditions of Roti and Ndao“, in: M. Gittinger (Hrsg.), *Indonesian Textiles: Washington, DC, The Textile Museum, 1980*.
- Gittinger, Mattiebelle (Hrsg.) *To Speak with Cloth: Studies in Indonesian Textiles*. Los Angeles: Museum of Cultural History, University of California Press, 1989.
- Gittinger, Mattiebelle: *Splendid Symbols: Textiles and Tradition in Indonesia*. Washington, The Textile Museum, 1979.
- Guy, John: „Commerce, Power, and Mythology: Indian Textiles in Indonesia“, *Indonesia Circle* 42 (1977): 57-75.
- Guy, John: „Sarasa and Patola: Indian Textiles in Indonesia“, *Orientalia*, Jan. 1989: 48-60.
- Nabholz-Kartaschoff, Marie-Louise, Barnes, Ruth & Stuart-Fox, David J. (Hrsg.): *Weaving Patterns of Life: Indonesian Textile Symposium 1991*. Basel, Museum of Ethnography, 1993.
- Maxwell, Robyn: *Textiles of Southeast Asia: Tradition, Trade and Transformation*. Melbourne: Oxford University Press, 1990.
- Pires, Tomé: *The Suma Oriental of Tomé Pires*, ed. Armando Cortesao, 2 Bde. London, Hakluyt Society, 1944.
- Reid, Anthony: *Southeast Asia in the Age of Commerce 1450-1680, I: The Lands below the Winds*. New Haven., 1988
- Keall, E. J., and Nagai-Berthrong, E.: *Silk Roads, China Ships: An Exhibition of East-West Trade*. Toronto, Royal Ontario Museum, 1983.

Margareta Pavaloi

ist Direktorin des Völkerkundemuseums der J. & E. von Portheim-Stiftung, Heidelberg. Materielle Kultur, historische Fotografie, kulturelle Dynamik von Kontaktzonen und islamische Kunst sind unter anderem ihre wissenschaftlichen Arbeitsfelder. Zu ihren wichtigsten Publikationenzahlen „Architekturdekor aus dem Panjab I-III“ (Tribus 1998-2001), und als Mitherausgeberin/Mitautorin *Erben der Seidenstraße: Usbekistan* (1995) sowie *Vom Wissen der Dinge* (2008).



Das *Mahāparinirvāṇa-mahāsūtra* - aus dem „Dragon Canon“ (1735)?

Michael Radich

Eine Szene, die sowohl in der Literatur als auch in der buddhistischen Kunst der ganzen Welt berühmt ist, zeigt den Buddha im Sterben. Er ist von einer wehklagenden Menge umgeben, die je nach Darstellung nicht nur Menschen, wie seine älteren Jünger und bedeutende Könige seiner Zeit, sondern auch eine himmlische Schar von Wesen wie Schlangenkönige (*nāga*), Naturgeister (*yakṣa*) und himmlische Musiker (*gandharva*) umfasst. Für alle Anwesenden bedeutet der bevorstehende Tod des Buddha, die Vernichtung der einzigen Hoffnung des Erlöschens des Leidens (*duḥkha*, „Leiden“, die letztlich unbefriedigende Natur aller weltlichen Existenz nach der grundlegenden buddhistischen Lehre).

Diese Szene, die in den verschiedenen Versionen eines Textes mit dem Titel „Sūtra der großen und vollständigen Auslöschung [des Leidens]“ (Pāli *Mahāparinibbāna-sutta*, Sanskrit *Mahāparinirvāṇa-sūtra*) am klassischsten beschrieben wird, war für den Buddhismus ebenso zentral wie die Kreuzigung im Christentum. Wir stellen uns typischerweise den Buddha vor, wie er unter einem Baum „Erleuchtung“ erlangt, und wir denken, dass es sich dabei um eine „geistige“ Angelegenheit handelt. In vielerlei Hinsicht soll seine wahre Befreiung jedoch bei seinem scheinbaren Tod eingetreten sein und zutiefst körperlich gewesen sein. Die Interpretationen der Bedeutung dieses Ereignisses waren stets unterschiedlich. Allen gemein ist jedoch das Verständnis, dass die vom Buddha erreichte Befreiung eine spezifische Befreiung vom ewigen Kreislauf (*saṃsāra*) der Wiedergeburt – und vielleicht noch bedeutsamer des „Wiedertods“ (*punarmṛtyu*) – in der unbefriedigenden, elenden Welt war. In diesem Moment lag also ein seltenes Wesen im Sterben, das nie wieder geboren werden sollte und somit nie wieder leiden musste. Das

Mahāparinirvāṇa-mahāsūtra

Papier, Seide
28 x 13,5 cm, H: 139 cm
China
1735 (?)
Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 37675/17

„vollständige *nirvāna*“ oder vollständige „Erlöschen“ (*parinirvāṇa*), wie das Ableben des Buddha genannt wird, stellt demnach den endgültigen Sieg über den Tod durch den außergewöhnlichen Tod des Heilsbringers dar.

Dabei verstand ein großer Zweig der buddhistischen Tradition dies so, dass der Buddha nicht wirklich starb. So erschien zu Beginn des ersten Jahrtausends eine radikal neue Version des Textes (das *Mahāparinirvāṇa-mahāsūtra*) im Zusammenhang mit neuen Entwicklungen in der buddhistischen Lehre und Praxis. Dieser Zweig wurde *mahāvāna* („Großes Fahrzeug“) genannt. In diesem Text wurde die Geschichte vom Hinscheiden des Buddha radikal umgeschrieben: Der Buddha legt sich wie zum Sterben hin, setzt sich dann aber wieder auf, gewinnt seine volle Kraft zurück und lehrt eine aufregende neue Lehre: Wir alle können vollkommene Buddhas werden, genauso unsterblich wie er.

Eine der vielen und vielfältigen Varianten dieses Textes ist das Objekt, das ich für die Aufnahme in diese Ausstellung ausgewählt habe, ein chinesisches Buch. Es erlebte jahrhundertelange Abenteuer, um diese Form zu erreichen. Unser Text begann sein Leben in Indien, wahrscheinlich in einer dunstigen Zeit aus historischer Sicht, als eine mündliche Tradition in einer Randgruppe. Der Text selbst deutet darauf hin, dass ein früher Kern in Südindien verfasst wurde, aber die Gruppe wanderte dann, vielleicht wegen Verfolgungen, nach Kaschmir aus. Dort verdoppelte sich die Textgröße. Der Originaltext, der wahrscheinlich in einer Lokalsprache verfasst wurde, wurde später in die ältere „Hochsprache“ des Sanskrit übersetzt. Irgendwann wurde er aufgeschrieben und die Übertragung des Manuskripts begann. Ein Manuskript wurde um 407 in Pāṭaliputra (Patna) gefunden und 412-414 von Faxian, dem ersten Pilger-Mönch, der lebend aus Indien zurückkehrte, nach China gebracht.

In den 420er Jahren wurde der Text von Dharmakṣema 曇無讖 (385-433) am Rande der nordwestlichen Taklamakan-Wüste ins Chinesische übersetzt. Dabei vervierfachte sich der Text auf mysteriöse Weise, angereichert mit neuem Material möglicherweise zentralasiatischer Herkunft. Der daraus resultierende Mammuttext (in vierzig Faszikeln) hatte massive Auswirkungen auf China und veränderte grundlegend das Verständnis von Tod und Befreiung.

In China wie auch anderswo in Ostasien wurde der Text zunächst Jahrhunderte lang in Handschriften übertragen. Danach waren buddhistische Schriften der Schlüssel zu epochalen Veränderungen in den Texttechnologien. Weltweit waren die ersten gedruckten Bücher im späten ersten Jahrtausend, Jahrhunderte vor Gutenberg, chinesisch-buddhistische Texte.

Der Hintergrund dieser Entwicklungen war komplex. Großes religiöses Verdienst sollte jedem zuteil werden, der die Lehre verbreitet. Ein Grund für diesen Glauben mag gewesen sein, dass man damit das heilbringende Werk des Buddha selbst rituell nachvollzieht, indem man die Wahrheit (Dharma) in der leidenden Welt aktiviert und verbreitet. Andererseits wurden die Lehren (auch Dharma genannt) als physische Überbleibsel des Körpers betrachtet, gleichwertig mit den Überresten seiner Leiche nach der Verbrennung oder den von ihm verwendeten Utensilien. So wurden die Lehren, wie andere Reliquien in Indien, in einer historischen Periode, von der wir nicht viel wissen, als „Körper“ des Buddha (*śarīra*) bezeichnet und rituell als gleichwertig mit einem lebenden Buddha betrachtet und behandelt, d.h. verehrt. Mit dem Aufkommen des Schreibens scheinen diese Überzeugungen in einen Buchkult eingeflossen zu sein. Bücher (zunächst Manuskripte), die das Wort des Buddha enthalten, wurden rituell verehrt und auch als Amulette oder für andere apotrophe und magische Funktionen verwendet. In Ostasien wurde dieser Kult wohl auf den gesamten Kanon ausgedehnt.

Überall in der buddhistischen Welt wurden Könige im Buddhismus lange Zeit als die Laien der Religion par excellence angesehen, und als Teil dieser Ideologie unterstützten Könige natürlich die Erhaltung und Verbreitung der Lehren. Reliquien aller Art, wohl auch die Lehre, wurden auch als Palladia des Königtums angesehen, durch die es möglich war, die Autorität des Buddha und des Dharma als Mittel für die Legitimation der Herrschaft zu nutzen. Durch eine Kombination dieser Ideen legitimierte das Sponsoring der Lehre das Königtum. Diese Praxis begann bereits im Zeitalter der Manuskripte, aber nach der Entwicklung des Drucks nutzten die chinesischen Kaiser (oft selbst nicht „chinesisch“) die neuen Technologien regelmäßig, indem sie den gesamten Kanon in massiven Übungen vormoderner „Soft Power“ verteilten.



