



Amelie Hamann

Die Sammlung später chinesischer Bronzen von Hans Oehmichen – ein Beispiel für eine im Zeitalter des Spätkolonialismus zusammengetragene Sammlung ostasiatischer Kunst in Deutschland

Amelie Hamann

**Die Sammlung später chinesischer Bronzen von Hans
Oehmichen – ein Beispiel für eine im Zeitalter des
Spätkolonialismus zusammengetragene Sammlung
ostasiatischer Kunst in Deutschland**

Kunstgeschichte (tuduv)
Band 87

Ebook (PDF)-Ausgabe:
ISBN 978-3-8316-7574-6 Version: 1 vom 01.09.2031
Copyright© utzverlag 2020

Alternative Ausgabe: Hardcover
ISBN 978-3-8316-4806-1
Copyright© utzverlag 2019

Amelie Hamann

Die Sammlung später chinesischer Bronzen von
Hans Oehmichen – ein Beispiel für eine im Zeitalter
des Spätkolonialismus zusammengetragene
Sammlung ostasiatischer Kunst in Deutschland



Kunstgeschichte

Coverabbildung: Bronzeglocke aus dem Museum für
Ostasiatische Kunst Köln, Detail der Abbildung zu
Inv.-Nr. C 2012, 11
Fotografie: Amelie Hamann

Zugl.: Diss., München, Univ., 2018

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

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch
auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2020

ISBN 978-3-8316-4806-1

Printed in EU
utzverlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Danksagung

Allen, die mich auf unterschiedliche Art und Weise bei der Anfertigung meiner Dissertation unterstützt haben, gilt mein aufrichtiger Dank.

Bei Professor Dr. Burcu Dogramaci bedanke ich mich für die Annahme des Themas und ihre zahlreichen wissenschaftlichen und thematischen Hinweise, welche die Ausführung der Arbeit entscheidend geprägt und bereichert haben, sowie für das Ermöglichen eines kontinuierlichen Austauschs mit meinen MitdoktorandInnen. Bei Professor Dr. Thomas O. Höllmann bedanke ich mich für die Übernahme der Zweitkorrektur und seine stetige kritische Anteilnahme und Beratung.

Dr. Adele Schlombs sei ausdrücklich für die Idee des Themas gedankt, für das Heranführen an das Gebiet der chinesischen Bronzen und die Zurverfügungstellung der Sammlung Oehmichen samt zugehöriger Archivalien im Museum für Ostasiatische Kunst in Köln sowie für die finanzielle Unterstützung in der Anfangsphase der Dissertation.

Professor Dr. Elisabeth Weiß und dem Zentrum Seniorenstudium der Ludwig-Maximilians-Universität sei für den Druckkostenzuschuss herzlich gedankt. Ferner bedanke ich mich bei der Orientstiftung zur Förderung der ostasiatischen Kunst für den Reisekostenzuschuss.

Iva Haendly-Dassen und Ulf Dassen aus Aachen danke ich herzlich für ihre wertvollen Auskünfte zur Familie des Sammlers, für Briefe und Fotografien.

Eine Reihe von Freunden hat mich bei Übersetzungen aus dem Chinesischen sowie beim Korrekturlesen unterstützt. Hierzu zählen Cao Jing, Heike Hunger, Daniel Kiowski, Alfred Schiffner und Yang Ruilu aus Nanjing. Herzlichen Dank.

Ich danke auch den Mitarbeitern folgender Museen, welche ihre Depots geöffnet und mich bei der Suche nach geeigneten Vergleichsobjekten unterstützt haben: Museum Fünf Kontinente in München, Linden-Museum in Stuttgart, Grassi-Museum für Völkerkunde in Leipzig, Museum für Asiatische Kunst in Berlin, Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und Museum Rietberg in Zürich.

Unersetzlich war überdies die Unterstützung meiner Familie während der vergangenen Jahre. Sie hat das Werk in allen Phasen begleitet und mich erheblich unterstützt, sei es bei Korrekturarbeiten, bei der Bildbearbeitung oder in unterschiedlichsten Bereichen im Familienalltag. Ich danke meinen Eltern Jürgen und Sibylle Reinicke, meinen Geschwistern Leonie, Selina und Johan Jasper Reinicke, meinen Schwiegereltern und zu guter Letzt meinem Mann Moritz Hamann und meinen Kindern – sie haben mich motiviert und angespornt, die Arbeit zu einem Abschluss zu bringen. Ihnen gilt mein besonderer Dank.

München, im Juni 2019
Amelie Hamann

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
1.1	Das Reisen in den ‚Fernen Osten‘	14
1.2	Hans Oehmichens Vorbereitung auf die Reisen und seine Erwartungen	17
1.3	Aufbau und Inhalt dieser Arbeit mit Fragestellung und Zielsetzung	21
1.4	Forschungsstand und Literaturüberblick	23
2	Imperialismus und Kolonialgeschichte	31
2.1	Das Sammeln von Kunst und materieller Kultur	31
2.2	Die politische Situation in China zur Zeit Hans Oehmichens	42
3	Die Sammlung Oehmichen im Kontext anderer Sammlungen ostasiatischer Kunst dieser Zeit	53
3.1	Exkurs: Die Anfänge der ostasiatischen Kunstgeschichte in Deutschland	66
3.2	Sammlungsgeschichte	73
3.2.1	Hans Oehmichens Reisen nach China im Vergleich mit Reiseberichten seiner Zeitgenossen	78
3.2.2	Dokumentation der Reisen	87
4	Die Bronzen der Sammlung Oehmichen im Museum für ostasiatische Kunst in Köln	91
4.1	Formen und Technik des Bronzegusses	94
4.2	Die späten Bronzen in Abgrenzung zu den archaischen Bronzen	103
4.3	Soziale Funktion und Gebrauch	115
4.3.1	Stellenwert der religiösen und philosophischen Strömungen sowie rituellen Handlungen	126
4.3.2	Das kulturelle und gesellschaftliche Leben in China während der Ming- und Qing-Dynastie	131
4.4	Motivschatz und Bildsprache der Objekte der Sammlung Oehmichen	135
4.4.1	Ornamentale Dekore und Symbole	138
4.4.2	Zoomorphe Dekore aus der chinesischen Mythologie	144
4.4.3	Inschriften	150
5	Der Umgang mit Kunstwerken ‚nicht-westlicher Kulturen‘ in europäischen und amerikanischen Sammlungen	155
5.1	Bedeutungsverschiebungen von Objekten im musealen Kontext	159
5.2	Postkoloniale Perspektive auf die Sammlung Oehmichen	163
6	Schlussbetrachtung	171
7	Sammlungsverzeichnis	181
	Inv.-Nr. C 2012, 1 Großer Dreifuß vom Typ <i>ding</i> mit Deckel	185
	Inv.-Nr. C 2012, 2: Wasserbecken mit Dekor und Inschrift im Spiegel	188

INHALTSVERZEICHNIS

Inv.-Nr. C 2012, 3: Flache Schale mit blütenförmig geschweiftem Rand	190
Inv.-Nr. C 2012, 5: Schüssel mit gegenständigem Fischpaar und Inschrift	191
Inv.-Nr. C 2012, 7: Flache Schale mit eingegossenen Münzen	193
Inv.-Nr. C 2012, 4: Gürtelschließe oder Sattelzubehör	195
Inv.-Nr. C 2012, 6: Bronzespiegel mit Dekor der Tiere der vier Himmelsrichtungen ..	197
Inv.-Nr. C 2012, 8: Tisch- oder Altarschmuck in Form eines Literatensteins	199
Inv.-Nr. C 2012, 9a und b: Zwei Glocken mit daoistischen Trigrammen	201
Inv.-Nr. C 2012, 10: Glocke mit <i>taotie</i> -Dekor und Swastika-Emblemen	203
Inv.-Nr. C 2012, 11: Glocke mit <i>taotie</i> -Dekor	204
Inv.-Nr. C 2012, 12: Glocke vom Typ <i>yongzhong</i>	205
Inv.-Nr. C 2012, 29: Glocke vom Typ <i>yongzhong</i>	207
Inv.-Nr. C 2012, 13: Becher vom Typ <i>jue</i> mit idealisierender Chenghua-Inschrift	209
Inv.-Nr. C 2012, 14: Becher vom Typ <i>jue</i> mit idealisierender Zhengde-Inschrift	213
Inv.-Nr. C 2012, 15: Gefäß vom Typ <i>li</i> mit Rautendekor	214
Inv.-Nr. C 2012, 16: Gefäß vom Typ <i>li</i> mit geometrischem Reliefdekor	215
Inv.-Nr. C 2012, 17: Fußschale vom Typ <i>gui</i> auf hohem Standfuß	216
Inv.-Nr. C 2012, 18: Dreifuß vom Typ <i>ding</i> mit archaisierendem Dekor	219
Inv.-Nr. C 2012, 19: Dreifuß vom Typ <i>ding</i> mit langen Henkeln und Löwenkopffüßen ..	222
Inv.-Nr. C 2012, 20: Blumengefäß auf kurzen Füßen und flachem Standring	224
Inv.-Nr. C 2012, 22: Bauchiges Gefäß vom Typ <i>ding</i> mit archaisierendem Dekor	225
Inv.-Nr. C 2012, 23: Schultertopf vom Typ <i>lei</i>	227
Inv.-Nr. C 2012, 24: Dreifuß vom Typ <i>ding</i> mit <i>taotie</i> - und Phönixdekor	228
Inv.-Nr. C 2012, 25: Viereckiges Altargefäß vom Typ <i>fanggui</i>	229
Inv.-Nr. C 2012, 26: Gefäß vom Typ <i>fangding</i> auf vier konischen Füßen	230
Inv.-Nr. C 2012, 21: Teil eines ovalen Altargefäßes vom Typ <i>gui</i>	232
Inv.-Nr. C 2012, 36: Unterer Teil eines rechteckigen Altargefäßes vom Typ <i>fu</i>	234
Inv.-Nr. C 2012, 32: Dreiteiliges Gefäß vom Typ <i>gui</i> aus Zinn	236
Inv.-Nr. C 2012, 33: Dreiteiliges, rechteckiges Gefäß vom Typ <i>fu</i> aus Zinn	237
Inv.-Nr. C 2012, 30: Figur des <i>Shoulao</i> auf einem Hirsch reitend	238
Inv.-Nr. C 2012, 34: Buddha <i>Amida</i> im Meditationssitz	241
Inv.-Nr. C 2012, 35: Buddha <i>Amitabha</i> im Meditationssitz	242
Inv.-Nr. C 2012, 27: Abgeflachte Vase vom Typ <i>hu</i> mit losen Ringhenkeln	245
Inv.-Nr. C 2012, 28: Vase vom Typ <i>fanghu</i> mit losen Ringhenkeln	247
Inv.-Nr. C 2012, 31: Vase vom Typ <i>fanghu</i> mit archaisierendem Dekor	249
Inv.-Nr. C 2012, 37: Vase vom Typ <i>hu</i> mit archaisierendem Dekor	251
Inv.-Nr. C 2012, 38: Große Vase vom Typ <i>hu</i> mit archaisierendem Dekor	255
Abbildungen	259
Anhang	353
Literaturverzeichnis	431

1 Einleitung

Eine alte chinesische Legende besagt, dass der mythische Kaiser Huangdi¹ 黄帝, auch der *Gelbe Kaiser* genannt, einstmals neun Gefäße aus Bronze fertigen ließ, die seine Macht über China demonstrieren und festigen sollten.² Der Besitz dieser Objekte – es handelte sich um Dreifüße, im Chinesischen *ding* 鼎 genannt – wurde mit seiner Herrschaft über das Land gleichgesetzt.³ Ginge einer der Dreifüße verloren, so bedeutete dies das nahende Ende der Dynastie. Während der Zhou-Zeit 周朝 (11. Jh.–221 v. Chr.)⁴ repräsentierten die neun Dreifüße die neun Herrschaftsgebiete Chinas – und gingen schließlich doch verloren. Auf die Zhou-Dynastie folgte die Qin-Dynastie 秦朝 (221–206 v. Chr.), deren erster Kaiser Qin Shihuang 秦始皇 vergeblich versuchte, die legendären neun Dreifüße wiederzufinden, da sie als Herrschaftsinsignien für ihn großen Wert gehabt hätten.⁵ Diese Erzählung zeigt eindrücklich, welche Faszination die Bronzekunst, die neben Jade und Keramik aus dem Neolithikum als älteste Kunstform Chinas betrach-

tet werden kann⁶, schon in frühester Zeit auf die Menschen ausübte und wie bronzene Objekte in der Mythologie mit Bedeutung aufgeladen wurden.

Was den Bergbauingenieur Hans Oehmichen (1875–1952) Anfang des 20. Jahrhunderts auf seinen Dienstreisen in China dazu bewogen haben mag, nach Bronzen zu suchen, die er in sein Heimatland Deutschland bringen würde können, ist ein Gegenstand dieser Untersuchung. Seine Briefe offenbaren keinesfalls einen vergleichbaren Macht- oder Herrschaftsanspruch, sondern sein Interesse an chinesischen Kunstgegenständen. Dennoch spricht manches dafür, auch in dieser Konstellation eine Verknüpfung von Bronzeartefakt und Herrschaft zu begreifen, weshalb dieses Zusammenspiel im Folgenden dieser Arbeit noch zu ergründen ist.

Für die Chinesen hatte die Bronze schon seit frühester Zeit, etwa vom 16. bis 15. Jahrhundert v. Chr. an, einen besonderen Stellenwert. So galten ihnen Bronzen als die edels-

1 Eigennamen von Personen und Städten aus dem Chinesischen werden in dieser Arbeit überwiegend in der heute offiziellen Pinyin-Lautschrift angegeben. Abhängig vom historischen Kontext sowie dem Gebrauch in der jeweiligen Quelle und dem Zeitpunkt ihrer Publikation können Eigennamen vereinzelt aber auch in der früher gebräuchlichen Wade-Giles-Lautschrift geschrieben sein und im Text variieren, insbesondere wenn der entsprechende Nachweis vor 1958 erschienen ist. Das gilt speziell auch für Literaturangaben.

2 Der historisch nicht nachweisbare Herrscher soll etwa 2600 Jahre v. Chr. gelebt haben und gilt in der chinesischen Geschichtsschreibung als einer der Begründer der chinesischen Kultur.

3 Über ihre sakrale Funktion hinaus waren Bronzen Symbole politischer Macht und wer über einen Bestand an Bronzen verfügte, konnte in ihnen das Schicksal des Staates ablesen (vgl. Goepper, 1988, S. 331 f.). Als Insignien des Adels waren Bronzen zudem Kapitalanlage und dadurch, dass sie leicht einzuschmelzen waren und weiterverarbeitet werden konnten, potentielle Waffenarsenale zugleich (vgl. Weng/Yang, 1982, S. 115.). Noch in der Han-Dynastie (206 v. Chr.–220 n. Chr.) wurde das Auffinden eines Ding-Gefäßes politisch genutzt, um die Macht des Herrscherhauses zu festigen und als wohlwollendes Zeichen des Himmels für die Regierung gedeutet (vgl. Ledderose/Butz, 1985, S. 171).

4 Die Bezeichnungen der im Text genannten Dynastien werden jeweils bei der ersten Erwähnung auch in chinesischen Zeichen angegeben; die Daten hingegen erscheinen zur besseren zeitlichen Orientierung der Leserinnen und Leser bei fast jeder Nennung. Für eine Übersicht der Chronologie der Dynastien in China mit Regierungsperioden der Ming- und Qing-Kaiser siehe Abbildung 1.

5 Vgl. Bushell, 1904, S. 71.; vgl. Xu/Li, 2016, S. 13.

6 Vgl. Brinker, 1994, S. 52.

ten und verehrungswürdigsten Objekte, die der ‚chinesische Geist‘ erfinden kann.⁷ Die Bronze war für sie nicht nur ein Symbol für Reichtum und Macht, sondern hatte darüber hinaus immer schon eine kultische Komponente, sowohl in der Ahnenverehrung, aber auch bei der Verehrung von Himmels- und Erdgottheiten. Die archaischen, bronzenen Kunstwerke, die darüber hinaus ein hohes künstlerisches Niveau in der Dekorgestaltung erkennen ließen⁸, waren in der frühen Zeit nicht für die Allgemeinheit bestimmt, sondern ausschließlich Königen und Kaisern vorbehalten, denen sie nach dem Tod als Beigabe mit ins Grab gegeben wurden. Das änderte sich mit den Bronzen für religiöse Zwecke ab dem 4. Jahrhundert n. Chr., die dann auch anderen sozialen Schichten zugänglich wurden. Als Höhepunkt des Schaffens von Bronzekunst wird im Allgemeinen die Zeit im 12. und 11. Jahrhundert v. Chr. bezeichnet, also das Ende der Shang- 商朝 (16.–11. Jh. v. Chr.) und der Beginn der Zhou- (11. Jh.–221 v. Chr.) Dynastie. Mit dem Niedergang der Bronzekunst nach der Han-Dynastie 漢朝 (206 v. Chr.–220 n. Chr.) rückten andere Künste wie die Keramik in den Vordergrund. Doch während der Song-Dynastie 宋朝 (960–1279), als geschichtsinteressierte Beamtengelehrte die alten Objekte wiederentdeckten und sie als Zeugnisse und Kunstwerke der Antike studierten und katalogisierten, kam es zu einer ‚Renaissance‘ der Bronzekunst. Dementsprechend wurden sowohl Objekte im Stil der archaischen

Bronzen gegossen, die William Watson „archaisierend“⁹ nennt, als auch neuartige Kreationen hergestellt. Viele der späten Bronzegefäße vereinen jedoch Teile neuer und alter Form miteinander, was sich auch im Dekor zeigt.¹⁰

Die Bronzen der Sammlung Oehmichen, welche in dieser Arbeit vorgestellt werden, stammen aus dieser späteren Epoche, vorwiegend aus der Zeit der letzten beiden Kaiserdynastien Ming 明朝 (1368–1644) und Qing 清朝 (1644–1911).

Im Jahr 2012 kam das Museum für Ostasiatische Kunst in Köln in den Besitz eines Sammlungskomplexes später chinesischer Bronzen¹¹, die der deutsche Bergbauingenieur Hans Oehmichen in den Jahren 1912–1913 in spätkolonialer Zeit in China gekauft hatte.¹² Einen Teil der Sammlung hat er während seiner Aufenthalte vor Ort in Südchina selbst zusammengetragen; ein anderer Teil stammt aus Ankäufen, die sein Kollege und Weggefährte Maximilian Esterer in seinem Auftrag in China getätigt hat.

Zusammen mit den Bronzeobjekten enthält der Nachlass des Sammlers umfangreiches Archivmaterial wie Briefe, Skizzen und Fotografien, die ein Licht auf die deutschen Aktivitäten in China im Zeitalter des Spätkolonialismus werfen. Die verschiedenen Schriftstücke geben zudem Aufschluss über die Motive und Hintergründe von Oehmichens Tätigkeit als Sammler.

7 Vgl. Saint Clair, 2016, S. 33.; Beurdeley, 1966, S. 13.

8 Vgl. Brinker, 1994, S. 52.

9 Watson, 1973, S. 1.

10 Vgl. Deydier, 1981, S. 185.; Kerr, 1980, S. 447.

11 Nach Rose Kerr zählen zu den späten Bronzen Objekte aus den Song-, Yuan-, Ming- und Qing-Dynastien (960–1911). Der Begriff ‚späte‘ soll diese Gruppe von Bronzen von den archaischen Stücken aus Chinas ‚Großer Bronzezeit‘ unterscheiden (vgl. Kerr, 1990, S. 9).

