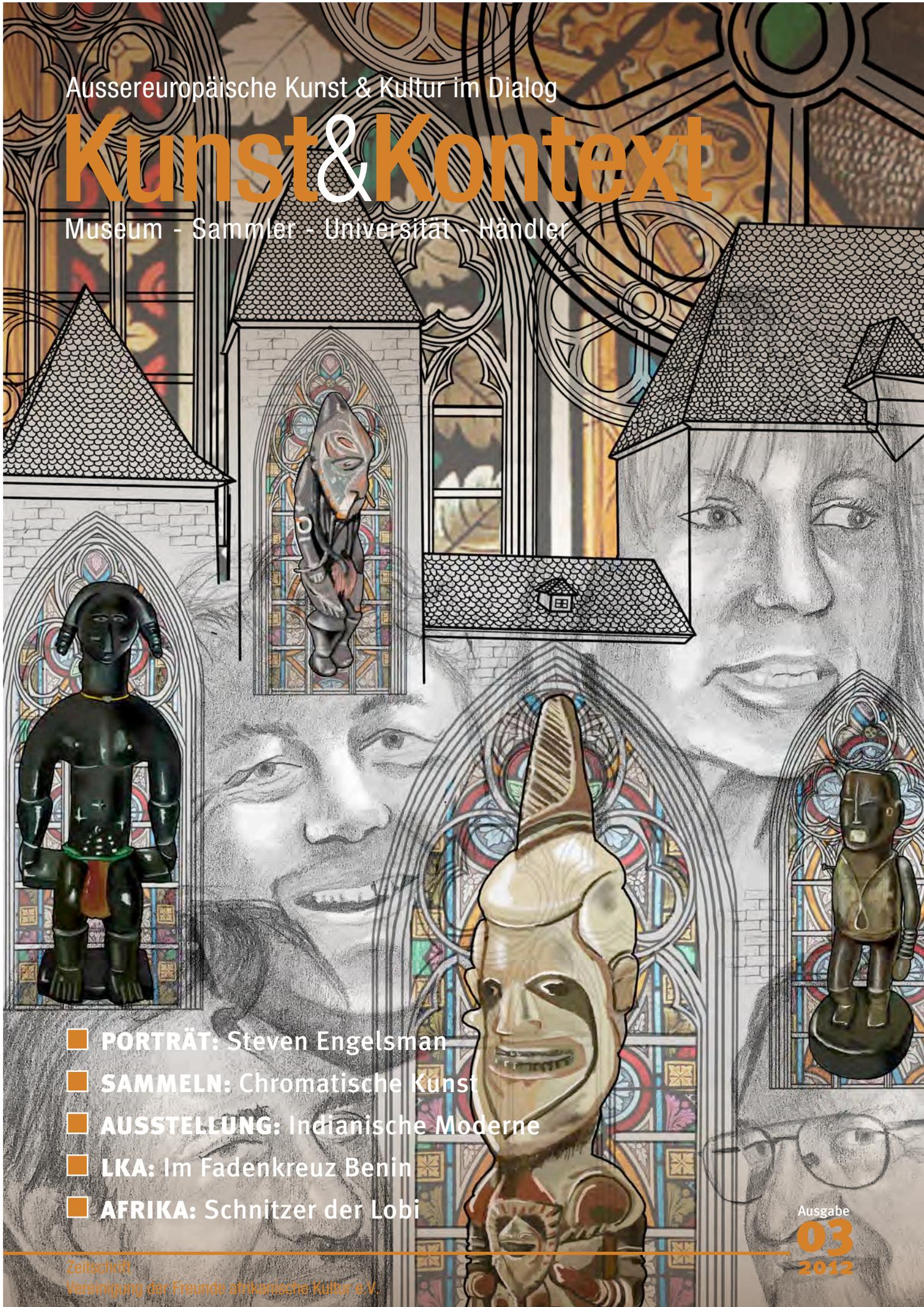


Aussereuropäische Kunst & Kultur im Dialog

Kunst & Kontext

Museum - Sammler - Universität - Händler



- **PORTRÄT:** Steven Engelsman
- **SAMMELN:** Chromatische Kunst
- **AUSSTELLUNG:** Indianische Moderne
- **LKA:** Im Fadenkreuz Benin
- **AFRIKA:** Schnitzer der Lobi



Galerie Walu
FINE AFRICAN ART, EST. 1957

Mühlebachstrasse 14 · 8008 Zürich · Switzerland · Tel. +41 44 280 20 00 · info@walu.ch · www.walu.ch



Einige Beiträge in Kunst&Kontext Nr. 02 haben Diskussionen ausgelöst. Interessant war für mich, dass es nicht nur kritische Artikel waren, da hatte ich es erwartet, sondern dass es das bewusst auf Information ausgelegte Format Porträt war, das besonders heftige Reaktionen auslöste. Ich habe die Kritiker um einen Beitrag für diese Ausgabe von Kunst&Kontext gebeten, leider hat keiner etwas geschrieben. Von einigen wurde als Entschuldigung das „Klagerisiko“ angeführt. In diesen Fällen habe ich zugesagt, dass wir selbiges dadurch ausschliessen können, indem wir im Vorfeld als Redaktion mit der jeweiligen Person das Geschriebene diskutieren. Aber auch das brachte kein Ergebnis.

VORAB!

Richard Weizsäcker hat 1946 einmal bemerkt, dass nach dem Krieg „Zeitungen durch Gerüchte ersetzt wurden“. Ein Zweck dieser Zeitschrift ist es, mündlich verbreitete Gerüchte durch das geschriebene Wort zu ergänzen oder zu ersetzen. Dazu gehört dann auch der Mut die eigene Meinung und Argumentation darzulegen.

Auch diesmal haben viele mitgearbeitet. Janine Heers hat wieder phantasievoll das Titelbild gestaltet: eine bekannte Schweizer Burg, einige Stücke der dortigen Museumssammlung und mehrere bekannte Köpfe. Petra Schütz mit sagenhafter Energie Korrektur gelesen und André Orlick das hervorragende Layout gestaltet. Ingo Barlovic nicht nur mehrere Beiträge abgeliefert, sondern auch einiges organisiert. Eric Makin trotz Krankheit und beruflichem Engagement an zwei Beiträgen mitgewirkt.

Mitgeschrieben haben diesmal: Henning Christoph, Walter Egeter, Walter Grasser, Lorenz Homberger, Heinz Jockers, Hannelore Kahl, Alexandra Küffer, Petra Schütz und Detlef Linse, Hans Rielau, Siegfried Wolfram. Vielen Dank an Euch und an ein paar Ungenannte, die das Entstehen zweier Beiträge von mir kritisch begleitet haben.

Ausserdem denke ich besonders an meinen Freund Karl-Heinz Krieg, der diese Welt am 17. März 2012 friedlich verlassen hat.

Paris, 08. Mai 2012

Andreas Schlothauer

INHALT

DAS BESONDERE STÜCK

- 31 Eine Figur der Mamprusi?
- 37 Die älteste Kopftrophäe der Mundurucu
- 84 Goethes Federschmuck in Weimar

MUSEUM

- 04 Ausstellung Indianische Moderne in Berlin
- 27 10 Jahre Ethno-Salon
- 29 Ausstellung Letzte Ölung in München

SAMMLUNGEN

- 15 Museum Rietberg Neuerwerbungen 2011
- 24 Carl Einstein - Türrahmen der Bangu
- 78 Gefunden - Drei Benin-Köpfe ehemals Berlin
- 66 Altägypten und Altperu in Burgdorf

AMAZONAS

- 75 Isolados - Meirelles Besuch

AFRIKA

- 18 Rituelles Sterben
- 42 Ein Lobi kehrt heim, Teil 2
- 45 Fetische
- 47 Afrikanische Skulptur auf Geldscheinen
- 51 Die Bassa - ein Küstenvolk in Liberia, Westafrika
- 61 Kultschnitzer der Lobi

PORTRÄT

- 08 Steven Engelsmann
- 20 Lokschuppen Rosenheim
- 54 Peter Duschl

NACHRUF

- 25 Karl-Heinz Krieg
- 82 Johannes Glaser

MEDIEN+GESELLSCHAFT

- 70 Im Fadenkreuz Benin

ESSAY

- 33 Gerüchte
- 57 Chromatische Kunst

INDIANISCHE MODERNE - KUNST AUS NORDAMERIKA

Die Sammlung des Ethnologischen Museums Berlin

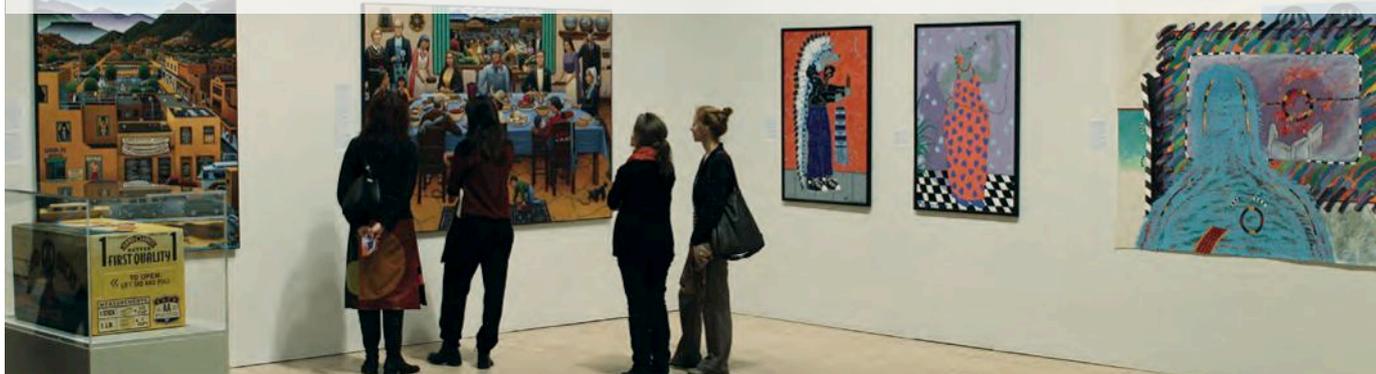


Abb. 01: Eröffnung der Ausstellung

Indianische Malerei

Malerei hat bei einigen nordamerikanischen Völkern eine lange Tradition, z.B. auf Tierhäuten, auf Keramik-Gefäßen oder als Wandmalerei. Da der Bison, der wichtigste Hautlieferant, Ende des 19. Jahrhunderts weitgehend ausgerottet war, begannen einzelne Indianer der Plains, die Geschichten ihrer Taten auf Textilien zu malen. Au-

ßerdem sammelten einige Ethnologen in dieser Zeit Zeichnungen auf Papier von indigenen Informanten - auch dies eine eigene künstlerische Ausdrucksform. Eine frühe, wichtige Professionalisierung der Indianerkunst begann um 1918, als Susie Peters, eine Betreuerin auf einer Kiowa-Agentur in Oklahoma, eine Gruppe von fünf autodidaktisch malenden Kiowa vorfand, die traditionelle Themen auf Papier malten. Die Einladung in die *School of Art* der Universität von Oklahoma und die Förderung durch den Leiter Oscar Jacobsen führte zur Entwicklung eines eigenen Stiles, die Gruppe wurde als *Kiowa Five* bekannt. Im Jahr 1932 gründete die Kunsterzieherin Dorothy Dunn die *Santa Fe Indian School*, die sich zum Zentrum einer traditionalistisch genannten Malerei im Südwesten entwickelte. Bereits 1959 gab es eine erste Konferenz an der Universität von Arizona in Tucson zu Fragen des Status und der Zukunft indianischer Kunst und 1962 kam es zur Gründung des *Institute of American Indian Arts* in Santa Fe. Allan Houser, Oscar Howe, Harrison Begay, Quincy Tahoma, Fritz Scholder

SEITE 24 | BÄRLINER ZEITUNG vom 01. April 2018

KULTUR NEUE NATIONALGALERIE ALS RESERVAT

Die Berliner Neue Nationalgalerie zeigt im Rahmen der Reihe „Kunst! weLT?“ seit dieser Woche Werke der Indianischen Moderne, u.a. aus der Sammlung des Ethnologischen Museums Berlin, kuratiert von der gleichnamigen Künstlergruppe indianischer und deutscher Künstler. Das Interesse der Öffentlichkeit ist nicht zu übersehen, derart lange Schlangen hat es vor dem Haus seit Jahren nicht gegeben.

Treibende Kraft war nicht die internationale Kunstszene, es war das Interesse der digitalen Öffentlichkeit. Nach virtueller Sammlungs-

präsentation im Internet wuchs der Druck auf das Museum, diese Werke zu zeigen. Nicht Experten wählten für die Öffentlichkeit, sondern das Publikum wählte, was es sehen möchte.

Mit einem Doppelschlag ist die Ausstellung zweigeteilt: In das Humboldt-Forum und die Neue Nationalgalerie. Der Weg zwischen beiden Häusern verläuft mitten durch die Stadt und wurde gemeinsam von elf indianischen und elf europäischen Künstlern gestaltet. Eine Mauer aus Kunstwerken, aber keine die trennt, sondern die zusammenführt.

Siegfried Bulle

sind Künstler dieser frühen Phase. Seit den 1970er Jahren studierten indianische Künstler verstärkt an öffentlichen Kunstinstituten, wo ihre ethnische Herkunft keine Rolle spielte, fanden sich dort in Künstlergruppen mit ähnlichem Selbstverständnis zusammen und organisierten ab Ende der 1970er Jahre erste Ausstellungen in den USA. Das 1989 gegründete *National Museum of the American Indian* ist sicher das Museum, das in besonderem Maße die Indianische Moderne in den Mittelpunkt ihrer Aktivitäten stellt und dies im neuen Jahrtausend durch mehrere Ausstellungen deutlich machte. Im US-Kunst-Mainstream sind die Indianer noch nicht angekommen, möglicherweise auch, weil reiche Sammler meist als Bleichgesichter geboren werden.

Wer ist ein „Indianischer Künstler“?

Eine verbindlich akzeptierte Definition, wer *Indianischer Künstler* und somit, was die *Indianische Moderne* ist, gibt es nicht. Gemäß dem *Indian Arts and Crafts Act* von 1990 darf sich nur derjenige als *Indianischer Künstler* bezeichnen, der eingetragenes Mitglied eines von der US-Regierung anerkannten Stammes ist. Die Kriterien der Mitgliedschaft regeln die Stämme selbst nach Abstammung oder „Blutanteil“. Wer sich als „*Indianischer Künstler*“ sieht, „... *ist sich bewusst, dass er einer ethnischen Minderheit angehört, die seit 500 Jahren von den europäischen Kolonisten vertrieben, nahezu ausgerottet und schließlich zwangszivilisiert wurde.*“ (Bolz/König 2012, S. 11)

Entstehung der Sammlung

Die meisten Ethnologen der Vorkriegsgeneration hatten noch eine eindeutige Meinung: das Sammeln materieller Kultur endete mit dem Kontakt zur Zivilisation, dokumentiert wurde die Prä-Kontaktphase, Kulturwandel interessierte nicht. Es waren also erst eine längere Diskussion und ein Generationenwechsel in den 1980er Jahren nötig, um einen Meinungswandel herbeizuführen.

Der damalige Berliner Nordamerika-Kurator Horst Hartmann (1923-2010) erwarb erstmals im Jahr 1975 Bilder der *Indianischen Moderne* für das Ethnologische Museum. Das Fotografieren religiöser Rituale war bei den Hopi nicht erlaubt, so waren die käuflich erwerblichen Bilder dieser Zeremonien die einzige aktuelle Möglichkeit der Illustration in Ausstellungen; die Sammlungstätigkeit begann als Interesse an der ethnologischen Dokumentation.