Obwohl „nur“ 280 Jahre alt (sofern echt), kann das Exemplar des Völkerkundemuseums in dieser Linie stehen. 1735 initiierte der Qing (Mandschu)-Kaiser Yongzheng 雍正 (1678-1735, r. 1722-1735) eine Revision und Veröffentlichung des Kanons. Diese Ausgabe des Kanons wurde 1738 unter Yongzheng's Nachfolger Qianlong 乾隆 (1711-1799, r. 1736-1795) fertiggestellt und wird im Volksmund als „Drachenkanon“ 龍藏 bezeichnet. Die hier gezeigten Bände scheinen auf den ersten Blick aus diesem Druck zu stammen. Jeder Band hat ein Titelbild mit der Legende „geschaffen auf imperialen Befehl“ 御製, und unser Text trägt ein Datum von Yongzheng 13, d.h. 1735. Es gibt jedoch Grund zu bezweifeln, dass diese Bände wirklich aus dem „Drachenkanon“ stammen. So beträgt beispielsweise das Standardformat in der ursprünglichen Ausgabe fünf Spalten pro halber Seite mit siebzehn chinesischen Zeichen pro Spalte, während wir hier eher zehn Spalten mit je zwanzig Zeichen sehen.

Das Buch, das wir hier sehen, steht als physisches Objekt für den chinesischen Buchdruck - Holzschnitt, Leineneinband, geheftete Bindung, mehrere Bände in einem gepolsterten Kartonetui. Unter diesem unscheinbaren Äußeren finden wir jedoch eine alte hybride südindisch-kaschmirisch-zentralasiatische Lehre; ein geschriebenes Fossil eines einst mündlichen Organismus, übersetzt zuerst aus einer unbekanntem mittelindischen Sprache ins Sanskrit, und danach, von einem nicht-chinesischen Wissenschaftler unter nicht-chinesischer Schirmherrschaft, ins Chinesische; ein Kapitel in der weltweiten Geschichte des Drucks in seiner Beziehung zur Religion; ein (möglicherweise gefälschtes) Emblem der immensen Macht eines Mandschu-Kaisers von China; und - trotz der Tatsache, dass es keine anthropomorphe Form hat - eine Reliquie oder „Körper“ des Buddha selbst.

Summary

In a famous scene, the Buddha lies dying. He is surrounded by a wailing throng. Their only ray of hope is quenched, in a world of unmitigated woe. This scene was as central for Buddhism as the Crucifixion for Christianity, for similar reasons. We typically picture the Buddha sitting under a tree and being “enlightened”, and imagine that this is a “spiritual” matter. In many respects, however, his true liberation came at his apparent death, and was profoundly corporeal. The “full *nirvāṇa*” (*parinirvāṇa*), then, as his death is called, represents final conquest over death, by the extraordinary death of the savior.

Indeed, one great branch of the tradition held that the Buddha did not really die. In a new version of the “Scripture of the Great and Full Extinction [of Suffering]” (*Mahāparinirvāṇa-mahāsūtra*), the story was radically rewritten. The Buddha does lie down as if to die, but then he sits up again, recovers full strength, and teaches a hair-raising new doctrine: We all can become full Buddhas, just as immortal as he. This text you see before you. It underwent centuries of adventures to reach this form.

Our text probably began, in a hazy time out of historical view, as an oral tradition among a fringe group. The text itself indicates that an early core was composed in South India, but the group then migrated, perhaps because of persecution, to Kashmir. There, the text doubled in size. The original language was perhaps an Indic vernacular, which was later back-translated into the older “high” language of Sanskrit. At some point, the text was written down, and manuscript transmission began. A manuscript was found in Pāṭaliputra (Patna) around 407, and brought home to China in 412–414, by Faxian, the first Chinese “pilgrim”-monk ever to return from India alive.

In the 420s, the text was translated into Chinese by an Indian monk-client of a fierce Xiongnu warlord, at the rim of the north-western desert. (According to one

tradition, this monk was later tortured to death in the town square for sleeping with his lord’s harem ladies.) In the process, the text mysteriously quadrupled in length, padded by new material of possibly Central Asian origin. The resulting mammoth text impacted massively on China, and transformed understandings of death and liberation.

In China, the text was first transmitted for centuries in manuscripts. Thereafter, Buddhist scriptures were key to epoch-making changes in textual technologies. In the late first millennium, centuries before Gutenberg, the first printed books worldwide were Chinese Buddhist texts. Great religious benefit was supposed to accrue to spreading the teaching, and sponsorship of the teaching legitimated kingship. These beliefs seem to have spurred the development of print. Subsequently, using the new technologies, emperors of China (often themselves non-“Chinese”) regularly printed and distributed the whole canon in massive exercises of pre-modern “soft power”. Though “only” 280-odd years old, the book before you stands in this line. In 1735, the Qing (Manchu) emperor Yongzheng initiated a new revision and publication of the canon, and these volumes are presented as if from that printing.

The book itself is physically representative of Chinese book-making—woodblock printing, cloth cover, stitched binding, multiple volumes in an upholstered board case. Beneath this nondescript exterior, however, we find the palladium of rule of a Manchu emperor; an ancient hybrid South Indian-Kashmiri-Central Asian teaching; a written fossil of a once oral organism, translated anonymously from an unknown Prakrit to Sanskrit, and thence into Chinese by a non-Chinese scholar under non-Chinese patronage; and a chapter in the worldwide history of print in its relation to religion. It is hard to imagine a more trans-cultural artefact.

Literatur

- Bureau, André. „La composition et les étapes de la formation progressive du *Mahāparinirvāṇasūtra* ancien.“ *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient* 66 (1979): 45–103.
- Brokaw, Cynthia J., and Kai-wing Chow, eds. *Printing and Book Culture in Late Imperial China*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Chen, Jinhua. „Śarīra and Scepter: Empress Wu's Political Use of Buddhist Relics.“ *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 25, no. 1-2 (2002): 33-150.
- Chen, Jinhua. „The Indian Buddhist Missionary Dharmakṣema (385-433): A New Dating of his Arrival in Guizang and of his Translations.“ *T'oung Pao* 90 (2004): 215-263.
- Deeg, Max. *Das Gaoseng-Faxian-Zhuan als religionsgeschichtliche Quelle: Der älteste Bericht eines chinesischen buddhistischen Pilgermönchs über seine Reise nach Indien, mit Übersetzung des Textes*. Studies in Oriental Religions 52. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005.
- Hodge, Stephen. „The Mahāyāna *Mahāparinirvāṇasūtra*: The Text and Its Transmission.“ Corrected and revised version of a paper presented in July 2010 at the Second International Workshop on the *Mahāparinirvāṇasūtra*, Munich University. Hamburg: Zentrum für Buddhismuskunde, 2012.
- Radich, Michael. „Immortal Buddhas and Their Indestructible Embodiments: The Advent of the Concept of *Vajrakāya*.“ *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 34 (2012): 227-290.
- Radich, Michael. *The Mahāparinirvāṇa-mahāsūtra and the Emergence of Tathāgatarbha Doctrine*. Hamburg Buddhist Studies 5. Hamburg: Hamburg University Press, 2015a.
- Waldschmidt, Ernst. *Das Mahāparinirvāṇasūtra: Text in Sanskrit und Tibetisch, verglichen mit dem Pāli nebst einer Übersetzung der chinesischen Entsprechung im Vinaya der Mūlasarvāstivādins auf Grund von Turfan-Handschriften*. Berlin: Akademie-Verlag, 1950–1951.

Michael Radich

ist Professor für Buddhist Studies am Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien und forscht unter anderem über die Übertragung von Buddhismus aus Indien und Zentral Asien nach China. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören *How Ajātaśatru Was Reformed: The Domestication of „Ajase“ and Stories in Buddhist History* (Tokyo: The International Institute for Buddhist Studies, 2011), (hrsg. mit Lin Chen-kuo) *A Distant Mirror: Articulating Indic Ideas in Sixth and Seventh Century Chinese Buddhism* (Hamburg: Hamburg University Press, 2014), und „The Doctrine of *Amalavijñāna* in Paramārtha (499-569), and Later Authors to Approximately 800 C.E.“, in: *Zinbun* 41 (2008): 45-174.



Kopfschmuck einer Akha-Frau, Thailand

Guido Sprenger

Der Kopfschmuck einer jungen Frau aus dem Hochland Südostasiens verbindet nicht nur drei Regionen des asiatischen Kontinents. Er steht zugleich für eine Auffassung von Gesellschaft, die ebenso offen wie geschlossen ist, ihrer Grenzen bewusst und bereit, das Fremde aufzunehmen.

Die Akha gehören zu den zahlreichen ethnischen Gruppen, die das Hochland zwischen China, Südostasien und Indien bevölkern. Wie die meisten davon bauen sie überwiegend Reis im Brandrodungsfeldbau an. In ihrer Geschichte haben sie keine Gemeinwesen entwickelt, die größer als ein Dorf sind. Ursprünglich lebten sie in China, wanderten aber ab dem 19. Jahrhundert in Gebiete ein, die heute zu Myanmar, Thailand und Laos gehören. Ihre farbenprächtige Kleidung hat sie in den letzten Jahren im globalen Tourismus bekannt gemacht.