12 Oehmichen reiste im Auftrag der Frankfurter Metallgesellschaft in den Jahren 1911–1913 mehrmals nach China zur Begutachtung von Silber-, Kupfer-, Blei-, Zink- und Zinnlagerstätten.

Hans Oehmichen selbst glaubte, wie in einem Brief an seine Eltern vom 6. Januar 1913 aus Hongkong zu erfahren ist, es handelte sich bei einem Teil der erworbenen Stücke um Objekte aus dem Kaiserpalast in Peking. Dies ist nicht auszuschließen, doch aufgrund der Qualität der Stücke eher unwahrscheinlich, wie im Laufe der Arbeit aufgezeigt wird. Zudem weisen die Bronzen alle eine sehr unterschiedliche Qualität auf, was eben gerade nicht dafür spricht, dass Oehmichen eine homogene Sammlung aus einem klar umgrenzten Gebiet erworben hat. Hier zeigt sich schon, dass eine Provenienzforschung mit erheblichen Einschränkungen und Schwierigkeiten verbunden ist, da oft den vorliegenden Zeugnissen nicht zu trauen und die genaue Herkunft der Bronzen heute nicht mehr nachzuvollziehen ist. Unumstritten ist, dass sich die Sammlung seit dem Ankauf in China 1913, also seit über 100 Jahren, in Deutschland befindet.

Darüber hinaus steht die Erforschung der Sammlungsgeschichte im Fokus, die mit Fragen nach dem Umgang mit Kunstwerken ‚nicht-westlicher‘ Kulturen in europäischen und amerikanischen Sammlungen verknüpft wird. Überlegungen zum Sammeln von Kunst und materieller Kultur im Allgemeinen und den Bedeutungsverschiebungen von Objekten im musealen Kontext sowie den entsprechenden Theorien aus postkolonialer Sicht schließen sich an. Außerdem bietet die Sammlung eine Grundlage zur Erforschung der Stilentwicklung der

späteren chinesischen Bronzekunst. So soll diese Arbeit auch einen Beitrag zur Stilanalyse leisten.

Bei den Sammlungsgegenständen im Museum für Ostasiatische Kunst in Köln handelt es sich um 38 Objekte, teilweise bestehend aus mehreren einzelnen Bestandteilen, die 2012 nach dem Tod der Tochter des Sammlers, Renate Oehmichen, als Stiftung an das Museum gelangten und seitdem dort aufbewahrt werden. Es sind überwiegend Gefäße aus dem Kontext des Hausaltars wie z. B. Weihrauchbrenner und Vasen, aber auch Schalen, Glocken und religiöse Figuren. Darunter befinden sich zudem zwei Objekte aus Zinn sowie eine buddhistische Plastik, die höchstwahrscheinlich nicht aus China, sondern aus Japan stammt.

Zwei Bronzegefäße aus der Sammlung Hans Oehmichens sind von seiner Tochter Ende der 90er-Jahre über das Auktionshaus Klefisch in Köln versteigert worden. Dabei handelt es sich um zwei Räuchergefäße (*ding* 鼎 und *fangding* 方鼎), die nur aus Fotografien im Auktionskatalog bekannt sind (siehe Anhang 1). Diese befinden sich nun in Privatbesitz eines chinesischen Sammlers.¹³ Darüber hinaus hat Renate Oehmichen wohl ebenfalls Ende der 90er-Jahre über das Auktionshaus Lempertz in Köln weitere Bronzeobjekte aus der Sammlung ihres Vaters versteigern lassen.¹⁴ Die bereits veräußerten Objekte der Sammlung Oehmichen konnten aus oben genannten Gründen nicht persönlich in Augenschein genommen werden

13 Bei dem Käufer, der die beiden Objekte aus der Sammlung Hans Oehmichens erworben hat, handelt es sich um einen chinesischen Sammler aus Bad Nauheim. Leider konnten die Stücke dort aufgrund einer schweren Krankheit des Sammlers nicht besichtigt werden. Diese Tatsache, dass ein Chinese die Stücke erworben hat, scheint interessant vor dem Hintergrund der aktuell zunehmenden ‚Rückkäufe‘ chinesischer Kunst aus dem Ausland. Viele chinesische Kunstsammler reisen sogar aus China zu Auktionen in westliche Länder an und kaufen verstärkt chinesische Kunst, um sie gewissermaßen ‚zurück nach Hause‘ zu holen (vgl. Saint Clair, 2016, S. 207 ff.). Dieses Phänomen hat möglicherweise auch Auswirkungen auf die Wertschätzung der Objekte seitens westlicher Sammler.

14 Die Unterlagen hierzu befinden sich im Archiv des Auktionshauses Lempertz und dürfen nach Aus-

und werden daher nicht Gegenstand der näheren Betrachtung in der vorliegenden Arbeit sein.

Das Archivmaterial umfasst u. a. über 40 Briefe und Postkarten, die Hans Oehmichen auf den Reisen an seine Familie in Düsseldorf geschrieben hat sowie die Antwortschreiben seiner Eltern und Schwestern und den Briefwechsel zwischen Oehmichen oder seiner Frau mit Freunden der Familie, v. a. seinem langjährigen Kollegen der Frankfurter Metallgesellschaft Maximilian Esterer (siehe Anhang 11). Diese Archivalien sind überwiegend in deutscher Kurrentschrift verfasst und der Inhalt ist teilweise nur noch schwer zu entziffern, da das Papier geknickt ist, die Schrift ausgebleichen oder Teile feh-

len. Zusätzlich sind über 100 Fotografien von Landschaften, Stadtansichten, Menschen und Bauwerken aus China und anderen fernöstlichen Ländern aufbewahrt (siehe Anhang 12) sowie weitere historische Dokumente wie Reisepapiere, geologische Skizzen, Ansichtskarten, Fahrkarten, Visitenkarten, Zeugnisse, Urkunden etc. Diese Dokumente, von denen jeweils eine Auswahl im Anhang abgebildet ist, ermöglichen einen genaueren Blick auf die Perspektive und Erlebnisse des Sammlers¹⁵ während seiner Reise in Ostasien sowie die Rekonstruktion seiner Reiseroute.

In einem Nachruf, den ein Corps-Bruder verfasst hat und der sich als Entwurf unter den Unterlagen seines Nachlasses befindet

sage des dortigen Leiters der Abteilung für Asiatische Kunst und der Leiterin der Rechtsabteilung des Auktionshauses (Kontakte im Mai und Juli 2015, September, Oktober, zuletzt im November 2017) aus Datenschutzgründen nicht eingesehen werden. Renate Oehmichen hat zum Zeitpunkt der Einlieferung darauf verzichtet, anzugeben, dass die Objekte aus der Sammlung ihres Vaters stammten, sodass die Provenienz aus den Katalogeinträgen nicht hervorgeht. Von Fotografien des Interieurs im Bad Homburger Haus von Hans Oehmichen (siehe Anhang 2) sowie aus dem Schriftverkehr zwischen Renate Oehmichen und dem Museum für Ostasiatische Kunst in Köln in den 90er-Jahren lassen sich jedoch Rückschlüsse darauf ziehen, welche Objekte bei Lempertz versteigert worden sein könnten, da sich einige auf den Aufnahmen dargestellte Stücke oder im Briefwechsel erwähnte Bronzen nicht mehr unter den 2012 ins Museum gelangten Objekten befanden.

15 Hans Oehmichen wurde am 17. November 1874 in Düsseldorf in eine bildungsbürgerliche Familie hineingeboren. Seine Eltern waren der Kunstmaler Hugo Oehmichen und Emma Dietrich. In Düsseldorf verbrachte Hans Oehmichen seine Kindheit und besuchte das Gymnasium, bevor er sich im Wintersemester 1893/94 für ein Studium des Bergbauingenieurwesens in Freiberg in Sachsen entschied. Nach seinem Diplom 1898 arbeitete Oehmichen zwei Jahre als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Freiburger Bergakademie, ehe er im Auftrag der Metallgesellschaft in Frankfurt a. M., zunächst als bergmännischer Berater, später als Leiter der Bergbauabteilung, für die Untersuchung und Aufschließung neuer Lagerstätten für Silber, Blei, Kupfer, Zink und Zinn einige Jahre im Ausland verbrachte. Im Rahmen dieser Tätigkeit als bergmännischer Berater und später als Leiter der Bergbauabteilung musste er viel reisen, nach Südamerika, u. a. nach Chile, Mexiko, Peru und Argentinien. Neben zahlreichen europäischen Ländern bereiste er auch Afrika (u. a. Algerien, Ägypten, Kongo) sowie den Nahen und Fernen Osten (u. a. Südchina; Tongkin im Norden Vietnams, angrenzend an China; Burma). Während der Kriegsjahre des 1. Weltkriegs beschränkte sich Oehmichens Tätigkeit auf den europäischen Raum, wo er als Kriegsverwaltungsrat hauptsächlich für die Förderung von Schwefelkies und die Gewinnung von Phosphaten zuständig war. In Fachkreisen galt er als unbestechlicher und kritischer Berater. In einem der Nachrufe wird hervorgehoben, dass auch in Zeiten, in denen aus nationalen Prestigegegründen eine allzu optimistische Beurteilung vieler Metallvorkommen erwartet wurde, er dennoch streng sachliche Ansichten vertrat, was ihm Vertrauen und Respekt seiner Kollegen sowie Experten in der ganzen Welt verschaffte. Mit seiner Frau Nora (Tochter eines Fabrikanten aus Reval, Eheschließung 1921) hatte Oehmichen eine Tochter, Renate. 1941 trat er in den Ruhestand, blieb der Metallgesellschaft aber bis zuletzt als Berater verbunden. 1952 starb Oehmichen im Alter von 78 Jahren in Bad Homburg (siehe Anhang 3: Portraits Hans Oehmichens und Biografisches).

(siehe Anhang 3), ist zu lesen, dass Hans Oehmichen „außer in Australien in jedem Erdteil“ gewesen sei und „manch schönes Erinnerungsstück sein Heim in Homburg zierte“; so ist die Rede von „wundervollen altchinesischen Vasen“. Damit sind gewiss die Bronzegefäße gemeint, die einem Unkundigen vielleicht als Vasen erscheinen mögen. Im Haus Oehmichens wurden sie offenbar dekorativ ausgestellt, sodass sie von Gästen bewundert werden konnten. Die Bronzen waren die längste Zeit wohl in seiner Villa in Bad Homburg untergebracht, wo Oehmichen sich mit ihnen in seinem Alltag umgab. Die Stücke standen auf Fensterbänken, im Regal oder auf dem Küchentisch oder wurden als Obstschale oder Blumenvase verwendet (siehe Anhang 2: Fotos von Einrichtung im Haus in Bad Homburg, Bronzegefäß mit Hortensien). Nach Hans Oehmichens Tod erbt die Tochter Renate, welche einen Teil der Bronzen in der Bad Homburger Villa ihres Vaters beließ und einen Teil in ihr Haus nach Aachen mitnahm, wo die Objekte ebenfalls ausgestellt waren. Renate Oehmichen verfügte, dass die Bronzen nach ihrem Tod dem Museum für Ostasiatische Kunst in Köln vermacht werden sollten, sodass dort nun, abgesehen von denjenigen Objekten, die sie Ende der 90er-Jahre versteigern ließ, die Mehrzahl der Bronzen aus der Sammlung Hans Oehmichens aufbewahrt ist.

Eine Reise nach und durch China war zu der damaligen Zeit wesentlich beschwer-

licher als man sich dies heute vorstellen mag. Es gab nur unzureichendes Kartenmaterial, kaum Infrastruktur in ländlicheren Gebieten, die Kommunikation gestaltete sich schwierig und verlässliche Informationen waren selten zu bekommen. Das zeigen die Briefe Oehmichens¹⁶ sowie die Aufzeichnungen anderer China-Reisender wie z. B. Ferdinand von Richthofen und Ernst Grosse. Es ist notwendig, bereits an dieser Stelle einen kurzen Blick auf die in jüngerer Geschichte entwickelte Erwartungshaltung und das Verständnis Reisender gegenüber Zielen im ‚Fernen Osten‘ zu werfen und zu erörtern, was Hans Oehmichen – neben Pflichterfüllung als Angestellter der Metallgesellschaft – zu seiner Reise bewogen haben mag. Überlegungen zur Orientalismus-Debatte scheinen hier ebenfalls angebracht. Mit den überwiegend in Musik, Theater, Literatur und Malerei entworfenen Orientvorstellungen beschäftigte sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts auch die Literatur- und Kulturwissenschaft, die diese Vorstellungen auf Objektivität, Stereotype und politische Gedanken untersuchte, um sie von einem anderen Blickwinkel aus kritisch zu betrachten. Der Orientalismus sei eine akademische Disziplin, die sich in Diskursform mit allgemeinen oder speziellen Fragen des ‚Orient‘ befasst, so sieht es der Literaturtheoretiker Edward Said und stellt die These auf, dass der ‚Orient‘ als geografisches und kulturelles Konstrukt nicht einfach eine Naturgegebenheit sei, sondern von Menschen erfunden wurde, die ihn mit westlichen Maßstäben

16 In einem Brief vom 12. Februar 1912 schreibt Oehmichen zur Änderung bzw. Absage seiner Exkursionspläne: „Zum Reisen braucht man hier viel Zeit.“ In seinem Bericht über Zinnerzvorkommen in der chinesischen Provinz Hunan (siehe Anhang 4) schreibt er überdies: „Da Europäern die Befahrung der Gruben nicht gestattet wurde, da ferner aus vielen Gründen das Reisen im Süden Hunans seinerzeit sehr schwierig war ...“; außerdem in einem Brief an seine Eltern vom 6. Januar 1913 aus Hongkong: „Nun bin ich doch wieder in besserer Verbindung zu Euch und nicht mehr wie im Inneren von Hunan wochenlang von Post und Telegraph entfernt.“; weiter in diesem Brief: „Wir haben bis 2000 m hohe Gebirge gesehen, die auf keiner Landkarte sind“ und „Von Linwu wollten wir nach Kiangsha... Aber niemand in Linwu, selbst die Beamten, wussten wie man dorthin kommt und wie weit es ist.“

und Denktraditionen beurteilten. Über eine literaturhistorische Studie über den Vorderen Orient in Darstellungen der westlichen Kultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hinaus hat sich der Begriff Orientalismus in postkolonialen Theorien vom Raum des ‚Orient‘ gelöst und bezeichnet allgemein westliche Darstellungen eines ‚nicht-westlichen‘ Kulturraums. Der „Orient“ ist somit eine diffuse Vorstellung des kulturell Anderen, demzufolge zählt auch der Ferne Osten, also auch China, zum ‚Orient‘.¹⁷ Es gibt mehrere Schriften, die sich kritisch mit Edward Saids Konzept auseinandersetzen. James Clifford sei hier stellvertretend als einer dieser Autoren genannt. Er nimmt den Text stellenweise als polemisch und zu eng gefasst wahr sowie von dem Dilemma der eigenen Herkunft des Autors¹⁸ gefärbt, wirft aber gleichzeitig die Frage auf, ob nicht

eine Kritik des „Orientalismus“ sich automatisch in „Okzidentalismus“ verkehrt.¹⁹ Hans Oehmichen waren solche Debatten sicherlich fremd, nicht nur, weil die entsprechenden theoretischen Schriften zur Zeit seiner Reisen noch nicht erschienen und die Sensibilität für intellektuelle Experimente wie diese nicht modern waren, sondern auch, weil sich Oehmichen des „Dilemmas“ seiner Herkunft im fremden Land nicht bewusst zu sein scheint. In seinen Briefen aus Asien liefert er lediglich Beschreibungen; er macht Feststellungen und bewertet. Doch er fragt sich nicht, warum er die Dinge so wahrnimmt, wie er es tut, oder welche Erklärungen es für die Unterschiede geben könnte. Dennoch können seine Reisen aus heutiger Sicht auch vor diesem Hintergrund betrachtet werden.

1.1 Das Reisen in den ‚Fernen Osten‘

Welches Vorverständnis Hans Oehmichen als interessierter deutscher Akademiker mitbringen konnte, bevor er nach China aufbrach, wird im Folgenden kurz skizziert: Von allen ‚frühen‘ Reisenden²⁰ in der Folge

des ersten sogenannten Mongolensturms 1241 entfaltete Marco Polo die nachhaltigste Wirkung in der europäischen China-Rezeption. Er war der erste Rückkehrer, der bis nach Peking gekommen war²¹ und nach

17 Vgl. Said, 2009, S. 9 ff.

18 Geboren 1935 in Jerusalem in eine wohlhabende palästinensisch-christliche Familie, gestorben 2003 in New York.

19 Vgl. Clifford, 1988, S. 259.

20 z. B. Odorich von Portenau: Der Franziskanermonch reiste ab 1314 oder 1318 nach China und Indien und verfasste 1330 über die zwölf Jahre andauernde Reise einen Bericht. Der Text beruht mit hoher Wahrscheinlichkeit auf eigenem Erleben und gilt als der genaueste unter den frühen Reisebeschreibungen über China. Darüber hinaus ist die im 14. Jahrhundert erschienene, romanhafte Reisebeschreibung Jean de Mandevilles zu nennen, die sich aus mehreren Quellen zusammensetzt und die Pilgerwege ins Heilige Land sowie die Entdeckungstreise bis nach China und in das Reich des mongolischen Großkhans schildert (vgl. Reichert, 1987, S. 10 f. und Tanase, 2013, S. 627 ff.).

21 Es ist nicht völlig sicher, dass Marco Polo tatsächlich bis nach Peking gekommen ist, da in seinen Beschreibungen keine Berichte über die Große Mauer, über Tee oder die eingebundenen Füße der Chinesinnen zu finden sind. Eine denkbare Erklärung könnte sein, dass Marco Polo auf einem Weg nach China gekommen war, der nicht an der Großen Mauer vorbeiführte, keinen Tee getrunken hat und sich einer Frau nicht nähern konnte, da diese ihr Haus – außer abgeschirmt in einer Sänfte – damals nicht verließ (vgl. Wood, 2009, S. 22.).

20-jähriger Abwesenheit zurück in seinem Heimatland Italien darüber schrieb. Seine Abenteuergeschichten und Legendennacherzählungen, die Schilderungen sagenhafter Vorkommnisse, von Fabelwesen und seltsamen Begegnungen waren zwar nicht nachweisbar, aber faszinierten die europäischen Leser und sorgten später für eine gewisse Erwartungshaltung bei den Reisenden.²² Es erstaunt sehr, dass Berichte über manche der kulturellen Leistungen Chinas wie Kunst, Schrift oder Buchdruck in Marco Polos Reisebeschreibungen nicht zu finden sind.