Der heutige Berliner Nordamerika-Kurator Peter Bolz, schreibt rückblickend: „*Es war mein Ziel, die Sammlung der modernen indianischen Kunst so zu erweitern, dass Künstler aus ganz Nordamerika darin repräsentiert sind.*“ (Bolz/König 2012, S.115)

Peter Bolz

Jahrgang 1947, studierte 1969-73 in Mainz Grafik & Design und anschließend Ethnologie in an der Universität Frankfurt am Main bis Ende der 1970er Jahre. Zwischen 1980 und 1984 hielt er als wissenschaftlicher Mitarbeiter Seminare zum Thema Indianische Moderne. Seit 1986 war Peter Bolz als Volontär im Ethnologischen Museum Berlin, ab 1989 mit einer festen Stelle als Nordamerika-Kurator. Ende 2012 geht der Kurator in Ruhestand. Der Aufbau der Sammlung Indianische Moderne war ihm ein wichtiges Anliegen und die Ausstellung ist nicht nur Abschluss eines Vierteljahrhunderts beruflicher Tätigkeit im Berliner Museum, sondern auch öffentliche Anerkennung dieses Teiles seiner Arbeit.

Der erste Ankauf gelang dem Nordamerika-Kurator im Jahr 1989, als „zum Ankauf moderner ethnischer Kunst“ durch die Generaldirektion „Sondermittel zur Verfügung“ gestellt wurden. Bei einer Frankfurter Galeristin konnte er sechs Bilder und aus einer Züricher Ausstellung drei Bilder aussuchen. Diese neun Werke wurden nach



Abb. 02: Benjamin (Ben) Buffalo, „Sun Dancer“ (The Medicine Man), Acryl auf Leinwand, 1978. (Ethnologisches Museum SMB. Foto: Claudia Obrocki)

Abb. 03: David Bradley, „Pueblo Feast Day 2005“, Acryl auf Leinwand, 2005. (Ethnologisches Museum SMB. Foto: Claudia Obrocki)

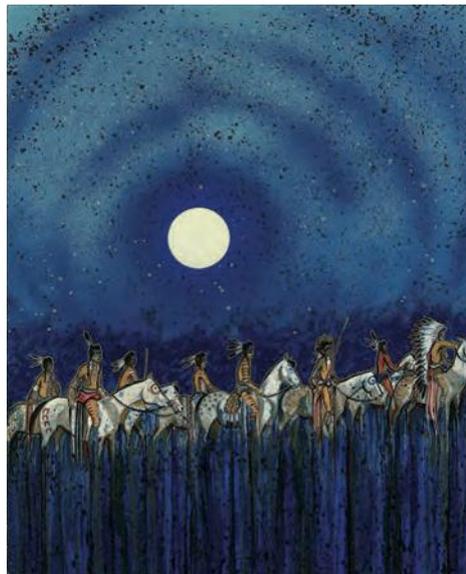




Abb. 04: Peter B. Jones, „Effigy for the Last Real Indian“, Tonskulptur, Federn, Leder, 1993. (Ethnologisches Museum SMB. Foto: Dietrich Graf)

Abb. 05: Neil David, „Hé'e'e, Hopi Warrior Maiden Kachina“, Kreide auf schwarzem Karton, 1973 (Ethnologisches Museum SMB. Foto: Dietrich Graf)

Abb. 06: Kevin Red Star, „Full Moon Riders“, Siebdruck, 1986. (Ethnologisches Museum SMB. Foto: Dietrich Graf)



einer ausführlichen Diskussion in der Direktorenkonferenz für insgesamt 50.000 DM erworben. Mit diesem Erwerb war eine Art „Ab-solution“ für weitere Ankäufe erteilt, die allerdings unter einem bestimmten Preislimit bleiben mussten, um die Direktorenkonferenz nicht zu aktivieren. Immer wenn gegen Ende des Jahres noch Restmittel verfügbar waren, konnten einzelne Stücke von spezialisierten Galerien erworben werden. Peter Bolz: „Für den verantwortlichen Museumsmitarbeiter stellte jeder Ankauf eine Gratwanderung zwischen Kunst und Ethnologie dar.“ (Bolz/König 2012, S.10) Zur regelmäßigen Vergrößerung der Sammlung trugen seit 1998 die Sammler Renate und Walter Larink bei, die dem Museum etwa 90 Siebdrucke von Nordwestküstenkünstlern schenkten. Die Ankaufspolitik veränderte sich im Jahr 2001 mit dem Amtsantritt der neuen Direktorin Viola König. Da diese einen wesentlichen Arbeits- und Interessenschwerpunkt auf Nordamerika (Nordwestküste) hatte und hat, konnte ab jetzt gemeinsam der Erwerb wichtiger Werke vorangetrieben werden. So wurden von der Galeristin Dorothee Peiper-Riegraf 2008 und 2009 zwei Gemälde und zwei Skulpturen erworben, zwei weitere Gemälde schenkte sie dem Museum. Aus der ehemaligen Privatsammlung von Gerhard Hoffmann gelangten durch Ankauf von der Familie Seybold 2010 und 2011 wichtige Werke in die Sammlung. Denn das Ziel der beiden Kuratoren Viola König und Peter Bolz war es den Gesamtbestand des Museums in der Ausstellung zu präsentieren.

Katalog und Aufbau der Ausstellung

Die Ausstellung und der Katalog sind als regionaler Rundgang aufgebaut; vom Südwesten und Kalifornien über die Plains und Oklahoma bis zum Nordosten und der Nordwestküste. Wichtiger Bestandteil sind auch die Werke von Künstlern ohne regionalen Bezug. Nicht alle Künstler und nicht alle Regionen sind repräsentiert. Sehr hilfreich ist im Katalog die Übersicht zu den Biographien der einzelnen Künstler. Außerdem hat Viola König in dem Kapitel „Ansichten aus Nordamerika - Stimmen, Standpunkte und Statements von Kunsthistorikern, Kritikern, Kuratoren und Künstlern“ den Stand der Diskussion in den USA sehr übersichtlich zusammengefasst.

Ausstellungsort:

Neue Nationalgalerie oder Ethnologisches Museum?

„Indianische Kunst im 20. Jahrhundert“ hieß im Jahr 1985 die erste große Ausstellung in Deutschland mit 250 Werken indianischer Künstler, sie wurde durch den Würzburger Amerikanistik-Professor Gerhard Hoffmann organisiert und wanderte über Berlin, Würzburg, Frankfurt, Wuppertal, Mannheim, Hamburg nach Zürich. Der Katalog gilt heute als gesuchtes Standardwerk.

Als im Jahr 1992 im Rahmen der Ausstellung *Amerika 1492-1992 Neue Welten Neue Wirklichkeiten* Peter Bolz drei Werke des indianischen Künstlers Lawrence Paul zeigen wollte, die 1989 angeschafft worden waren, war der damalige Direktor Klaus Helfrich nicht einverstanden. Sicher auch eine Folge der Diskussion in der Direktoren-Konferenz während der Ankaufphase. Da die Generaldirektion der Stiftung Preussischer Kulturbesitz den Betrag von 50.000 DM für den Ankauf stellte, diskutierten alle Direktoren der Staatlichen Museen zu Berlin während einer Sondersitzung in Berlin-Dahlem. Diese waren überwiegend Kunsthistoriker mit einer sehr speziellen Sicht auf die Welt, die sie allerdings für höchst modern hielten. Peter Bolz schreibt rückblickend: „Das Fazit, wenn man überhaupt

ein solches ziehen kann, war, dass man sich darüber einigte, dass diese Kunst in einem ethnologischen Museum gut aufgehoben sei. Sie hätte aber niemals die Chance, in der Neuen Nationalgalerie gezeigt zu werden, wo sie ja mit den Werken europäischer Künstler auf einer Stufe stünde, was undenkbar erschien.“ (Bolz/König 2012, S.116)

Im Jahr 1999 anlässlich der Neugestaltung der Nordamerika-Dauerausstellung war es wiederum Direktor Helfrich, der, nach eingehender Rücksprache mit dem damaligen Generaldirektor der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Peter-Klaus Schuster und nach dessen Genehmigung einverstanden war, daß die *Indianische Moderne* ausgestellt werden durfte. Das Presseecho war gering und der Kommentar des Berliner Journalisten Harald Jähner, milde gesagt, nicht ganz frei von Vorurteilen: „Der letzte Raum zeigt moderne indianische Kunst, ein schauerliches Kitschkabinett mit Indianermotiven im Stil des Kaufhaus-Expressionismus.“ (Berliner Zeitung, 3. Dezember 1999)

Die Haltung der Leitung des Ethnologischen Museum hat sich seit 2001 wesentlich geändert. Behutsam und beharrlich hat es Viola König geschafft auch gegenüber den anderen Häusern das eigene Profil durchzusetzen. Dass im Jahr 2012 die Ausstellung *Indianische Moderne* stattfindet, ist eine klare Positionierung der Direktorin des Ethnologischen Museums. Dass die Ausstellung zwei Kuratoren hat, „führt in Richtung Humboldt-Forum und ist innovativ“, schreibt Viola König. Und weiter:

„In unseren zukünftigen Ausstellungen sehen wir als Kuratoren der Sammlungen unsere Aufgabe auch darin, die Auswahl und Präsentation gemeinsam mit externen Kuratoren, z.B. indianischen Künstlern zu organisieren.“ (Bolz/König 2012, S.125) Eine interessante Idee, vielleicht sogar die Zusammenarbeit von Ethnologen, indianischen Künstlern und Traditionalisten und europäischen Künstlern? Warum nicht bei der Gelegenheit gleich neue Werke produzieren lassen, die anschließend Teil der Museumssammlung werden?

Im Katalog zur Ausstellung lässt Viola König die Künstler mit ihren unterschiedlichen, durchaus selbstkritischen Positionen zu Wort kommen. So schreibt die indianische Künstlerin Emmy Whitehorse 1996 über die Ablehnung indianischer Künstler sich von weissen Kunstkritikern beurteilen zu lassen: „Der Künstler wird sagen: ‚Es ist leicht für (den Kritiker) sowas zu behaupten, denn er ist ein Weiser, und der hat mir überhaupt nicht zu sagen wie ich malen soll.‘ Die Tatsache, dass er ein Indianer ist, liefert ihm die Entschuldigung dafür schlechte Kunst zu schaffen und damit davonzukommen.“ (nach Dubin 1999, S.157)

Dem setzt der heute in Europa lebende, international anerkannte Künstler Jimmie Durham entgegen: „Wenn Du erst einmal die ‚Kunstwelt‘ ansprichst, sieh zu, es auf möglichst ‚universale‘ Weise zu machen (...) Dein (indianischer) Hintergrund ist gegeben und es gibt nun mal Ausschlussregeln. Dennoch sollte man sich nicht damit trösten, ein Opfer zu sein. Vielmehr sollte man so viel Dialog als möglich mit möglichst großen Teilen der Gesellschaft pflegen.“ (nach MacMaster, Gerald 1999, S.86)

SEITE 24 | BERLINER ZEITUNG vom 3./4. März 2012

KULTUR RAUS AUS DEM RESERVAT

„Manches wirkt für unsere pop- und konzeptkunstüberfluteten Augen altertümlich oder folkloristisch ... Aber das meiste ist sehr interessant. ... Aber immer geht es in den Bildern um den heutigen Umgang mit indianischen Traditionen, um Fragen der Existenz und der Identität. Das macht diese Kunst so reizvoll. ...Toll auch Benjamin Buffalos abgeklärter rauchender ‚Sonnentänzer‘ ... Aber es bleibt die Frage: Gehört Gegenwartskunst ins Ethnologische Museum? ... Fest steht: Die ‚Indianische Moderne‘ müsste eigentlich in der Nationalgalerie, im Hamburger Bahnhof

oder in den Kunst-Werken stattfinden, wenn sie in der Kunstszene für dauerhafte Wahrnehmung sorgen sollte. Das Ethnologische Museum jedenfalls ist als doppelter Pionier zu loben, denn es besitzt sogar alle Werke.“

Sebastian Preuss

Nur ein Satz sei hier kurz kommentiert: Der „rauchende Sonnentänzer“ bläst auf einer Flöte aus dem Flügelknochen eines Adlers, und das Weiße sind Adlerdaunen. Es reicht also nicht, Kunst zu interpretieren, wenn man den Kontext nicht kennt.

Für die Ausstellung erwarb die Direktorin für das Museum das erste zeitgenössische Video-Kunstwerk (Tsu Heidei Shugaxtutaa part 1 und 2, 1999) des Tlingit-Künstlers Nicholas Galanin. Dieser sagt: „Mit der Zeit bin ich ungeduldig geworden ob all der institutionellen Vorschriften und monolithischen Versuchen Kultur zu beschreiben, die sich doch noch entfaltet. Indianische Kunst lässt sich nicht einfach definieren, sie bewegt sich frei durch die Zeit. Die Definition der Betrachter, Sammler oder Kuratoren sagt mehr über sie selbst aus als den indianischen Künstler.“

„Ich habe die Ausstellung gesehen und bin froh, dass die Kollegen in Dahlem diese Werke endlich ausbreiten konnten.“

Britta Schmitz, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin, April 2012

Feststellbar ist im neuen Jahrtausend auch das wachsende Interesse des Kunstbetriebes an außereuropäischen Künstlern. Das führt unweigerlich zu einer intensiveren Beschäftigung mit deren Wurzeln und Einflüssen auf diesen Teil der Moderne. So antwortete die Kustodin Britta Schmitz der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof auf meine Frage, dass vermehrt außereuropäische Künstler ausgestellt werden. „Wir haben hier u.a. Ausstellungen mit indischen, australischen Künstlern gezeigt. Es gab eine große Afrika-Ausstellung, außerdem Künstler aus dem Libanon, aus Iran usw. Gerade wird eine Ausstellung mit Qui Shihua aus China eröffnet. Also unser Interesse an außereuropäischer Kunst ist vorhanden, und wir stellen sie vor.“

Britta Schmitz, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Berlin, April 2012

Text: Andreas Schlothauer

LITERATUR:

- BOLZ, PETER UND KÖNIG, VIOLA: INDIANISCHE MODERNE. KUNST AUS NORDAMERIKA. BERLIN, 2012
- HOFFMANN, GERHARD (HRSG.): INDIANISCHE KUNST IM 20. JAHRHUNDERT. MÜNCHEN, 1985

In der Rubrik „Porträt“ werden Wissenschaftlerinnen, Museumsmitarbeiter, Auktionatoren, Galeristen, Händler und Sammler vorgestellt. Bei meiner Arbeit mit Museumssammlungen bin ich auf hunderte Sammlernamen gestossen und musste mir meist mühsamst Informationen zu diesen beschaffen. Der Anspruch dieser Porträts ist daher Informationen zu sammeln und weiterzugeben, nicht aber zu kritisieren. Einfühlen, dem Porträtierten Raum geben zur eigenen Darstellung. Neutralität zum Befragten, nicht Beurteilung durch den Interviewer. Nur die Fakten werden von mir geprüft, soweit dies möglich ist. Grundlage ist ein mehrstündiges Gespräch mit einer Fragenliste, die eher anregt und führt, als strukturiert.



STEVEN ENGELSMAN

WER IST STEVEN ENGELSMAN?

Ein Niederländer mit Alpenwurzeln. Die Großeltern mütterlicherseits waren Schweizer und der Großvater in den 1930er Jahren Professor für romanische Philologie in Leipzig. Steven studierte Mathematik und Wissenschaftsgeschichte an der Universität Utrecht und unterrichtete dort anschließend. 1979 entschied er sich (gegen den Rat von Freunden) für die Museumsarbeit und organisierte als Kurator im naturwissenschaftlichen Museum Boerhaave in Leiden mehrere Ausstellungen der Physik-Sammlungen. 1982 promovierte er mit einem Thema zur Mathematik-Geschichte, „*Families of Curves and the Origins of Partial Differentiation*“, über eine Diskussion zwischen Gottfried Wilhelm Leibniz und Isaac Newton. Ab 1984 war er Chefkurator und stellvertretender Direktor des Boerhaave-Museums, verantwortlich für Renovierung und Neueröffnung des Hauses. Am 1. Juli 1992 Direktor des „*Museum Volkenkunde*“ Leiden. Bei Wikipedia gibt es keinen Eintrag zur Person, auch die Suche im Internet ergibt eher wenig. Das sagt viel über sein Wesen und seinen Charakter.