Besonders der Kopfschmuck der Frauen trägt vielfältige Bedeutungen. Unter anderem kennzeichnet jede Untergruppe der Akha ihre Identität mit einem spezifischen Stil. Daher haben Ethnologen diese Untergruppen als „Kopfschmuck-Gruppen“ bezeichnet. Eine Beobachterin berichtet sogar, dass bei der Spaltung einer solchen Gruppe zunächst ein neuer Stil des Kopfschmucks entworfen wurde. Der Kopfputz ist daher ein deutlich sichtbares Zeichen der Zugehörigkeit zu den Akha wie auch zur jeweiligen Untergruppe. Wenn Frauen andere Dörfer und lokale Märkte besuchen, können sie unmittelbar identifiziert werden. Kleidung bildet überall in dieser Region einen Code der kulturellen Identität und der Zugehörigkeit.

Das hier gezeigte Stück stammt von der Ulo-Kopfschmuckgruppe, der zahlenmäßig größten Untergruppe in Thailand. Pflanzensa-

Kopfschmuck **Headdress**

Stoff, Fell, Feder, Silber,
Pflanzensamen
D: 15,5 cm, H: 29,5 cm
Thailand, Akha
um 1960

Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Friedhelm Scholz)
Inv.-Nr. As 7988

men und Tierfell bilden seinen Schmuck. Besonders auffallend sind die indischen Rupien aus der Kolonialzeit, die das Bild von König George V. (r. 1910-1936) tragen. Solche Münzen, wie auch Piaster aus der französischen Kolonialzeit Indochinas, zieren häufig den Akha-Kopfschmuck. Er ist also ein Produkt der transkulturellen Beziehungen zwischen China, Indien und Südostasien, mit Europa im weiteren Horizont.

Obwohl ihre Migrationen von ihren transkulturellen Erfahrungen zeugen, besitzen die Akha einen ungewöhnlich starken Sinn für ihre Identität. Es gibt ein ausgeprägtes Bewusstsein der eigenen Besonderheit und der Unterschiede zwischen ihnen und ihren Nachbarn. Im Gegensatz zu vielen anderen Gesellschaften verfügen sie über einen Begriff, den man mit „Tradition“ übersetzen könnte, „Akha zang“, auch „der Weg der Akha“. So haben Akha ihre spezifische Lebensweise selbst in der Migration erhalten. Dabei halten sie sich besonders von staatlichen Institutionen fern. Auch heute gibt es in Laos Akha-Dörfer, in denen kaum jemand die Nationalsprache spricht. Nur ein geringer Prozentsatz besucht erfolgreich die Schule.

Der Begriff „zang“ bezieht sich aber auch auf andere Lebensweisen. Es gibt einen „zang der Thai“ oder einen „zang der Christen“. Es ist durchaus möglich, den „zang“ zu wechseln, und einige Akha in Thailand sind Christen geworden, während andere ihre ethnische Identität geändert haben. Die Genealogien der Akha – Stammbäume, die mitunter 60 Generationen zurückreichen – enthalten eine ganze Anzahl von Menschen, die ursprünglich keine Akha waren, es aber dann wurden, zum Beispiel durch Einheirat.

Im „Weg der Akha“ besteht eine enge Beziehung zwischen einer Frau und ihrem Kopfschmuck. Wie viele Gegenstände ihrer Tradition betrachten Akha ihn als mächtig und lebensspendend. Das gezeigte Stück ist die Kappe einer unverheirateten jungen Frau. Diese wird im Lauf der Jahre – meist vor der Ehe – durch einen größeren Kopfputz ersetzt, dessen Schmuck schrittweise zunimmt. Erst in hohem Alter verschenken Akha-Frauen Teile ihres Schmucks an Jüngere. In Thailand bis weit in die 1980er und in Laos bis in die Gegenwart nahmen viele Akha-Frauen ihren Kopfschmuck nur selten ab. Sie trugen ihn selbst im Schlaf und im Grab. Ohne ihn

hätte es Unglück gebracht, selbst einfache Tätigkeiten auszuüben, wie zum Beispiel den Reis aus dem Topf zu nehmen.

In den letzten Jahren und Jahrzehnten wurde diese Regelung etwas gelockert. Thailändische Akha-Frauen mussten erleben, dass sie auf ihren Feldern von Räufern überfallen wurden, die auf den Silberschmuck aus waren. In Laos übten Regierung und NGOs Druck aus. Zu festlichen Anlässen und Ritualen tragen sie den Kopfschmuck jedoch so gut wie immer. In Laos tragen ihn vor allem junge verheiratete Frauen, die keine Kinder bekommen haben – die Macht der Akha-Gegenstände soll ihnen Fruchtbarkeit verleihen.

Der Kopfschmuck ist demnach ein janusköpfiges Objekt. Einerseits vermittelt er seiner Trägerin Lebenskraft und Fruchtbarkeit. Andererseits zeigt er auch den Fremden, zu welcher Gruppe und Untergruppe sie gehört. Beides sind unauflösbare Bestandteile des Daseins einer Akha-Frau. Der Kopfschmuck ist ein Gegenstand, der einzigartig und kennzeichnend für die Akha ist, sich aber zugleich auf die Außenwelt bezieht – eine Welt kolonialer Mächte, Staaten und Märkte.

Diese Eigenschaft kennzeichnet nicht nur die Akha, sondern auch andere Gesellschaften der Region. Als dieses Stück erworben wurde, legten die Akha großen Wert auf die Aufrechterhaltung ihrer Grenzen. Vergleichbare Gesellschaften machen die zweideutige Natur ihrer Grenzen noch deutlicher. Wenn die Rmeet in Laos, bei denen ich selbst forsche, ihre Dörfer bei wichtigen Ritualen nach außen abschließen, errichten sie keine Zäune, sondern rituelle Tore – ein Bild geregelten Zugangs, nicht des Ausschlusses. Als die Mien im 19. Jahrhundert von China nach Südostasien einwanderten, trugen sie Dokumente in chinesischer Schrift bei sich, von denen sie sagten, der Kaiser habe sie ausgestellt. Die Dokumente erlaubten ihnen, weder Steuern zu zahlen noch Beamten Respekt zu zollen – die Mien sahen sich als Anarchisten von Kaisers Gnaden. Die Hmong übernahmen chinesische Geomantik, um zu verdeutlichen, dass sie keine Chinesen sind. Alle diese Gesellschaften fanden Wege, sie selbst zu bleiben, indem sie äußere Einflüsse aufnahmen.

Diese Kombination von Geschlossenheit und Offenheit stellt für mich eine der faszinierendsten Eigenschaften der Hochlandgesell-

schaften an dieser Schnittstelle asiatischer Regionen dar. Identität und kulturelle Grenzen werden in Europa allzu oft mit der Ablehnung des Fremden in Verbindung gebracht. Äußere Einflüsse und die Ankunft von Fremden lösen Ängste vor Kulturverlust aus. Die Gesellschaften des südostasiatischen Hochlandes hingegen haben für diese Herausforderung eine andere Lösung gefunden. Für sie kann das Eigene nicht existieren, ohne das Fremde aufzunehmen. Grenzen und Unterscheidungen sind ihnen wichtig, aber sie dienen nicht dem Ausschluss. Grenzen sind vielmehr das Mittel, durch die das Äußere ins Innere verwandelt werden kann.

Wir wissen nicht genau, wie das gezeigte Stück erworben wurde. Akha-Frauen trennen sich von ihrem Kopfschmuck nur, wenn sie außergewöhnlich arm sind. Allerdings handelt es sich hier um die Kappe eines Mädchens. Vermutlich wurde sie verkauft, nachdem ihre Besitzerin den Kopfputz für Erwachsene erhielt, oder sie wurde eigens für den Forscher hergestellt. Ihr Käufer war Friedhelm Scholz (1928-2000), der Jahrzehnte seines Lebens mit dem Studium der Hochlandgruppen in Thailand verbrachte. Von 1964 bis 1993 war er Forscher und Akademischer Rat am Südasieninstitut der Universität Heidelberg. In mindestens 35 kurzen Filmen dokumentierte er Handwerk und Ritual von Gruppen wie den Akha, Hmong oder Lahu. Jedoch waren die Akha die Gruppe, die er am besten kannte, deren Sprache er sprach und an deren Leben er teilnahm. Als Forscher publizierte er nur einen Bruchteil seines Wissens. Sein Nachlass im Archiv der Universität stellt einen ungehobenen Schatz dar. Die Wahl dieses Stücks ist seinem Gedächtnis gewidmet.

Nachtrag: Ich möchte meine Dankbarkeit Deborah Tooker und Giulio Ongaro gegenüber ausdrücken, die großzügig ihr umfassendes Wissen über die Akha für diesen Aufsatz mit mir teilten.

Summary

This headdress of a young woman from the upland of Southeast Asia represents the connection of three major regions of Asia. At the same time, it stands for a view of society as simultaneously open and closed, recognizing its boundaries and integrating the foreign.

The Akha belong to the numerous ethnic groups populating the highlands between China, Southeast Asia and India. Most of these groups cultivate rice in shifting cultivation and have not developed social units larger than villages. The Akha originally lived in China but migrated into areas that today belong to Laos, Thailand and Myanmar, since the 19th century. In recent decades, they have become popular icons of the uplands of this region in global tourism, due to their colourful dress.

Especially women's headdresses bear a complex set of meanings. Each Akha subgroup is conspicuous by its distinctive headdress. Therefore, anthropologists have called these subgroups "headdress groups". One researcher has even reported that Akha design new styles of headdresses when a subgroup has split due to disagreements. Headdresses are widely visible markers of both Akha and subgroup identity. When Akha women travel to other villages or to local markets, they can immediately be identified. Everywhere in this region, dress is a code of cultural identity and allegiance.