Die kulturelle Wertschätzung Europas gegenüber China begann erst im 16. Jahrhundert, als europäische Fürstenhöfe und jesuitische Missionare versuchten, Kontakt mit dem Kaiserhof des sagenumwobenen Reiches im ‚Fernen Osten‘ aufzunehmen. Spätestens im Zeitalter der Aufklärung, als Marco Polos Schriften wiederentdeckt wurden, wurde in Europa aus der Faszination, die viele dem Land entgegenbrachten, eine regelrechte China-Begeisterung. Die Vorstellung von einem herausragend organisierten Musterstaat und seinen hochgebildeten Hofbeamten, einem intelligenten Wirtschafts- und Steuersystem, dem Erfindungsreichtum sowie der Aufrichtigkeit und Höflichkeit der Chinesen sorgten für ein exotisches Wunschbild.²³ Matteo Ricci, der als Begründer der jesuitischen China-Mission bezeichnet wird, bemühte sich Ende des 16. Jahrhunderts um engere Beziehungen und um Kulturaustausch zwischen der gelehrten geistlichen Welt Europas und dem chinesischen Kaiserhof. Den als Missionare nach China geschickten Männern gelang es mit diplomatischem Geschick, das Ver-

trauen des Kaisers zu gewinnen und sich im geistigen und kulturellen Zentrum des verschlossenen Landes zu vernetzen. Sie machten sich besonders als Vermittler westlicher Malerei verdient.²⁴ Dieser Kulturaustausch fand auch in die andere Richtung statt. Die Jesuiten kamen in China mit der Philosophie Konfuzius‘ in Berührung und brachten seine Gedanken nach Europa, wo sich neben Leibnitz auch Herder und besonders Voltaire mit Chinas philosophischen und kulturellen Ideen beschäftigten und sich einige Philosophen wissenschaftlich mit chinesischer Kultur auseinandersetzten.²⁵

Der Missionsgedanke blieb zwar Antrieb der Bemühungen der Jesuiten, aber in den Vordergrund trat – anders als während der Kreuzzüge im Mittelalter – die Wissbegier in der Renaissance und der Ehrgeiz, auch naturwissenschaftliche Phänomene zu erforschen. Dies wurde Mittel zum Zweck der Missionsbemühungen. In Europa wuchs die Nachfrage nach Kunst und Kunsthandwerk nicht nur aus China, sondern auch aus Japan und Indien, woraus sich enge Handelsbeziehungen entwickelten. Die Faszination für das ‚Indianische‘ erfasste die Fürstenhöfe Europas und die Chinoiserie wurde zu einem beliebten Stil. Sie zeigte sich nicht nur auf Fayencen und Porzellan, sondern ebenso auf Möbeln und Stoffen etc. Original chinesische Kunsterzeugnisse, v. a. Porzellan, Rollbilder und Lackarbeiten, waren ebenfalls gefragt und wurden von den Portugiesen und später zunehmend auch von Spaniern, Holländern sowie der englischen East Indian Company als exotische Raritäten an die europäischen Residenzen verkauft.²⁶ Speziell in England wurde nach dem gewonnenen

22 Vgl. Knust, 1986, S. 12 f.; vgl. Tanase, 2013, S. 610 ff.

23 Vgl. Berger, 1990, S. 32.

24 Vgl. Wang, 2007, S. 142.; vgl. von Collani, 2009, S. 92 ff.

25 Vgl. Berger, 1990, S. 66 f.

26 Vgl. ebd., S. 40.; Chang, 2013, S. 124.

Opiumkrieg (1842) chinesische Kunst im großen Stil importiert. Dabei war es wichtig, dass die Objekte den Erwartungen der englischen Sammler entsprachen. Aus diesem Grund haben chinesische Künstler und Kunsthandwerker auch schon vorher, im 18. Jahrhundert, Objekte produziert, die sich dem westlichen Geschmack annäherten und ausschließlich für den Export nach Großbritannien gedacht waren.²⁷ Derartige Objekte, v. a. Exportporzellan,²⁸ waren auch in anderen Ländern Europas beliebt, u. a. in Deutschland und hier z. B. in der Sammlung August des Starken vertreten,²⁹ wobei eine Geschichte von Export-Bronzen nicht bekannt ist. Es ist zu vermuten, dass auch Oehmichen in den Bronzen seine Vorstellungen und vorgefertigte Meinungen über China bestätigt sehen wollte bzw. den „Herren aus Frankfurt“, wie er am 6. Januar 1913 in seinem Brief aus Hongkong schreibt, diejenigen Kunstgegenstände aus China präsentieren wollte, die deren Erwartungen entsprachen.

Von den Astronomen, Geografen und Kunstmalern, die während der Jesuitenmission in China ab der Qing-Dynastie (also ab 1644) am Kaiserhof tätig waren, ist vor allem Giuseppe Castiglione hervorzuheben. Er wurde Maler für den Kaiserhof, illustrier-

te Eroberungsfeldzüge und Schlachten und malte Portraits der kaiserlichen Familie sowie Landschaftsbilder, Blumenstillleben etc. Castiglione verbrachte mehr als 50 Jahre in China und arbeitete als Hofkünstler unter den Kaisern Kangxi 康熙, Yongzheng 雍正 und Qianlong 乾隆.³⁰ Die Zeit unter Kaiser Qianlong wurde besonders wichtig, da Castiglione auch dessen Palastsammlung abbildete sowie Interieurs verschiedener nobler Residenzen in seinen Genrebildern festhielt.³¹ Seine Gemälde haben sich für die Suche nach vergleichbaren Bronzeobjekten als hilfreich erwiesen, da er die Kunstgegenstände der kaiserlichen Sammlung detailgetreu abbildete; zudem geben die Bilder Hinweise auf Funktion und Gebrauch der Bronzen.

Gemeinsam sind den oben beschriebenen Unternehmungen die zweifachen Ziele der Reisenden. Ein zunächst formulierter Reisezweck rückte zugunsten der vorgefundenen Umstände und geänderter Pläne in den Hintergrund. In den betrachteten Fällen führte die Mission nicht gänzlich zum angestrebten Ergebnis, sondern das Land und die Gegebenheiten beeinflussten die Handlungen der Reisenden. Als Marco Polo im 13. Jahrhundert an den Hof des mongolischen Herrschers und Kaisers von China Kublai Khan

Auch für die Münchner Residenz beispielsweise kauften Kurfürst Max Emanuel von Bayern und dessen Sohn Karl Albrecht Porzellan, v. a. aber Möbel und Textilien im chinesischem Stil. Bereits sein Großvater Kurfürst Maximilian I. tätigte Anschaffungen chinesischer Literatur für die Hofbibliothek (Vgl. Tillmann, 2009, S. 226 ff.; Stephan, 2009, S. 449 ff.).

27 Vgl. Pagani, 1998, S. 33.

28 Vgl. Morper, 1989, S. 16.; vgl. Le Corbeiller/Frelinghuysen, 2003, S. 3 f.

29 Vgl. Huo, 2015, S. 193 ff.

30 Seit der Han-Dynastie werden die chinesischen Kaiser nicht nach ihrem Familiennamen, sondern jeweils nach der von ihnen ausgegebenen, glückverheißenden Regierungsdevise (年號 *nianhao*) benannt. So bedeuten z. B. Kangxi „Wohlergehen und Aufblühen“ (1662–1722), Yongzheng „Wahre Harmonie“ (1723–1735) und Qianlong „Stärke und Erhabenheit“ (1736–1795). Zusätzlich bekamen chinesische Kaiser nach ihrem Tod einen Ehrentitel und den sog. Tempelnamen verliehen, welche sich wiederum sowohl vom Familiennamen als auch von der Regierungsdevise unterschieden (vgl. Li, 2014, S. 199.; vgl. Eggebrecht, 1994, S. 577.).

31 Vgl. Beurdeley, 1971, S. 11 ff.; Wang, 2007, S. 143.; Hearn, 1996, S. 123.

kam³², konnte er die kaufmännische Tätigkeit seiner Familie mit einer politisch-religiösen Mission verbinden. Doch wichtiger als diese Mission wurde bald die Teilnahme am Leben der chinesischen Oberschicht.³³ Bei den Jesuiten war hingegen der Kulturtransfer erfolgreicher als der Transfer des christlichen Glaubens. Die Pluralität der Reiseziele ist auch bei Hans Oehmichen zu erkennen, der zunächst im Auftrag der Metallgesellschaft eine Mission in China erfüllen sollte, nämlich Vorkommen von Bodenschätzen zu finden und diese wirtschaftlich zu bewerten, dann aber zusätzlich

einen Ehrgeiz beim Sammeln von Kunstgegenständen entwickelte. Die Reisenden versuchten sich das Fremde anzueignen³⁴ und damit umzugehen, um letztendlich die Deutungshoheit über das Andersartige und das andersartig Erlebte zu erlangen. Während das bei Marco Polo dessen ‚fabelhafter‘ Bericht und bei den Jesuiten der sehr erfolgreiche Kulturaustausch war, zeugen im Falle Hans Oehmichens die Vielzahl gesammelter Artefakte von seinem Versuch, die auf den Reisen gemachten Erfahrungen und Erkenntnisse ins private Heim zu überführen.

1.2 Hans Oehmichens Vorbereitung auf die Reisen und seine Erwartungen

Hans Oehmichen hat sich nicht sehr intensiv auf seine Reisen vorbereitet, dies geht aus den Unterlagen in seinem Nachlass hervor. Erst im Nachhinein hat er Literatur herangezogen, um mehr über das bereiste Land und seine Kultur zu lernen. Aus seinen Briefen ist bekannt, dass er neben China auf der Durchreise unter anderem auch Myanmar (früher Burma), Indien und Vietnam (früher Annam) als Reiseziele ansteuerte. So schreibt er noch auf dem Dampfer am 16. Dezember 1911, als er zu seiner ersten Reise nach Ostasien aufbricht, er bedaure es, dass

er sich auf den Aufenthalt in der Ferne nicht besser vorbereitet habe und müsse zugeben, dass er von Indochina so gut wie nichts wisse, er komme also in ein ihm „gänzlich fremdes, blaues Wunderland“³⁵. Diese Unkenntnis schuf besten Nährboden, sowohl für blühende Phantasien als auch für ein Überlegenheitsgefühl, das sich in manchen Beschreibungen Oehmichens von Einheimischen bemerkbar macht. „Es ist ein Volk von Dienern“ schreibt er im Februar 1912³⁶ und beschreibt weiter die hygienischen Zustände im Landesinneren, berichtet über

32 Gründer der Yuan-Dynastie (1279–1368).

33 Marco Polo reiste zusammen mit seinem Vater und seinem Onkel, die beide von 1260–1269 schon einmal eine Reise bis Peking unternommen hatten. Gründe für diese Reise gab es mehrere: Zum einen waren die Polos Juwelenhändler mit familiären und geschäftlichen Beziehungen bis zur Krim und darüber hinaus, zum anderen waren sie von Kublai Khan gebeten worden, heiliges Öl aus der Grabeskirche in Jerusalem bis nach Peking zu bringen sowie gelehrte Männer, die das christliche Gedankengut verbreiten sollten. Beide vereinte die Feindschaft gegen den Islam. Angeblich unterstützte Papst Gregor X. dieses Vorhaben (vgl. Tanase, 2013, S. 302, 613.), wobei nicht gesichert ist, ob es tatsächlich zu einem Kontakt mit dem Papst kam oder ob nur ein Brief des Großkhans durch die Polos zum Papst transportiert werden sollte, ein Zusammentreffen aber nie stattfand (vgl. Wood, 2009, S. 18.).

34 Vgl. Kufeld, 2010, S. 122 ff.

35 Vgl. Brief vom 16. Dezember 1911 (siehe Anhang 11 für eine Auswahl der Briefe).

36 Vgl. Brief vom 2. Februar 1912.

schlechte Zähne der dort angetroffenen Menschen etc., wobei er sich interessanterweise entschieden von seinen westlichen Mitreisenden distanziert, wenn er feststellt: „Aber die Franzosen behandeln sie wie Wilde“³⁷. Ferner erwähnt er das Buch *Indien und ich* des Autors Hans Heinz Ewers, das er zur Vorbereitung gelesen habe. Er schreibt, der Autor habe doch ein „riesiges Mundwerk“³⁸, aber manches läse sich doch ganz interessant.³⁹ Es scheint als bereitete sich Oehmichen durchaus mit Vergnügen, aber nicht unbedingt dienstbeflissen auf seinen Auslandseinsatz vor.

Gleichwohl befinden sich im Nachlass Hans Oehmichens einige Dokumente, die darauf schließen lassen, dass er sich sehr wohl und teilweise recht intensiv mit seinem Reiseland und dessen Kultur beschäftigt hat, allerdings erst nach seiner Rückkehr aus China. Zum einen besaß er einen Katalog des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln von 1913 zusammen mit elf Postkarten überwiegend chinesischer Artefakte. Auf den ersten, wenig bedruckten Seiten des Kataloges hat er einige antike chinesische Bronzeobjekte mit Bleistift skizziert, die er wohl dort in einer Ausstellung gesehen hatte. Sein Interesse für chinesische Bronzen lässt sich mit diesen Archivalien (siehe An-

hang 7) ebenso gut nachweisen wie durch die Tatsache, dass Oehmichen überhaupt im Besitz dieses Kataloges war. Womöglich wird Oehmichen auch versucht haben, seine auf den Reisen gesammelten Bronzen mit Hilfe des Kataloges zu bestimmen und mehr über sie herauszufinden.

Ein Buch, das anscheinend auf der Reise in seinen Besitz kam, ist das Werk des Sinologen und Diplomaten Herbert Allen Giles, *The Civilisation of China*, von 1911. Auf dem Vorsatzblatt steht handschriftlich der Name „H. Oehmichen“ und darunter die Notiz „Hongkong, Jan. 1913“. Es befinden sich weitere handschriftliche Notizen mit Bleistift auf den letzten Seiten des Buches. Leider ist der Text nunmehr kaum zu entziffern. Wer ihm das Buch überreichte, das – der Notiz nach zu urteilen – wohl in Hongkong in seinen Besitz gekommen ist, lässt sich im Nachhinein nicht mehr klären.

Besonders hervorzuheben sind gewiss die *Tagebücher aus China* des China-Forschers und Geologen Ferdinand von Richthofen⁴⁰ sowie seine „Ergebnisse eigener Reisen und darauf gegründeter Studien“.⁴¹ Im 1882 erschienenen zweiten Band seiner geologischen Untersuchungen fügt Richthofen am Schluss eine Tabelle an, in der seine Analysen chinesischer Steinkohlen aufgelistet sind.

37 Vgl. Brief vom 12. Februar 1912.

38 Vgl. Brief vom 16. Dezember 1911.

39 Das Buch beschreibt in einer Aneinanderreihung von Klischees und Stereotypen das Leben und Miteinander der indischen Bevölkerung. Der Autor scheint sich nicht die Mühe eingehender Recherchen gemacht zu haben und schreibt in einem schwatzend informellen Stil mit viel wörtlicher Rede über seine angeblich eigenen, selbst erlebten Reiseerfahrungen in Indien. Dabei beurteilt er die Inder in herablassender, teilweise auch ironischer Art und Weise. Das Buch scheint in erster Linie auf die Unterhaltung des Lesers abzielen (vgl. Ewers, 1991).

40 Ferdinand von Richthofen wurde am 5. Mai 1833 in Carlsruhe in Schlesien geboren, studierte in Breslau und Berlin Geologie und Geografie. Er begleitete 1850–1862 die preußische Expedition nach Ostasien, besuchte neben China auch Japan, Manila, Indien bevor er nach Amerika weiterreiste, um 1868 nach China zurückzukommen und von Schanghai aus zwölf Provinzen Chinas für die Wissenschaft erschloss. 1872 kehrte er nach Europa zurück und lehrte als Professor an den Universitäten Bonn, Leipzig und Berlin, wo er 1887 das Geografische Institut gründete. Er starb am 6. Oktober 1905 in Berlin. (Vgl. Richthofen, hrsg. von Petersen, 1984, S. 7.).

41 Vgl. Richthofen, 1877–1912.

Obwohl die südchinesischen Provinzen, zu denen auch Hunan und Hubei gehören, erst im 1912 herausgegebenen, dritten Band eine eingehende Untersuchung erfahren, werden in dieser Tabelle von 1882 bereits die Provinzen Hunan und Hubei genannt, die auch Hans Oehmichen später im Auftrag der Metallgesellschaft bereiste. Dazu schreibt Richthofen, dass die Existenz von Kohlenfeldern in Shanxi 山西 und Henan zu seiner Zeit kaum bekannt war und dass die Vorkommen in Hunan noch gar nicht besucht worden seien,⁴² was die Pionierarbeit von Oehmichens Auftrag unterstreicht. Es ist davon auszugehen, dass Oehmichen mit der Arbeit und den Forschungen Richthofens vertraut war. Beide bereisten als deutsche Geologen China und erfassten und beurteilten die Bodenschätze des Landes. Vielleicht noch wichtiger als die geologischen Studien für seine Arbeit waren für Oehmichen vermutlich die Tagebücher Richthofens für die Vorbereitung auf seine Reise nach China. Im ersten Band seiner Tagebücher aus China beschreibt Richthofen die Reise von Kanton nach Hankou 漢口 (heutiges Wuhan 武漢), die vom 1. Januar bis zum 26. Februar 1870 dauerte.⁴³ Hans Oehmichen hat, wie aus den Unterlagen seines Nachlasses bekannt ist, zwischen Oktober 1912 bis Januar 1913 einen Teil derselben Strecke zurückgelegt, jedoch anscheinend in umgekehrter Richtung; nämlich stromabwärts, zunächst von

Wuhan nach Changsha und von dort weiter nach Canton. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Oehmichen die Tagebücher Richthofens also gekannt und gelesen und sich mit ihrer Hilfe als eine Art Reiseführer auf die Reise nach China und innerhalb des Landes vorbereitet, zumal Oehmichen mit Richthofen nicht nur das Reiseziel, sondern auch den Beruf teilte. Es gab zu Oehmichens Reisezeit wenige andere so umfassende Nachschlagewerke, Reisehandbücher oder ähnliche Publikationen, die Reisende in China als Orientierungshilfe hätten konsultieren können.⁴⁴ Richthofen schreibt detailliert über Wege, mögliche Ausweichstrecken, lauernde Gefahren, Einkehr- und Übernachtungsmöglichkeiten fast so, wie dies in einem modernen Reiseführer der Fall ist, mit dem Unterschied des launigen Tons, der an manchen Stellen beinahe an eine Abenteuergeschichte denken lässt sowie ausführlichen Beschreibungen der Bodenbeschaffenheit und Gesteinsformationen, die sein berufliches Interesse zum Ausdruck bringen.

Ähnlich wie Oehmichen in seinen Briefen äußert sich Richthofen eingehend zu Land und Leuten, deren Belangen und Lebensweisen und dem Umgang der Chinesen mit den fremden Reisenden und umgekehrt⁴⁵, jedoch – wie auch schon Marco Polo – kaum zum Thema der chinesischen Kultur. Der Leser staunt über die erschöpfend genaue Schilderung von Gesteinsschichten, Kohle-

42 Vgl. Richthofen, 1882, S. 783 ff.

43 Vgl. Richthofen, 1907 I, S. 342 ff.

44 Beschreibungen über Reisen in China verbreiteten sich zwar bereits im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, doch sie waren in Form von privaten Reiseberichten verfasst und gefärbt von persönlichen Vorhaben und Anschauungen der jeweiligen Autoren; es waren mehr Reiseerzählungen als -führer im heutigen Sinne (vgl. Wood, 2009, S. 153). Zu den schreibenden China-Reisenden des ausgehenden 19. Jahrhunderts gehörten auch die Archäologen Sven Hedin, der seine Erlebnisse 1926, also erst nach Hans Oehmichens Reise, in seinem Buch *My Life as an Explorer* veröffentlichte und Sir Aurel Stein, der seine Erlebnisse nach der bedeutenden Expedition entlang der Seidenstraße in dem 1912 erschienenen Werk *Ruins of Desert Cathay* publizierte (vgl. Wood, 2009, S. 153 ff.).