Steven Engelsman, Jahrgang 1949, ist derzeit (April 2012) noch der 13. Direktor des „*Museum Volkenkunde Leiden*“, dem ältesten ethnologischen Museum Europas. Wenn er zum 1. Mai 2012 seine neue Stelle antreten wird, werden es fast 20 Jahre gewesen sein: vom 1. Juli 1992 bis 30. April 2012. In einer Zeit, in der sich die Museumslandschaft der Niederlande so stark veränderte wie nie zuvor, hat Steven Engelsman das Leidener Museum wesentlich mitgeprägt. Zusammengefasst waren es drei Phasen:

1988-95: „Deltaplan“ mit Museumsselbstverwaltung, digitaler Sammlungserfassung, Inventur und virtuellem Internet-Magazin

1996-2001: Umbau und Ausstellungsneueröffnung

2001-2011: Ausbau der internationalen Zusammenarbeit durch EEMDG, ASEMUS, VCM und „Sharing Knowledge and Cultural Heritage“

Heute ist das „*Museum Volkenkunde Leiden*“ eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste, ethnologische Museum in Europa. Obwohl nicht in einer Groß- oder Hauptstadt gelegen, sind die jährlichen Besucherzahlen beachtlich. Die Ressourcen sind sehr gut genutzt, die wechselnde Zusammenarbeit mit Experten wird gesucht und aktiv Forschung, ausgehend von den Sammlungen, betrieben. Seit Jahren werden neue Ideen in die europäische und weltweite Museumslandschaft eingespeist. Auch wenn vor allem das vielgerühmte Pariser Musée du quai Branly seit 2006 in

Deutschland vorbildhaft wahrgenommen wird - dieses Museum würde anders aussehen, hätte es Leiden nicht vorgemacht. Und: vieles wurde in Leiden besser gelöst.

„... die Museen leiden unter sehr großen Sammlungen bei gleichzeitig sehr geringem öffentlichen Interesse. Viele Objekte, hohe Kosten; wenige Besucher, wenig Geld.“

Seoul 2010, S.5

1988-1996: „Delta-Plan Cultuurbehoud“ - die Museumsstrategie der Niederlande

Rückblickend betrachtet, war es ein Coup, ein gewitzter strategischer Schachzug. In den 1980er Jahren war die Situation der niederländischen „*Rijksmusea*“ milde gesagt nicht sehr gut. Bürokratische Strukturen, die zur Unbeweglichkeit erzogen, vor sich hingammelnde Museumsbestände, der fehlende Überblick über den jeweiligen Sammlungsbestand, sinkendes öffentliches Interesse und mangelnde finanzielle Unterstützung. Die Legende besagt, dass der damalige Kulturminister Elco Brinkman nacheinander die Museumsdirektoren traf und ihnen die Frage stellte „*Wer ist Dein Boss?*“. Die Antworten variierten von „*die Königin*“, „*der Finanzminister*“, „*das Parlament*“,

„ICH“ bis hin zur Aussage „*Ich habe so viele Chefs, wie ich Aufgaben zu lösen habe, die außerhalb meiner Befugnisse liegen*“. Die richtige Antwort - der „*Minister van Welzijn, Volksgezondheit en Cultuur*“ - soll nicht einer gekannt haben.

Eine weitere Legende ist, dass der pfiffige Minister nach vielen Gesprächen erkannte, dass er eine besondere Unterstützung für die politische Umsetzung benötigen würde, von einer Institution, welche alle Parteien gleichsam achten wie fürchten. Er bat heimlich den Rechnungshof („*Algemene Rekenkamer*“) um eine Untersuchung der Museen. Der Ergebnisbericht war alarmierend, einte alle politischen Parteien und weckte das Interesse der Öffentlichkeit. Berichtet wurde z.B., dass die weltberühmte Indonesien- und Japansammlung des Museum Volkenkunde Leiden in feuchten Kellern und staubigen Dachböden vor sich hinrottete.

Es wurde nicht lange nach Schuldigen, sondern unmittelbar nach Konzepten gesucht, um eine Verbesserung zu erreichen. Alle Parteien waren sich hierin einig. Mit dem geeinten Parlament und dem Rechnungshof im Rücken konnte der Christdemokrat Brinkman (CDA=„*Christen-Democratisch Appél*“) im Dezember 1988 verkünden, dass er alle staatlichen Museen verselbstständigen wolle. Als dann im Frühjahr 1989 die Sozialdemokratin Hedy d'Ancona (PvdA=„*Partij van de Arbeid*“) Brinkmans Nachfolgerin als Ministerin wurde, führte dies keineswegs zu einer Änderung der Strategie, auch nicht als 1994 der Sozialliberale Aad Nuis (D66=„*Democraten 66*“) neuer Kulturminister wurde. Trotz dreier verschiedener Regierungen im Zeitraum 1988 bis 1995 die gleichbleibende Umsetzung eines gemeinsamen Konzeptes - eine Besonderheit, auch in den Niederlanden.

Grundlegende Strukturen waren neu zu organisieren. 1993 wurde von beiden Kammern des Parlaments einstimmig ein „*machtigingswet*“ (Ermächtigungsgesetz) verabschiedet, u.a. mussten 1.200 Beamte aus dem Staatsdienst in ein Arbeitsverhältnis mit den neuen Museumsstiftungen überführt werden und juristisch den Stiftungen ermöglicht werden Staatseigentum zu verwalten. Die Gebäude verblieben beim Staat, verwaltet durch den „*Rijksgebouwendienst*“, und wurden an die Museen vermietet, d.h. alle 15 Jahre ist die Miethöhe neu zu vereinbaren. Durch einen Verwaltungsvertrag wurde den Museen jeweils die staatlichen Sammlungen für 30 Jahre überlassen.

Ab 1. Januar 1990 konnte eine erste Experimentiergruppe von sechs Museen die Selbstverwaltung erproben, während die restlichen fünfzehn Museen erst die geforderten Voraussetzungen herstellen mussten. So waren z.B. die Sammlungen jeweils vollständig und detailliert aufzulisten. Praktisch kein Museum war hierzu in der Lage. Daher schloss das Kulturministerium mit jedem Museum eine gesonderte Vereinbarung zur Sammlungsaufarbeitung. Im Falle Leidens standen bei einem Sollbestand von 196.000 Stücken etwa 30 Millionen Gulden (ca. 14 Millionen Euro) für die digitale Erfassung und Fotografie, die Sammlungspflege, die Bestandsverwaltung mit einer Museumsdatenbank und den Aufbau des neuen Magazins zur Verfügung.

Bereits erste Hochrechnungen während der Inventur ergaben das erschreckende Ergebnis, dass etwa 25% der Stücke (ca. 50.000) nicht vorhanden waren. Nur teilweise war dieser Schwund auf Diebstahl zurückzuführen, teilweise waren es administrative Fehler, z.B. bei Sammlungsaufteilungen zwischen den Museen in Leiden und

Insgesamt wurden in den Niederlanden zwischen 1990-2000 über 150 Millionen € in die digitale Sammlungserfassung, -bearbeitung und -veröffentlichung, sowie die Erhaltung des beweglichen kulturellen Erbes aller staatlichen Museen investiert.

Amsterdam, aber auch z.B. Materialverlust durch Insekten oder Feuchtigkeit. Das Museum war mit Unklarheiten der eigenen Sammlungsgeschichte konfrontiert und begann diese aufzuarbeiten. Nichts wurde verschwiegen, sondern die Verluste wurden bestmöglich öffentlich dokumentiert. Die nationale und internationale Presse berichtete. In der Amtszeit des Kulturministers Aad Nuis wurde der Prozeß der Qualitätssicherung nach ISO 9001-1994 initiiert, zum Schutze gegen die Gefahr eines Rückfalls in vergangene Zeiten. Außerdem wurden alle Sammlungen des Museums ab 1998 im Internet der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Im Juli 1995 wurden die letzten drei, der insgesamt 21 Rijksmusea selbstständig. Aus früheren Dienststellen des Kulturministeriums

„... die ethnografische Beleidigung (ist), wenn ein Museum den Anspruch erhebt eine gerechte Darstellung anderer Kulturen geben zu können ohne dabei die dargestellten Menschen selber zu Wort kommen und mitreden zu lassen.““

Leipzig 2007, S.4

waren Stiftungen mit finanzieller Autonomie geworden; mit einem geschäftsführenden Direktor (Vorstand), der von einem Aufsichtsrat gewählt und entlassen wird. Dessen Mitglieder ernannt der Kulturminister auf gemeinsamen Vorschlag von Aufsichtsrat und Vorstand. Als Leidener Direktor verfügte Steven Engelsman z.B. 2010 über ein Jahresbudget von etwa 13,8 Millionen Euro; wovon etwa 3,2 Millionen aus eigenem Umsatz und Drittmitteln stammten, der Rest staatlicher Zuschuß war, welcher jeweils für vier Jahre in einer gemeinsamen Vereinbarung festgelegt wird. Die jährliche Miete an den „*Rijksgebouwendienst*“ lag bei vier Millionen Euro. Fünfzehn KuratorInnen, sechs Restauratorinnen und Sammlungsmitarbeiter, insgesamt waren 100 Mitarbeiter im Museum tätig. (Quelle: www.rmv.nl, Jahresbericht 2010)

Die **Erfolgsfaktoren** der Restrukturierung in Leiden waren nach Steven Engelsman:

- „ * *Es wurde nicht ‚quick and dirty‘ gehandelt und es wurde kein im Voraus fertig ausgearbeiteter Plan ausgeführt.*
- * *Alle Mitwirkenden nahmen sich Zeit, um die erforderliche Akzeptanz reifen zu lassen.*
- * *Der Minister bereitete seine Entscheidungen schrittweise vor und ließ sie jeweils vom Parlament absegnen.*
- * *Den Museen wurde über ein Simulationsprojekt eine ‚Trainingszeit‘ gegönnt.“*

(Engelsman 2010, S.12)

1996-2001: Museumsmbau und Neueröffnung April 2001

Der Rückhalt des Regierungsarchitekten Cees Rijnbout für das Projekt Museumsmbau war eine wichtige Bedingung von Steven Engelsman, vor Annahme der Direktorenstelle im Jahr 1992. Für die Renovierung der Gebäude und Aussenanlagen, sowie die Neugestaltung der Ausstellung waren insgesamt 45 Millionen Gulden (20 Mio Euro) vorgesehen. Einzelne Häuser, die bis dahin fremdgenutzt

waren, wurden dem Museum zugeordnet. Das größte und wichtigste Gebäude wurde kernsaniert, der technisch schwierigste Fall eines Umbaus, d.h. nur die Außenmauern und das Dach blieben erhalten.

Projekte dieser Art bedingen starke Abhängigkeiten zwischen den ausführenden Baufirmen, dem Bauleiter und den Planern (Architekt, Statiker, Haustechnik) und bergen erhebliches Konfliktpotential und/oder Mehrkosten. Diese Aufgabe wurde von der Amsterdamer Baufirma „Hillen&Roosen“ und den Architekten von „OD 205 architecture“ gemeinsam gelöst. Für den Direktor und die Kuratoren war dieser Teil des Umbaus weitgehend konfliktfrei, da einerseits wenig Einflussmöglichkeiten bestanden und andererseits die Kompetenz der Experten bereitwillig akzeptiert wurde. Bei der Gestaltung der Ausstellungsräume und Vitrinen, sowie der Präsentation der einzelnen Stücke und der erläuternden Texte war dies jedoch anders. Experten, wie Innenarchitekten, Designer, Beleuchtungsspezialisten, grundlegend einzubeziehen, gehörte nicht zur Tradition des Hauses. Das Leidener Museum war damals ein Institut mit recht formalen Umgangsformen, herrschaftlich und respekteinflößend. Die Kuratoren sahen die Designer der Firma „Opera“ als ausführende und nicht als gleichwertige Partner. Diese Haltung hätte eine Hierarchie erzeugt mit endlosen Kompetenzstreitigkeiten. Dies erkannte Steven frühzeitig, im Mai 1996, als die Arbeit am Designkonzept des Museums begann, denn umgehend formulierten die Kuratoren ihre Bedenken.

„In reality the Redesigning of the museum was being prepared in an increasing atmosphere of hostility. ... the island culture within the museum and the problematic leadership of the previous periods were beginning to take its toll just in that crucial period between 1996 and 1998. ... And is not alien to the museum world the different camps fought each other with arguments but also with the power of raised voices and manipulations. In plain English: people were at each other's throats.“
(„Redesigning the National Museum of Ethnology“ 2003, S.95)

Ein „Clash of Culture“ zwischen den Experten, die Räume optisch gestalten und den Spezialisten, die Inhalte bevorzugt durch Worte vermitteln. Dass der Grundsatz der Kuratoren, „Verständnis und Respekt für andere Kulturen vermitteln“, auch für sie selbst galt, musste von einigen erst erarbeitet werden. Steven hat es in einer Rede im Jahr 2003 so formuliert: „Ein grundlegender Mangel war Selbstkritik. Es gab keine Diskussionsrunden wie ich sie aus dem Boerhaave-Museum kannte. Ideen habe ich immer als gemeinsames Ergebnis täglicher Diskussionen betrachtet.“ (Engelsman 2003, S.26)

„Wenn du wirklich Entdeckungen im Bereich materieller Kultur machen willst, dann geh nicht ins Feld. Gehe in die Museumsdepots.“

Seoul 2010, S.5

Der Direktor benötigte die Unterstützung des vorgesetzten Regierungsarchitekten, um seine Entscheidung für „Opera“ zu legitimieren. „A battle was won but not the war.“ (Redesigning 2003, S.96), wie es die damalige stellvertretende Direktorin Agniet van de Sande formulierte. Steven hatte den Konflikt direkt und offen thematisiert, denn er glaubte, dass es besser wäre die Meinungsverschieden-

heiten in der Planungsphase zu bearbeiten, bevor die Konstruktion und Realisierung begann. Strategisches Geschick bewies der Direktor auch in der Art, wie er die Designer von „Opera“ in das Projekt integrierte, sodass er selbst etwas am Rande der hitzigen Diskussionen blieb und schlichtend vermitteln konnte. Dahinter stand auch das Wissen, dass anspruchsvolle Projekte nie von einer Person allein, sondern immer nur durch das Zusammenwirken Vieler realisiert werden können. Engelsman: „Niemand in dieser Organisation hätte das Projekt allein managen können, insbesondere ich nicht. Wäre ich der einzig Steuernde gewesen, dann hätte es einige harte Konfrontationen gegeben.“ (Redesigning 2003, S.96)

Für alle Beteiligten war es das erste Projekt dieser Größenordnung und Reichweite: die Entwicklung eines neuen Designkonzeptes für ein ethnologisches Museum des 21. Jahrhunderts. Daher begab sich Steven auf die Suche nach Vorbildern, Ideen und Lösungen in anderen Museen, ethnografischen, wie naturwissenschaftlichen und kunsthistorischen. Außerdem versuchte er weitere Spezialisten in den Planungsprozess einzubeziehen. Es wurde eine „Steuerungsgruppe“ ins Leben gerufen, um die Design-Vorschläge mitzubeurteilen. Grundlegend für die weitere Gestaltung waren auch die Anregungen durch das Buch von Georges Perec „Life a User's Manual“. Für Steven Engelsman „das Leitbild für den ganzen weiteren Prozess“.