The present example is from the Ulo headdress group, the most numerous group in Thailand. Its decoration contains plant seeds and animal fur. Especially prominent are rupees from India bearing the image of King George V. (r. 1910-1936). These coins, along with Pias-

ters from French Indochina, are often seen on Akha headdresses in Thailand. Thus, this headdress is the product of transcultural relationships between China, India, Southeast Asia, and, by extension, Europe.

The "way of the Akha" creates a close relationship between a woman and her headdress. Like many items of Akha tradition, Akha consider them as particularly powerful and life-giving. The specimen on display is a cap worn by young, unmarried women. Later in life – often before marriage – it will be replaced by a larger headdress that gradually accumulates further decorations. Only in old age, Akha women start giving away parts of their jewellery to younger ones. Until the 1980s in Thailand and more recently in Laos, a woman would hardly ever take off her headdress. She would sleep with it and be buried with it. Certain everyday actions, like taking rice out of a cooking pot, would cause misfortune if done without a headdress on.

Recent years saw a relaxation of these rules. While in Laos, the government and international organisations instigated this change, Akha in Thailand made the experience that women fell victim to robbers aiming for the precious silver ornaments and coins, while being out in the fields. Still, the headdress is worn during rituals and festive occasions. Young women in Laos wear it more regularly when they remain without children – the power of things Akha will provide them with fertility and thus hope to become pregnant.

The headdresses thus are Janus-faced objects. On the one hand, they gather potency and fertility for their bearers. On the other, they show to outsiders to which group and which subgroup its bearer belongs. Both are inextricable aspects of an Akha woman's exis-

tence. The headdresses are objects unique to the Akha and at the same time reference the world outside their villages – a world of colonial powers, states and markets.

This is quite characteristic, not just for Akha society, but for others in the area as well. The Akha, as they have been at the time when this piece was collected and still are in some places, put great value on keeping up boundaries. Other comparable peoples in the region manage their boundaries somewhat differently, making their double-sided nature even more obvious. When the Rmeet of Laos, whom I am studying myself, mark their villages as off-limits for strangers during important rituals, they do so by building gates, not fences – an image of controlled trespass instead of exclusion. When the Mien crossed the border from China to Southeast Asia in the 19th century, they carried along documents in Chinese script they said were issued by the Chinese emperor. The documents allowed them to pay no taxes and no respect to officials – the Mien styled themselves as anarchists by the grace of the emperor. The Hmong took up Chinese geomancy in order to explain why they are not Chinese. All these peoples found ways to stay themselves by adopting outside influences.

This, to me, is one of the most fascinating features of societies in the Southeast Asian uplands. In Europe, identity and cultural boundaries often come with the exclusion of the foreign. The arrival of foreigners makes people fear the loss of their own culture. Upland Southeast Asian societies approach this challenge in a different way. For them, their own culture cannot exist without including the foreign. Boundaries and differences are important for them, but not so much as means of exclusion. Rather, boundaries are a means to turn the outside into the inside.

We do not know how the present piece was acquired. Akha women part with their headdresses only when extremely poor. However, this is a girl's cap. It was presumably either sold after its owner received her adult headdress or made specifically for the researcher. Its buyer, Friedhelm Scholz (1928-2000), spent decades of his life studying the upland ethnic groups of Thailand. He was employed at the South Asia Institute of Heidelberg University from 1964 to 1993. In at least 35 short documentaries he depicted how groups like Akha, Hmong or Lahu made everyday objects and performed rituals. However, the Akha were the group he knew best – speaking their language and taking part in their everyday activities. He was a researcher who published only a fraction of his knowledge. His estate in the archives of Heidelberg University is an as yet unearthed treasure. The choice of this piece for this exhibition is dedicated to his memory.

Literatur

- Alting von Geusau, Leo: „Dialectics of Akhazang: The Interiorizations of a perennial minority group“, in: John McKinnon/Wanat Bhruksasri (Hrsg.): *Highlanders of Thailand*. Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1983, 241-278.
- Alting von Geusau, Leo: „Akha Internal History: Marginalization and the Ethnic Alliance System“, in: Andrew Turton (Hrsg.): *Civility and Savagery. Social identity in Tai states*. London/New York: Routledge, 2000, 122-158.
- Hanks, Jane Richardson, and Lucien Mason Hanks: *Tribes of the North Thailand frontier*. New Haven, Conn.: Yale University Southeast Asia Studies, 2001.
- Lewis, Elaine, and Paul Lewis: *Völker im Goldenen Dreieck*. Stuttgart, London: Mayer, 1984.

Sprenger, Guido: „Idiome von Zentrum und Peripherie: Transkulturalität in einer asiatischen Grenzregion“, in: Jutta Ernst/Florian Freitag (Hrsg.): *Transkulturelle Dynamiken: Aktanten – Prozesse – Theorien*. Bielefeld: Transcript, 2015, 227-254.

Tooker, Deborah: „Putting the Mandala in its place: a practice-based approach to the spatialization of power on the Southeast Asian ‘periphery’ - the case of the Akha“, in: *Journal of Asian Studies* 55/2 (1996): 323-358.

Tooker, Deborah: „Modular modern: shifting forms of collective identity among the Akha of northern Thailand“, *Anthropological quarterly*. 77:2 (2004): 243-88

Tooker, Deborah: *Space and the production of cultural difference among the Akha prior to globalization: Channeling the flow of life*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012

Guido Sprenger

ist Professor für Ethnologie am Institut für Ethnologie und forscht zu Hochlandgruppen in Laos. Dort befasst er sich mit dem Zusammenhang von Sozialstruktur, Außenbeziehungen, Ritual, Umwelt und Animismus. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören *Die Männer, die den Geldbaum fällten: Konzepte von Austausch und Gesellschaft bei den Rmeet von Takheung, Laos* (2006), *Animism in Southeast Asia* (hrsg. mit Kaj Århem, 2016) und *Plural Ecologies in Southeast Asia* (hrsg. mit Kristina Großmann, SOJOURN 2018).



神代天皇

神代天皇



Eine japanische Kaisergenealogie: modern, transkulturell

Melanie Trede

Eine Genealogie des japanischen Kaiserhauses mit 142 Büstenporträts ist Thema dieser Hängerolle. Der Titel, *Porträts der göttlichen und menschlichen Kaiser von Groß-Japan*, rahmt mit je fünf Zeichen eine in alle Richtungen goldene Strahlen aussendende Sonne. Sie bildet das obere Ende einer Vertikalen und verdeutlicht den Ursprung der Abstammungslinie. Direkt unter der Sonne prangt das Porträt der Sonnengottheit. Die „Am Himmel scheinende, große, erlauchte Göttin“ Amaterasu 天照大神 gilt als Stammutter des japanischen Kaiserhauses und ist zugleich die zentrale Gottheit des Shintō-Glaubens in Japan. Sie wird von einer mit Chrysanthemenranken umfangenen Gloriole im europäischen Stil hervorgehoben. Rechts und links neben ihr sind jeweils acht „göttliche KaiserInnen“ angebracht. Sie setzen sich von den 127 „menschlichen Kaisern“ durch ihre langen Haare und eine doppelt gerahmte Gloriole ab. Diese ist mit kommaförmigen Juwelen, sogenannten *magatama* 勾玉, versehen, die als kaiserliche Insignie bis in die Gegenwart fungieren.

Die vertikale Achse setzt sich in der Mitte der Hängerolle mit drei weiteren, hervorgehobenen Porträtbüsten fort. Ein achtlappiger Rahmen umfängt und eine geschwungene Schleife verknüpft sie. Der von 1868 bis 1912 regierende Kaiser Meiji und seine Gemahlin, Kaiserin Shōken, sind über Kronprinz Yoshihito (dem späteren Kaiser Taishō) zu sehen. Die ihr von rechts und links zugewendeten Kaiser der Vergangenheit betonen zusätzlich ihre Zentralität.

Die drei bestimmenden Porträts definieren auch den Entstehungszeitraum der Hängerolle: die (mittlere) Meiji-Zeit. Diese gilt als Beginn der japanischen Moderne. Einen radikaleren Umschwung aller gesellschaftlichen, politischen, religiösen, wirtschaftlichen

Porträts der göttlichen und menschlichen Kaiser von Groß-Japan
Portraits of the divine and human Emperors of the Empire of Japan
大日本神皇人皇御肖像 *DaiNihon jinnō ninnō go-shōei*

Lithographie, Tusche auf Papier, als Hängerolle montiert (mit Papiermontierung)
98,2 x 45,8 cm
Japan
ca. 1890-99
Völkerkundemuseum vPST
(Slg. Victor Goldschmidt)
Inv.-Nr. 37674/045

und kulturellen Ebenen kann man sich kaum vorstellen. Denn seit Beginn des sogenannten japanischen Mittelalters im Jahr 1185 bis in die 1860er Jahre stand das Kaiserhaus im politischen und militärischen Schatten des Kriegeradels und nun galt es, diese Machtkonfiguration radikal zu ändern. Zu den Meiji-zeitlichen Neuerungen gehörte die Erhebung des Shinto zur Staatsreligion. Damit ging eine radikale Trennung von Buddhismus und Shinto einher, die bis 1868 ein eng verzahntes Dasein führten. Neben den berüchtigten Zerstörungen buddhistischer Tempel und Ikonen wurden Mönche gezwungen in den Laienstand überzutreten oder Shinto-Priester zu werden. Damit bezweckte die Regierung unter anderem auch die neue Macht des Kaisers als Repräsentanten der angeblich „ununterbrochenen“ Kaiserlinie bis zurück zur Sonnengottheit Amaterasu zu stärken. Genau diesen politischen Gedanken – und diese Geschichtsklitterung— manifestiert sich in der Hängerolle des Völkerkundemuseums.