45 z. B. Witwenversorgung oder patriarchalische Familienstruktur, S. 408, S. 416, Bd. I und Arbeitsalltag z. B. S. 438 ff.

gruben und anderen geologisch bemerkenswerten Landschaften, doch mit kaum einem Wort werden Bauwerke, Tempelanlagen und Kunstgegenstände thematisiert.

Wenn Oehmichen nach China fährt und sich abseits der Verpflichtungen, die seine Arbeit für die Metallgesellschaft mit sich bringt, im Land umsieht, so erfährt der Leser aus seinen Briefen vor allem, wie ihn das Schicksal der dort lebenden Menschen, ihr Aussehen und ihre Gewohnheiten beschäftigen. Obwohl Oehmichen Pagoden, Tempel und die Straßen der Antiquitätenhändler in Hongkong fotografierte, ist jedoch kaum etwas davon zu erfahren, welche Kunst- und Kulturschätze ihn interessiert oder begeistert haben, welche Wirkung die Objekte des Kunsthandwerks auf ihn hatten; zumindest steht darüber nichts in den Briefen, die sich in seinem Nachlass befinden. Doch zugleich hat sich Oehmichen auf seinen Reisen in China eine eigene Sammlung mit Objekten der Bronzekunst aufgebaut, diese nach Deutschland überführt und in seinem Wohnhaus in Bad Homburg aufbewahrt und mit ihr gelebt. In seinem Nachlass befindet sich eine dreiseitige Versandliste, datiert in der Stadt Pingxiang 萍鄉 in der Provinz Jiangxi auf den 28. Juli 1913, mit insgesamt 55 Positionen verschiedener Bronzeobjekte, die an „H. Oehmichen“ nach Deutschland versendet werden sollten.⁴⁶ Die kurzen Beschreibungen der Objekte machen große Mühe, sie denjenigen Stücken zuzuordnen, die sich heute im Besitz des Museums für

Ostasiatische Kunst in Köln befinden. Manches scheint von der Beschreibung her auf keines der Objekte zu passen, was jedoch auch daran liegen könnte, dass Oehmichen nicht nur für sich selbst gekauft hat, sondern manche Objekte an Kollegen aus Frankfurt weiterreichte. Anderes ist wiederum nur sehr vage formuliert und könnte auf mehrere Stücke zutreffen.

Seit dem Beginn des frühen 20. Jahrhunderts waren Reisende aus dem Westen, die in China arbeiteten, aufmerksam und empfänglich geworden für den Umfang und die Tragweite der chinesischen materiellen Kultur. Ihre Nachforschungen und die Funde, die häufig aufgrund von Eisenbahnbauarbeiten oder anderen Projekten gemacht wurden, revolutionierten das Sammeln von chinesischer Kunst im Westen. Dabei wurden Objekte aus neolithischer Zeit bis zur Qing-Dynastie (1644–1911) wertgeschätzt und studiert.⁴⁷ Die archaischen Bronzen aus vorchristlicher Zeit, vorwiegend aus der Shang- (16.–11. Jh. v. Chr.) und Zhou-Dynastie (11. Jh.–221 v. Chr.) nahmen immer eine herausragende Position ein. Von vielen Wissenschaftlern wird die These vertreten, dass die Bronzekunst nach einer langen Entwicklung in diesem Zeitraum zur Vollendung gekommen sei und dass die größten Meisterwerke dieser handwerklichen Fähigkeit bereits in dieser frühen Epoche entstanden seien.⁴⁸ Das hat zur Folge, dass die späten Bronzen als weniger wertvoll und als archaisierende Nachahmungen der antiken

46 Diese Liste ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von seinem Kollegen Maximilian Esterer zusammengestellt worden, der im Auftrag für Oehmichen einige Bronzeobjekte ankaufte. Der Betrag von 1039,30 Tael (eine heute nicht mehr gebräuchliche chinesische Währungseinheit), den Esterer in seinem Brief vom 3. November 1913 an Oehmichen nennt, stimmt jedenfalls mit dem handschriftlich notierten Betrag am Ende der Liste überein. In einem Jahrzehnte später (1954) geschriebenen Brief an Oehmichens Witwe schreibt Esterer, diese Bronzen haben „3 bis 4000 Mark“ gekostet.

47 Kerr, 1991, S. 11.

48 Vgl. Kuhn, 1972, o. S.

Stücke angesehen werden.⁴⁹ Diese Voreingenommenheit gegenüber der Bronzekunst aus späteren Epochen muss kritisch hinterfragt werden. Die Fragen nach der techni-

schen Ausführung und der Form der Objekte sowie die Untersuchung des Dekors der späten Bronzen sollen im weiteren Verlauf dieser Arbeit diskutiert werden.

1.3 Aufbau und Inhalt dieser Arbeit mit Fragestellung und Zielsetzung

Im zweiten Kapitel, das sich mit den theoretischen Grundlagen befasst, soll neben einer Einführung in die politische Situation in China zur Zeit Oehmichens, wobei auch auf die Kolonialgeschichte der Deutschen in China eingegangen wird, zunächst die Thematik des Sammelns von Kunst und materieller Kultur als eigener kultureller Akt im Vordergrund stehen.

Wenn Mieke Bal in ihrem Werk *Kultur-analyse* den Prozess des Sammelns mit dem Handlungsablauf einer erzählten Geschichte vergleicht,⁵⁰ so lassen sich auf Basis dieser Überlegung weitere Gemeinsamkeiten zwischen der Entstehung einer Sammlung und dem Erdichten einer Geschichte finden, bei der das Narrativ hervorgehoben wird. So sollen Oehmichens Motivation und das Vorgehen beim Anlegen seiner Sammlung im dritten Kapitel besprochen werden. Die Umstände des Erwerbs werden dabei ebenso betrachtet wie sein Umgang mit den Objekten. Um Oehmichen als Sammler zu verstehen, ist es überdies sinnvoll, ihn in einen breiteren Kontext mit anderen Sammlern ostasiatischer Kunst seiner Zeit zu stellen und nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zu fragen. In diesem Kontext lohnt es sich, den Blick auf andere Sammlungen dieser Zeit auch nach China zu lenken, um herauszufinden, ob dort nach anderen Kri-

terien gesammelt wurde als in Europa. Bevor Oehmichens Reisen nachvollzogen werden und seine Route anhand von Briefen, Notizen und Fotografien rekonstruiert wird, widmet sich ein Exkurs den Anfängen ostasiatischer Kunstgeschichte in Deutschland, um das mögliche Vorverständnis des Sammlers und seiner Umgebung aufzuzeigen.

Das vierte Kapitel analysiert die einzelnen Bronzeobjekte, zeigt Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zu den archaischen Bronzen auf und versucht eine Bestimmung der Besonderheiten ihrer Stilentwicklung. Dazu gehören auch Angaben über die chinesische Bronzekunst im Allgemeinen sowie Erkenntnisse zum Motivschatz und der Bildsprache auf den Objekten. Nicht zuletzt soll hier auf die soziale Funktion der Bronzen eingegangen werden und auf die Bedeutung, die sie in Religion und im kulturellen Leben Chinas hatten und immer noch haben.

Der Umstand, dass Oehmichen die Bronzen in der Zeit des Spätkolonialismus in China gesammelt hat, lässt sich auch unter postkolonialen Gesichtspunkten analysieren. Das Anhäufen von Gegenständen in einem fremden Land und das anschließende Verschiffen der ‚gemachten Beute‘ in das Heimatland kann als kolonialer Gestus gedeutet werden. Überlegungen zum Umgang mit

49 Vgl. Deydier, 1981, S. 194.

50 Vgl. Bal, 2002, S. 144.

Kunstwerken ‚nicht-westlicher‘ Kulturen in europäischen Sammlungen und die Bedeutungsverschiebungen von Objekten religiösen oder kultischen Hintergrunds, die im musealen Kontext präsentiert werden, unterstützen das Vorhaben, die Sammlung Oehmichen aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Dies wird im fünften Kapitel näher beleuchtet.

Die Tatsache, dass die Objekte zu den späten chinesischen Bronzen gezählt werden, die in der Forschung bislang eine untergeordnete Rolle gespielt haben, legt eine historische, mehr sammlungsgeschichtliche Betrachtung der Werke nahe. Doch sollen hier auch die Faktoren berücksichtigt werden, die für eine kunstgeschichtliche Bedeutung der Bronzen sprechen. Dieses Spannungsverhältnis soll im Schlussteil der Arbeit kritisch erörtert werden.

Im Anschluss an diesen ersten Teil folgt ein Verzeichnis aller sich im Museum für Ostasiatische Kunst in Köln befindenden Objekte der Sammlung Hans Oehmichens. An dieser Stelle werden die Stücke ausführlich beschrieben und – soweit dies möglich ist – datierte Vergleichsobjekte vorgestellt, um sich einer realistischen Datierung der Kölner Bronzen anzunähern. Dabei handelt es sich sowohl um Objekte aus publizierten Sammlungen als auch um Stücke, die in überwiegend deutschen völkerkundlich sammelnden Museen gefunden und besichtigt werden konnten. Aufgrund der Problematik ihrer Datierung werden letztere ausnahmslos in Depots aufbewahrt und nicht dauerhaft ausgestellt. Das Sammlungsverzeichnis beinhaltet nicht nur die Rahmendaten und Abbildungen des entsprechenden Bronzeobjekts, sondern geht auch auf Formen und Dekore ein und versucht das jeweilige Objekt kunsthistorisch einzuordnen. Der Fokus der Analyse richtet sich auf das

Objekt selbst, doch werden die im nächsten Unterkapitel genannten Kataloge und anderen Publikationen herangezogen, um anhand der darin vorgestellten Objekte verschiedene Typen herauszuarbeiten, die sich mit den Stücken aus der Kölner Sammlung vergleichen lassen. Manche der Bronzen Oehmichens haben den Anschein, sich hinsichtlich Form, Dekor und Patina zeitlich zu den Vergleichsobjekten zu fügen. In einigen Fällen ist es möglich, bei der Datierung einen ‚terminus post quem‘ zu nennen, einen Zeitpunkt, nach dem die Bronze entstanden sein muss.

Zusammengefasst beleuchtet die vorliegende Arbeit damit folgende zentrale Fragestellungen: Warum hat ein Bergbauingenieur Anfang des 20. Jahrhunderts zum Ende der deutschen Kolonialzeit in China Bronzeobjekte gesammelt? Was waren die Motivation und Intention seiner anscheinend nur auf das Private gerichteten Sammlungstätigkeit? Was sagt die Sammlung uns heute bzw. wie ist sie hinsichtlich ihrer kunst- und kulturhistorischen Relevanz zu bewerten? Ziele der Arbeit sind die Dokumentation der Sammlung Hans Oehmichens und die Sensibilisierung für die Wahrnehmung von Fragen bezüglich des Umgangs mit fremder materieller Kultur im Kontext der kolonialen Geschichte Deutschlands in China.

Demzufolge wird die Sammlung Oehmichens im Folgenden von drei verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet; zum einen von einem biografischen Standpunkt der Sammlungsgeschichte aus, zum anderen ausgehend von den einzelnen Objekten und außerdem hinsichtlich theoretischer Überlegungen zu materieller Kultur in Museen sowie zur Bewertung der Sammlung aus postkolonialer Sicht.

1.4 Forschungsstand und Literaturüberblick

Bisher existiert keine Literatur zur Sammlung Oehmichen. Die Verfasserin stand also vor der Herausforderung, nicht nur die Objekte selbst erstmals zu dokumentieren, sondern auch das Thema von Grund auf zu erfassen, zu kontextualisieren und mit Hilfe von Unterlagen im Nachlass sowie Sekundärliteratur zu bearbeiten.

Ab der Song-Dynastie (960–1279) entwickelten Vertreter des Kaiserpalastes und Beamtengelehrte ein wissenschaftliches Interesse an den antiken Stücken und die Bronzen wurden Sammelobjekte, die im kaiserlichen Palast aufbewahrt wurden.⁵¹ In dieser Zeit wurden die ersten umfassenden Enzyklopädien geschrieben.⁵² Insbesondere zur Regierungszeit des Kaisers Huizong 徽宗 (1101–1125) wurde die Palastsammlung genau inventarisiert und katalogisiert.⁵³ Huizong benutzte Bronzen, um in Staatsritualen seinen Herrschaftsanspruch zu demonstrieren. Die Gelehrten interessierten sich damals vor allem für die Inschriften. Man wollte antike Riten und Gebräuche wiederbeleben und strebte eine Erneuerung der Bronzekunst an, was in dem Guss von neuen Gefäßen im Stil der klassischen, archaischen Bronzen seinen Ausdruck fand.⁵⁴ Mit der Wertschät-

zung stieg jedoch auch die Zahl der Nachahmungen und Fälschungen,⁵⁵ die Wissenschaftlern bis heute Schwierigkeiten bei der Klassifizierung und Datierung bereiten.⁵⁶ Für den etwas problematischen Begriff der Fälschung soll für diese Arbeit die Definition von Noel Barnard herangezogen werden, nach der „an artifact of antique appearance which has been manufactured long after its alleged ancient date of manufacture with the intention to deceive collectors, art-historians, or scholars“⁵⁷ eine Fälschung darstellt.

Als wichtige Enzyklopädien dieser Zeit sind die Kataloge *Kaogu tu* 考古圖 (Bilder zum Studium des Altertums) und *Yizhengtang chongxiu xuanhe bogu tulu* 亦政堂重修宣和博古圖錄 bzw. *Xuanhe Bogu tu* 宣和博古圖 (Illustrierter Katalog aller Antiquitäten der Xuanhe-Halle) zu nennen. Das *Kaogu tu* ist eine um 1092⁵⁸ veröffentlichte, systematische Erfassung von rund 200 Bronzen sowie Jadeobjekten in mehrbändigen Sammelwerken; es sind *Studien der Archäologie mit Zeichnungen*. Das Werk wird dem Autor Lü Dalin 呂大臨 (1046–1092) zugeschrieben, der dieses ab 1086 verfasst haben soll.⁵⁹ Die Anordnung ähnelt grundsätzlich der des später erschienenen *Xuanhe bogu tu*: Ritualgefäße werden

51 Vgl. Beurdeley, 1981, S. 9.; vgl. Li, 1995, S. 53.

52 Als erste schriftliche Quelle, die speziell über berühmte historische Bronzeobjekte Auskunft gibt, gilt jedoch das Werk *Ting Lu* des Autors Yu Li aus dem 6. Jahrhundert. Allerdings ist dieses Werk verlorengegangen und der Inhalt wird als Legende angesehen (vgl. Bushell, 1904, S. 74.).

53 Vgl. Cheng, 2010, S. 9.

54 Vgl. Kuhn, 1972, o. S.; vgl. Watson, 1963, S. 84.; vgl. Saint Clair, 2016, S. 18.

55 Mit dem Begriff der ‚Fälschung‘ muss vorsichtig umgegangen werden, da in der chinesischen Kunst, insbesondere in der Malerei, eine lange Tradition des Kopierens besteht, in welcher die Kopie bereits als Kunst angesehen ist und in einer solchen ‚Fälschung‘ auch die Bewunderung der Künste vergangener Zeiten zum Ausdruck kommt (vgl. Saint Clair, 2016, S. 204).

56 Vgl. Vogelsang, 2013, S. 49 f.; Saint Clair, 2016, S. 18.

57 Barnard, 1958, S. 92.

58 Das Vorwort des Kataloges ist auf das Jahr 1092 datiert (vgl. Watt, 1996, S. 220).

59 Vgl. Kerr, 1990, S. 14.; vgl. Egner, 1986, S. 4.; vgl. Cheng, 2010, S. 93 ff.; vgl. Münsterberg, 1912, S. 99 f.

zuerst behandelt, gefolgt von Waffen, Musikinstrumenten, Jadeobjekten und diversen anderen Artefakten.

Jeffrey Moser schreibt in seiner Arbeit, Lü Dalin interessierte sich für die Zusammenstellung von Antiquitäten im Allgemeinen und schätzte die Bronzen im Besonderen nicht nur, weil er daraus den Gebrauch und die Funktion als Ritualobjekte früherer Epochen ableiten konnte, sondern auch, weil diese Objekte zu seiner Zeit die gleiche Funktion hatten wie das Ritual selbst in der Vergangenheit; nämlich den ‚Weg der Weisheit‘ zu beschreiten; und dies geschehe weniger durch Nachdenken als durch sinnliche Auffassung.⁶⁰ Diese Überlegung nachzuvollziehen bietet eine ähnliche Sichtweise in Hinblick auf die Sammeltätigkeit Hans Oehmichens Jahrhunderte später. Die frühe chinesische Gesellschaft versuchte, den ‚Weg der Weisheit‘ mittels Ritualen zu beschreiten. Die Gelehrten der Song-Dynastie (960–1279) hingegen ordneten diese mit Bedeutung aufgeladenen Objekte, vermaßen und betasteten sie und versuchten auf diese Weise, den Pfaden der alten Gelehrsamkeit zu folgen. Wenn nun ein deutscher Ingenieur Anfang des 20. Jahrhunderts chinesische Bronzen sammelt, in dem Glauben, es handele sich dabei um archaische Ritualgefäße einer uralten Zivilisation, erhofft dieser dadurch vielleicht auch, ein Stück Gelehrsamkeit zu erlangen und dem ‚Weg der Weisheit‘ näherzukommen.

Das *Xuanhe bogu tu*, Zeichnungen und Liste aller Antiquitäten, die während der Xuanhe⁶¹-Zeit bekannt waren, ist im frühen 12. Jahrhundert entstanden. Es ist zwischen 1107 und 1111 im Auftrag Kaiser Huizongs

von einem Autor namens Wang Fu 王黼 (1079–1126) verfasst und 1123 erstmals veröffentlicht worden. Der *Xuanhe bogu tu* enthält ein Verzeichnis der Antiquitäten unter der Ära des Kaisers Huizong.⁶² Das Werk ist in 30 Abschnitte bzw. schmal gebundene Hefte unterteilt und behandelt rund 800 Bronzen in 20 Kategorien, die jeweils unter dem Namen des Gefäß- oder Objekttyps erfasst werden. Dabei sind Artefakte in fast 1000 Abbildungen von der Shang- (16.–11. Jh. v. Chr.) bis zur Tang- 唐朝 (618–907) Dynastie berücksichtigt. Mit jeweils einem Bild des katalogisierten Objekts, seinen Maßen sowie einer Beschreibung von Form und Dekor setzt dieser Katalog des frühen 12. Jahrhunderts bereits Standards für Kunstkataloge und Sammlungsverzeichnisse, die bis heute Gültigkeit besitzen.

Beide Kataloge waren wichtige Handbücher für die damaligen Gelehrten und blieben Standardwerke, da in den darauffolgenden Epochen keine bedeutsamen weiteren Kataloge zu Bronzen erschienen sind. Unter Kaiser Qianlong erschien zwar ein vierbändiger Katalog zu seiner Bronzesammlung, der jedoch keine neuen Erkenntnisse lieferte und sich darüber hinaus eng an den Song-zeitlichen Vorbildern orientierte.⁶³ So blieben die Song-Kataloge die wichtigsten Vorbilder für Publikationen dieser Art und wurden in der Yuan-Dynastie 元朝 (1279–1368) mindestens einmal nachgedruckt und dann wiederholt während der Ming- und Qing-Dynastie (1368–1911) sowie in moderner Zeit.⁶⁴

Ein weiteres Werk, das sich ebenfalls mit den frühen Bronzen beschäftigt, soll auch an dieser Stelle vorgestellt werden. Im Jah-

60 Vgl. Moser, 2010, S. 145.

61 *Xuanhe* ist eine Regierungsperiode unter Kaiser Huizong, die von 1119 bis 1125 andauerte.