Abb. 02: Ausstellungsdesign China

An der Umsetzung von Stevens „Museologie des Systematischen Eklektizismus“ war Agniet van de Sande wesentlich beteiligt. Beide teilten die gleiche Vision eines ethnografischen Museums und hatten ähnliche Vorstellungen, wie dieses Ziel zu erreichen war. Agniet konnte die entstandenen Gegensätze ausgleichen und hatte die wichtige Aufgabe, dass jeder genau wusste, für was er verantwortlich war. Ihre selbstdefinierte Stellenbeschreibung lautete: „Sicherzustellen, dass jeder genug Raum erhält, das zu tun, was er am besten kann. Und sicherzustellen, dass Steven bekommt, was er wünscht.“ (Redesigning 2003, S.99) Weiterhin: „Genau wie Steven bin ich ein geborener Optimist. Ich wusste, wir konnten Fehler machen, weil ich in unsere Fähigkeit vertraute, diese zu erkennen und zu korrigieren.“ (Redesigning 2003, S.99)

Eine Vorgabe des Museums an „Opera“ war, eine Design-Struktur zu entwickeln, die keine Realität simuliert, d.h. die Illusion einer lebensähnlichen Umgebung sollte nie entstehen. Einen weiteren Anspruch formulierte Agniet van de Sande so: „Wir wollen die Sammlungsgegenstände so schlicht und einfach wie möglich präsentieren, ohne jede Effekthascherei.“ (Redesigning 2003, S.95) Und: „Unser Anliegen war es, die Objekte in ihrer atemberaubenden Schönheit zu präsentieren.“ (Redesigning 2003, S.107) Die Aufgabe der Designer war jedoch nicht nur die Präsentation der einzelnen



Abb. 03: Afrika-Raum

Stücke, sondern auch deren Verbindung durch Texte und Fotos sowie die Gesamtgestaltung der Räume. Schritt für Schritt wurde von den Designern interpretiert, analysiert und visuell die Inhalte der Kuratoren strukturiert. Die technische Umsetzung der Konzepte war anschließend Aufgabe der Firma „Keijzers Interior Projects“. Grundgedanken waren:

„Opera took care of the visualisation, the museum created the context and Keijzers ... concretised the designs.“

(Redesigning 2003, S.101)

- * Jedes Stück hervorragend zu präsentieren durch maßgeschneiderte, eigens angefertigte Halterungen und individuelle Ausleuchtung.
- * Meisterwerke anhand der Kriterien „Schönheit, Interesse, Einmaligkeit“ auszuwählen und für die Besucher hervorzuheben.
- * In den Vitrinen nur thematische Texte zu integrieren und die erklärenden Objekttexte auf Bildschirme (touchscreens) zu verlagern.
- * Die verschiedenen Themen, Inhalte und Perspektiven zu verbinden durch ein einheitliches Erscheinungsbild, z.B. gleichgestaltete Vitrinen, Verwendung weniger, schlichter Materialien (Glas, Stahl, Bambus, Holzersatzstoff).
- * Die Objekte im Raum zu konzentrieren, um die Wände für Fotos, Film und Texte freizuhalten.
- * Die Wände als Verbindung zwischen den einzelnen Räumen mit ihren Themen zu nutzen.
- * Dem Besucher die Orientierung in der Ausstellung durch titelartige Überschriften in jedem Raum zu erleichtern.

Als Ergebnis stehen dem Museum heute insgesamt 14.500 qm Fläche zur Verfügung, davon 3.200 qm für die Dauerausstellung und 800 qm für Sonderausstellungen. Die Restflächen verteilen sich auf Veranstaltungsräume, Bibliothek, Büros, Restaurant, Cafe, Eingangshalle, Wege, etc. Insgesamt sind etwa 3.000 Stücke, d.h. 1,5% des Gesamtbestandes, ausgestellt. Der restliche Teil der Samm-

Wichtig für Stevens Blick auf die Museumsarbeit war auch ein Projekt des Jahres 2000, kurz vor der Neueröffnung. Zehn Künstler aus aller Welt, gemeinsam ausgesucht von Okwui Enwezor, Jan van Ijzendoorn und Steven Engelsman, waren eingeladen, um ihre Sicht auf das Museum Volkenkunde Leiden durch eigene Werke zu zeigen. Darunter auch der damals unbekannte Südafrikaner Andries Botha. Dieser machte eine Expedition in das Feld „Niederlande“, um die Essenz des „Holländischen Charakters“ zu dokumentieren, durch Zusammenstellen einer kleinen Sammlung von Gegenständen des täglichen Lebens (materielle Kultur). Mit einem eingeborenen niederländischen Assistenten, der sein Gepäck trug, Unterkunft und Transport organisierte sowie seine Kontakte mit den Eingeborenen arrangierte, war Botha wochenlang unterwegs. Er reiste mit KLM First Class, führte Feldtagebuch und hinterließ nicht nur eine Sammlung der materiellen Kultur der Niederländer, sondern auch aufschlussreiche Kommentare zu den einzelnen Stücken, die heute teilweise im Außenbereich des Museums ausgestellt sind.

lungen befindet sich im Depot in s’Gravensande etwa eine Stunde außerhalb der Stadt Leiden in vier Lagerhallen.

Dass das finanzielle Budget nicht überschritten und der Eröffnungstermin eingehalten wurde, auch dies ein Erfolg des Projektteams.

2001-2011: internationale Zusammenarbeit

Eine Folge der Suche nach Ideen und Anregungen sind die weltweiten Kontakte von Steven Engelsman und seine Beteiligung als Mitinitiator an museumsverbindenden Initiativen wie EEMDG, ASEMUS und VCM. Niederländische Kontakte mit Museen der ehemaligen Kolonien gab es bereits seit den 1970er Jahren, so wurden z.B. im Jahr 1978 Sammlungsteile, darunter auch Spitzenstücke, nach Indonesien zurückgegeben. Durch ASEMUS und VCM verstärkte sich die Zusammenarbeit mit den asiatischen Museen ab den oer Jahren wesentlich. „Sharing Collections ist das Motto, und das bedeutet so viel, dass die Museen darum bemüht sind sich gegenseitig so gut und liberal wie möglich Zugang und Zugriff auf die jeweiligen Sammlungen zu geben.“ (Leipzig 2007, S.6)



Abb. 04: ASEMUS-Treffen in St. Petersburg

EEMDG alias CIA alias GOLEM

Die Buchstabenfolgen stehen für: EEMDG („*European Ethnology Museums Directors Group*“) alias CIA („*Comité International d'Amsterdam*“) alias GOLEM („*Group of Large Ethnology Museums*“). Diese jährlichen Treffen der europäischen DirektorInnen ethnologischer Museen finden seit 1997 statt, erstmals in Amsterdam, und dienen der gegenseitigen Information. Derzeit sind 25 Museen an diesem Austausch beteiligt.

ASEMUS („*Asia Europe MUSEum Network*“) verbindet derzeit 48 Museen mit asiatischen Sammlungen in Europa und Asien. Gegründet im Jahr 2000 in Stockholm während einer Konferenz, eine gemeinsame Initiative von Steven Engelsman und Thommy Svensson, dem damaligen Direktor des „*World Culture Museum*“ Göteborg. Von 2003 bis 2005 war Steven Engelsman Vorstand von ASEMUS.

VCM („*Virtual Collection of Masterpieces*“) ist eine Internetseite, auf der Museen Meisterwerke ihrer Asien-Sammlungen der Öffentlichkeit präsentieren. Die Idee wurde von Steven Engelsman während seiner Zeit als ASEMUS-Vorstand realisiert. Ende des Jahres 2011 waren 2.155 Stücke zu sehen von 111 Museen, 65 asiatischen und 46 europäischen. Wesentlich beteiligt sind die Museen in Amsterdam, Leiden, Göteborg, Stockholm, Dublin und Seoul. (Am Rande vermerkt: Die Auswahl und Definition eines Meisterwerkes war und ist jedem Museum überlassen. Meist macht dies der jeweilige Kurator. In Japan lag die Auswahl beim Ministerium für Kultur (Papst-Modell), in Myanmar beim Minister, einem Offizier (General-Modell).

Mapping of Asian Collections (MAC)

Ganz neu ist eine Initiative von Stephane Martin, vorgetragen auf der Pariser Konferenz des Jahres 2010. Es sollen weltweit die Asien-Sammlungen, Museumsexperten mit ihren Schwerpunkten und Projekte mit Museumsbezug dokumentiert werden.

Bereits bei der inhaltlichen Gestaltung der neuen Dauerausstellungen waren Vertreter von „*source communities*“ einbezogen worden, am stärksten im Bereich Asien. In einer Rede in Seoul im Jahr 2010 verwies Engelsman auf die Ausstellung des Royal Ontario Museum (Kanada) „*Into the heart of Africa*“, die 1989 nach massiven Protesten von Afro-Kanadiern geschlossen werden musste. Seine Schlußfolgerung: „*Die Ausstellung war über sie und ihre Wurzeln, wurde aber von einer Kuratorenelite gemacht. ... Es war über sie, aber ohne sie einzubeziehen.*“ (Seoul 2010)

Zusammenarbeitsprojekte mit verschiedenen Gemeinschaften und Regionen entstanden besonders in den letzten fünf Jahren. Im November 2007 fand in Leiden eine Tagung mit dem Thema „*Sharing Knowledge & Cultural Heritage, Americas*“ statt. Der Tagungsband erschien 2011. Zweimal waren seitdem Indigene Vertreter Surinams zu Gast - Kalinya/Lokono (2008), Wayana/Tirio (2010) - um ihr Wis-



Abb. 05 und Abb. 06:
Steven Engelsman
in Surinam August 2011



sen zu den Objekten einzubringen und gemeinsam mit Experten Details zu diskutieren (verantwortliche Projektleiterin Laura van Broekhoven). Weiterhin das Projekt „*Roots2Share*“ mit den Inuit in Zusammenarbeit mit dem Museum (den Haag) und dem Nationalmuseum in Nuuk (Grönland); eine Auswertung der frühen Fotosammlungen der beteiligten Museen (verantwortlich Cunera Buys). Außerdem besteht seit den 1960iger Jahren ein Projekt mit Mali, begonnen von dem ehemaligen Afrika-Kurator Rogier Bedaux, das ab 1990 in Partnerschaft mit dem Nationalmuseum in Bamako realisiert wird (verantwortlich Annette Schmidt). Es umfasst z.B. Grosausgrabungen, die Restaurierung von Lehmhäusern in und um Djenné und im Dogongebiet, Aufbau von Lagerräumen für das Nationalmuseum. Weiterhin war Matthi Forrer aktiv bei dem Neubau des Museums Deshima in Nagasaki (Japan) beteiligt. Nicht alle diese Projekte sind von Steven initiiert worden. Projekte dieser Art benötigen viele Köpfe und Hände. Aber es ist immer der Chef, der für die Grundausrichtung mitverantwortlich ist und der gewährleistet, dass die Unternehmenskultur individuelle Initiative fördert und ermöglicht.

„*Die ethnologischen Museen betrachten Menschen häufig nicht als Individuen, sondern eher als Objekte wissenschaftlicher Forschung.*“

Wien 2007, S.3

Sehr wichtig war für Steven auch die Repatriierung eines Maori-Kopfes („*toi moko*“). Die Rückgabeanfrage des Te Papa-Museums in Wellington erreichte Leiden im Jahr 2002. Obwohl die Bereitschaft im Museum vorhanden war, wurde der Kopf erst im Jahr 2005 zurückgegeben, denn zunächst mussten zwischen den Niederlanden und Neuseeland die bürokratischen Formalitäten verbindlich geregelt werden. (Heute befindet sich der Leidener Maori-Kopf noch im Te Papa-Museum, da unklar ist, woher der Kopf kommt, d.h.



Abb. 07: Steven Engelsman
in Surinam August 2011

an welche Gemeinschaft er zurückzugeben ist.) Aus diesen Kontakten entstand ein Folgeprojekt mit Maori-Schnitzern. In Neuseeland wurde unter der Leitung von Hector Busby ein Kriegs-Kanu („waka“) geschnitzt und nach Leiden gebracht. Im Sommer 2010 waren dann vier Maori für knapp vier Wochen in Leiden, um die Paneele des Bootshauses zu schnitzen. In einer großen niederländisch-neuseeländischen Gemeinschaftsveranstaltung wurde das Boot öffentlich von den Maori eingeweiht; es nahmen etwa 30 Maori und 1.500 Niederländer teil. Für Steven Engelsman das „schönste Projekt“ der letzten Jahre. Die Rückgabediskussion und -forderungen, auch als einen Ausgangspunkt für neue Kontakte und Projekte zu begreifen, diese qualitative Umdeutung ist typisch für ihn.

Seine Gedanken für den Umgang mit Museumssammlungen und mit den Vertretern dieser Völker hat er in einer Rede prägnant vorgetragen:

„**NOT:**

- * *claim to represent other cultures*
- * *claim that there is only one single true interpretation*

But YES:

- * *be proud of important collections*
- * *exhibit them as favourably as possible*
- * *and provide information with a multitude of voices and perspectives*
- * *among those voices, the source communities must be represented.“*

(Wien 2007, S.4)

Anzeige

Original Afrikanischer Schmuck, Masken, Kunst und Gebrauchsgegenstände



Christian Siegenthaler Tribal-Art-Africa

Ostendstr. 6 • 61231 Bad Nauheim

Tel.: +49 (0) 6032- 925 1776 • Mobile: +49 (0) 172 77 888 50 • siegenthaler@beads.de

www.beads.de

Ein Niederländer in Wien?

Der 11. Direktor des Wiener Völkerkundemuseums heißt Steven Engelsman.



Abb. o8: Steven Engelsman

Dem österreichischen Grünen-Politiker Wolfgang Zinggl entfuhr nach der Bekanntgabe der Entscheidung der Satz: „Steven Engelsman tut mir leid“. Auch mein erster Gedanke war: Nach 20 Jahren in Leiden kommen jetzt noch mal 5 Jahre Leiden --- diesmal in Wien.

KULTURMINISTERIN DR. CLAUDIA SCHMIED

(Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur)

„Ich freue mich sehr über die Bestellung von Dr. Steven Engelsman zum neuen Direktor des Museums für Völkerkunde. Mit seiner hohen Fachkompetenz und langjährigen Erfahrung in der Museumsleitung bringt er sehr gute Voraussetzungen für die anspruchsvolle Aufgabe der Neupositionierung dieser wichtigen Kulturinstitution mit. In den nächsten Jahren wird es eine der Hauptaufgaben von Direktor Engelsman sein, die Entwicklung des Museums für Völkerkunde als lebendiges Haus der Ethnologie voran zu treiben und kulturelle Vielfalt als gesellschaftliches Phänomen zu thematisieren.“

Warum dieser Pessimismus?

Dieser Einwand zielt auf die real existierende, hierarchische Knechtung des VKM (Völkerkundemuseum) unter das KHM; denn bisher zappelte ein VKM-Direktor in Wien im Netz eines bürokratischen Monstrums.

WOLFGANG ZINGGL (Kultursprecher der Partei Die Grünen Österreich)

„Er wird von Anfang an ein Frühstücksdirektor bleiben unter der Oberhoheit des Kunsthistorischen Museums (KHM), das mit interkulturellem Dialog so viel am Hut hat wie mit Tischtennis.“

Dies wird jedoch weniger das Problem von Steven Engelsman, sondern der Wiener Politiker sein, die ihn als IHREN Direktor erwählten. Dadurch haben sie ihr eigenes Schicksal eng mit dem seinen verbunden. Sein strategischer Vorteil: er muss nicht mehr, denn seine Kompetenz hat er bereits in Leiden bewiesen.

Und: Politiker quer durch alle Parteien, die mittelbar oder unmittelbar in den letzten Jahren oder Jahrzehnten am Niedergang des VKM politisch beteiligt waren, brauchen seinen Erfolg. Denn die Blamage Wiens und Österreichs in der europäischen Museumswelt wäre fatal, wenn es diesmal nicht klappt.