Galt in Japan gerade die Unsichtbarkeit als ein Zeichen von Macht, folgte die neue Meiji-Regierung europäischen und US-amerikanischen Vorbildern und setzte auf eine starke visuelle Repräsentation des jungen Nationalstaates Japan. Hierzu gehört nicht nur eine umfassende materiale, sichtbare Wiedergabe des Kaisers und des Kaiserhauses, eine Strategie, die bis dahin undenkbar war, sondern auch neue Techniken der Darstellung. So bot die ab den 1850er Jahren verstärkt praktizierte Ölmalerei nach europäischem Vorbild die Möglichkeit historische Sujets naturalistisch und damit „wahrheitsgetreuer“ als herkömmliche japanische Malerei auf Papier und Seide wiederzugeben. Breitenwirksamer waren jedoch die ebenso aus Europa adaptierten, neueren Drucktechniken. Diese liegen der hier vorgestellten Kaisergenealogie zugrunde und machen sie – neben all den innerjapanischen politischen und historischen Aspekten – auch zu einem Werk mit starken transkulturellen Wurzeln.

Während in SüdJapan schon vor den 1840er Jahren mit Prototypen der Fotografie experimentiert wurde, begann die moderne Fotografie mit der ersten, von Holländern eingeführten Kamera in den späten 1840er Jahren. Ein wesentlicher Aspekt war dabei die Präsenz europäischer Weltreisender und Fotografen wie Felice Beato

(1832-1909) oder Baron Raimund von Stillfried (1839-1911), die auch einheimische Fotografen anlernten.

Die in dieser Hängerolle angewendete Technik ist ebenso ein aus Europa eingeführtes Novum der Meiji-Zeit: die Lithographie (jp. *Sekihanga* 石版画 „Steindruck“). Die 1798 von Alois Senefelder entwickelte Technik erlaubte in bisher ungeahnter Weise nicht nur eine der Fotografie ähnliche, illusionistische Volumenwiedergabe, sondern auch farbige Darstellungen. Die Preußische Ostasienexpedition unter der Leitung von Friedrich Graf zu Eulenburg schenkte im Jahr 1860 dem damals noch offiziell amtierenden Shogunat eine Lithographiepresse. Mitglieder der Expedition erklärten ihre Handhabung. Als erstes wurde das Malvenwappen der Tokugawa-Shogune gedruckt, nach dem zunächst diese Drucktechnik auch bekannt wurde.

Alle göttlichen und menschlichen Kaiser der Hängerolle sind unterhalb ihres Porträts namentlich benannt und beruhen weitgehend auf imaginierten Idealporträts. Die Darstellungen des herrschenden Kaiserpaars und des Thronfolgers dagegen basieren auf Fotografien von Uchida Kuichi (1844-1875) und Zeichnungen des einflussreichen italienischen Kupferstechers Edoardo Chiossone (1833-1898). Letzterer war zwischen 1875 und 1891 einflussreicher Angestellter des Kaiserlichen Druckereiamtes, wo er unter anderem auch Designs für japanische Geldscheine anfertigte. Da der Kaiser sich nach 1872 nicht mehr fotografieren lassen wollte, wurde Chiossone 1888 beauftragt, den Meiji-Kaiser zu skizzieren, die überarbeitete Version wurde abfotografiert und überall in Japan als zu verehrende Ikone, *goshin'ei* 御真影 („Ehrwürdiger, Wahrer Schatten“) verbreitet.

In unendlichen Variationen und diversen Reproduktionsmedien (neben Fotografie und Lithografie auch im Farbholzschnitt) sahen Menschen in Japan den Meiji-Kaiser: als Einzelporträt, das oft in tragbaren Schreinen aufbewahrt und nur zu spezifischen Anlässen enthüllt wurde, um der Verehrung zu dienen; als Erbe des ersten „menschlichen“ Kaisers Jinmu, der, wie hier Amaterasu, als Vorfahre über ihm thront; mit seiner Gemahlin Shōken; mit Gefolge, oder in einer Kaisergenealogie wie in diesem Werk des Völkerkundemuseums. Da die Lithographie auf dem ikonischen Format einer

Hängerolle montiert ist, war sie wohl als Objekt der Verehrung zu bestimmten Anlässen vorgesehen.

Die auf europäischen und nordamerikanischen Vorbildern basierenden Modernisierungsstrategien in Japan zeigen sich in diesem Werk auch an der Konfiguration eines Kaisers mit seiner Gemahlin. Denn der Kaiser war mitnichten monogam, sondern hatte, wie schon seit Jahrhunderten, ein Gefolge von Frauen. Die hier porträtierte Kaiserin Shōken konnte zudem keine Kinder bekommen – der hier dargestellte Thronfolger stammt von der Konkubine Sawarabi no Tsubone (auch: Yanagihara Naruko). Mit der Wiedergabe einer Vater-Mutter-Sohn-Konfiguration ist diese zentrale Trias eine Adaption europäischer Leitbilder, die ihrerseits auf das japanische Volk als Vorbild fungieren sollten. Daneben belegen die mit Orden und Abzeichen versehene preußische Militäruniform des Kaisers und seines designierten Thronfolgers die Bedeutung europäischer Modelle ebenso wie das Streben nach Internationalität. Auch das viktorianische Gewand der Kaiserin mit ihrem Diadem und dreireihiger Perlenkette gehört zu diesem Trend der Zeit.

Ganz abgesehen von den historischen, künstlerischen und transkulturellen Aspekten, fasziniert mich diese Hängerolle wegen eines kleinen, feinen, aber sehr folgenreichen Details, das eng mit meiner Forschung verknüpft war und ist:

Im Rahmen eines Buchkapitels über Geldscheindesign in den 1870er/1880er Jahren in Japan forschte ich über die Darstellung der prähistorischen Kaiserin Jingū (angeblich 3.-4. Jh. unserer Zeit) in Malereien, Gedrucktem usw. Die Genealogie des gesamten japanischen Kaiserhauses im Besitz des Heidelberger Völkerkundemuseums war ein wichtiger Bestandteil meines Arguments: die in populären Historiografien immer als 15. Kaiserin aufgeführte Jingū fehlt in der ausgestellten Hängerolle. Sie müsste in der vierten Reihe von oben zwischen dem vierten Kaiser von rechts, der behelmte Kaiser Chūai (ihr Gemahl), und dem fünften von rechts, Kaiser Ōjin (ihr Sohn) dargestellt worden sein. Wie sich dann herausstellte, fehlt sie auch in allen anderen, von der Meiji-Regierung herausgegebenen Historiografien. Die Tatsache, dass sie nicht als herrschende Kaiserin eingestuft wurde, sondern nur als Interimsregentin, qualifizierte sie aber gerade als Idealporträt für einen Geldschein. Denn

anders als in europäischen Geldscheindesigns und entgegen dem Vorschlag europäischer Berater, entschied die Meiji-Regierung, die Darstellung von Kaisern der Vergangenheit und Gegenwart auf Banknoten zu verbieten. Und zwar mit dem Argument, dass die Währung steigt und fällt—und somit wäre auch das Ansehen des Kaiserhauses ein Gegenstand wechselnden Ansehens. Vor allem aber würden Banknoten von Menschen angefasst und beschmutzt, gleichermaßen gälte dies auch für die darauf Dargestellten.

Als Gattin und Mutter eines Kaisers aber war Jingū eng mit dem Kaiserhaus assoziiert und vermittelte gleichzeitig noch ganz andere, für einen Geldscheindesign ideale Botschaften. In den frühesten historischen Annalen (*Kojiki* 古事記 von 708 und *Nihon shoki* 日本書紀 von 720) ist festgehalten, wie sie eine erfolgreiche Invasion der drei benachbarten koreanischen Königreiche im dritten Jahrhundert nach unserer Zeit durchgeführt haben soll. Gerade ab den 1880er Jahren war Jingū daher ein wichtiges Vorbild für den noch jungen Nationalstaat Japan, als er sich anschickte, mit den europäischen Mächten nicht nur mit Technik und Kultur, sondern auch als Kolonialreich gleichzuziehen.

Schließlich hat mich dieses Werk im Besitz des Völkerkundemuseums angeregt nach Vergleichsbeispielen zu suchen und so erwarb ich vor ein paar Jahren – dank dem Hinweis meines umtriebigen Kollegen in Wien, Johannes Wieninger — eine Hängerolle mit fast identischer Ikonografie über das Internet, für ‘n Appel und ‘n Ei, ein Zeichen der (noch) geringen Wertschätzung japanischer Lithografien.

Wie, warum, wo genau, und für wieviel Geld aber die Sammler und Museumsgründer Leontine und Victor Goldschmidt diese Hängerolle erwarben und was sie mit ihr verbanden, würde ich sehr gerne wissen.

Summary

Dating to the 1890s, this hanging scroll is features in large letters the title “Portraits of divine and human Emperors of the Empire of Japan”.

The scroll represents an imperial genealogy of Japan comprising 126 emperors, among them, seven women. The lithograph, mounted as a scroll, was created in the 1890s and originates probably from Tokyo or Yokohama. Topped by the sun goddess Amaterasu, a triad at the center of the scroll dominates the composition: featured are the then-ruling Emperor Meiji (r. 1868-1812), his Empress Shōken, and beneath crown prince Yoshihito (the later Emperor Taishō, r. 1912-1926). Derived from Europe was not only the idea of such a monogamous imperial family. Remarkable is also the emperor’s and the prince’s Prussian military uniform with orders and decorations, while the empress is dressed in a Victorian robe, wearing a tiara and a three-tiered pearl necklace. The technical means to create this scroll was also adapted from European models: lithography and photography.