62 Vgl. Moser, 2010, S. 128 f. und Watt, 1996, S. 220.

63 Vgl. Lawton, 1987, S. 54.

64 Vgl. Moser, 2010, S. 124; Kerr, 1990, S. 18.

re 1388, also zu Beginn der Ming-Dynastie (1368–1644), und damit in einer Zeit, in die einige Objekte aus Oehmichens Sammlung datiert werden können, wurde die erste Auflage des *Gegu yaolun* (*alte Schreibweise: Ko Ku Yao Lun*) 格古要論 veröffentlicht, ein Traktat über wichtige Kriterien bei der Beurteilung von Antiquitäten, gewissermaßen über chinesische Kunstkenntnis. Percival David, dessen große Sammlung chinesischer Kunst heute im British Museum in London zu sehen ist, hat diesen Text übersetzt und kommentiert sowie zusammen mit einem Faksimile der ursprünglichen Fassung als Buch herausgegeben. Darin schreibt der chinesische Autor Cao Zhao 曹昭 im Vorwort zu seinem Buch über seine Motivation, diese Abhandlung zu verfassen: Sein Vater hätte bereits Antiquitäten gesammelt, nämlich antike Steinabreibungen, Gemälde, Musikinstrumente, Tuschesteine und Bronzegefäße, und habe über ein enormes Wissen verfügt, das er an seinen Sohn, also ihn, den Autor, weitergegeben habe. Die Faszination und das Interesse übertrugen sich also auf die nächste Generation und zusammen hätten sie viele Stunden verbracht, in Büchern und Katalogen mehr über die gesammelten Objekte herauszufinden. In seinem Buch habe er nun vor, ausgewählte Stücke wie antike Bronzen, Kalligraphie, Malerei und andere seltene Objekte vorzustellen und sie einer Diskussion hinsichtlich ihrer Qualität und Echtheit zu unterziehen. Das Buch sei gedacht für alle, die sich dafür interessierten. Ferner räumt er ein, dass er gewiss Fehler in seinem Werk gemacht habe und er sich glücklich schätzen dürfe, wenn sie von erfahrenen Gelehrten verbessert würden.⁶⁵ Dieses Werk ist ein gutes Beispiel für das

wachsende Interesse an Antiquitäten während der letzten beiden Dynastien der Kaiserzeit. Es wurde in den folgenden Epochen bis hinein in die Republikzeit immer wieder in Büchern und Bibliographien zitiert,⁶⁶ besitzt eine große Bedeutung und hilft beim Verständnis für die gesellschaftlichen Strukturen und die Wahrnehmung von Artefakten während der Zeit, in der die späten Bronzen in China entstanden sind – auch in Bezug auf das Verhältnis von Original und Nachbildung.

Während der Qing-Dynastie (1644–1911) folgten die Bände der Schriftensammlung *Siku quanshu* 四庫全書, übersetzt *Vollständige Bibliothek der Vier Schätze*, welche über einen längeren Zeitraum hinweg von einer Gruppe kaiserlicher Beamter und Gelehrter, darunter neben Liang Shizheng 梁詩正 (1697–1763) auch der deutsche Jesuit Johannes Terentius (1576–1630), zusammengestellt wurden. Daraus stammt das Werk *Qinding xiqing gujian* 欽定西清古鑑, welches die Palastsammlung der Bronzen unter Kaiser Qianlong abbildet und dessen erster Band in dieser Arbeit angeführt wird. Darin sind 1500 Objekte präsentiert, die von der Shang- und Zhou-Dynastie bis hin zur Tang-Dynastie reichen (16. Jh. v. Chr.–907 n. Chr.).⁶⁷ Der Aufbau des Werks, nämlich die Darstellung der Sammlung mit Zeichnungen, Maßen und Erklärung der Inschrift, ist an die Tradition der älteren Werke aus der Song-Dynastie (960–1279), *Kaogu tu* 考古圖 und *Xuanhe Bogu tu* 宣和博古圖, angelehnt. Darüber hinaus soll hier der Katalog von Lü Zhen 呂震 (1365–1426) mit dem Titel *Xuande ding yi pu* 宣德鼎彝譜 erwähnt werden, der Bronzeobjekte speziell

65 Vgl. Cao, zitiert nach David, 1971, S. 3.

66 Vgl. David, 1971, S. VII.

67 Auf bestehende Zweifel an der Echtheit und der Datierung der darin katalogisierten Bronzen wird im Schlusskapitel dieser Arbeit eingegangen.

aus der Regierungsperiode mit der Bezeichnung *Xuande* (宣德, 1426–1435) unter dem Kaiser Xuanzong 宣宗 (1399–1425) behandelt, wobei grundsätzlich – wie unten ausgeführt – eine Datierung von Bronzen in die *Xuande*-Zeit (1426–1435) allein aufgrund von eingegossenen Regierungsmarken nicht als gesichert gelten kann.

Ungeachtet der hohen Wertschätzung, die man Bronzeobjekten in China schon in früheren Epochen zuteilwerden ließ, erhält das Thema in aktuelleren, in westlichen Sprachen verfassten Überblickswerken zu chinesischer Kunst erstaunlich wenig Gewicht. 1913 wird in einem der ersten wichtigen wissenschaftlichen Werke über ostasiatische Kunst eines deutschen Autors einzig in einem kurzen Kapitel auf die Plastik eingegangen. Die Bronzekunst wird in wenigen Absätzen erwähnt, während der Besprechung der Malerei deutlich mehr Raum gegeben wird.⁶⁸ Dementsprechend schreibt der Autor des Buches, der Kunsthistoriker Curt Glaser, im Jahr 1913 auch: „Malerei ist dem Ostasien bildende Kunst im engeren Sinne“⁶⁹.

Der hier angedeutete Paragone bzw. das Phänomen des Vorurteils gegenüber einer Kunstgattung wie oben beschrieben, einer Kunststepoche oder einer Stilrichtung ist weit

verbreitet und zieht sich durch viele Bereiche des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens nicht nur in China: Beispiele sind die Voreingenommenheit gegenüber der vermeintlich weniger inspirierten, weniger gebildeten Malerei professioneller Hofkünstler im Unterschied zur Gelehrtenkunst der dichtenden Literatenmaler, wie sie in China unter den Dynastien der Song bis zur Qing herrschte,⁷⁰ die oben beschriebene Geringschätzung der Skulptur bzw. Plastik im Vergleich mit der Malerei oder eben die Abwertung der späten Bronzen gegenüber den archaischen Objekten. Darunter fällt auch die Art und Weise, wie im Westen mit Objekten aus ‚nicht-westlichen‘ Kulturen umgegangen wird, indem beispielsweise die chinesische Kunst nicht eingebunden wird in die Ausstellungen westlicher Kunst, sondern in eigenen, völkerkundlichen Museen gezeigt wird.

Zu den frühen, archaischen Bronzen sind, neben den oben eingeführten Werken, zahlreiche wissenschaftliche Beiträge erschienen. Diese hier aufzuzählen ist nicht zielführend, da in dieser Arbeit vornehmlich die späten Bronzen eine Begutachtung erfahren. Dazu sieht die Quellenlage ganz anders aus: Die publizierte Literatur zu den späten Bronzen ist übersichtlich; wissenschaftliche Beiträge,

68 Vgl. Glaser, 1913, S. 69.

69 Ebd., S. 68.

70 Vgl. Schlombs, 2010, S. 6 f.

Die Wertschätzung der Literatenmalerei überdauerte bis in das 19. Jahrhundert hinein und konnte von der professionellen Malerei nie erreicht werden. Über das Leben der Berufsmaler ist deutlich weniger bekannt als über das der Literatenmaler. Auch was den sozialen Status betrifft, waren die Literatenmaler, die neben ihrer malerischen Tätigkeit ein Amt bekleideten, den professionellen Hofmalern überlegen. So haftete der professionellen Malerei der Makel kommerzieller Auftragskunst an, die einzig zu Verkaufszwecken geschaffen wurde. Ebenso verzichteten die Berufsmaler darauf, ihre Werke mit längeren Aufschriften und Kalligraphie zu versehen, da dies ein Privileg war, das die gebildete Elite für sich in Anspruch nahm. Doch wird heute die Qualität der professionellen Malerei nicht mehr angezweifelt und ab dem späten 16. Jahrhundert, als sich eine vermögende Schicht von Kaufleuten herausbildete, die oft als soziale Aufsteiger Mäzene und Auftraggeber für viele Künstler wurden, damit ihren neu gewonnenen Reichtum zur Schau stellten und so eine große Rolle in der Herausbildung einer kommerziell ausgerichteten, populären Kultur spielten (vgl. Schlombs, 2010, S. 7.; vgl. Goepper, 2000, S. 10.; vgl. Clunas, 1991, S. 119.; vgl. Ledderose/Butz, 1985, S. 228.).

die sich ausschließlich mit diesem Thema befassen, sind selten. In vielen Überblickswerken zu chinesischer Kunst fehlt eine Untersuchung der späten Bronzen. So finden auch in dem Standardwerk für chinesische Kunst von Jessica Rawson, dem 1992 erschienenen *British Museum Book of Chinese Art*, die späten Bronzen nur eine kurze Erwähnung.⁷¹

Als Überblickswerke zu chinesischer Bronzekunst wurden für die vorliegende Arbeit die Bücher von Christian Deydier und Li Xueqin herangezogen. Sie beschränken sich nicht auf die frühen Epochen, sondern behandeln die chinesische Bronzekunst von den Anfängen bis zur Ming-Zeit. Wenn auch diese Kapitel zu den späten Bronzen erheblich knapper ausfallen als diejenigen über die frühen Objekte, liefern sie gute Hinweise und Anhaltspunkte zur Begutachtung und Einordnung der späteren Stücke. Da die Ornamentik auf den archaisierenden Bronzen von den frühen Bronzen inspiriert ist, wurde speziell zum Beschreiben des Dekors auf den Kölner Bronzen das Buch von George W. Weber *The Ornaments of Late Chou Bronzes* konsultiert. Als Nachschlagewerke für Dekor und Symbolsprache etc. dienen weiterhin u. a. die Bände von Charles Alfred Speed Williams (1931 und 1960) und Ferdinand Lessing (1936). Die darin beschriebenen Symbole und Ornamente in der chinesischen Kunst sind auch auf den späten Bronzen zu finden.

Die für diese Untersuchung wesentlichen Veröffentlichungen, speziell über die späten Bronzen, sind überwiegend Museumskataloge. Von Rose Kerr erschien 1990 das Buch *Later Chinese Bronzes* mit Song- bis Qing-zeitlichen Objekten aus dem Victoria

and Albert Museum in London. Darin beschreibt sie das Problem der Datierung der späten Bronzen, die Stilentwicklung nach der archaischen Zeit und gibt Hinweise auf die Funktion einzelner Stücke. In Bezug auf ihre Qualität und Verarbeitung sind nur wenige der Bronzen aus dem Victoria and Albert Museum mit denen von Hans Oehmichen vergleichbar. Doch liefern Form und Stil der Objekte gute Kriterien für einen Vergleich. Rose Kerr nannte die späte Metallkunst in ihrem bereits 1986 erschienenen Aufsatz über ein Bronzeobjekt aus der Song-Dynastie (960–1279) auch die „Cinderella among the decorative arts“⁷²; das liest sich, als gehörten die späten Bronzen zu einer verkannten Kunst, die im Schatten ihrer etablierten ‚Schwestern‘ steht und die es noch zu entdecken gilt. Kerr veröffentlichte bereits 1980 und 1982 Abhandlungen in der Zeitschrift *Oriental Art* und war die erste Autorin, die zu diesem Nischenthema breiter veröffentlichte.

Ein weiterer Beitrag im Bereich der späten Bronzen ist von Lucia Montuschi mit dem Katalog *Antichi Bronzi Cinesi del Museo Missionario di San Francesco a Fiesole* geschrieben worden, die 1993 im Rahmen einer Ausstellung in Fiesole in Italien den Katalog zu Sakralbronzen und Ritualobjekten der Ming- und Qing-Dynastie (1368–1911) veröffentlichte. Unter den ausgestellten Objekten finden sich einige, die mit den Stücken der Sammlung Oehmichen vergleichbar sind. Diese werden im Sammlungsverzeichnis gegenübergestellt.

Im selben Jahr ist von Robert D. Mowry *Renaissance in Chinese Bronzes* erschienen. Der Katalog begleitet eine Ausstellung später chinesischer Bronzen aus der Sammlung von Robert H. Claque, die von September

71 Vgl. Rawson, 1992, S. 74–77.

72 Vgl. Kerr, 1986, S. 161.

1993 bis Januar 1994 im Phoenix Art Museum in den USA gezeigt wurde. Das Buch liefert nach einem kurzen Aufsatz über die Wiederentdeckung der Bronze in China Abbildungen zu allen 58 Ausstellungsstücken mit ausführlichen Beschreibungen derselben und Informationen zu Dekor und Bildsprache. Dazu werden Datierungen vorgenommen und, sofern vorhanden, Vergleichsobjekte angeführt. Darüber hinaus finden sich im hinteren Teil des Buches wertvolle Anmerkungen zur Technik des Bronzegusses und zu besonderen historischen Vorkommnissen während der Epochen der Song-, Yuan-, Ming- und Qing-Dynastien (960–1644).

2008 veröffentlichte Philip K. Hu, Kurator am Saint Louis Museum of Art, einen Katalog, der wie auch Kerrs Buch den Titel *Later Chinese Bronzes* trägt. Hu beleuchtet darin ebenfalls das Problem der Datierung später Bronzen und geht besonders auf archaisierende Stücke ein, die mit Details wie Korrosion und Patina alte Bronzen nachahmen sollten.

Schließlich fand von September 2013 bis Januar 2014 im Musée Cernuschi in Paris eine Ausstellung über Bronzen aus einer kaiserlichen Sammlung statt, welche aus der Zeit von der Song- bis zur Qing-Dynastie (960–1644) stammen. Der dazugehörige Katalog wurde von Michel Maucuer verfasst, der die einzelnen Objekte ausführlich beschreibt und eine Datierung vornimmt.

Überdies geben die Beiträge von William Watson (1963, 1973, 1983, erschienen u. a. in der Zeitschrift *Ars Orientalis*) sowie die Aufsätze des amerikanischen Sammlers Elwyn M. Smolen (1980, erschienen in der Zeitschrift *Arts of Asia*), von Alexander C. Soper (1969 erschienen in der Zeitschrift

Artibus Asiae) und Ulrich Hausmann (1983, 2015, erschienen in der Zeitschrift *Orientalisations*) wesentliche Anhaltspunkte zur Begutachtung und Bewertung von späten Bronzen im Allgemeinen und archaisierenden Bronzen im Besonderen.

In chinesischer Sprache sind bisher für diese Arbeit kaum dienliche Publikationen erschienen. Bereits 1994 konstatierte Rose Kerr, dass die Beschäftigung mit den späten Bronzen von Forschern aus dem Westen aufgenommen wurde und dass chinesische Wissenschaftler ihr Interesse bisher auf die antike Bronzekunst Chinas zu fokussieren scheinen.⁷³ In der Fachzeitschrift *Zijin Cheng* 紫禁城 (*Verbotene Stadt*) sind jedoch 2015 Artikel von Li Mijia und Liu Xirong erschienen, die sich in ihren Aufsätzen speziell mit Räuchergefäßen aus der Xuande-Zeit (1426–1435) beschäftigen. Darüber hinaus sind 2012 in der Zeitschrift des Chinesischen Nationalmuseums sowie 2007 in der Zeitschrift *Wenwu Chunqiu* 文物春秋 (*Kultur-Chronik*) zwei Artikel speziell zu Bronzespiegeln aus der Ming- und Qing-Zeit erschienen. Ferner publizierte die Zeitschrift *Kaogu Xuebao* 考古學報 (*Archäologische Mitteilungen*) 2008 einen Beitrag über Buddha- und Bodhisattva-Statuen aus Bronze, wobei diese Artikel keine geeigneten Vergleichsobjekte lieferten. Schließlich sind die Bücher von Wan Qingli 萬青力 (2005), Ge Siming 戈思明 (2009) und Liu Xirong 刘锡荣 (2010) zu nennen, die in erster Linie aufgrund des für Vergleiche relevanten Bildmaterials herangezogen wurden.

Während die Werke von Rose Kerr und Robert Mowry die wichtigsten Referenzen für die vorliegende Arbeit darstellen und wertvolle Grundlagentexte liefern, seien im Folgenden noch diejenigen Publikationen

73 Vgl. Kerr, 1994, S. 380.

erwähnt, die vorrangig wegen ihrer Vergleichsobjekte konsultiert wurden, wobei die eigene Besichtigung originaler Objekte in Museumssammlungen für einen Vergleich mit den Stücken Oehmichens für die Verfasserin unverzichtbar war.

Das Mainfränkische Museum Würzburg stellte 1989 auf Schloss Aschach *Schätze chinesischer Kostbarkeiten aus einer Fränkischen Sammlung* aus. In dem gleichnamigen Katalog werden auch Objekte später chinesischer Bronzen vorgestellt.

Ferner bietet die Publikation der Londoner Galerie Sydney L. Moss aus dem Jahr 1991 mit dem Titel *The Second Bronze Age. Later Chinese Metalwork* passende Vergleichsobjekte, insbesondere in Hinblick auf die figurative Bronzekunst.

Die Wiener Galerie Zacke veröffentlichte 1987 einen Katalog mit dem Titel *Bronzen aus der Ming-Dynastie*, der anlässlich einer Ausstellung in dieser Galerie erschienen ist. Einige der darin beschriebenen Ausstellungsstücke, v. a. die Räuchergefäße, lassen sich gut mit den Kölner Objekten vergleichen.

Darüber hinaus liefern Kataloge bzw. die Internetseiten der mit Asiatika handelnden Auktionshäuser gutes Bildmaterial und Referenzen für Beschreibungen der hier zu beurteilenden Objekte; vorrangig wurden die Kataloge der Häuser Sotheby's und Lempertz hinzugezogen.⁷⁴

Die oben genannten Methoden zur Suche nach Vergleichsstücken können nur ergänzend sinnvoll sein. Die Begegnung mit dem Original und der daraus resultierende Erkenntnisgewinn in Bezug auf Gewicht, Haptik, Betrachtung der Oberflächenstruktur etc. sind im Vergleich mit Bildmaterial aus Büchern und digitalen Quellen höher zu bewerten. So ist es ein weiteres Anliegen dieser Arbeit, einen zusammenhängenden Einblick in die Bestände später chinesischer Bronzen der völkerkundlich sammelnden Museen in Deutschland⁷⁵ darzustellen: Das Museum Fünf Kontinente in München besitzt einige Objekte, die denen der Sammlung Oehmichen ähneln. Überdies konnten im Linden-Museum in Stuttgart einige spätere chinesische Bronzen besichtigt werden, die zum Teil an Kölner Stücke erinnern.