Ethnologische Museen sind Treuhänder von Weltkulturerbe, das aus allen Teilen der Welt stammt und sehr häufig bei kleinen und kleinsten Völkern gesammelt wurde. Politisch gesehen sind ethno-

logische Museen Teil der Außenpolitik und müssten viel enger mit dem Außenministerium zusammenarbeiten. Denn ein Land beweist seine Wertschätzung der Völker und Länder durch seinen Umgang

SABINE HAAG (Generaldirektorin des Kunsthistorischen Museum Wien)

„Mit Steven Engelsman konnten wir einen international anerkannten und erfahrenen Museumsdirektor gewinnen, der mit der Positionierung und Leitung des Museums in Leiden bewiesen hat, dass er auch die Neupositionierung des Museums für Völkerkunde in Wien kompetent und engagiert verwirklichen wird.“

mit deren Weltkulturerbe. Dass ein kunsthistorisches Museum schräg gegenüber, das österreichische und europäische Kultur präsentiert, seit Jahren funktioniert, ein Völkerkundemuseum jedoch nicht, könnte leicht (als versteckter Rassismus) missverstanden werden. Denken wir an die UNESCO-Deklaration des Jahres 2001 „Universal Declaration on Cultural Diversity“. Dort heisst im Artikel 1: „Als Quelle von Austausch, Innovation und Kreativität ist kulturelle Vielfalt ebenso wichtig für die Menschheit, wie Biodiversität für die Natur.“ Steven Engelsman über die Wirkung dieses Satzes: „It was an eye-opener!“

(Seoul 2010, S.7)

Und noch etwas wird für Wien schwierig. Hier haucht immer noch die würdevoll-aristokratische Hierarchie des Kaiserreiches, während das jovial-demokratische Selbstverständnis in den Niederlanden eine jahrhundertelange Tradition hat. Der Wiener liebt kleine Äußerlichkeiten. Ein Direktor ist hier immer noch der „sea fa-eata Hea Direktoa Doktoa Engelsman!“ Denselben niederländisch salopp mit Steven anzusprechen, könnte bei einigen Honoratioren wie Subalternen Atemlosigkeit hinterlassen.

Zur Begrüßung des neuen Direktors haben sich die Wiener charmanterweise etwas einfallen lassen: in der Wiener Staatsoper wird punktgenau zum Arbeitsbeginn im Mai 2012 Richard Wagners „Der (ein-)fliegende Holländer“ gegeben.

Am 7. Mai wird Jose Meirelles über Isolados (isoliert lebende Indianer) des Amazonas-Gebietes berichten.

Text: Andreas Schlothauer

LITERATUR: (ALLE ÜBERSETZUNGEN DURCH DEN AUTOR)

VON STEVEN ENGELSMAN

- „THE MISSION OF THE ETHNOLOGICAL MUSEUM“. IN: THE PAST, PRESENT AND FUTURE OF ETHNOLOGICAL MUSEUMS. REDEMANUSKRIFT SYMPOSIUM SEOUL, 2010
- NEUE AUFGABEN FÜR ALTE INSTITUTIONEN. IN: JAHRBUCH DER STAATLICHEN ETHNOGRAFISCHEN SAMMLUNGEN SACHSEN, BAND XIV, BERLIN 2010, S.303-310
- „CROSS-CULTURAL UNDERSTANDING“. REDEMANUSKRIFT ICOM GENERAL CONFERENCE WIEN, 2007
- „RECHTLICHE VERSELBSTÄNDIGUNG DER STAATLICHEN MUSEEN IN DEN NIEDERLANDEN“ IN: FRIEDRICH LOOCK, OLIVER SCHEYTT: „KULTURMANAGEMENT & KULTURPOLITIK. DIE KUNST, KULTUR ZU ERMÖGLICHEN.“ BERLIN, 2009
- „NEUE AUFGABEN FÜR ALTE INSTITUTIONEN“. REDEMANUSKRIFT ANLÄSSLICH NEUERÖFFNUNG DES GRASSIMUSEUMS LEIPZIG, 2007
- „PRIVATIZATION OF MUSEUMS IN THE NETHERLANDS: TWELVE YEARS LATER“. REDEMANUSKRIFT UNESCO, 2006
- „POSSESSING SOMEONE ELSE'S CULTURE, DILEMMA'S AND WAYS OUT“. REDEMANUSKRIFT BRITISH MUSEUM LONDON, 2006
- „COLLECTION, MISSION, ACTION. BRIDGE THE MUSEUM TO THE WORLD.“ REDEMANUSKRIFT ICOM IN PORTLAND OREGON, 2003
- STAAL, GERT UND DE RIJK, MARTIN: REDESIGNING THE NATIONAL MUSEUM OF ETHNOLOGY, LEIDEN, 2003
- „DUTCH NATIONAL MUSEUMS GO „PRIVATE“. REDEMANUSKRIFT UNESCO, 1996
- DUTCH MUSEUMS GO PRIVATE. IN: MUSEUM INTERNATIONAL VOL. 48, NO. 4, 1996, S.49-53

NETZ

- MUSEUM LEIDEN WWW.VOLKENKUNDE.NL
- ASEMUS WWW.ASEMUS.MUSEUM
- VCM [HTTP://MASTERPIECES.ASEMUS.MUSEUM](http://MASTERPIECES.ASEMUS.MUSEUM)



Abb. 01: 2011.9 Benin

Gürtelmaske

Edo-Giesserwerkstatt der Stadt Benin, Nigeria, 17./18. Jahrhundert
 Gelbguss, Eisen, 21 x 12,8 x 5,2 cm; 2011.9
 Provenienz: William D. Webster (1898), Hans Mayer, Ernst Heinrich
 Geschenk R. Brunner



Abb. 02: 2011.1 Lobi

Weibliche Figur (nkisi)

Werkstatt der Vili-Region, Republik Kongo, 19. Jahrhundert
 Holz, Glas, Harz, 21 x 9 x 8 cm; 2011.1
 Geschenk Rietberg-Kreis
 Provenienz: Arthur Speyer (1948), Ely Leuzinger

Museum Rietberg Zürich

NEUERWERBUNGEN FÜR DIE AFRIKA-SAMMLUNG 2011

Grundsätzlich ist das Sammeln Teil des Leistungsauftrags des Rietberg-Museums. Beim Ausbau der Sammlung achtet man hier in erster Linie darauf, bestehende Sammlungsgebiete durch kunsthistorisch und ästhetisch qualitätsvolle Objekte zu erweitern oder zu ergänzen. Andererseits können im Zusammenhang mit neu hinzukommenden Schenkungen in Absprache mit dem Kuratorium neue Schwerpunkte gesetzt werden. Dabei ist die Schwergewichtsbildung innerhalb spezifischer Sammlungsbereiche wichtiger als beispielsweise eine vollständige, enzyklopädische Sammlung aller Stilregionen. Die über tausend Objekte umfassende Afrika-Sammlung des Museum Rietberg hat ihre Stärken in West- und Zentralafrika, während Ost- und Südafrika in der Sammlung nur in kleinem Umfang vorhanden sind. In Westafrika wiederum sind die Bestände der Côte d'Ivoire um ein Vielfaches bedeutender als jene von Nigeria, wo etwa der östliche Teil (Benue-Flussgebiet) bis heute praktisch nicht vertreten ist.

Weiter ist bei neuen Erwerbungen unabdingbar, dass die Provenienzen der betreffenden Werke einwandfrei abgeklärt werden. Vor einem Erwerb muss alles unternommen werden, um sicherzustellen, dass die angebotenen Objekte aus legaler Quelle stammen. Die Kuratoren klären die Provenienz der betreffenden Objekte möglichst lückenlos ab und überprüfen zusätzlich die gängigen Datenbanken (Art Loss Register, Interpol, rote Liste von ICOM). In Fällen, in denen ein Zweifel an der rechtmäßigen Herkunft der Objekte

besteht, wird vom Erwerb abgesehen.

Sind diese Voraussetzungen erfüllt, so kann der Kurator das gewünschte Werk der Anschaffungskommission vorstellen. Diese beschließt in letzter Instanz über den Erwerb, wobei es durchaus hilfreich ist, wenn man auch noch finanzielle Überlegungen beifügt, d.h. Vergleiche mit Marktpreisen vergleichbarer Objekte aus jüngerer Zeit mit in die Vorstellung einbringt.

Das Kuratorium ist für sämtliche Erwerbungen verantwortlich. Bei Erwerbungen über CHF 75'000 wird zusätzlich die Meinung externer Spezialisten (Anschaffungskommission) eingeholt.

2011 konnte das Museum Rietberg nicht auf öffentliche Mittel zurückgreifen, da die Stadt Zürich als Trägerin des Museums im Rahmen eines Sparpakets die ohnehin bescheidenen Gelder für Neuanschaffungen gestrichen hatte. Dafür konnten mit Mitteln des Freundeskreises und dank namhafter Beiträge von Privatpersonen und Sponsoren Werke erworben werden, die als „Schenkungen“ bezeichnet, in Tat und Wahrheit aber in den meisten Fällen durch die Kuratoren vorgeschlagen und dank Geldmitteln der Schenker erworben wurden.

Die Sammlungspolitik des Museums umfasst noch verschiedene weitere Bereiche, die im Internet abrufbar sind (www.rietberg.ch).

Gürtelmaske, Benin (Abb. 01)

In den Männergesellschaften, die ihren Sitz im Palast des *oba* (Kö-



Abb. 03: 2011.4 Lobi

Männliche Figur (thila)

Lobi-Werkstatt der Gbhoko-Region, Burkina Faso, um 1920
Holz, Opferkrustenpatina, 98 x 25 x 22 cm; 2011.4
Provenienz: Alain Mauviard (ca. 1960), Patrick Girard
Geschenk Novartis



Abb. 04: 2011.5 Lobi

Männliche Figur (bateba)

Lobi-Werkstatt der Gaoua-Region, Burkina Faso, um 1920
Holz, 54 x 14 x 17,5 cm; 2011.5
Provenienz: Maria Wyss (ca. 1965)
Geschenk Irmgard Peter in Erinnerung an Hans Peter

nigs) haben, ist der Rang eines Mitglieds an einer Reihe von Insignien erkennbar. Nur wenige Würdenträger sind berechtigt, den als «Maske» bezeichneten Hüftschmuck aus Metall oder Elfenbein über dem langen purpurfarbenen Gewand zu tragen. Obwohl diese Schmuckmasken noch heute hergestellt werden, ist man sich nicht darüber einig, wessen Gesicht sie wiedergeben. Während viele der Ansicht sind, dass sie verstorbene Vertreter der Königsfamilie darstellen, so behaupten andere, dass es sich um besiegte aufständische Heerführer handelt. Die kleinen Masken sind jedenfalls häufig auf Bronzeplatten als Schmuck von adligen Mitgliedern des Königshofes zu finden.

Der untere Teil des Kopfes wird mit einer Krause fächerartig gerahmt. Die Nase ist in der ganzen Länge mit einer Narbenverzierung geschmückt. Nasenflügel und Lippen sind elegant geschwungen. Die großen mandelförmigen Augen blicken intensiv nach vorn. Die große Krone aus Korallen und Glasperlen verleiht dieser Hüftmaske einen würdevollen Ausdruck.

Dieses Werk stammt aus den Beständen des Engländers William D. Webster, des ersten und wichtigsten Händlers von Benin-Kunst nach der Strafexpedition. Webster erwähnte bis Ende 1901 in seinen Katalogen über 562 Objekte aus der oben beschriebenen Kriegsbeute und vermittelte diese an Museen und an einige private Sammler.

Figuren, Lobi (Abb. 03, Abb. 04)

Das kleine Volk der Lobi siedelt im Dreiländereck der nordwestlichen Côte d'Ivoire, des südwestlichen Burkina Faso und des nordöstlichen Ghana. Als Hackbauern pflanzen sie zur Hauptsache Hirse und Mais und betreiben auch etwas Viehzucht. Sie bewohnen eingeschossige Lehmhäuser, welche mit dem erhöhten Dachrand

und den turmartigen Terrassen wie Burgen wirken. Die als *bateba* bezeichneten Figuren können auf diesen weitläufigen Dächern und auch innerhalb des Hauses oder vor dem Hauseingang in schreinarartigen Aufbauten stehen. Die Lobi betrachten diese Figuren aus Holz, Lehm oder Metallguss als Wesen, die zwischen den *thila* (Buschgeister) und den Menschen im Dorf vermitteln. Wenn die Opfer reichlich fließen, schützen sie vor Krankheit und Schadzauber und geben durch die Stimme des Orakels ihren Rat.

Die Lobi-Bildhauer hatten bei ihren Arbeiten große Freiheiten, da sie ihre Figuren nicht in erster Linie für einen Auftraggeber, sondern für unsichtbare, übermenschliche Wesen herstellten. Die künstlerische Bedeutung ihrer Arbeit liegt in einer bestechenden Einfachheit, im feinen, lyrischen Ausdruck des Mundes, der in harmonischem Einklang mit den großen plastischen Kaffeebohnenaugen steht. Die Frisur ist bei der einen Figur unter einer Kolonialmütze, wie sie die französischen Militärs trugen, versteckt, bei der anderen gleicht sie einer Haarkappe. Überlange Arme hängen beiden Skulpturen seitlich bis zu den Knien. Beide zeigen sich mit ausgeprägter Brustmuskulatur, doch der Gesichtsausdruck und die Patina unterscheiden die Werke ebenso wie der formale Aufbau des Körpers, der fast kubistisch wirkt. Damit unterstreichen sie die stilistische und ikonografische Vielfalt, welche Lobi-Skulpturen heute zu höchst begehrten Sammlerobjekten werden lassen.

Masken, Senufo (Abb. 05, Abb. 06)

Die Senufo sind wie die Lobi Ackerbauern im Savannenland Westafrikas und siedeln entlang der nördlichen Elfenbeinküste und im südlichen Mali. Sie sind eine egalitäre Gesellschaft ohne politisches Oberhaupt. Doch gerade dieses Fehlen ermöglicht andere Formen der gesellschaftlichen Organisation: Der *poro*, ein als Geheimbund



Abb. 05: 2011.3 Senoufo

Maske (kodal)

Senoufo-Meister der Korhogo-Region, Côte d'Ivoire, 19. Jahrhundert
Holz, 26 x 15 x 11,5 cm; 2011.3
Provenienz: Roger Bédiat (vor 1933), Guy Modeste, Patrick Girard
Geschenk Novartis



Abb. 06: 2011.477 Senoufo

Maske (kodal)

Senoufo-Werkstatt der Korhogo-Region, Côte d'Ivoire, frühes 20. Jahrhundert
Holz, 23,5 x 12,5 x 13 cm; 2011.477
Provenienz: Roger Bédiat (vor 1935), Guy Modeste
Geschenk Monique und Jean Paul Barbier-Mueller

bezeichneter, durch Altersklassen zusammengesetzter Verband von Männern, regelt den wirtschaftlichen Ausgleich und das soziale Zusammenspiel im Dorf. Der *poro*-Bund besitzt zahlreiche große, tiergesichtige Helmmasken. Die kleinen *kodal*-Masken erscheinen am letzten Tag der Beerdigungsfeierlichkeiten, die mit unterhaltenden Tänzen das Ende der rituellen Pflichten einer Totenfeier anzeigen. Der Begriff *kodal* steht bei den Senoufo für alle Maskengestalten, die nicht direkt mit rituellen Aufgaben betraut sind und die daher von Frauen und Nichtinitiierten gesehen werden dürfen.

Das streng symmetrisch gehaltene, herzförmige Maskengesicht ist anthropomorph und in seinen spitzovalen Grundzügen realistisch. Es zeigt auf den Wangen eine Reihe von Tätowierungen, eine gerundete Stirn, in deren Mitte die für die Senoufo typische Schmucknarbe erkennbar ist, halbkreisförmige Brauen, darunter schmale Augenschlitze, eine feine, geschwungene Nase, ein Quersteg als Nasenflügel und ein kleiner vorstehender, ovaler Mund. Typisch ist schließlich die Umrahmung der Maske durch geometrische Ansätze und nach unten ragende Zapfen, die allerdings, ebenso wie die Hörner, abgebrochen sind. Zwischen den Hornansätzen auf dem Maskengesicht befindet sich ein kleines Rechteck, die Darstellung der Frucht des Kapok-Baumes. Die Bedeutung dieses häufig anzutreffenden Symbols ist unbekannt. Dagegen werden die Hörner und die seitlichen Ansätze übereinstimmend als Opfertiere gedeutet: Rind, Widder und Huhn. Die Maske ist ungewöhnlich in ihrer Tiefe. Sie wurde mit Hilfe seitlich angebrachter Löcher vor dem Gesicht des Tänzers mit Baumwollstoffen festgebunden.