The work probably belonged to the Goldschmidt collection and might either have been purchased in Japan at the end of the nineteenth century, or at a later point in time. Similar lithographic representations of the Japanese imperial family in multiple variations were purchased by other nineteenth-century collectors as well, among them Émile Guimet. A lithographic scroll representing of the Meiji Emperor and the alleged first human emperor Jinmu was on exhibit at the Musée Guimet in Paris in the show “Meiji-Splendeur Impérial” in 2018/2019. As part of a book chapter on banknote design in the Meiji period (1868-1912), I researched the representation of the prehistoric empress Jingū (r. allegedly 3rd - to 4th c AD) in Meiji materialities. This

genealogy of the entire Japanese imperial family was an important part of my argument: Jingū, who was regularly listed as the fifteenth empress in popular historiographies, is missing in the hanging scroll. As it turned out, she was not represented in any other historiography published by the Meiji government, either. The fact that she was not regarded as a ruling empress, however, qualified her as an ideal portrait on a banknote precisely for this reason. Contrary to European banknote designs, the Meiji government ruled out any depiction of emperors on banknotes, past or present. For the currency rises and falls - and thus the reputation of the imperial house would also be the subject of changing prestige; above all banknotes are touched and soiled by people, as are those depicted on them. As the wife and mother of an emperor, Jingū was closely associated with the imperial house; at the same time, her image conveys a completely different message: she led the only—allegedly successful— invasion of prehistoric Japan of the mainland, i.e. the Korea Kingdoms. This aspect of her narrated, historic persona was an important fact in developing the modern Japanese nation state at the end of the nineteenth century, which was preparing to emulate European powers not only in terms of technology and culture, but also as a colonial power.

Literatur

Breen, John: „*Meiji tennō no kunshō gaikō to kyūtei bunka no kokusaisei*“ [明治天皇の勲章外交と宮廷文化の国際性], (*Die Internationalität der Orden, Diplomatie und Hofkultur des Meiji-Kaisers*) in: Kikan yūkyū 『季刊悠久』 153 (2018): S. 105-116.

Egakareta Meiji Nippon: sekihanga (ritogurafu) no jidai
『描かれた明治ニッポン ～石版画〔リトグラフ〕の時代』
[Das gemalte Meiji-Japan: Zeitalter des Steindrucks
(Lithografie)], herausgegeben vom Ausstellungskomitee
Das gemalte Meiji-Japan, 2002.

Hirayama, Mikiko: „The Emperor’s New Clothes: Japanese
Visuality and Imperial Portrait Photography“,
History of Photography, Mai 2009, Bd. 33.2 (2009):
165-184.

Maki Fukoka: *The premise of fidelity: science, visuality,
and representing the real in nineteenth-century Japan*,
Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2012.

Mayr, Birgit, und Sasaki Toshikazu (Hrsg.): *Bestands-
katalog japanischer Kulturgüter in Deutschland, Bd.
2: Japanische Holzschnitte und Bücher im Museum für
Angewandte Kunst Frankfurt am Main und im Völker-
kundemuseum der Von-Portheim-Stiftung Heidelberg*.
Tokyo: Kokusho Kankōkai, 2004, Nr. 111.

Trede, Melanie: „Banknote Design as a Battlefield
of Gender Politics and National Representation in
Meiji Japan,“ in *Performing „Nation“: Gender Politics in
Literature, Theater, and the Visual Arts of China and Ja-
pan, 1880—1940*, hrsg. v. Doris Croissant, Catherine
Vance Yeh und Joshua Mostow. Leiden: Brill, 2008,
55-104.

Wakita, Mio: *Staging desires: Japanese femininity in
Kusakabe Kimbei’s nineteenth-century souvenir photo-
graphy*. Berlin: Reimer, 2013.

Melanie Trede

ist Professorin für Japanische Kunstgeschichte am
Zentrum für Ostasienwissenschaften und forscht
derzeit unter anderem über narrative Malerei und
gedruckte Bücher Japans, das Leben von Artefakten,
und das Phänomen des Fragmentierens. Zu ihren
wichtigsten Publikationen gehören: „*Die Chineser stel-
len alles einfältig vor*“: Schlaglichter auf europäisch-
ostasiatische Auseinandersetzungen über Perspektive“,
in: *Räume – Bilder – Kulturen*, hrsg. von Verena Lepper,
Peter Deuffhard und Christoph Marksches. Berlin:
DeGruyter, 2015: 109–132; „Materialität, Mäzenaten-
tum und Objektbiografien: Kanonisierungsaspekte in
der japanischen Malerei“, in: *Kanon Kunstgeschichte.
Einführung in Werke und Methoden*, Bd. 2: *Neuzeit*, hrsg.
von Kristin Marek und Martin Schulz. München/Pa-
derborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015, 36–58.



Wa(h)re Kultur: Zwei Schilde zwischen zwei Welten

Carsten Wergin

Die Frage nach dem Ursprung des Menschen motivierte im 19. und frühen 20. Jahrhundert viele Entdecker zu Reisen in entfernte Regionen und auch auf den australischen Kontinent. Im Kontext konfliktreicher Diskussionen in der physischen Anthropologie und Vorgeschichte über die Klassifizierung anthropogener Funde formulierte damals unter anderem der Historiker Otto Schoetensack (1850-1912) an der Universität Heidelberg seine These der Anthropogenese auf australischem Boden, seine „Out of Australia“-Theorie.

Derweil steckte die Forschung zu indigener Kultur und Kulturerbe in Australien damals noch in den Kinderschuhen. Kategorien wie Traumzeit, Totemismus oder *Songlines*, die die Wissenschaftslandschaft für Jahrzehnte prägen sollten, entstanden erst. Insbesondere das einflussreiche Forscherteam Walter Baldwin Spencer (1860-1929) und Francis James Gillen (1855-1912) führte weitreichende Definitionen und Terminologien ein, die nicht nur die anthropologische Forschung über einen langen Zeitraum beherrschen sollten. Ihr Ansatz stand im Gegensatz zur universalistischen Theorie Alexander von Humboldts (1769-1859). Während das allgemeine Interesse an Australien also noch weitestgehend von Darwins Evolutionstheorie geprägt war, veranlasste der Humboldtsche Ansatz insbesondere deutschsprachige Forscher auch das materielle und immaterielle Kulturerbe des indigenen Australiens in sowohl schriftlicher wie nicht schriftlicher Form zu dokumentieren (Wergin und Erckenbrecht 2018).

Als Anthropologe und Vertreter einer kritischen Kulturerbeforschung ist meine eigene Arbeit stark von diesen Arbeiten beein-

Parierschilde Shields

Mangrovenholz, Farbpigmente
60 x 9 cm
Westaustralien
um 1900
Völkerkundemuseum vPST,
(erw. von Umlauff 1921)
Inv.-Nr. 42292; 43135

flusst. Entsprechende Forschungen sind gerade mit Blick auf aktuelle Debatten um Provenienz und Repatriierung bedeutungsvoll und verbinden sich zudem mit Ansätzen der geisteswissenschaftlichen Umweltforschung (*Environmental Humanities*). Das darin entworfene Konzept des „Werden-mit“ ist für eine gewinnbringende Auseinandersetzung mit musealen Sammlungen und ihrer Entstehungsgeschichte meines Erachtens besonders hilfreich (Haraway 2008), denn es postuliert ein „posthumanistisches“ Verständnis von Wissenschaft und somit auch materieller und immaterieller Kulturerbeforschung, in dem es sowohl menschliche als auch nichtmenschliche Akteure in den Forschungsprozess einbezieht (Braidotti 2016).

Unter dem Gesichtspunkt des Werden-mit sind Museumskollektionen demnach wesentlich mehr als Ansammlungen von Objekten und Artefakten. Sie erschließen sich vielmehr als Produkte und Zeugnisse menschlicher und andere-als-menschlicher Geschichte in transkultureller Verwobenheit. Insbesondere in der australischen Provenienzforschung sind entsprechend viele Akteure miteinander verknüpft und werden durch den Forschungsprozess sichtbar (Erckenbrecht und Wergin 2018). Dazu gehören Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, indigene Interessensgruppen, Museen und Regierungsinstitutionen ebenso wie persönliche Notiz- und Tagebücher, Journale, Ethnographica, sakrale Objekte oder auch menschliche Gebeine. Ein weiterer Bestandteil solcher Netzwerke sind die zwei in dieser Sammlung erhaltenen Schilde.

Schilde gibt es in verschiedenen Formen und Designs, abhängig von ihrer Funktion und dem kulturellen Kontext, in dem sie entstanden sind. Sie gehörten zu den ersten Objekten, die Captain James Cook aus Australien nach England zurückbrachte. Ihre koloniale Erwerbsgeschichte ist somit heute von besonderer Bedeutung, nicht zuletzt weil es im indigenen Australien keine mit Europa vergleichbare Schriftkultur gab.