74 Für die Ermittlung von Vergleichsobjekten bietet sich außerdem eine Überprüfung des Sammelbestandes der Museen an, in denen chinesische Bronzen bewahrt werden. Die meisten Museen haben inzwischen Online-Datenbanken eingerichtet, welche Fotografien zumindest ausgewählter Sammlungsobjekte, auch wenn diese nicht dauerhaft ausgestellt sind, mit den wichtigsten Daten und einer zeitlichen Einordnung, manchmal auch einer kurzen Beschreibung, zugänglich machen. Manche der Datenbanken der im Folgenden aufgelisteten Museen lieferten Vergleichsstücke für Objekte der Sammlung Oehmichen. Im Vergleich zur Anzahl der Datenbankeinträge für frühe chinesische Bronzen finden sich deutlich weniger Treffer für die Suche nach späten chinesische Bronzen: in China: das Palastmuseum in Peking sowie das Museum of Art in Hongkong, in Taiwan: das Nationalmuseum in Taipei, in Frankreich: das Musée Cernuschi sowie das Musée Guimet in Paris; in den Niederlanden: das Rijksmuseum sowie das Museum van Aziatische Kunst in Amsterdam; in Großbritannien: das Victoria & Albert Museum und das British Museum in London; in den USA: das Asian Art Museum in San Francisco, wo die Sammlung Avery Brundage bewahrt wird, das Metropolitan Museum of Art in New York; das Saint Louis Art Museum, das Fogg Art Museum der Harvard-Universität in Cambridge, die Freer/Sackler The Smithsonian's Museums of Asian Art in Washington D.C. und das Cleveland Museum of Art.

75 Obwohl es für die Besichtigung von Vergleichsobjekten lohnend gewesen wäre, den Blick auch über die Grenzen von Deutschland und Zürich hinaus auf andere Ostasiatika sammelnde Museen in Europa und Amerika zu richten, wird sich diese Arbeit aus zeitlichen und finanziellen Gründen auf die Objekte in o. g. Häusern beschränken.

Ferner verfügt das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg über Objekte später ostasiatischer Bronzen, ebenso wie das Asiatische Museum in Berlin, wobei die Bronzen in beiden Häusern nur entfernte Ähnlichkeiten zu denjenigen der Sammlung Oehmichen aufweisen. Darüber hinaus wurde im Grassi-Museum in Leipzig eine Vielzahl von Bronzeobjekten aus den späteren Dynastien zur Besichtigung zur Verfügung gestellt, die bei der Einordnung der Kölner Bronzen hilfreich sind. Neben diesen Museen in Deutschland wurde auch das Museum Rietberg in Zürich besucht. Die dort aufbewahrten späten Bronzen eignen sich jedoch nur eingeschränkt für einen Vergleich, weil sie sich in Form und Dekor zu deutlich unterscheiden.

Auch wenn die Objekte in den Depots überwiegend nicht sicher datiert sind, so ist es doch hilfreich, die Bronzen begutachten und Vergleiche ziehen zu können. Daraus ergibt sich ein differenzierteres Bild der Kölner Sammlung, da die Stücke der Sammlung Oehmichen in der Gesamtschau der in Augenschein genommenen Objekte hinsichtlich ihrer Qualität besser einschätzbar werden. Darüber hinaus wird deutlich, dass der Sammler Oehmichen, der nicht als ausgewiesener Fachmann gelten konnte, in China anscheinend einen repräsentativen Querschnitt dessen gekauft hat, was auf dem damaligen Antiquitätenmarkt verfügbar war.

2 Imperialismus und Kolonialgeschichte

Neben theoretischen Überlegungen zum Sammeln als kulturelle Handlung soll in diesem Kapitel der historische Kontext beleuchtet werden, der den Rahmen für Oehmichens Reisen und seine Sammeltätigkeit in China schafft. Die politische Situation, in der sich China damals befand und in der die deutsche Kolonialgeschichte eine wichtige Rolle spielt, sowie die damit verbundene Tätigkeit von Hans Oehmichens Arbeitgeber im chinesischen Bergbau wird

im Folgenden dargestellt, damit die Sammlungsgeschichte zeitlich verortet werden kann. Zur Klärung der Fragestellung nach der Motivation für die Sammeltätigkeit eines deutschen Bergbauingenieurs zu Beginn des 20. Jahrhunderts scheint es in diesem Zusammenhang auch geboten, einen kurzen Blick auf die damaligen Aktivitäten deutscher Bergbauunternehmen in China zu werfen, denn Hans Oehmichen reiste in China im Auftrag der Frankfurter Metallgesellschaft.

2.1 Das Sammeln von Kunst und materieller Kultur

Bevor sich dieses Kapitel dem Thema des Sammelns und der Untersuchung des Sammlers⁷⁶ und seiner Motivation widmet, soll zunächst kurz der Ursprung des Begriffs für *Kunst* im Chinesischen skizziert werden, der einen Ansatz zur Betrachtung der Tätigkeit des Sammelns bieten kann.

Wenn man die beiden Schriftzeichen untersucht, mit denen zusammen der Begriff „Kunst“ im Chinesischen ausgedrückt wird, so stellt man fest, dass diese an die schöpferische Tätigkeit eines Menschen denken lassen. An erster Stelle steht das Zeichen 藝 藝, was in seiner Grundbedeutung mit ‚pflanzen‘ oder ‚ein Feld kultivieren‘ übersetzt werden kann. In Inschriften auf Orakelknochen der Shang-Periode im 12. Jh. v. Chr., die im Allgemeinen als die Anfänge der chinesischen Schrift angesehen werden, stellte dies auch das Bild eines knienden Menschen dar, der eine kleine Pflanze in den Händen hält, um sie in die Erde zu setzen. Die Vor-

stellung des Kultivierens, welches Können und Talent impliziert, wird weitergeführt zur Kunst gedacht. Das zweite Schriftzeichen für Kunst ist 術 術, ein Begriff, der in frühen, klassischen Texten einen ‚Pfad‘ oder ‚Gang‘ bezeichnet. Dieses Zeichen setzt sich aus dem Bild für ‚Fußspuren‘, das an einen Weg denken lässt, und einem phonetischen Bestandteil zusammen. Die Bedeutung ‚Kunst‘ ist hier über den zu gehenden Weg zur Vervollkommnung einer Fertigkeit zu erklären.⁷⁷ Der Begriff des Kultivierens lässt sich im Sinne des Kunst-Produzierens aber ebenso verstehen wie im Verständnis des Kunst-Sammelns. Auch eine Sammlung muss kultiviert, kontinuierlich gepflegt und verbessert werden. Der Prozess des Sammelns, der das Auswählen und das Zusammenstellen einzelner Objekte verlangt, kann in diesem Sinne eine künstlerische Tätigkeit sein. Ferner, um in der Bedeutung des chinesischen Zeichens 術 術 zu bleiben, kann

76 Im Interesse einer besseren Lesbarkeit wird nicht ausdrücklich in geschlechtsspezifischen Personenbezeichnungen differenziert. Die gewählte männliche Form schließt eine adäquate weibliche Form gleichberechtigt ein (z. B. Sammler meint auch Sammlerin).

77 Vgl. Goepper, 2000, S. 7 f.

dementsprechend auch dieser Prozess als Weg erkennbar werden, den es zu beschreiben gilt, um dem Ziel einer erlesenen und ausgewogenen Kunstsammlung näherzukommen.

Sich hingegen an eine Definition des Sammelns zu wagen, erscheint ein äußerst ehrgeiziges Unterfangen, da sie immer vage bleiben muss. Krzysztof Pomian definiert eine Sammlung als „jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können“⁷⁸. Diese Begriffsbestimmung hat einen sehr deskriptiven Charakter und schließt in ihrer Strenge Oehmichens Sammlung gar nicht mit ein, denn diese war nie an einem eigenen, abgeschlossenen Ort ausgestellt. Vielmehr lebte Oehmichen mit seiner Familie zwischen den Bronzen in seinem Alltag. Susan Pearce hingegen definiert in ihrem Werk *Museums, Objects and Collections* von 1992 eine Sammlung als Objekte materieller Kultur der Vergangenheit, die von einer oder mehreren Personen zusammengetragen wurden.⁷⁹ Weiter schreibt sie, Sammlungen seien Beziehungen zwischen dem Subjekt, nämlich dem Sammler, und dem Objekt, welches für die Gesamtheit der materiellen oder immateriellen Welt stünde. Sammlungen seien demzufolge ein wichtiges Element, um die Welt zu konstruieren sowie eine Art und Weise, unsere Beziehung zur Welt zu untersuchen. Pearce schränkt ein, dass es sich bei den Objekten um Stücke

handeln müsse, die allesamt einer bestimmten Kategorie zugeordnet werden könnten, und sie legt damit eine von vielen möglichen Trennlinien zwischen ‚Sammeln‘ und ‚Horten‘ fest.⁸⁰

Es sind dementsprechend ganz unterschiedliche Beweggründe, die einen Menschen dazu veranlassen, zu sammeln, und häufig ist der Umgang des Sammlers mit dem Gesammelten dementsprechend auch höchst verschieden. Ein Antiquitätensammler hat beispielsweise andere Ziele und Interessen als ein Sammler seltener Muscheln oder Steine. Ebenso verschieden wie die Objekte sind also die Motive.

Im Falle der Sammlung Oehmichens ist da zunächst einmal das Material zu nennen, das den Bergingenieur fasziniert haben mag. Bronze als Legierung von Kupfer und Zinn als Hauptbestandteile beinhaltet diejenigen Metalle, mit denen sich Oehmichen in seinem Beruf als Bergingenieur beschäftigte. Doch wird es eine Vorliebe über das Material hinaus gewesen sein, die Oehmichen zum Sammeln inspirierte.

Das Sammeln aus theoretischem und ästhetischem Interesse soll im Folgenden etwas ausführlicher beleuchtet und mit der Realität der Oehmichenschen Sammlung bzw. seiner Sammelpraxis konfrontiert werden. Hans Oehmichens Bronzeobjekte erfüllen die Auslegung des Begriffs, den Alois Hahn für das Sammeln gefunden hat: Sie alle wurden „zusammengetragen oder aufbewahrt, dem Vergessen oder Vergehen entrissen“ und in seinen Besitz gebracht; es handelt sich um „eine Mehrzahl von Gegenständen der gleichen Art, die sich oft nur in [...] Nuancen unterscheiden“⁸¹. Ähnlich drückt es auch Werner Muensterberger in der Defi-

78 Pomian, 2013, S. 16.

79 Vgl. Pearce, 1992, S. 36.; weitere Definitionen anderer Autoren auf S. 48 f.

80 Vgl. ebd., S. 37.

81 Hahn, 1984, S. 11.

dition aus, auf die er sich beruft, wenn er das Sammeln gleichsetzt mit „the selection, gathering, and keeping of objects of subjective value“⁸². Diese Auslegung beinhaltet den Begriff des Subjektiven und entfernt sich von der Annahme, bei Gegenständen, die des Sammelns würdig seien, handle es sich um allgemein verständliche und akzeptierte Werte, die von allen nachvollzogen und geteilt würden. Doch das Sammeln ist eine persönliche Tätigkeit mit individueller Herangehensweise und wird nach unterschiedlichen Kriterien betrieben. „Sammeln ist eine bewusste Tätigkeit, ein Unternehmen, das ein Höchstmaß an Aktivität und Leidenschaft verlangt.“⁸³ So formuliert es Norbert Hinske in seinem Artikel *Kleine Philosophie des Sammelns*. Er stellt fest, dass das Sammeln eher als eine Art Dachbegriff zu verstehen sei, da es sich dabei ja nicht um eine einzige Tätigkeit handelt, sondern als „höchst komplexes Phänomen“ aus einer Vielzahl an Tätigkeiten besteht. Der Sammler muss suchen, stöbern, prüfen und erwerben, er muss bewahren, betrachten und bewerten, sortieren und katalogisieren. Meistens entdeckt er bei diesen Tätigkeiten Zusammenhänge der einzelnen Objekte untereinander, die ihn ermutigen, seine Sammlung umzusortieren, Stücke auszusortieren oder den Bestand zu erweitern bzw. zu komplettieren.⁸⁴ Dabei ist häufig das Letztere problematisch, denn einerseits strebt ein Sammler danach, seine Sammlung zu vervollständigen, doch ander-

erseits fürchtet er sich vor dem Tag, an dem dieses wirklich geschieht, da dann ein neues Vorhaben gefunden werden muss.⁸⁵ Die Sorge, was danach Ziel und Aufgabe sein sollte, bestimmt womöglich unbewusst die Sammlungsstrategie, sodass eine Sammlung niemals für vollständig erklärt wird, weil es immer noch ein weiteres Objekt gibt, das es zu ‚erbeuten‘ und zu besitzen gilt.

In der Tat ist im Falle der Bronzen aus der Sammlung Oehmichen die Erklärung der Vollständigkeit ein persönliches und leicht veränderbares Tun. Die Ausrichtung seiner Sammlung, ob es ihm beispielsweise darum ging, von jedem Gefäßtyp möglichst eines zu besitzen oder möglichst viele unterschiedliche Ausprägungen eines Gefäßtyps, entschied Oehmichen selbst und er konnte diese Entscheidung ständig verändern, wenn es ihm angebracht erschien.⁸⁶

Bei der Analyse des Wesens einer Sammlung ist man versucht, die Entscheidung für bestimmte Inhalte innerhalb einer Sammlung mit dem Interesse des Sammlers in Einklang zu bringen.⁸⁷ Die Inhalte und Themen sind unendlich, aber ausgewählt wird in der Regel das Aufschlussreiche und Interessante, welches die Natur, Geschichte oder Kunst in seiner Mannigfaltigkeit abbildet. Das ursprüngliche Motiv für das Anlegen einer Sammlung ist häufig der Wunsch nach Weltaneignung. Bewunderung und Staunen über die Schönheit oder Vielfalt von Objekten sind besondere Erfahrungen

82 Muensterberger, 1994, S. 4.

83 Hinske, 1984, S. 41.

84 Vgl. Hinske, 1984, S. 42.

85 Vgl. Shutty, 1911, S. 106.

86 In Oehmichens Sammlung sind einige Gefäßtypen gar nicht vertreten wie z. B. das *zun*, *gu* oder *yan*. Das liegt auch daran, dass Hans Oehmichens Tochter Gefäße verkauft hat; unter ihnen befand sich wohl auch ein *gu*, wie dem Schriftverkehr zwischen ihr und dem Museum für Ostasiatische Kunst zu entnehmen ist. Ferner ist nicht bekannt, ob der Sammler eine bewusste Entscheidung zum Verzicht getroffen hat oder ob er die in seiner Sammlung nicht vertretenen Gefäßtypen auf dem chinesischen Kunstmarkt nicht erwerben konnte.

87 Vgl. im Folgenden Hinske, 1984, S. 46 f.

und die Freude darüber geht einher mit der Hoffnung, sich durch die gesammelten Objekte einen Bereich der Wirklichkeit zu erschließen. Parallel mit dem Erschließen von Sammelgebieten können Sammlungen auch dabei helfen, in ihnen Stationen der eigenen und erlebten Geschichte nachvollziehen zu können. Eine Sammlung hat dann auch eine biografische Funktion. Bei Hans Oehmichen strukturierte sie möglicherweise die unternommene Reise in seiner Rückbetrachtung. Es ist kein Tagebuch zu Oehmichens Reisezeit in China erhalten, doch aus den Briefen ist ungefähr bekannt, wann und wo er Bronzen angekauft hat bzw. hat ankaufen lassen. Diese Erwerbungen sind gewissermaßen Zäsuren, die sich einzelnen Stationen zuordnen lassen, und, retrospektiv betrachtet, im Zeitstrahl der Erinnerung etwas Übersicht schaffen.

Eine bedeutende Rolle beim Aufbau einer Sammlung kommt auch den Begleitern des Sammlers zu. Dieser ist selten ganz allein mit seinem Bemühen, sondern von Menschen umgeben, die ihn entweder in seinem Tun bestärken oder in Konkurrenz zu ihm sammeln. Ohne Mitsammler und Betrachter bliebe die Welt des Sammlers meist eine Konstruktion.⁸⁸ Besonders deutlich wird das bereits im China der Song-Dynastie (960–1279) als Kaiser und Gelehrte gewissermaßen ‚um die Wette sammeln‘.⁸⁹ Wenn Sammelnde sich zusammenschließen, z. B. in Vereinen, tauschen sie sich über die gemeinsam erlebte Beschäftigung aus und erken-

nen, dass es unterschiedliche Blicke auf das Gesammelte geben kann. Womöglich sieht der eine Sammler etwas in manchen Objekten, das andere nicht sehen.⁹⁰ So tauschte sich auch Oehmichen mit seinem Kollegen Esterer über die Wertschätzung der gekauften Bronzen aus,⁹¹ und über die Schwierigkeit des Auswählens schreibt Oehmichen an seine Schwester Marta: „Ich wollte nur wenig und zwar Schönes suchen, aber das ist gerade das Schwere.“⁹² Wenn überdies im Briefwechsel zwischen Oehmichen und Esterer davon die Rede ist, dass gute Stücke schwierig zu bekommen seien und Esterer an Oehmichen über den glücklichen Erwerb einer Sammlung von Bronzeobjekten schreibt, dass diese ihm schon lange bekannt gewesen wären, früher aber im Preis zu hoch und zudem nur als Konvolut zu erwerben gewesen waren,⁹³ stärken diese Umstände das Gefühl, in Konkurrenz zu sammeln, und bilden ein Bewusstsein für die eigene Durchsetzungskraft. Das Sammeln kann also Freundschaften schaffen und das Selbstwertgefühl stärken sowie Zeit strukturieren und Freude machen.⁹⁴ Es sei trotzdem manchmal weniger eine Tätigkeit des Zeitvertreibs als eine spezifische Verhaltensweise des Geistes, schreibt Wolfgang Schlüter, wobei die Sammlung, gleichbedeutend mit Konzentration, so zum Gegenbild von Zerstreuung würde.⁹⁵ Diese Konzentration wird nicht nur mit einer Beschränkung auf die für den Sammler wesentlichen Erwerbungen erreicht, wie es beispielsweise Oehmichen in dem oben zitierten Brief an seine Schwester

88 Vgl. Hahn, 1984, S. 15.

89 Vgl. Xu/Li, 2016, S. 12.

90 Vgl. Hahn, 1984, S. 15.

91 Vgl. Brief von Esterer an Oehmichen vom 3. November 1913.

92 Vgl. Brief an Schwester Marta unbekanntem Datums aus Wuhan.

93 Vgl. Brief von Esterer an Oehmichen vom 3. November 1913.

94 Vgl. Segeth, 1993, S. 133 f.

95 Vgl. Schlüter, 1993, S. 14 f.

Marta formuliert, sondern auch durch die intensive Beschäftigung mit den Sammelobjekten, die andere Verrichtungen des Alltags für den Moment der Tätigkeit in den Hintergrund rückt.

Zudem ist denkbar, dass das Zeigen und Präsentieren der Sammlung – ob interessierten Laien, gleichgesinnten Sammlern oder Wissenschaftlern – nicht nur zum Ziel haben kann, sich über das Sammelgebiet auszutauschen, Anschauungsmaterial zu bieten oder sich gemeinsam an den schönen Dingen zu freuen. Die Absicht kann auch sein, sich und seine Leidenschaft zur Schau zu stellen und zu prahlen sowie sich innerlich seines ausgewählten Geschmacks und Stils zu vergewissern und von außen Applaus zu erstreben.⁹⁶ Wie oben erwähnt, waren die Bronzeobjekte in Oehmichens Haus dekorativ ausgestellt. Jeder Besucher, wie es auch der in der Einleitung zitierte Corps-Bruder Oehmichens erlebte, konnte also die Stücke sehen.