Figur, Vili (Abb. 02)

Seit den ersten Kontakten zwischen portugiesischen Seefahrern und Bewohnern der Kongo-Küste im ausgehenden 15. Jahrhundert

finden künstlerische Erzeugnisse aus dem Mündungsgebiet des Kongo-Flusses ihren Weg in fürstliche Kunstkammern und Kuriositätenkabinette Europas. Umgekehrt wurden auch verschiedene christliche Motive in die Bildhauertraditionen dieser zentralafrikanischen Region aufgenommen.

Die *nkisi* genannten Figürchen dienen hauptsächlich den Heilkundigen, *nganga*, als Vermittler von Hinweisen aus der anderen Welt. Ein am Rücken oder am Bauch der Figur angebrachter Spiegel versinnbildlicht die Fähigkeit des *nganga* zur Hellseherei. Unter diesem Spiegel sind zauberkräftige Substanzen – Haare, Knochen und Blut – mit harz- und gummihaltigen Säften am Holzkörper festgeklebt.

Bei vielen Figuren dieser Region sind das Gesicht und der Oberkörper feiner ausgearbeitet als der untere Körperteil, der wohl ursprünglich mit einem Stofftuch bekleidet war. Auffallend ist auch die Häufigkeit weiblicher Darstellungen in der unteren Kongo-Region, was wohl die Bedeutung der Frau in der matrilinearen Gesellschaft unterstreicht. An dieser kleinen, rundlich gehaltenen Figur fallen besonders die hervortretenden Rundungen der Pobacken und das fein modellierte Gesicht des übergroßen Kopfes mit vollen Lippen und eingelegten Glasaugen auf. Detailgetreu sind auch die Ohren und Zehen gestaltet, während rhomboide Schmucknarben Akzente an Bauch und Rücken setzen.

Immer wieder muss man sich beim Betrachten dieser Skulpturen in Erinnerung rufen, dass sie aus einem einzigen Werkblock gehauen und geschnitten sind. Auf geniale Weise hat hier ein Künstler in einem kleinen Objekt ein Höchstmaß an skulpturaler Wirkung erzielt.

RITUELLES STERBEN

Mono Region, Benin

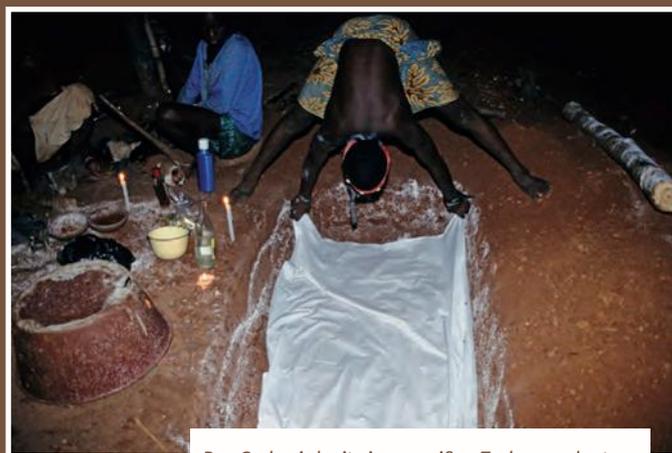
Eine junge Frau ist mit einem Hexenfluch belegt und dadurch vom Tode bedroht. Die Zeremonie, in der dieser Fluch verbannt werden soll, ist streng geheim. Vor ihrem Beginn wird das Orakel befragt, wer davor gefeit ist, während der Austreibung von dem Fluch befallen zu werden. Der Priester selbst ist davon bedroht, dass der Fluch in ihn fährt. Zur Ausführung des Rituals wird der Sohn des Priesters bestimmt. Während der Zeremonie sperren sich alle Dorfbewohner in ihren Hütten ein, um nicht von dem Todesfluch befallen zu werden.



Die Zeremonie einleitend, werden mit Kreide die Umrise eines Grabes auf den Boden gezogen.



Um die Erde wegen der Ruhestörung zu besänftigen, wird ihr ein Schnaps-Trinkopfer dargebracht.



Das Grab wird mit einem weißen Tuch ausgelegt.



Ein Holzpfehl wird so zurechtgeschnitten, dass er in etwa die Größe des Mädchens besitzt: Er repräsentiert die Kranke bzw. ihren „Leichnam“. Um diesem Fleisch und Blut zu geben, wird zunächst ein Widder an ihm festgebunden. Das Mädchen berührt ihn mit der Hand, um die Verbindung herzustellen.



Das Mädchen wird mit dem Blut eines Perlhuhns „gekühlt“, das insofern eine Sonderstellung unter den Tieren einnimmt, als es sowohl in wilder als auch in halbdomestizierter Form vorkommt, also zwischen Natur und Kultur steht.



Nacheinander werden weitere Tiere - Ziege, Hund, Perlhuhn, Katze und Ente - an den Pfehl gebunden.



Auch ein Perlhuhn wird an den Holzpfehl gebunden.



ÖFFENTLICHER BILDUNGS-AUFTRAG PRIVATWIRTSCHAFTLICH ORGANISIERT - EIN ERFOLGSMODELL.

Wer gewohnt ist die, Räume ethnologischer Ausstellungen kontemplativ und meditierend allein zu nutzen, ist von dem Gedränge unangenehm berührt. Müssen sich denn so viele Menschen für meine Lieblingsthemen interessieren?

Da war z.B. die Ausstellung im Jahr 2011 „Indianer - Ureinwohner Nordamerikas“, in sieben Monaten fast 170.000 Besucher, „Maya-Könige aus dem Regenwald“ über 135.000 in 2007, „Die Wüste“ im Jahr 2006 über 136.000 Besucher, „Afghanistan“ 2004 über 79.000, „Tibet - geheimnisvolle Welt“ 2002 über 113.000.

In zehn Jahren fünf große Sonderausstellungen zu ethnologischen Themen - das gibt es?

Mit diesen Besucherzahlen zählt das Haus nicht nur in Bayern zur Spitzenklasse, sondern übertrifft auch **alle(?)** deutschen Völkerkundemuseen. (Wenn falsch, bitte bei mir melden.) Nein, es ist (noch) nicht das Völkerkundemuseum München, das hatte im Jahr 2010 respektable 51.000 Besucher. Ein bisschen weiter südlich gereist am Nordrand der Alpen, in der Nähe des Chiemsees, im Kernland der oberbayrischen Stämme, denkt man an Janker, Krachlederne, Hirschfänger, Dirndl und Gamsbart - kein Wunder, dass man sich hier für andere Völker und Kulturen interessiert.

Der Lokschuppen Rosenheim - Gebäude und Organisation

Der Lokschuppen war einst Teil der ersten Rosenheimer Bahnhofsanlage. Die Entscheidung für die heutige, neue Nutzung fiel im Jahr 1983 mit der Aufnahme des Gebäudes in die Denkmalliste der Stadt Rosenheim.

Nach der Sanierung wird erstmals 1988 eine Ausstellung eröffnet: „Die Bajuwaren 488-788“. Dieses historisch-ethnologische Thema interessierte über 177.000 Besucher, ein vielversprechender Anfang war gemacht. Ab 1989 wurde der Betrieb des Lokschuppens in die



PETER LUTZ

Peter Lutz, geboren 1967 in Würzburg, Studium der Sportökonomie an der Universität Bayreuth, dann 17-jährige Führungserfahrung im Veranstaltungsmanagement.

Seit 2001 bei der VKR GmbH und seit 2007 als Geschäftsführer tätig.



PETER MIESBECK, geboren 1960, aufgewachsen in Kaufbeuren, Altötting, Oberaudorf und Rosenheim. Studium der Fächer Geographie, Deutsch und Geschichte (Lehramt) an der LMU München, Ausstellungen im Städtischen Museum Rosenheim und 1993 Promotion. Anschließend am Haus der Bayerischen Geschichte, Ausstellung Salz Macht Geschichte (1995 u.a. im Lokschuppen) und seit 1996 Leiter des Ausstellungsentrums Lokschuppen.

Seit 2000 Prokurist und Projektleitung für 25 Ausstellungen mit 2.031.404 Besuchern.

Das Team des Lokschuppens 2012



Dem Lokschuppen sind zugeordnet: Elisabeth Scheueregger (Registrierung, Ausstellungsorganisation), Stefanie Kießling (Stadtführungen, Ausstellungsführungen, Museumspädagogik), Elena Zuleger (Ausstellungsführungen, Museumspädagogik), Caroline Brunthaler (Leitung Beratung und Verkauf, Akquisition Gruppenbesuche), Petra Wanninger (Sekretariat, Besucherservice) und Theresia Hoerauf (Kasse). Bei Bedarf sind die anderen VKR-Abteilungen in die Ausstellungsprojekte einbezogen. Peter Lutz trägt die Verantwortung und vertritt die Ausstellung bzw. den Lokschuppen vor den städtischen Gremien und der Presse. Sarah Smyka (Leitung Marketing) erstellt die Marketing- und Werbepläne, sorgt für den Layout-Wettbewerb und die Umsetzung des Layouts für alle Werbemittel.

Annette Gallner (Graphikerin) erstellt das Layout für Plakate, Großwerbeflächen, Flyer und Inserate. Robert Kopetz (Technische Leitung) koordiniert den Einsatz der Techniker und ist verantwortlich für die hauseigene Veranstaltungs- und Medientechnik. Bernd Kühnhauser (Haustechnik, Druckerei) druckt Außenwerbemittel, Objektbeschriftungen und Raumtexte. Benedikt Hopf (Veranstaltungstechniker) und Anton Schmid (Haustechnik) sorgen für die Elektroinstallation und leuchten die Ausstellung ein. Anton Zacherl (Haustechnik) erledigt Schlosserarbeiten. Anton Schmid, Anton Zacherl und Franz Kastenhuber (Hausmeister Parkhäuser) schließen die Ausstellung abwechselnd morgens auf und erledigen den technischen Support. Vor und nach der Ausstellung stellen sie auch die VKR-eigenen Werbeständer, Park- und Fußgängerwegweiser auf. Carol Deller und Christa Bauer (Sekretariat des Geschäftsführers) erarbeiten die Einladungslisten zur Eröffnung und für Multiplikatoren und koordinieren Termine für Sonderöffnungen. Ingeborg Eberle und Brigitte Pillaith (Kaufmännische Abteilung) führen die Buchhaltung und wachen über An- und Abmeldung von Aushilfen. Hinzu kommen freie Mitarbeiter auf Honorarbasis, d.h. neun Museumspädagoginnen und 29 Ausstellungs- bzw. GästeführerInnen.

Seit 2010 ist im Lokschuppen eine Stabsstelle Beratung und Verkauf (Call-Center) mit mehreren Mitarbeitern angesiedelt, um möglichst kompetent beim Verkauf von Tickets zu beraten, sowohl für die Veranstaltungen im Kultur- und Kongresszentrum, als auch für die Ausstellungen im Lokschuppen. Insbesondere werden hier die Buchungen von Gruppen und Schulklassen angenommen und im Buchungs- und Reservierungssystem erfasst, außerdem touristische Auskünfte gegeben. Während der Laufzeit der Ausstellung sind ca. zwölf Kassendamen als Aushilfen eingesetzt. Die Bewachung bzw. Aufsicht in der Ausstellung wird von einer externen Firma durchgeführt (ca. 6-8 Mitarbeiter).

Veranstaltungs&Kongress GmbH Rosenheim (VKR) integriert und erweiterte die bereits bestehenden Geschäftsfelder Kultur- und Kongress Zentrum, Touristinfo, Eigenveranstaltungen und Parkhäuser. Insgesamt 39 Mitarbeiter sind festangestellt in der VKR GmbH, einziger Gesellschafter ist zu 100% die Stadt Rosenheim. Geschäftsführer ist Peter Lutz, ein umtriebiger Franke. Prokurist und verantwortlicher Leiter des Betriebsteiles Lokschuppen mit sechs angestellten Mitarbeitern ist Peter Miesbeck, ein ruhiger, energischer Oberbayer. Der Auftrag ist ein gemeinnütziger, ein öffentliches Anliegen: Bildung.

Öffentlicher Bildungsauftrag und unternehmerische Selbstständigkeit

Was macht das Team um den fränkischen und den oberbayrischen Peter so erfolgreich?

Der Lokschuppen definiert das Ergebnis als Gemeinschaftsleistung: *„Die Erfolge der Ausstellungen im Lokschuppen Rosenheim sind immer gemeinsam geschaffene Erfolge eines engagierten und hoch spezialisierten Teams. Bis zu 100 Mitwirkende setzen sich für die Organisation jeder neuen Ausstellung ein. Diese Zusammenarbeit von international renommierten Museen, staatlichen Sammlungen, angesehenen Wissenschaftlern und dem Team vor Ort ist Garant für einzigartige Erlebniswelten.“*

Das ist sympathisch, Bescheidenheit ist angenehm, und zeigt, dass beide Chefs keine Egomane sind und Erfolg auch anderen gönnen können. Aber es sind auch die besonderen Strukturen, die selbstständiges Arbeiten erst ermöglichen. Die Rechtsform gewährleistet unternehmerische Selbstständigkeit, denn der Gesellschafter (Stadt Rosenheim) wird sich einmischen, wenn wesentliche Verluste anfallen. Einmal am Anfang mit Liquidität ausgestattet, liegen die Investitionen in Ausstellungsprojekte in der Verantwortung des

Prokuristen und des Geschäftsführers. Jedes Projekt wird einzeln kalkuliert und abgerechnet. Gewinn ist wünschenswert, dessen Maximierung jedoch im Kultur- und Bildungssektor kaum realisierbar. Es sollten jedoch die Projektkosten inklusive des Personal- und Betriebskostenanteiles wieder eingespielt werden, um das nächste Projekt ähnlicher Größenordnung vorfinanzieren zu können.

Der Gesamtetat eines Projektes liegt derzeit zwischen 1.6 bis 1.9 Millionen Euro. Pro Jahr gibt die Stadt Rosenheim einen Projektzuschuss von ca. 160.000 Euro (etwa 7%). Zuschüsse kommen fallweise von Stiftungen (z.B. Ernst von Siemens Kunststiftung), ab und zu, zuletzt 2006, beteiligte sich das Land Bayern. Etwa 6% machen Einnahmen aus Sponsoring aus, langjähriger Hauptsponsor ist die Sparkasse Rosenheim – Bad Aibling. Rund 87% der Einnahmenerzeuger die Ausstellungsbesucher. Der wesentliche Teil wird also durch den Eintritt erwirtschaftet und dieser Abhängigkeit sind sich die Lokschuppen-Chefs sehr bewusst.

Diese Struktur erzeugt einen Erfolgsdruck, der bei jedem Projekt aufs Neue besteht, aber sie garantiert auch Selbstständigkeit und Freiheit bei der Entscheidung von Detailfragen. Hier wirtschaften Unternehmer und keine, in das Korsett der Kameralistik gezwängten Angestellten oder Beamten. Nur wenige Museen lassen ihren Ausstellungsmachern derartige Gestaltungsfreiheit, möglicherweise würde aber auch die Verantwortung nicht jedem Museumsmitarbeiter gefallen. Das Ergebnis ist eine sehr effektive, selbstständige Organisation, die bei wirtschaftlichem Denken und Handeln den öffentlichen Auftrag Bildung als wichtigstes Ziel hat.