Schilde wurden oftmals aus Mangrovenholz hergestellt, da es hart genug ist, um den Aufprall eines Speers zu absorbieren, eine Keule oder einen Bumerang abzulenken, jedoch auch extrem widerstandsfähig gegen Insektenbefall oder Fäulnis. Auf der Rückseite der Schilde befindet sich ein Griff, meist aus flexiblerem grünen Man-

grovenholz, das in eine feste Form getrocknet wird. Um solches Holz zu beschaffen, wurde auf dem australischen Kontinent über weite Strecken reger Handel betrieben. Durch Bemalung und Gravur zeigt ein Schild die Identität und Stammeszugehörigkeit seines Besitzers an. Beschaffenheit und Dekoration waren somit abhängig von der Region, in der ein Schild hergestellt wurde. Zwar gab es auch kriegerische Auseinandersetzungen, bei denen Schilde zum Einsatz kamen, doch waren sie deshalb ebenso bedeutende kulturelle Marker.

Die in dieser Sammlung gezeigten Parierschilde dienten der Abwehr von Knüppelschlägen, zum Beispiel bei Konflikten über Zugang zu Wasser, Land oder Frauen. Auch bei kulturell bedeutsamen Ereignissen wie *Corroborees* (traditionelle Tanzeremonien) spielten sie eine wichtige Rolle und wurden daher als Wertgegenstände mit besonderer, spiritueller Kraft gehandelt. Wie oben beschrieben, sind auch hier die Einritzungen immer unterschiedlich und der Wert abhängig von Qualität, Alter, künstlerischer Schönheit und Seltenheit.

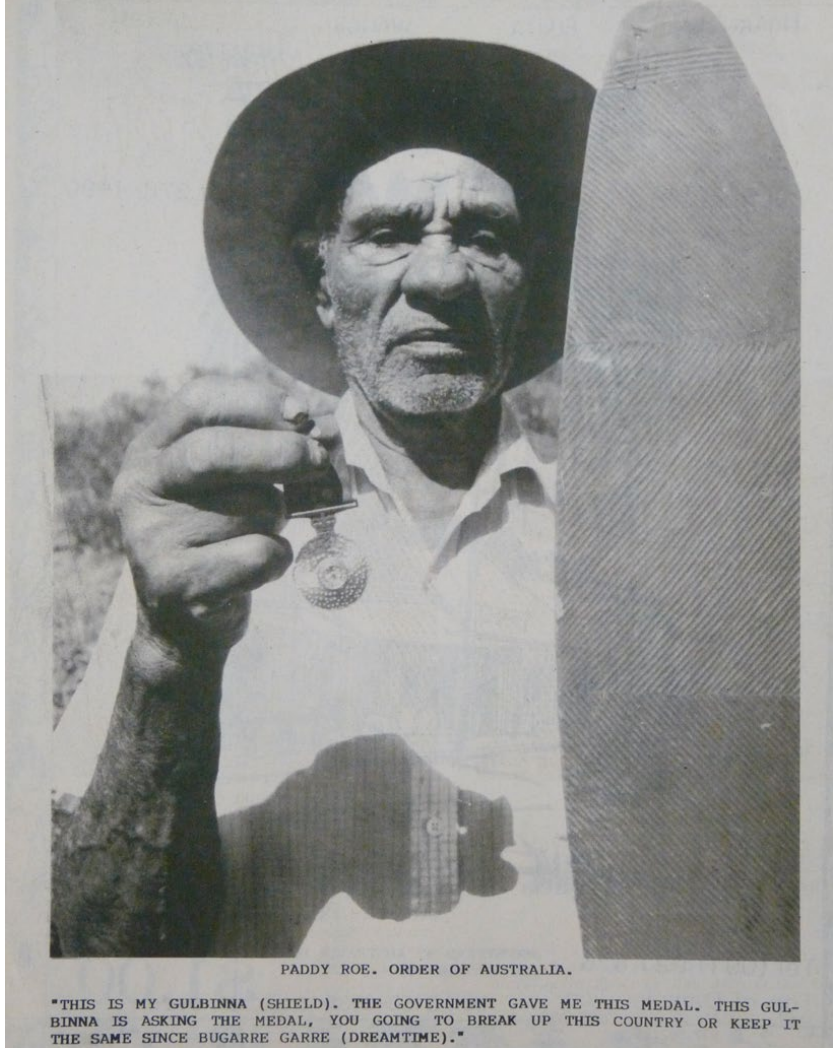
Über diese Schilde ist lediglich dokumentiert, dass sie aus Westaustralien stammen und 1921 von der Hamburger Firma Umlauff erworben wurden. In der Tradition seines Großvaters Carl Hagenbeck (1844-1913), Gründer des Hamburger Zoos, handelte Heinrich Umlauff (1868-1925) damals mit verschiedensten kolonialen Objekten und organisierte internationale Völkerkundeschauen. Umlauff war zudem für alle deutschen Völkerkundemuseen eine wichtige Bezugsquelle, doch seine Archive brannten nieder, weshalb weitere Informationen auch zu diesen Schilden verloren sind.

Die Firma wurde 1868 als „Naturalienhandlung J.F.G. Umlauff“ auf der berühmten Hamburger Reeperbahn eröffnet. Ursprünglich interessierte Umlauuffs Vater und Firmengründer Johann Friedrich Gustav Umlauff (1833-1889) sich für Curiositas, die mit Schiffen im Hafen ankamen. Bald rekrutierte er allerdings auch Kapitäne, Maschinisten, Wissenschaftler und Reisende, um Objekte gezielt in ihren Herkunftsländern zu erwerben. Dazu gehörten Ethnographika ebenso wie menschliche Gebeine. Bereits 1884 wurden die Räumlichkeiten in „Naturaliensammlung und Museum“ umbenannt und konnten kostenlos besichtigt werden. Das Geschäft

zog früh das Interesse der breiten Öffentlichkeit auf sich, doch auch das von Wissenschaftlern und Sammlern deutscher ethnographischer Museen, die ab den 1870er Jahren aufgebaut wurden (Lange 2004). Carl Hagenbeck begann 1874 seine „Völkerschauen“ und lud gemeinsam mit Heinrich Umlauff dazu auch deutsche Ethnologen und Anthropologen ein, um Vorträge zu halten oder Zeitungsberichte zu verfassen, in der Hoffnung damit die wissenschaftliche Reputation ihrer Geschäfte zu stärken. Im Gegenzug betrachteten berühmte Anthropologen wie Rudolf Virchow (1821-1902) oder Adolf Bastian (1826-1905) die Schauen als besondere Gelegenheit, um ihre ethnographischen Sammlungen aufzufüllen (Penny 2002: 104ff).

Der Einfluss der Firma Umlauff auf Museen belief sich jedoch nicht allein auf die Beschaffung von Objekten. In vielen Fällen stellte die Firma Sammlungen selbst zusammen, arrangierte sie und sendet sie anschließend an Museen, oder baute sie dort sogar selbst auf. Im Ergebnis wurde vieles in den Museen nicht wissenschaftlich katalogisiert. Beide Seiten, Beschaffer wie Hagenbeck oder Umlauff und Wissenschaftler wie Virchow oder Bastian, profitierten somit nicht nur voneinander, sondern sind gleichermaßen am Entstehen der ethnographischen Sammlungen beteiligt, wie wir sie teilweise bis heute kennen (ibid.).

Auch die indigene Bevölkerung Australiens betrieb bereits einen regen Handel mit Schilden. Dieser erstreckte sich über den gesamten Kontinent, von Südaustralien bis in die Kimberley-Region im Nordwesten. Entlang der *Eighty-Mile Beach* südlich der Stadt Broome in der Kimberley leben die *Karajarri*. Schilde dieser Art nennen sie *Karrbenna*. Im Jahr 1990 wurde der *Goolarabooloo Senior Law Boss Paddy Roe* (ca. 1912-2001) aus Broome mit dem *Order of Australia*-Orden für seine „Verdienste für Aborigines“ ausgezeichnet. In den letzten acht Jahren habe ich eng mit seinen Nachkommen und den *Goolarabooloo* zusammengearbeitet. In Vorbereitung auf diese Ausstellung und die begleitende Publikation erregten diese Schilde darum sofort meine Aufmerksamkeit. Die Abbildung (S. 145) zeigt Paddy Roe und zitiert ihn,



Paddy Roe hält seinen Schild und seine Order of Australia-Medaille / Paddy Roe holding his shield and his Order of Australia medal

PADDY ROE. ORDER OF AUSTRALIA.

"THIS IS MY GULBINNA (SHIELD). THE GOVERNMENT GAVE ME THIS MEDAL. THIS GULBINNA IS ASKING THE MEDAL, YOU GOING TO BREAK UP THIS COUNTRY OR KEEP IT THE SAME SINCE BUGARRE GARRE (DREAMTIME)."

Das ist mein *gulbenna* [sic!]. Die Regierung gab mir diese Medaille. Dieser *gulbenna* fragt die Medaille: „Wirst Du dieses Land zerstören oder so belassen wie es ist, seit *bugarre garre* (Traumzeit)“. (Übersetzung: Carsten Wergin)

Roe verwendet den Orden und den Schild rhetorisch und bildlich. Beide Gegenstände helfen ihm sein Land zu schützen. Betrachterinnen und Betrachter werden ermahnt, beide Welten zu respektieren, die westliche Welt, die ihm den Orden verlieh, und die indigene Welt, die ihm den Schild verlieh. Er selbst positioniert sich dabei als Vermittler zwischen diesen Welten.

Die beiden Schilde in dieser Sammlung sind weitere Beispiele für eine solch kollaborative Ästhetik zwischen der westlichen Welt und der indigenen Welt Australiens. Beide sind mit Holzschnitzereien wunderschön verziert. Aber nur ein Schild ist weiß und rot bemalt, wobei die Spuren weißer Farbe von weißem Kaolin stammen könnten. Solche Einfärbungen waren kein zwingendes Kennzeichen dieser Schilde, jedoch eine häufige Forderung derjenigen, die

sie auf dem westlichen Kunstmarkt weiterverkaufen wollten, um damit höhere Preise erzielen zu können.