Ein Sammler erfüllt immer mehrere Aufgaben zugleich; er muss das Sehenswerte entdecken, ein Ziel vorgeben und Vorgaben festlegen, die Entscheidung zum Kauf treffen, sich an den Vorgaben orientieren und handeln, und nicht zuletzt muss der Sammler seine Sammlung erhalten, einordnen und ausstellen.⁹⁷ Das impliziert auch Fragen der Aufbewahrung.

Von Fotografien der Einrichtung seines Hauses in Bad Homburg ist bekannt, dass viele Objekte im Haus als Dekorationsobjekte in die Einrichtung integriert waren; sie standen auf Regalbrettern, Anrichten und Kommoden (siehe Anhang 2). Ob Oehmichens all seine Bronzen in den Woh-

nungsräumen ausstellte oder ob er einige Objekte doch in Kisten auf dem Speicher oder an einem anderen Ort aufbewahrte, den er nicht täglich zu sehen bekam, ist nicht bekannt. Selbstverständlich bleibt die Identität der Sammlung auch über eine solche mögliche räumliche Trennung erhalten, denn der Sammler ist ja immer noch im Besitz der Objekte. Selbst wenn er sie nicht alle gleichzeitig betrachten kann, kann er sie jederzeit finden und hervorholen. Genau dies sei das Entscheidende, findet der Philosoph Manfred Sommer und äußert, dass diejenigen Objekte, die zu einer ästhetischen Sammlung gehören, so im Raum untergebracht sein müssten, dass der Sammler jederzeit wisse, wo diese sich befänden und sie besichtigen könne. Dies führe zu einer überlegten Anordnung der Gegenstände und zu einer systematischen Verwahrung.⁹⁸ Auch wenn nicht bekannt ist, dass Oehmichens sich mit diesen Sammlungstheorien befasst hat, so beinhalten sie doch grundsätzliche Überlegungen und Fragen, die sich jeder ernsthafte Sammler stellt und meist ohnehin ganz selbstverständlich danach handelt.

Sammlungen können auch als Mittel zur Identitätsfindung dienen. Laut James Clifford eine Menschen auf der ganzen Welt das Streben nach der Zusammenstellung materieller Dinge, welche eigene Erfahrungen oder gar das Selbst widerspiegeln und das Abgrenzen eines eigenen Kompetenzbereiches. Allen diesen Sammlungen sei eine Hierarchie in Bezug auf Werte, Regeln und Ausgrenzung gemein, was anhand einfacher Sammlungen von Kindern illustriert werden könne. Diese würden im Laufe der Zeit feststellen, dass sie nicht alles besitzen könnten

96 Vgl. Muensterberger, 1994, S. 6 ff.

97 Vgl. Sommer, 2002, S. 213.

98 Vgl. ebd., S. 213 f.

und verstünden auf diese Weise schnell, auszuwählen, Regeln für ihr Sammeln aufzustellen und zu bewerten. So lernten sie bald, ihren drängenden Wunsch ‚zu besitzen‘ in nachvollziehbare und bewusste Bedürfnisse zu lenken.⁹⁹ Ein ‚guter‘ Sammler wird sich bemühen, immer mehr über seine zusammengetragenen Objekte herauszufinden, er wird sie ordnen, kennzeichnen, klassifizieren.¹⁰⁰ Wenn Oehmichen tatsächlich die ihm von Esterer empfohlenen Bände von Oskar Münsterberg konsultiert hat, so hat er damit schon den ersten Schritt getan, seine Sammlung kennenzulernen und sie einzuordnen.

Neben den aktuelleren Theorien zum Sammeln ist es darüber hinaus interessant, den Blick auch auf die Überzeugungen und Überlegungen zu der Zeit von Oehmichens Sammeltätigkeit zu lenken. Ein 1911 in Berlin erschienenes Buch mit dem Titel *Psychologie des Kunstsammelns* des Kunsthistorikers Adolph Donath mag Hans Oehmichen vielleicht gekannt haben. Es untersucht dieses Phänomen in einzelnen Kapiteln vom Antrieb des Kunstsammelns über die Entwicklung des Sammelns im Allgemeinen bis hin zu Gedanken zum Kunstmarkt und die Errichtung von Privatsammlungen. Gleich im ersten Kapitel geht der Autor auf die Beweggründe für das Sammeln ein und zählt sowohl literarische Anregungen dazu als auch die Eitelkeit, mit anderen Sammlern mitzuhalten, den Ehrgeiz, ein besonderes Stück zu besitzen, als Statussymbol oder um es ständig betrachten zu können, und er führt den Wissensdrang, das Streben nach

Erkenntnis, als Motivation an.¹⁰¹ Letzteres schien auch in den aktuelleren Überlegungen zum Thema das Entscheidende zu sein. Zusätzlich nennt der Autor den Zufall, der ebenfalls dafür verantwortlich sein könne, dass Menschen sammeln. Ferner beschreibt er ein Initiationserlebnis, das angeblich Goethe dazu veranlasst haben soll, Kunst zu sammeln, der nämlich, als er einen Kupferstich von Martin Schongauer gesehen hatte, derart ergriffen davon war, dass er nicht aufgab, bis er schließlich ein Exemplar dieses Blattes (*Tod der Maria*) erstanden hatte, das seine große Sammlung von Druckgraphik begründete.

Den Bericht über ein vergleichbares Erlebnis, eine weitreichende Begegnung oder plötzliche gefühlte Erkenntnis sucht man in Hans Oehmichens Briefen vergebens. Außer seiner berufsbedingten Wertschätzung für das Rohmaterial, also für die Erze, die für die Bronzeherstellung notwendig sind, geben seine Briefe keinen Hinweis auf ein prägendes Erlebnis, das den Anstoß zum Sammeln chinesischer Bronzen gegeben haben könnte. Doch muss er etwas von den oben beschriebenen Voraussetzungen gespürt haben, da er sonst nicht derartige Mühen für die Errichtung seiner Sammlung aufgewendet hätte.¹⁰²

Neben einer ausführlichen Vorstellung der Entwicklung von Kunstsammlungen seit der Antike über die einzelnen Jahrhunderte bis zum Sammelwesen im modernen Berlin von 1911, die Donath mit vielen Beispielen und Episoden veranschaulicht, geht er gegen Ende seines Buches auch auf den

99 Vgl. Clifford, 1988, S. 218.

100 Vgl. ebd., S. 219.

101 Vgl. Donath, 1911, S. 12 f.

102 Auf Fotos verschiedener Räume seines Wohnhauses ist zu erkennen, dass Hans Oehmichen von Reisen nach Afrika, Südamerika und in andere Ländern Ostasiens zwar einzelne Artefakte mitbrachte, aber keine Sammlung zusammenstellte, die wie die chinesischen Bronzen ein zusammenhängendes Gefüge bilden.

Aufbau von Privatsammlungen ein. Dieses Kapitel wird Oehmichen und andere zeitgenössische Kunstsammler wohl am meisten interessiert haben. Darin berichtet der Autor von unterschiedlichen privaten Sammlern, die sich für die verschiedensten Kunstgattungen interessieren. Neben Gemälden wurde in Deutschland Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts demgemäß in erster Linie Porzellan und Kunstgewerbe gesammelt. Besonders hervorgehoben wird in dieser Aufzählung die Tätigkeit Wilhelm Bodes, der mit seiner Expertise sowohl Museen als auch private Sammler beraten und der Stadt Berlin damit internationale Achtung gebracht habe. Fernöstliche Kunst jedoch fand sich, gemäß Donath, nur wenig in deutschen Privatsammlungen, der als Ausnahme die Japansammlung Dr. Fitzlers und die des japanischen Konsuls Gustav Jacoby anführt.¹⁰³ Im folgenden Kapitel wird gezeigt, dass fernöstliche Kunst in dieser Zeit durchaus eine Rolle in Privatsammlungen in Deutschland spielte. Im Zusammenhang mit der japanischen Kunst spricht Donath von „Zweckkunst“ des asiatischen Volkes, da jedes Objekt einer praktischen Anwendung unterzogen werden konnte.¹⁰⁴ Hier wird die Problematik der Einordnung und Wertung von denjenigen Artefakten angesprochen, die nicht einzig und allein der *L'art pour l'art* dienen und daher geringer angesehen werden.¹⁰⁵ Entscheidend ist, dass in dieser Abhandlung der Begriff „Zweckkunst“ beim deutschen oder europäischen Kunsthandwerk nicht fällt. Im Kapitel über die Aufstellung von Privatsammlungen geht es hauptsächlich um das Arrangieren der Kunstge-

genstände im Raum. Der Autor beschreibt die einzelnen Objekte und die Art und Weise, in der sie miteinander korrespondieren, aber beispielsweise keine Beschaffungswege. Ein weiteres Thema, das Donath behandelt, ist das „Fälschertum“. Hier spricht sich der Autor dafür aus, dass Museen und aufrechte Händler gegen „Schwindel und Betrug“ vorgehen müssten und dies auch tun, ebenso wie die Privatsammler, die – um Fälschungen überhaupt aus dem Weg zu gehen – das Wissen auf ihren Sammelgebieten vertiefen sollten. Darüber hinaus sollte ein enger Anschluss an die Museen erfolgen.¹⁰⁶ Über die Umsetzung dieser ersten Forderung des Autors seitens Hans Oehmichen lassen sich nur Vermutungen anstellen. Ein paar Hinweise wie der Besitz des Museumskatalogs aus Köln mit seinen Handzeichnungen chinesischer Bronzen auf den ersten Seiten und den Postkarten mit Motiven aus der Museumsausstellung oder die Literaturempfehlung seines Kollegen Esterer legen nahe, dass Oehmichen sein Wissen auf dem Sammelgebiet vertiefen wollte. Der Anschluss an ein Museum hingegen ist bekanntermaßen erst seiner Tochter geglückt.

Über die Entstehung der ersten Kunstsammlungen ist heute vieles bekannt. Es liegen vielfältige Forschungen vor und eine Fülle von Literatur, die beschreiben wie es zur Musealisierung der Kunst kam. Dabei wird immer wieder die Frage nach dem Auftrag von Kunstsammlungen gestellt. Wenn der Archäologe Adolf Furtwängler vor über 100 Jahren forderte, dass die edelsten Kunstwerke der gesamten Menschheit gehörten

103 Vgl. Donath, 1911, S. 93.

104 Vgl. Donath, 1911, S. 128 f.

105 So wie dies in seinen 1910 und 1912 erschienenen Werken auch Oskar Münsterberg handhabt, wenn er den einen Band seiner *Chinesischen Kunstgeschichte* der *Hohen Kunst* (v. a. Malerei) widmet, während die Bronzen in einem zweiten Band unter dem Kapitelüberschrift *Das Kunstgewerbe* behandelt werden.

106 Vgl. Donath, 1911, S. 142.

und deshalb von Staaten verwaltet und zugänglich gemacht werden sollten, dann formulierte er schon damals den Anspruch, der seitdem zu verwirklichen versucht wird.¹⁰⁷ Von den Griechen, die in der Antike über ihre Sammlungen Beschreibungen verfasst haben, über die Kirchen, die in der frühen Neuzeit die überlieferten mittelalterlichen Kunstschatze aufbewahrten und ausstellten, sowie den Residenzen mit ihrer reichhaltigen Gesamtausstattung, zu der auch Gemälde und Skulpturen gehörten, welche jedoch nicht als einzelne Objekte, sondern vielmehr als Bestandteile der allgemeinen Dekoration wertgeschätzt wurden, über die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance bis hin zu den Antikengärten derselben Zeit reicht der grobe Überblick der Anfänge der Kunstsammlungen.¹⁰⁸ Wenn August der Starke seit den 1720er-Jahren einzelne Stücke seiner privaten Kunstkammern in gattungsspezifischen Museen in Dresden ausstellt, so markiert das den ersten Schritt zu den öffentlich zugänglichen Institutionen, wie sie ab dem 19. Jahrhundert entstanden. Dazu gehören die Kunstwissenschaftler, die einzelne Werke oder Künstler besprechen und erforschen, sowie die Aufgabenstellung, die bis heute Gültigkeit besitzt, nämlich das Sammeln, Konservieren, Präsentieren, Erforschen und Vermitteln der Kunst.¹⁰⁹ Mit dem Wissen um die gesellschaftliche und soziale Aufgabe der Kunst und um diejenigen, die sie besitzen, hat manch ein privater Sammler womöglich ein schlechtes Gewissen, weil er seine Schätze der Allgemeinheit vorenthält. Jedoch lässt sich dies umgekehrt auch bei Museen kritisieren, die bekanntermaßen 80

Prozent ihrer Bestände im Depot verwahren und damit der Öffentlichkeit ebenso vorenthalten. Obendrein mag die Vorstellung, dass seine zusammengetragenen Kunstwerke in einem Museum für die Ewigkeit bewahrt werden würden, für einen Sammler nicht zwangsläufig beglückend sein, der vielleicht gerade die Veränderung, Fluktuation und Dynamik in seiner Sammlung schätzt.¹¹⁰ An der Schwelle des 20. Jahrhunderts in Frankreich beispielsweise beschloss der Sammler Edmond de Goncourt den Verkauf seiner Sammlung nach seinem Tod. Dadurch erreichte er, dass die Stücke unter weiteren Liebhabern und Sammlern aufgeteilt wurden und verhinderte, dass die Sammlung als Gesamtes in eine öffentliche Institution gelangte.¹¹¹ Für Hans Oehmichen, der seine Bronzen in China erwarb und, soweit bekannt, nach 1913 kein weiteres Stück dazu oder verkaufte, mögen das nachrangige Bedenken gewesen sein.

In diesem Sinne schließt auch der Artikel Wilhelm Schlinks über die Kunstsammlung mit einem Plädoyer für die häusliche, private Sammlung, die neben dem Genuss der Betrachtung auch eine Bildungsfunktion erfüllt. Sie dient als Studienmaterial und als belebendes Element der Häuslichkeit.¹¹² Es ist durchaus vorstellbar, wie sich Hans Oehmichen im Familien- und Freundeskreis den Bronzegefäßen und Figuren zuwendet, über seine Reisen in das Land erzählt, aus dem sie stammen, über die Besonderheit ihrer Entdeckung und die Gründe seiner Vorliebe für diese Kunstwerke einer alten Kultur.

107 Vgl. Schlink, 1984, S. 4.

108 Vgl. Schlink, 1984, S. 4 ff.; Pomian, 2013, S. 9.

109 Vgl. Schlink, 1984, S. 6 f.; Pomian, 2013, S. 10.

110 Vgl. Schlink, 1984, S. 8.

111 Vgl. Chang, 2013, S. 113.

112 Vgl. Schlink, 1984, S. 10.

Selbstverständlich wurde auch in China immer wieder über die Thematik des Sammelns nachgedacht. Nachdem in der Song-Dynastie (960–1279) das Interesse für die alten Kunstgegenstände wieder auflebte und die Gelehrten gesammelte Antiquitäten begutachteten und katalogisierten, stehen mit den oben erwähnten Katalogen *Kaogu tu* 考古圖 und *Xuanhe Bogu tu* 宣和博古圖 wichtige schriftliche Erzeugnisse dieser Beschäftigung mit der materiellen Kunst und Kultur der Vergangenheit zur Verfügung. In der Song-Dynastie wetteiferte die gebildete Elite mit den Kaisern hinsichtlich ihrer Sammeltätigkeit und dem Verfassen von Büchern über Kunst und Antiquitäten.¹¹³ Doch haben die chinesischen Kaiser schon viel früher begonnen, Sammlungen anzulegen und dabei nicht nur Luxusgüter zusammengetragen, sondern bereits seit dem 4. Jh. n. Chr.¹¹⁴ auch Kunstsammlungen unterhalten, also Gegenstände primär nach ästhetischen Gesichtspunkten gesammelt, welche keinen vorrangigen religiösen oder politischen Zweck erfüllten. Von dem Wechsel der verschiedenen Dynastien in der Geschichte Chinas mit Umzügen der Haupt-

städte und Kriegen waren immer auch die kaiserlichen Sammlungen betroffen. Vieles ist während der Jahrhunderte verloren gegangen, doch seit der Qing-Dynastie wuchsen die Sammlungsbestände und gleichzeitig nahm mit entsprechender Förderung durch die Kaiser auch die Erforschung der Objekte zu.¹¹⁵ Heute gibt es zwei chinesische Palastmuseen. Eines befindet sich in der Verbotenen Stadt in Peking, dem Wohnort von 24 Kaisern während der Ming- (1368–1644) und Qing-Dynastie (1644–1911), seitdem Kaiser Yongle 永樂 (1360–1424) im Jahr 1420 die Hauptstadt von Nanjing nach Peking verlegt hatte.¹¹⁶ Als die Palastsammlung in Peking im Oktober 1925 in einem eingerichteten Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, konnten die Kunstwerke, die vorher Jahrhunderte niemand außer dem Kaiser und seiner Familie zu Gesicht bekamen, auf einmal von allen betrachtet werden.¹¹⁷ Das zweite Nationale Palastmuseum befindet sich in Taipeh in Taiwan, wohin große Teile der Sammlung nach den Wirren des chinesisch-japanischen Krieges sowie dem chinesischen Bürgerkrieg, der 1949 mit dem Rückzug der Na-

113 Vgl. Jiao, 2016, S. 14.; vgl. Dematté, 2011, S. 172. Siehe außerdem Abb. 2: Hier ist ein Gelehrter zu sehen, auf einem Sofa sitzend, hinter ihm ein Wandschirm mit Blumen- und Vogelmalerei sowie mit seinem Portrait in Kleidung im Stil der Han-Zeit. Er ist umgeben von Antiquitäten. Ganz gleich ist auch Kaiser Qianlong dargestellt (siehe Abb. 3). Die fast vollständige Übereinstimmung in der Darstellung zeigt, wie sehr Gelehrte und Kaiser sich in ihrer Tätigkeit als gebildete Sammler gegenseitig nachahmten und auch einen gleichen Anspruch in der Darstellung ihres Tuns hegten. Im vorliegenden Fall lässt sich aber Kaiser Qianlong bzw. sein Hofmaler Giuseppe Castiglione (chinesischer Name: Lang Shining 郎世寧) von der Song-zeitlichen Darstellung des Gelehrten inspirieren.

114 Damit waren in China reine Kunstsammlungen deutlich früher nachgewiesen als in Europa, wo Kunst- und Wunderkammern erst ab der frühen Neuzeit entstanden.

Über alle Zeiten hinweg hatten Bronzen aufgrund ihres antiken, rituellen und symbolischen Wertes immer eine besondere Stellung in den kaiserlichen Sammlungen, da sie immer auch als Legitimation der Macht und Herrschaft des Kaisers galten (vgl. Dematté, 2011, S. 172.).

115 Vgl. Dematté, 2011, S. 171. Gegen Ende der Dynastie nahmen Sammelleidenschaft und Forschung wieder ab. Darüber hinaus wurden die Bestände von Höflingen und Angehörigen durch Diebstahl und Nachlässigkeit dezimiert. Der Zusammenhang zwischen nachlassendem Interesse an der Sammlung und dem Niedergang der Dynastie ist bezeichnend (vgl. Dematté, 2011, S. 173.).