Themenwahl und Besucherorientierung

Der jährliche Publikumserfolg liegt sicher zum Teil in dem Grundkonzept, sich auf eine grosse Ausstellung pro Jahr zu konzentrieren und für viele Themen aus den Bereichen Naturwissenschaften, Kul-



Abb. 05: Ein Ausstellungsraum der Maya-Ausstellung

tur, Geschichte, Archäologie und Völkerkunde offen zu sein. Wenn ein Ausstellungshaus ohne eigene Sammlungen derartige Themenausstellungen realisiert, dann ist dies nur durch Kooperationen mit Experten und Museen möglich.

Natürlich ist Teil des Erfolges auch das Marketing, die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, die inzwischen auf jahrzehntelangen Kontakten und Erfahrungen beruht. Mit guter Vermarktung ist einmaliger Erfolg erklärbar, aber ein jahrelanger?

Wesentlicher scheint mir das starke Bemühen zu sein, stets nach interessanten Inhalten zu suchen, und das Geschick, Themen zu wählen, die viele Besucher packen. Daher steht bei der Auswahl die Frage im Vordergrund: Was können wir Interessantes bieten? Jede Ausstellung soll außerdem ein Erlebnis sein. Außerschulische Bildung mit der Familie und am besten von drei Generationen gemeinsam besucht. Außerdem gibt es Veranstaltungstypen, die sich spezieller an den Bedürfnissen von Senioren, Schülern und Familien orientieren. So haben z.B. im Rahmen der Indianer-Ausstellung etwa 23.000 Schüler an fast 1.300 Workshops teilgenommen, die keineswegs kostendeckend für das Museum waren, aber Teil des öffentlichen Bildungsauftrages und langfristig gut investiert. Denn die Kinder und Jugendlichen von heute sind die zahlenden Besucher von morgen. Der Lokschuppen braucht seine treuen Kunden, die gern wiederkommen und mit ihrem Eintrittsgeld die aktuelle Ausstellung finanzieren und das nächste Projekt ermöglichen. Das Einzugsgebiet hat etwa einen Radius von 100 bis 150 Kilometern und reicht weit in den Großraum München sowie in das Nachbarland Österreich. Um die Besucherstruktur zu ermitteln, wird nach Alter, Herkunft und Bildungshintergrund gefragt, außerdem nach der Postleitzahl des jeweiligen Besuchers. Interessant für den GmbH-Gesellschafter: „Von 100 Besuchern des Lokschuppens reisen 93 speziell für den Ausstellungsbesuch von außerhalb an und beleben den Wirtschaftsraum.“ Die Ausstellungen im Lokschuppen sind schon seit Jahren für die Stadt Rosenheim ein wichtiges Markenzeichen. Welche andere mittelgroße deutsche Stadt (61.000 Einwohner) schafft es durch ein jährliches Kulturereignis, mit den Millionenstädten gleichzuziehen, ja viele zu übertreffen?

Um Verbesserungsvorschläge, Kritik und Anmerkungen der Besucher zu erfassen und die eigene Organisation weiter zu verbessern, gibt es die folgenden Instrumente:

„Das Ausstellungszentrum Lokschuppen Rosenheim trägt als kultureller Leuchtturm wesentlich zum positiven Image der Stadt und Region Rosenheim bei. In Politik, Wirtschaft und Bevölkerung gilt der Lokschuppen als unentbehrlicher Kulturpartner und Begegnungsstätte.“

- * Besucherreaktionen: Positive wie negative Reaktionen von Besuchern, die per Brief, E-Mail oder über das online-Kontaktformular eingehen, werden umgehend beantwortet.
- * Besucherbuch: Die Einträge in das Besucherbuch werden regelmäßig ausgewertet.
- * Beschwerde-Management: Etwaige Beschwerden von Besuchern werden vom jeweiligen Chef vom Dienst in einem persönlichen Gespräch mithilfe einer

Checkliste erfasst, und nach Möglichkeit wird der Anlass der Beschwerde von ihm behoben. Das ausgefüllte Beschwerde-Formular geht an die Geschäftsleitung.

Wie ein Projekt entsteht - die Indianer-Ausstellung 2011

Um die zukünftigen Projekte wählen zu können, wird laufend eine „Themenliste“ geführt, die „Vorschläge aus dem Team, Ergebnisse von Recherchen, lang gehegte Wünsche oder zusammen mit Kooperationspartnern geschmiedete Pläne enthält“. So entstand die Ausstellung Indianer – Ureinwohner Nordamerikas aus dem Kontakt mit dem Nordamerika-Experten Christian Feest anlässlich der Eröffnung der Indianer-Ausstellung auf der Schallaburg in Österreich am 28. März 2008.

Christian Feest (geboren 1945) studierte Ethnologie an der Universität Wien. 1969 Promotion und 1980 Habilitation. Führender Kenner der nordamerikanischen Indianer und deren materiellen Kultur sowie einer der wenigen reisenden Ethnologen, die systematisch Sammlungsbestände vor allem in europäischen und amerikanischen Sammlungen sichten und wissenschaftlich bearbeiten. Bis 2004 Professor für die Völkerkunde Nordamerikas an der Universität Frankfurt am Main und von 2004 bis 2010 Direktor des Museum für Völkerkunde Wien.

Es folgten Konzepterstellung und Ausstellungskalkulation mit anschließender Vorlage und Beschluss im VKR-Aufsichtsrat am 29. Juli 2008. Nach Verhandlungen mit dem Kunsthistorischen Museum (bzw. dem Museum für Völkerkunde) Wien wurde im April 2010 ein Kooperations- und Leihvertrag unterzeichnet. Nach Entscheidung des Gestalterwettbewerbes im Juni 2010 kam es ab Juli 2010 zu regelmäßigen, monatlichen Projektsitzungen mit dem Kurator Christian Feest, den Gestaltern und dem Lokschuppen-Team. Inhaltliche Ausgangsbasis waren Ausstellungskatalog und -konzept von Feest, der aber für die Ausstellung im Lokschuppen nicht zu 100% die gleichen Leihgaben wie auf der Schallaburg zeigen wollte und daher andere, neue Leihgeber ins Spiel brachte wie z.B. Museen in Braunschweig, Oslo, Tallinn, Helsinki, Lille.

Der kreative Entstehungsprozess einer Lokschuppen-Ausstellung ist Teamarbeit. Sowohl die Gestalter bringen Ideen ein, als auch der Kurator und die Lokschuppen-Mitarbeiter. Vom ersten Raumkonzept ausgehend wird die Arbeit immer detailreicher bis hin zur Gra-

phik und zur inhaltlichen Gestaltung der Raum- und Objekttexte, die in diesem Fall durch ein Lektorat mitverfasst wurden. Die Aufgaben der Münchner Projektpartner Planetz Architekten-partnerschaft und Aigner.Böttcher.Design waren vor allem das Raumkonzept, Entwurfs- und Ausführungsplanung, Ausschreibung und Vergabe, Bauleitung, Ausstellungsgraphik (vom Entwurf bis zur Reinzeichnung), Lichtdesign und Gestaltung des Außenbereichs.

Das Marketing der Ausstellung wurde von der gleichnamigen VKR-Abteilung geplant und umgesetzt. Die Pressearbeit (Planung, Texte, Pressekontakte) organisierte die Agentur Rosi Raab in enger Abstimmung über einen wöchentlichen Jour fixe mit dem Lokschuppen-Team und VKR-Mitarbeiterinnen. Der Pressespiegel zur Indianer-Ausstellung umfasst übrigens vier Bände und wiegt ca. vier Kilogramm, es waren insgesamt 439 Berichte in Printmedien (85% Bayern), 21 Beiträge im Fernsehen, 36 im Radio und 386 im Internet. Bei der Eröffnungs-Pressekonferenz waren neben 30 Journalisten, auch Vertreter der Nachrichtenagenturen dpa, dadp und AP mit Journalisten und Fotografen vertreten, außerdem besuchten weitere 300 Journalisten die Ausstellung und berichteten.

Etwa 600 Exponate aus 18 Museen in neun Ländern auf 1.300 Quadratmetern Ausstellungsfläche - das ist auch eine logistische Meisterleistung. Es sind Ausleihbedingungen auszuhandeln, Ausleihverträge zu schließen, Versicherungen zu regeln und Transporte zu organisieren. Ein hoher organisatorischer Aufwand für eine Ausstellung, die sieben Monate zu sehen war; Ausstellungsstart war am 8. April 2011 und Ausstellungsende am 6. November 2011. Erstmals ist eine Lokschuppen-Ausstellung auch nach dem Abbau zu sehen. Im Internet, als virtueller Rundgang durch die Ausstellung inklusive Audio-Guide und Ausstellungstexten. Gemeinsam mit einem Fotostudio in Rosenheim (*KME-Studio*) wurde die gesamte Ausstellung digital verfilmt und ist seit März 2012 auf der Lokschuppen-Homepage zu sehen. **Absolut sehenswert!**
www.rundgang.lokschuppen.de

Übrigens waren Peter Miesbeck und ein Teil des Lokschuppen-Teams nach der Eröffnung der Indianer-Ausstellung bereits mit dem Folgeprojekt des Jahres 2012 beschäftigt. Am 23. März begann die sehr sehenswerte Ausstellung Tiefsee in Zusammenarbeit mit dem Konsortium Deutsche Meeresforschung, dem Zoologischen Museum der Universität Hamburg und vielen anderen Kooperationspartnern.

Regelungsbedarf für „Bearbeitungsgebühren“ und „Foto-Nutzungsrechte“

Große Ausstellungen mit einer großen Zahl interessanter Objekte, die wiederum viele Besucher anziehen, erfordern eine enge Kooperation von staatlichen Sammlungen und Museen. Statt gemeinsam verbindlich zu regeln, wie diese erleichtert werden kann, verbreitet sich seit ein paar Jahren die Unsitte, sog. „Bearbeitungsgebühren“ zu verlangen. Es gibt hier keine Untersuchung, aber mir sind Beträge von durchschnittlich ca. 500 € pro entliehenes Stück mehrfach genannt worden. Ebenso werden „Foto-Nutzungsrechte“ berechnet, wenn die entliehenen Stücke für Ausstellungskataloge fotografiert werden. Hier wurde ein durchschnittlicher Wert von 50 bis 100 € pro Foto genannt. (Diese Angaben stammen von drei verschiedenen Häusern im deutsch-



Abb. 06: Eingangsbereich der Indianer-Ausstellung

sprachigen Raum, die regelmäßig entsprechende Ausstellungen organisieren.) Eine Ausstellung mit ca. 600 Stück würde ca. 300.000 € „Bearbeitungsgebühren“, ein Katalog mit 600 Abbildungen weitere ca. 45.000 €, „Foto-Nutzungsrechte“ kosten, wenn alle Museen derartige Gebühren verlangen würden. Wenn man bedenkt, dass die Wissenschaftler an Katalogen meist unentgeltlich mitschreiben, ist dieses Verhalten der staatlich finanzierten Museen stark erklärungsbedürftig. Gesagt werden muß aber auch, daß nicht alle Museen derartige „Gebühren“ verlangen.

Man glaubt damit Wirtschaftlichkeit zu beweisen. Hat sich mal jemand die Mühe gemacht und Arbeitszeit/Kosten der damit verbundenen Verwaltungsarbeit berechnet? (Ich freue mich auf die Übersendung dieser Kalkulation.) Diese versteckten Kosten erschweren die Ausleihe von öffentlichem Eigentum und müssen einheitlich geregelt werden. Die Diskussion ist öffentlich zu führen, denn jeder von uns (Steuerzahler) finanziert den ganzen Zirkus des Erhaltes. Honoriert wird dieser durch gut gemachte Ausstellungen und durch die Zusammenarbeit der Museen. Wenn den wenigen aktiven Häusern die Arbeit unnötig erschwert wird, ist jeder von uns betroffen. Warum gilt nicht die folgende Regel: Was das jeweilige Haus selbst nicht zeigt, ist kostenlos für jede öffentliche Ausstellung im deutschsprachigen Raum zu haben, wenn der Ausleihende die Kosten des Transportes trägt, die Versicherung zahlt und die geforderten restauratorischen Bedingungen erfüllt.

Eine weitere Variante „verdeckter Gebühren“ sei noch erwähnt. Bei einigen Museen gibt es den Brauch „Ausleihe gegen Restaurierung“. Der Ausstellende zahlt die notwendige Restaurierung und darf dafür das Stück zeigen. Ist das nicht der Offenbarungseid des jeweiligen Museums bzw. des finanziellen Trägers (meist eine Stadt oder ein Bundesland)? Zeigt das nicht, daß viele Museen heute nicht mehr in der Lage sind, ihre Bestände angemessen zu erhalten? Verfall ist immer auch Wertverlust! Ich verweise auch auf die Selbstverpflichtung durch die „Ethischen Richtlinien für Museen“ durch ICOM-Beitritt (International Council of Museums)! Wo bleiben die Rechnungshöfe mit ihrer Prüfungspflicht und der Offenlegung von Missständen? Wo sind die ICOM-Tagungen zum Thema? Warum gibt es hierzu keine wissenschaftlichen Untersuchungen?

Vielen Dank an:

Peter Miesbeck, Peter Lutz und die Mitarbeiter des Lokschuppens Rosenheim für die intensive Beantwortung meiner Fragen.

Text: Andreas Schlothauer

KARL-HEINZ KRIEG

geboren am 5. September 1934 - gestorben am 17. März 2012



Abb. 01: Karl-Heinz Krieg in Krefeld

Karl-Heinz wurde in Pforzheim geboren, machte nach der Schule eine kaufmännische Ausbildung, arbeitete in Holland und absolvierte ein Sprachstudium in England. Nach seiner Rückkehr begann er bei der Evangelischen Kirche eine Ausbildung zum Diakon, die er 1960 abschloss. Als er im gleichen Jahr die Möglichkeit bekam, als Verwalter eines Krankenhauses im Dienste der Basler Mission nach Agogo im Ashanti-Gebiet Ghanas zu gehen, das gerade zwei Jahre vorher unabhängig geworden war, ergriff er die Gelegenheit. Das sollte sein Leben grundlegend verändern.

Karl-Heinz tauchte schnell ein in diese für ihn so neue und faszinierende Welt und verließ die Mission 1962 nach Erfüllung seines Vertrags. Die nächsten beiden Jahre reiste er durch Ghana, Obervolta (heute Burkina Faso) und die Elfenbeinküste. Wieder zurück in Deutschland, bot er dem Linden-Museum Stuttgart einige der wenigen gesammelten Objekte zum Kauf an. Dort traf er den Kurator der Afrika-Abteilung Jürgen Zwernemann, der später Direktor des Museums für Völkerkunde Hamburg werden sollte. Zwernemann kaufte Karl-Heinz einige Objekte für das Museum ab und führte ihn ein in die traditionelle Kunst Afrikas. In seinem Auftrag machte er eine Sammler- und Dokumentationsreise zu den Dogon und den Senufo in Mali und der Elfenbeinküste. Zwernemann brachte ihm auch die genaue Dokumentation der Objekte bei. Das zeichnete die folgende Arbeit von Karl-Heinz aus: Jedes einzelne Objekt, das

er erwarb, wurde umfassend dokumentiert und hinterfragt. War er nicht sicher über die Qualität oder Dokumentation eines Objektes, nahm er es wieder zurück nach Afrika, um Sicherheit zu erlangen. Auf Fotos, das wusste er, konnte er sich nicht verlassen. Diese wissenschaftliche Genauigkeit führte auch dazu, dass von ihm erworbene Objekte in den Sammlungen aller deutschen und vieler anderer Völkerkundemuseen zu finden sind.