Beide Schilde sind traditionelle Objekte. Bis heute ist das meiste Wissen über ihre kulturelle und spirituelle Bedeutung bei denen geblieben, die sie hergestellt haben. Nicht zuletzt, da mögliche Informationen darüber wann und wie sie in Australien gekauft wurden durch den Verlust der Archive nicht mehr erhalten sind. Doch die Schilde sind auch Kunstobjekte. Sie werden in Museen ausgestellt und fordern Anerkennung und Respekt für das indigene Wissen, das sie „seit *bugarre garre*“ in sich tragen und vermitteln.

Natürlich wusste Captain Cook davon nichts – keine Europäer taten das, weshalb das Potenzial für Missverständnisse beim sogenannten „ersten Aufeinandertreffen“ (*First Contact*) mit der indigenen Welt Australiens unerschöpflich war. Auch diese Schilde sind entsprechend Teil einer Jahrhunderte alten Kolonialgeschichte, geprägt von Ignoranz, sozialer und kultureller Deprivation und Völkermord. Eine der großen Fragen unserer Zeit bleibt deshalb, ob und wie sie einen Beitrag zur Wiedergutmachung des hervorbrachten Leids und Unrechts leisten können.

Auch aus diesem Grund gehört materielles und immaterielles Kulturerbe zu einem der großen Themen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Forschung unserer Zeit. Denn Schilde wie diese bieten Zugang zu einer aktiven, gegenwartsbezogenen und öffentlichkeitsnahen Auseinandersetzung mit Kulturgütern als zeitgenössische Repräsentationen und Mediationen historischer Prozesse (Meskell 2013; Waterton und Watson 2013). In diesen Prozessen können Objekte in europäischen und australischen Museen einen Dialog eröffnen, der vor zweihundertfünfzig Jahren nicht zustande kam. In Forschungsprogrammen, die gemeinsam mit indigenen Gruppen durchgeführt werden, lassen sich über Artefakte Mythen und Legenden, Fähigkeiten und Praktiken nachzeichnen, womit eine weitgehend verloren geglaubte Geschichte wiederhergestellt werden kann.

Wie eingangs ausgeführt, erfordert dies die Anerkennung von Kulturerbe als Teil eines Netzwerks menschlicher und nicht-menschlicher Akteure. Denn ein entsprechendes Verständnis fördert

Komplexität und leidenschaftliche Diskussion über Objekte ebenso wie teilweise noch unbearbeitete Forschungsmaterialien, deren ungeklärte Ursprünge und oft illegale und unethische Beschaffungsgeschichte. Vor diesem Hintergrund machen Forscherinnen und Forscher nicht denselben Fehler wie jene, die evolutionstheoretisch motiviert waren. Denn solche Ansätze des „Werden-mit“ stellen einen Perspektivwechsel dar, der die Handlungsfähigkeit von Objekten anerkennt. In diesem Sinne, ob als traditionelles Kulturobjekt, Kunstobjekt oder als transkulturelle Ware, setzen die in dieser Sammlung erhaltenen Schilde ihre Arbeit fort, um unsere verschränkten Welten zu schützen, zwischen ihnen zu vermitteln und sie ein Stück weit in Einklang zu bringen.

Summary

Australian Aboriginal shields come in different forms and designs, depending on their function and the tribe that made them. Parrying shields like the ones displayed here parry blows from a club. They are generally used during conflict, in contests for water, territory or women. They also play an important part in culturally significant events such as *Corroborees* (Aboriginal dance ceremonies) and thus traded as valuable objects with innate power. The designs are all different, and their value depends on quality, age, artistic beauty, and rarity.

Documented knowledge on these shields only suggests that they are from Western Australia and were purchased in 1921 from the Hamburg based company Umlauff. Heinrich Umlauff traded a great variety of colonial objects and further kept in the tradition of his grandfather Carl Hagenbeck, founder of the *Hamburg Zoo*, in organizing international ethnographic exhibitions. The company Umlauff was a significant source for all German ethnological museums but its archives burnt down and further information on these particular shields is lost.

As economic units, Aboriginal people also traded shields between as far as South Australia to the Kimberley region in Northwest Australia. The *Karajarri* people occupy an area along Eighty-Mile Beach south of the town of Broome in the Kimberley. They call shields like the ones displayed here *Karrbenna*. In 1990, the late Paddy Roe, *Goolarabooloo* Senior Law Boss from Broome, was awarded the Order of Australia medal “for service to Aboriginal welfare”. For the past eight years I have worked closely with his descendants and the *Goolarabooloo* community myself, which is why in preparation to this exhibition these shields

immediately caught my attention. The image above (p. 145) shows Paddy Roe and the quote reads,

This is my *gulbenna* [sic!]. The government gave me this medal. This *gulbenna* is asking the medal, ‘You going to break up this country or keep it the same since *bugarre garre* (Dreamtime)’.

Roe uses both objects, the medal and the shield, rhetorically and figuratively. They are two means to help him protect his country. He exhorts observers to respect both worlds, the Western world that awarded him the medal and the Aboriginal world that awarded him the shield. And he positions himself as a mediator between them.

The two shields here on display are further examples for such collaborative aesthetics between the Western and the Australian Aboriginal world. Both are beautifully decorated with woodcarvings. But only one is painted white and red, which was not necessarily a feature of such shields, but a common request of those who came to buy and trade them, to increase their value on the Western art market.

Both shields are traditional objects. Until this day, much knowledge of their cultural and spiritual significance remains with the Indigenous people who produced them. Not least, since information on when and how they were purchased in Australia that might have accompanied them is no longer available. But these shields are also art objects. They are on display in museum spaces, demanding recognition and respect for the Indigenous knowledge they convey; as much as the Aboriginal people whose culture they are a part of ‘since *bugarre garre*’.

In this sense, whether as traditional cultural object, object of art, or transcultural commodity, these shields continue their work to protect, communicate and reconcile between our entangled worlds.

Literatur

- Braidotti, Rosi: „Jenseits des Menschen: Posthumanismus. Der neue Mensch,“ in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 37-38/2016; URL: <http://www.bpb.de/apuz/233470/jenseits-des-menschen-posthumanismus?p=all>
- Erckenbrecht, Corinna und Carsten Wergin: „Hermann Klaatsch and His Collection of Human Remains from (North)West Australia“, in: Carsten Wergin und Corinna Erckenbrecht, *Der Ruf des Schneckenhorns: Hermann Klaatsch (1863 - 1916)*, Ein Heidelberger Wissenschaftler in Nordwestaustralien. Heidelberg: heiBOOKS, 2018, 101-115.
- Haraway, Donna: *When Species Meet*. University of Minnesota Press, 2008.
- Lange, Britta: „Unterhaltung und Vermarktung“, in: *Mit Deutschland um die Welt: Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit*, hrsg. v. Alexander Honold und Klas R. Scherpe. Stuttgart: J.B.Metzler, 2004, 152-162.
- Meskill, Lynn: „UNESCO and the fate of the World Heritage Indigenous Peoples Council of Experts (WHIPCOE)“, *International Journal of Cultural Property* 20 (2013): 155-174.
- Penny, H. Glenn: *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- Waterton, Emma, und Steve Watson: „Framing Theory: Towards a Critical Imagination in Heritage Studies“, *International Journal of Heritage Studies* 19.6 (2013): 546-561.
- Wergin, Carsten, und Corinna Erckenbrecht: *Der Ruf des Schneckenhorns: Hermann Klaatsch (1863 - 1916). Ein Heidelberger Wissenschaftler in Nordwestaustralien*. Heidelberg: heiBOOKS, 2018.

Carsten Wergin

ist Ethnologe und Leiter der Nachwuchsforschergruppe „Das transkulturelle Erbe Nordwest-Australiens: Dynamiken und Resistenzen“. Sein Forschungsinteresse liegt an den Schnittstellen von Kultur, Ökologie und Wirtschaftspolitik, mit regionalen Schwerpunkten in Australien, dem Indischen Ozean sowie Inseln und Küstenregionen der Europäischen Ultraperipherie. Zu seinen wichtigsten Publikationen gehören *Kréol Blouz: Musikalische Inszenierungen von Identität und Kultur* (Böhlau, 2010). Der Sammelband *Musical Performance and the Changing City* (Routledge, 2013; mit Fabian Holt) sowie die Monographie *Der Ruf des Schneckenhorns* (HeiBOOKS, 2018; mit Corinna Erckenbrecht) über den Heidelberger Anatom und Forschungsreisenden Hermann Klaatsch (1863–1913).

Der Band, der aus einer gleichnamigen Ausstellung hervorgegangen ist, umfasst siebzehn Objekte aus dem Völkerkundemuseum der von Portheim-Stiftung Heidelberg, die verschiedene Themen des Lebens ansprechen: die Liebe, die Verstellung durch Masken oder Schmuck, die Religion, die Musik, das Essen, das Messen und Wiegen, das Buch, die Waffen, die Reise, die Herrschaft, den Tod. Ausgewählt wurden die Objekte als ihre Lieblingsstücke von Heidelberger Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die dem 2019 eröffneten Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien verbunden sind.

Die Herausgeber

Axel Michaels, Seniorprofessor für Klassische Indologie am Südasi-Institut und dem Heidelberger Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien, forscht unter anderem über die Kultur und Geschichte Nepals.

Margareta Pavaloi ist Ethnologin und Direktorin des Völkerkundemuseums der J. & E. von Portheim-Stiftung, Heidelberg.



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

ISBN 978-3-947732-52-4



9 783947 732524