116 Vgl. Li, 2014, S. XIV.; vgl. Ledderose, 1985, S. 41 ff.

117 Vgl. Chang, 1996, S. 3.; Shambaugh Elliot/Shambaugh, 2005, S. 71.

tionalisten nach Taiwan und der Ausrufung der Volksrepublik durch die Kommunisten endete, transportiert worden waren.¹¹⁸ Die ursprünglich alle zur Palastsammlung in Peking gehörenden Objekte wurden 1933 vor der Bedrohung nach dem Einmarsch der japanischen Truppen in 20.000 Kisten verpackt und evakuiert.¹¹⁹ Diese wurden zwischenzeitlich aufgeteilt und u. a. nach Schanghai und Nanjing sowie in Verstecke in der westlichen Provinz Sichuan transportiert, bevor große Teile der Sammlung 1948 und 1949 von den Truppen Chiang Kaisheks nach Taiwan gebracht wurden.¹²⁰ Danach wurden in Peking Anstrengungen unternommen, die verlorengegangenen Objekte wieder zurückzugewinnen oder zu ersetzen, wobei auch private Sammler gebeten wurden, ihre Objekte der Palastsammlung zu stiften, und zudem ins Ausland gelangte Objekte zurückgekauft wurden.¹²¹ Dieser spezielle Vorfall in der Geschichte der Palastsammlung Chinas ist besonders bezeichnend für die Bemühungen um eine nationale Identität und um die Bewahrung kultureller Tradition der Chinesen, insbesondere „wenn man sich vor Augen hält, daß die kaiserliche Sammlung immer noch als Unterpfand und Legitimation für die Herrschaft über China betrachtet wird“¹²². Es wäre interessant zu erforschen, wie viele und welche der Kisten bei der Evakuierung und während des Transports verloren gingen und schließlich in die Hände privater Sammler gelangten.

Zwei Kaiser, die sich als Kunstsammler und Kulturförderer besonders hervorgetan haben, sind die Kaiser *Huizong* (regierte von 1101–1125, Nördliche Song-Dynastie) und *Qianlong* (regierte von 1736–1795, Qing-Dynastie). Sie spielten eine große Rolle im Beleben der alten Riten und dem Aufkommen der späten Bronzen. Beide Kaiser interessierten sich sehr für Antiquitäten und trugen jeweils große Sammlungen zusammen, die sie in Katalogen publizierten. Hier muss unterschieden werden zwischen der Vergabe von Aufträgen für zeitgenössische Kunst- und kunsthandwerkliche Gegenstände und dem Zusammentragen von Antiquitäten. Ersteres taten fast alle chinesischen Kaiser in gewissem Maße, aber nur wenige beschäftigten sich mit Altertümern. Mit den häufig sehr gewaltsamen Übergängen von einer Dynastie zur nächsten wurden meistens große Teile der Palastsammlungen zerstört, doch von Qianlongs Sammlung ist vieles erhalten geblieben.¹²³

Die Sammlungen spielten immer eine große Rolle bei der Demonstration der Macht des Kaiserpalastes; selten waren sie – wie im Falle Qianlongs – das Ergebnis persönlicher Sammelleidenschaft. Insbesondere die Bronzen und Bücher wurden als Quelle der Weisheit und als Anleitung für altertümliche Riten angesehen. Von der einfachen Bevölkerung konnten die Kunstgegenstände jedoch nicht besichtigt werden, denn die kaiserliche Sammlung wurde nur innerhalb der Verbotenen Stadt aufbewahrt und war

118 Vgl. Hamlish, 1995, S. 20.

119 Um dieses Unternehmung zu finanzieren, wurden einige Objekte aus dem Depot des Palastmuseums verkauft (vgl. Shambaugh Elliot/Shambaugh, 2005, S. 71 und 94.).

120 Insgesamt gelangten 3.824 Kisten nach Taiwan, was etwa einem Fünftel der Kisten entspricht, die 1933 aus Peking evakuiert wurden. Doch in den nach Taiwan transportierten Kisten befanden sich viele der besten Werke (vgl. Shambaugh Elliot/Shambaugh, 2005, S. 95.). Die Zahl der nach Taiwan verfrachteten Objekte wird auf ca. 231.000 geschätzt (vgl. Ledderose, 1980, S. 33.).

121 Vgl. Hamlish, 1995, S. 20.; vgl. Ledderose, 1985, S. 47.

122 Ledderose, 1985, S. 47.

123 Vgl. Jiao, 2016, S. 11 f.; vgl. Saint Clair, 2016, S. 36.

ausschließlich der Besichtigung durch den Kaiser und seiner Angehörigen vorbehalten; selten durften hohe Beamte die Sammlung sehen. Es ist überliefert, dass während der Song-Zeit verdienstvolle Hofbeamte mit einer Besichtigung der Palastsammlung belohnt wurden.¹²⁴

Das Sammeln kann also sowohl eine Form der subjektiven Beschäftigung mit einem Thema sein als auch eine überlegte Vorgehensweise mächtiger Institutionen. In diesem Zusammenhang ist auch der Ankauf der Sammlung von Oehmichens Zeitgenossin Olga Wegener vom British Museum als Akt eines ankaufpolitischen Wettstreits zu sehen. Die Frau des Sekretärs der Deutschen Geographischen Gesellschaft kaufte nur wenige Jahre vor Oehmichen, zwischen 1906 und 1908, auf den Antiquitätenmärkten in Peking chinesische Malerei, die nach ihrer Rückkehr an der Königlichen Akademie in Berlin ausgestellt wurde; wie aus dem Katalog zu dieser Ausstellung hervorgeht, geschah dies auf Initiative der Sammlerin. Wegener wollte die Blätter anschließend als Konvolut zu einem hohen Preis veräußern und versuchte mit Nachdruck, die Berliner Museen von einem Ankauf zu überzeugen. Diese jedoch lehnten aufgrund von Bedenken zur Qualität der Bilder ab;¹²⁵ stattdessen erwarb 1910 das British Museum in London Wegeners Sammlung von 114 Bildern. Damit hoffte London gegenüber Berlin – beide Städte sahen sich jeweils als Zentrum einer expandierenden Kolonialmacht – in Sachen chinesischer Kunst aufgerüstet zu haben. Retrospektiv betrachtet war die Entscheidung zum Kauf entweder überstürzt ge-

troffen oder ohne das nötige Wissen um die Beschaffenheit und Wesensart chinesischer Kunst, denn die Bilder aus der Sammlung Wegener waren zum großen Teil spätere Kopien von Song-, Yuan- und Ming-zeitlichen Werken und sind heute größtenteils nicht mehr ausstellbar. Die Institution versuchte damals auf diese Weise, ihre Vormachtstellung bei der Sammlung fernöstlicher Kunst auszubauen und damit auch die Deutungshoheit zu gewinnen.¹²⁶

Im Rahmen der Sühnemission des Prinzen Chun II., der im Jahre 1901 auf Drängen Deutschlands nach der in den Wirren des von 1900 bis 1901 andauernden Boxerkrieges geschehenen Ermordung des deutschen Gesandten von Ketteler nach Berlin reiste, um Wilhelm II. ein Entschuldigungsschreiben zu überreichen, gelangten auch 20 Objekte chinesischer Kunst in deutsche Museen. Ursprünglich als Geschenke des chinesischen Kaiserhauses an den deutschen Kaiser, die Kaiserin und den Kronprinzen von der chinesischen Delegation des Prinzen mitgeführt, wurde die Mehrzahl der Objekte letztendlich den Berliner Museen als Stiftung überlassen. Das Museum für Völkerkunde erhielt neben späten Bronzen aus der Ming- (1368–1644) und Qing-(1644–1911) Dynastie auch zwei Bronzen, die angeblich aus der Zhou-Zeit (11. Jh.–221 v. Chr.) stammen sollten, sich aber als antikisierende Objekte späterer Zeit herausstellten. Die übrigen Stücke, darunter Porzellan, Jade- und Lackarbeiten kamen zunächst in das Kunstgewerbemuseum und wurden nach dem Zweiten Weltkrieg in den Bestand des Museums für Ostasiatische Kunst in Ber-

124 Vgl. Jiao, 2016, S. 14.

125 Im Einführungstext zur Berliner Ausstellung heißt es dennoch, die Auswahl der ausgestellten Bilder sei lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten getroffen worden (vgl. Königliche Akademie der Künste zu Berlin, 1908, S. 8.).

126 Vgl. Lutz, 2015, S. 93.; vgl. Königliche Akademie der Künste zu Berlin, 1908, S. 3 ff.

lin-Dahlem integriert.¹²⁷ In dieser Episode der Geschichte wurden Kunstobjekte als Gaben der Entschuldigung gebraucht, insbesondere die Bronzeobjekte konnten als bewährtes Mittel der Diplomatie gelten. Sie unterstrichen das Schuldeingeständnis Chinas und warben gewissermaßen als Wiedergutmachung für ein friedliches Beilegen des Streits. Zehn Jahre später versuchte Hans Oehmichen, mit dem Ankauf chinesischer Kunstobjekte in China gewissermaßen ein Recht auf die Deutungshoheit über die Art und den Zweck seiner Reisen zu erwerben. Die Geschichte der Sühnmission zeigt in jedem Fall den Stellenwert, den Kunstobjekte als Zeichen politischen Machtanspruchs haben können.

Wenn man davon ausgeht, dass Kolonialismus als kulturelles Phänomen verstanden werden kann, kann auch der Umgang mit Kunstwerken aus fremden Ländern unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. So

ist denkbar, dass Hans Oehmichen die Artefakte aus China nach Deutschland überführte, um einen Teil der kolonialisierten

Kultur in der Heimat zu haben. Interessant scheint in diesem Zusammenhang auch das oben erwähnte, entgegengerichtete Phänomen der chinesischen Sammler, die – mit erheblichen Mitteln ausgestattet – auf Auktionen und im Kunsthandel in westlichen Ländern während der letzten Jahre vermehrt chinesische Kunst kaufen. Möglicherweise kaufen sie die Objekte zurück, die – sei es durch Handel oder im Zuge von Grabplünderungen – in der Vergangenheit außer Landes gekommen waren, um die ‚alte Ordnung‘ wiederherzustellen und sie wieder nach Hause zu bringen, wo sie ihren ‚rechtmäßigen‘ Platz in chinesischen Privatsammlungen oder Museen einnehmen können. Es ist eine Überlegung wert, dieses Vorgehen im weiteren Sinne auch als Akt der Souveränität, als nachträglichen Befreiungsschlag gegen die ehemaligen Kolonialmächte oder sogar als Machtgeste zu deuten.

2.2 Die politische Situation in China zur Zeit Hans Oehmichens

Die Reisezeit Hans Oehmichens fällt in die Zeit der deutschen Kolonialbestrebungen in China. Für eine Untersuchung der möglichen Beweggründe Hans Oehmichens für dessen Ankäufe von Kunst- und Kulturgegenständen in China erscheint es notwendig, etwas näher auf die politische Situation zur damaligen Zeit einzugehen. Dazu gehört auch zu verstehen, in welchem Umfeld sich Hans Oehmichen auf seinen Reisen durch China bewegt hat, welche Atmosphäre dort herrschte und welche Schwierigkeiten oder

Unwägbarkeiten er zu überwinden hatte. So ist der Blick auch auf die deutsche Kolonialgeschichte in China zu lenken.

Die Kolonialismusforschung entwickelte sich in Deutschland erst ab den 1990er-Jahren in einer institutionalisierten Form im Rahmen der postkolonialen Studien. Der Umstand, dass Wissenschaftler zunächst nur die kriegerischen Dimensionen des deutschen Kolonialismus untersuchten und erst später auch kulturelle Diskurse miteinbezogen, lag möglicherweise auch in der Tat-

127 Vgl. Klein, 2005, S. 213.; vgl. Butz, 1998, S. 179.

sache begründet, dass nur wenige Forscher Kenntnisse in afrikanischen, asiatischen oder ozeanischen Sprachen hatten. So konnten erst vergleichsweise spät Ergebnisse aus der Kolonialismusforschung gewonnen und präsentiert werden. Darüber hinaus hat der deutsche Kolonialismus, verglichen mit dem britischen, französischen, niederländischen, spanischen oder portugiesischen Kolonialismus, nur für relativ kurze Zeit funktioniert, zumal Deutschland nach dem Versailler Vertrag all seine kolonialen Gebiete verloren hat. Dementsprechend gering schien zunächst das wissenschaftliche Interesse an der deutschen kolonialen Vergangenheit.¹²⁸ Trotzdem hat der deutsche Kolonialismus in China bis heute Spuren hinterlassen und wirkte zur Reisezeit Hans Oehmichens umfassend in die verschiedensten Bereiche des Alltags, in Kommunikation, Bürokratie, Transport etc., hinein.

„[...] wir wollen niemanden in den Schatten stellen, aber wir verlangen auch unseren Platz an der Sonne.“ Dies ist einer der Kernsätze aus Bernhard von Bülow's aufsehenerregender Ansprache als Staatssekretär des Auswärtigen Amtes im Jahr 1897. Ein paar Wochen zuvor hatten deutsche Marinesoldaten in China das Gebiet von Jiaozhou 膠州 (damals: Kiautschou) besetzt. Die Worte dieser Rede zeigen deutlich, welchen Anspruch das kaiserliche Deutschland in Bezug auf einen Anteil an der Weltherrschaft hatte; sie unterstreichen die eingeleitete Expansionspolitik, die damals fast vom gesamten Großbürgertum in Deutschland unterstützt wurde. Die Erwartungen, die an eine ökonomische und koloniale Ausweitung nach Übersee gestellt wurden, waren enorm.¹²⁹ So erlebte es offen-

bar auch Hans Oehmichen, der in seinem Brief vom 1. Dezember 1911 schreibt: „Eigentlich wollte mich die Bazina-Gesellschaft nicht fortlassen, da die Abwesenheit zu lang sei, da die Sache aber für die Metallgesellschaft von größter Bedeutung ist, ging es schließlich doch.“

Das koloniale Projekt Jiaozhou sollte Fortschrittlichkeit und Modernität demonstrieren und wurde bereits zu Beginn der Besetzung als „Musterkolonie“ stilisiert. Auffällig ist, dass die deutsche Kolonie im juristischen Sinne häufig als „Pachtgebiet Kiautschou“ und in der Kolonialliteratur als „deutsches Schutzgebiet“ bezeichnet wird, was in Relation zu dem, was sie tatsächlich war, ausdrücklich beschönigend klingt. Das Gebiet umfasste neben der Stadt Qingdao 青島 (damals: Tsingtao) auch einen Teil der Provinz Shandong.¹³⁰ Die Kolonie sollte Deutschlands moderne technologische, wissenschaftliche und infrastrukturelle Entwicklung zeigen und sowohl den Chinesen als auch der übrigen Welt vorführen, dass Deutschland mit seinen getätigten Investitionen und Einrichtungen auf dem neusten Stand der Technik in der Welt eine Führungsrolle übernehmen wollte. Der in diesem Kontext häufig gebrauchte Begriff ‚Kulturimperialismus‘ vereinfacht die Diskussion um die diversen Tätigkeiten der Deutschen in China und reduziert das Geflecht der verschiedensten Motive auf die Bestrebungen, die eigene Kultur zu exportieren.¹³¹ Seit etwa 1840, nach den Opiumkriegen und dem Vertrag von Nanjing von 1842 (dem ersten der sog. Ungleichen Verträge), war China direkter militärischer, europäischer Aggression und Bedrohung ausgesetzt und

128 Vgl. Berman et al., 2014, S. 4 f.

129 Vgl. Fesser, 2005, S. 11 f.

130 Vgl. Leutner, 2005, S. 203.

131 Vgl. Eckart, 1989, S. 198.

gezwungen worden, ausländischen Mächten Zugeständnisse territorialer und finanzieller Art zu machen sowie politische Souveränität abzugeben.¹³² Auch das erklärte Ziel der Deutschen war die Eroberung. Im Vergleich mit größeren imperialen Mächten der damaligen Zeit, wie z. B. England, wollte Deutschland mit Territorialansprüchen und -errungenschaften gewissermaßen aufholen. Neben starken Missionierungsbestrebungen beabsichtigte Deutschland vor allem, in China ein bedeutendes deutsches Handelszentrum zu errichten. Dies sollte mit Hilfe von Handelsfreiheit, Gewerbefreiheit und Zollfreiheit geschehen, wobei die wirtschaftliche Entwicklung wegen ausbleibender Investitionen deutscher Firmen weit hinter den Erwartungen zurückblieb.¹³³ Darüber hinaus hoffte man, einen Flottenstützpunkt in Ostasien zu errichten und Rohstoffe zu gewinnen. Insbesondere die reichen Kohlevorkommen und anderen Bodenschätze in der Provinz Shandong sollten abgebaut werden. Ferner wollte Deutschland den Eintritt zum gesamten chinesischen Markt finden, um Absatzmärkte für die Industrie sichern.¹³⁴

Allerdings wurde auf deutscher Seite von einer ähnlichen Interessenlage sowohl der deutschen Besatzer als auch der chinesischen Bevölkerung gesprochen und behauptet, dass die Kolonialisierung auch mit erheblichen Vorteilen für die chinesische Bevölkerung verbunden sei.¹³⁵ Das Zusammentreffen beider Kulturen in Qingdao wird nicht nur für die Chinesen, die unter der deut-

schen Besetzung mit staatlicher Bevormundung und dem Entzug politischer Autonomie zu kämpfen hatten, mit Änderungen verbunden gewesen sein, sondern auch für die Kolonialisten. Dabei ist grundsätzlich zu hinterfragen, ob der Kulturkontakt freiwillig, unfreiwillig oder zufällig stattgefunden hat, was im Falle der Besetzung von Jiaozhou eindeutig zu beantworten ist. Doch 1999 hebt der deutsche Kolonialhistoriker Hiery in seiner Untersuchung hervor, dass erfolgter kultureller Wandel auch in einem solchen Fall nicht immer negativ zu beurteilen sei „und der Kolonialismus [...] nicht allein als destruktiver Prozess charakterisiert werden“¹³⁶ könne.¹³⁷ Gestützt durch die tatsächliche Verbesserung der Infrastruktur sowie durch Investitionen in Wirtschaft und Kultur seitens der deutschen Besatzer, konnte sich der Bericht von der ‚friedlichen Mission‘ der Deutschen in China entwickeln und über lange Zeit halten. Der Umstand, dass Japan 1914 Qingdao angriff und die deutsche Kolonialpolitik in China damit ihr Ende fand, beförderte überdies, dass der koloniale Charakter der deutschen Aggression in China bis heute heruntergespielt wird und in der deutschen Diskussion stattdessen die kulturellen und wirtschaftlichen Errungenschaften für die chinesische Gesellschaft im Vordergrund stehen.¹³⁸

Ungefähr zehn Jahre nachdem die Deutschen sich im Pachtgebiet Jiaozhou niedergelassen hatten, waren sie jedoch in der Tat keine ernstzunehmende imperialistische Bedrohung mehr. Abgesehen davon, dass sich das Gebiet bis zuletzt nicht selbst trug und

132 Vgl. Leutner, 2005, S. 203.; vgl. Herold, 2006, S. 15.

133 Vgl. Leutner, 1997, S. 345.

134 Vgl. Leutner, 2005, S. 203 ff.; vgl. Zhu, 2014, S. 180.

135 Vgl. Leutner, 2005, S. 205.

136 Hiery, 1999, S. 117.

137 Vgl. Hiery, 1999, S. 114 ff.

138 Vgl. Leutner, 2005, S. 205.