Ab 1966 machte Karl-Heinz sich als Kunsthändler selbstständig. Sein Basislager verlegte er 1971 von Süddeutschland nach Neuenkirchen in der Lüneburger Heide, in ein idyllisches Fachwerkhaus mit Scheune und einem recht großen Garten – im Zentrum des Ortes und dennoch verborgen. Der Ort liegt ca. eine Stunde von Hamburg und dem Völkerkundemuseum entfernt. Er machte zwei Reisen pro Jahr und beschränkte sich hauptsächlich auf die Völker und Gebiete, die er zu Anfang kennengelernt hatte. So verfügte er bald über Netzwerke, die ihm Einsichten und Zugänge erlaubten, die von Vertrauen und gegenseitigem Respekt geprägt waren. Karl-Heinz konnte immer an Orte und zu Personen zurückkommen. So wurde er auch Mitglied des in Westafrika weit verbreiteten Geheimbundes der Poro. Darüber sprach er nicht, im Gegensatz zu Ethnologen, die dies gern als Qualifikationsmerkmal herausstellten. Karl-Heinz erzählte erst, wenn er gefragt wurde. Er genoss die Gespräche mit Fachkollegen, die sich über Tage hinstrecken konnten. Oft dokumentierte er sie auf Kassetten.

Karl-Heinz wurde schnell bekannt unter Kollegen, die in Westafrika ethnologische Studien durchführten. Viele haben von ihm profitiert, aber seinen Namen nicht immer in ihren Publikationen angeführt. Bald fing er auch an, eigene Ausstellungen zu machen und nicht nur Ausstellungen zu bestücken. Einige seien hier angeführt:

Die erste umfassende Ausstellung über die traditionelle Kunst Ghanas ‚The Arts of Ghana‘ (Museum of Cultural History, Los Angeles 1977) war möglich durch seine Mitarbeit und durch seine Sammlungen.

Seine Ausstellungen ‚Kunst und Kunsthandwerk in Westafrika‘ (Volkshochschule Leverkusen 1980) und ‚Weaver and Carver: The Arts of Africa‘ (University of Manitoba, Canada 1982) wurden 1987 im Museum für Völkerkunde der Stadt Freiburg im Breisgau gezeigt. Hatten die ersten Ausstellungen noch einen mehr allgemeinen Charakter, so änderte sich das mit der Ausstellung ‚Kunst und Religion bei den Gbato-Senufo, Elfenbeinküste‘ im Hamburgischen Museum für Völkerkunde 1981, die er zusammen mit dem Kurator der Afrika-Abteilung Wulf Lohse machte.

Die Ausstellung ‚Kunst der Akan: Kanon und Freiheit‘ im Kunstverein Aalen 1995 wurde wesentlich mit von ihm erworbenen Objekten bestückt.

Auf einer langen Reise fuhr Karl-Heinz 1987 von Lomé in Togo nach Kindia in Guinea Conakry, wo er sich eigentlich mit der Batik beschäftigen wollte, weil er in vielen Orten Westafrikas Batikkünstler getroffen hatte, die ihr Handwerk in Kindia gelernt hatten. Erst seit Kurzem waren die Grenzen wieder offen für westliche Besucher. Es musste in einem Dorf übernachtet werden, in dem Karl-Heinz beobachtete, wie ein Mädchen bemalt wurde – er war in die Initiationsfeierlichkeiten geraten. Gleiche abstrakte Motive sah er auf den Häusern. Schnell erkannte er die Schönheit und den Wert dieser Malereien. Es war Zufall, dass Karl-Heinz genau zu dem Zeitpunkt in das Dorf kam. Es war kein Zufall, dass er den Wert dieser Malereien erkannte. Eine erste Bestandsaufnahme erfolgte nach drei Reisen

1995 im hamburgischen Museum für Völkerkunde. Von 1987 an machte er insgesamt fünf Reisen und erstellte eine umfassende Dokumentation von über 3.600 Malereien, einen ausführlichen Kanon der verwendeten Muster und führte viele Interviews mit den Künstlerinnen. Jean Hubert Martin, die absolute Koryphäe zeitgenössischer außereuropäischer Kunst seit seiner Ausstellung ‚Les Magiciens de la Terre‘ 1989 in Paris, weilte mehrere Tage im Hause Krieg (welch wundervolle Tage!), stellte dann großformatige Bilder der Loma Künstlerin Kolouma Sovogi auf der Biennale in Lyon (2000) aus und kuratierte dann die Ausstellung 2003/4 in Düsseldorf ‚Podai – Malerei aus Westafrika‘. Von der Sammlung ist – trotz vieler Nachfragen – kein Werk verkauft worden. Eine einzigartige Dokumentation!

Die Sammlung des modernen ghanaischen Künstlers des verlorenen Gusses ‚Yaw Amankwaa‘ wurde 1995 im Grassi Museum in Leipzig vorgestellt und anschließend im Völkerkunde Museum Freiberg im Breisgau gezeigt.

2007 stellte das Völkerkundemuseum Lübeck Arbeiten des togoleischen Metallkünstlers Didier A. Ahadsi aus der Sammlung Krieg aus.

Genannte Ausstellungen geben nur einen Teilaspekt der Arbeit von Karl-Heinz wieder: Unzählige Leihgaben für Ausstellungen, Artikel und Photos, die kaum aufzuzählen sind, müssten genannt werden, denn hinter jeder Angabe steckt Arbeit und Wissen.

Karl-Heinz war auch Händler und Galerist. Viele Sammler afrikanischer Kunst wussten sehr genau, wann er von einer Afrika Reise zurückkehrte und machten sich auf den Weg nach Neuenkirchen. Seine Ausstellungen in Essen (Museum Folkwang), Krefeld (Galerien) und auf Märkten (Völkerkundemuseen in Hamburg und Köln) waren zugleich Verkaufsausstellungen und zogen viele Interessenten an. Afrika fing bei Karl-Heinz nicht bei mehreren tausend Euro an, sondern gab es auch für den geringer gefüllten Geldbeutel, und vor allem für die Kinder hatte er stets Angebote. An ihnen verdiente er zwar nichts und hatte er viel Aufwand, aber ein Interesse für Afrika wollte er wecken. Seine Ausstellungen waren auch immer ein Treffpunkt für Afrika-Interessierte.

Zu seinem Nachlass gehören u.a. die angesprochene Podai Sammlung; Dokumentationen der Arbeiten von Yaw Amankwaa und Didier A. Ahadsi; eine Goldgewichtssammlung aus den 60er- und 70er-Jahren; eine ausführliche Dokumentation von Adinkra Textilstempeln; eine umfangreiche Flafani Tuch Sammlung; eine seltene Sammlung von Lederschablonen der Senufo Geisterbilder; eine große Sammlung von Baule Textilstempeln und eine immense Sammlung von Schnitzerarbeiten der Senufo, die nach Schnitzer-Regionen (Stil, Schnitzerfamilien und einzelnen Schnitzern) gegliedert ist.

Die Sammlungen sind akribisch dokumentiert. Für einige dieser Sammlungen ist eine weitere Zusammenarbeit mit Prof. Klaus Schneider, dem Direktor des Rautenstrauch Joest Museums in Köln, angedacht. Umfang und Qualität seiner Feldforschung werden wohl erst in Zukunft eine entsprechende Würdigung bekommen.

Karl-Heinz hat sich gern ausgetauscht, und viele Menschen haben ihn beeinflusst, so wie er viele beeinflusst hat. Nicht immer war der Umgang mit ihm leicht, aber immer konnte man sich wieder mit ihm zusammenraufen. Gemeinsame Tage in Neuenkirchen waren immer mit viel Spaß und ausführlichen fachlichen Diskussionen verbunden, oft bis in den späten Abend hinein. Stolz war er auf seine vier Töchter – drei aus erster Ehe und eine mit seiner langjährigen togoleischen Partnerin in Lomé. Karl-Heinz war Familienmensch und hatte besonders zu seiner Schwester ein sehr gutes Verhältnis.

Ein Ehepartner, Vater, Großvater, Bruder, Schwager, Onkel, Schwiegervater, für viele ein guter Freund und ein wahrer Freund Afrikas



Abb. 02: Karl-Heinz Krieg in Krefeld



Abb. 03: Karl-Heinz Krieg in Afrika mit der Basler Mission



Abb. 04: Karl-Heinz Krieg in Afrika mit der Basler Mission

ist gegangen. Bei der Trauerfeier hatten viele das Gefühl, dass er an irgendeinem der Tische sitzt und die Gespräche genießt. Bis zuletzt warst Du noch voller neuer Pläne und mit dem Aufarbeiten Deiner Senufo-Sammlung beschäftigt. Ein wahrlich erfülltes Leben! – würde man in Afrika sagen.

Dies Dir KH zum Gedenken! – mit Dank an Helen, Karo, Nora, Hermann, Brunhilde, Klaus, Kathrin, Wulf, Eric, Claus, Karl und viele andere!

Text: Heinz Jockers

2003-2012

10 JAHRE ETHNOLOGISCHER SALON

Im Zeichen der Weißen Göttin



Abb. 01: Publikum beim Ethno-Salon

Wer schon einmal von München aus Richtung Salzburg oder Innsbruck gefahren ist, kennt den Irschenberg. Hier versammeln sich die Autofahrer Europas zu spontanen Demonstrationen, im Volksmund gern als „Stau“ bezeichnet. Keiner weiß wie sie diese koordinieren und was die Fahrer veranlasst, genau hier ihren Stau zu suchen. Möglicherweise ist es die immense Kraft eines wichtigen Fetisches der oberbayrischen Stämme, der in der Wallfahrtskirche Wilparting St. Marinus aufbewahrt wird. Es muss eine sehr positive Kraft sein, denn sie fördert spontanes kreatives Denken.

In einem typischen „Irschenberg-Stau“ saß im Sommer 2002 der damals frisch ernannte Afrika-Kurator des Museums für Völkerkunde München, Stefan Eisenhofer, und hörte im Bayrischen Rundfunk (BR2) einen Beitrag über die „Weiße Göttin der Wangora“. Im Jahr 1913 war die 22-jährige Hamburger Schauspielerin Meg Gehrts mit dem Filmemacher und Afrikaforscher Hans Schomburgk in der damaligen deutschen Kolonie Togo, um einen Film zu drehen. (Ob möglicherweise alle Stau-Teilnehmer sich am Irschenberg trafen, um die „Weiße Göttin“ gemeinsam anzubeten, ist nicht bekannt.) Stefan Eisenhofer war fasziniert, und als der Name der Autorin, Karin Sommer, genannt wurde, die wie er Ethnologie in München studiert hatte, rief er sie bei seiner Rückkehr nach München an und vereinbarte einen Termin.

Format

Das anschließende Gespräch war die Initialzündung für das derzeit erfolgreichste Veranstaltungsformat des Völkerkundemuseums München, den „Ethnologischen Salon“ oder kurz „Ethno-Salon“. Da eine Einladung zu einem Vortrag im Museum Karin zu akademisch und langweilig war, schlug sie eine Art szenische Lesung vor, die durch die Einladung eines Filmexperten und einen Schomburgk-Film ergänzt werden sollte. Außerdem brachte sie gleich weitere Themen-Vorschläge für die nächsten zehn Veranstaltungen mit - und so wurde die Idee einer Reihe geboren. Beiden erschien der Vortragssaal des Museums mit seinen festgefühten Stuhlreihen für dieses Konzept zu steril. Das Foyer hingegen schien als Ort der Kombination von Café mit Lesung und Diskussion ideal sowie kommunikations- und geselligkeitsfördernd.

Schon die erste Veranstaltung über die „Weiße Göttin der Wangora“ war mit rund 150 Besuchern überraschend gut besucht und motivierte zur weiteren Umsetzung der Idee. Gesucht waren jeweils Akteure mit performativen Fähigkeiten, sie sollten unterhaltsam

Karin Sommer

Jahrgang 1951, aufgewachsen im Schwäbischen. Dort Sprachdiplom und Wirtschafts-Abitur. Studium der Volkskunde, Völkerkunde und Philosophie in München mit Abschluss Magister 1982 über das Thema „Die Juden in Altstadt. Zum Alltag in einem Judendorf von ca. 1900-1942“. Dann freiberufliche und journalistische Tätigkeit. Ab 1996 im Münchner Kulturreferat. Seit 2004 Leiterin der Villa Waldberta, das internationale Künstlerhaus der Stadt München.



Abb. 02: Stefan Eisenhofer und Karin Sommer

Stefan Eisenhofer

Jahrgang 1960; geboren in München; Studium der Völkerkunde, Volkskunde und Alten Geschichte an der Universität München mit Magisterabschluss. 1988 über „Liebeszauber im antiken Mittelmeerraum“. Promotion 1993 über die höfische Kunst im Reich Benin (Nigeria). Seit 2001 Leiter der Afrika-Abteilung im Staatlichen Museum für Völkerkunde München und Dozent am Institut für Religionswissenschaft der Universität München

reden können und die Zuhörer mitreißen. Gern wurden auch verschiedene Vortragende für einen Abend zusammengespannt, die Themenabende je nach Bedarf durch Filme, Tanz-, Musik- oder Kabaretteinlagen ergänzt.

Themenwahl

Die Themenwahl ist der freien Assoziation der beiden Initiatoren überlassen, darunter so überraschende wie „Das Hawaii-Hemd“, „Die Kulturgeschichte des Tango“, „Heimatdesign“ oder „Das globale Jodeln“. Ein gelesenes Buch oder ein Aufsatz, ein Kinobesuch oder ein Fernsehabend, Gespräche und Begegnungen sind Inspiration und Ausgangspunkt.

Karin Sommer und Stefan Eisenhofer einte von Anfang an die Liebe zu schrägen Ideen. Die beiden sind Ausgräber des Ungewöhnlichen und des (weithin) Unbekannten. Einige Male kam es zwar vor, dass ihre Themen – die sie ein Jahr im Voraus planen – plötzlich besonders aktuell und populär wurden, der Zeitgeschmack ihrer Vorahnung folgte. Etwa, als der Roman „Der Weltensammler“ von Ilija Trojanow unerwarteterweise die Bestsellerlisten stürmte und der Autor Trojanow zu einer intellektuellen Berühmtheit geworden war. Doch das Schielen nach Quoten ist nicht das Anliegen von Karin und Stefan. Vielmehr wollen sie zeigen, was ihnen wichtig und span-

nend erscheint, wie vielfältig Ethnologie sein kann und wie Themen unter ethnologischer Betrachtung besondere Brisanz entfalten können. Auch steigende Besucherzahlen sind keineswegs angestrebt, denn die Räumlichkeiten sind für rund 200 Besucher wie geschaf-

Aber das nicht geschleckt-Perfekte gehört für die Besucher zum Charme des Ethno-Salons, denn entscheidend ist die Ruhe der Akteure bei der Beseitigung der Hindernisse und der Austausch der Besucher mit den Tischnachbarn über spannende Themen.

Eine Auswahl der Themen

- Der Gesang des Waldes und der Berge - Vom urbanen und globalen Jodeln
- „Und dann kam Boas“ - Geschichten von den Anfängen der Kulturanthropologie
- Heimatdesign. Von der Identitätsfindung in globalen Zeiten.
- Daisy Bates bei den Aborigines. Die „weiße Mutter“ der schwarzen Ureinwohner von Australien
- Der abgedankte Befreier. Simon Bolivar und die „Vereinigten Staaten von Südamerika“.
- Die Wilden kommen. Von Völkerschauen und anderen Kuriositäten.
- Adam und Eva auf Galapagos. Eine Robinsonade mit tödlichem Ausgang im Jahre 1932.
- * „Ethnologie goes Hollywood“: „Avatar“ und die neuen und alten Ökoreligionen
- * Tod in Neapel - Madonnen, Heilige und Arme Seelen in der Stadt des Chaos
- * Dandys im Slum - Die Sapeurs im Kongo

fen, auch wenn dann nicht mehr jeder freie Sicht hat und einige während des „Salons“ auf eine wohlgestaltete Säule blicken. Dies animiert zu Blicken nach rechts und links. Partnerschaften, ja sogar Ehen, sollen hier begonnen haben - so die Mythenbildung rund um den Ethno-Salon.

Organisation

Immer im November werden für das folgende Jahr gemeinsam die Themen festgelegt, da dann jeweils der Flyer mit allen Veranstaltungsterminen für das kommende Jahr gedruckt wird. Doch auch, wenn die Titel frühzeitig ausgewählt werden, sind Gestaltung und konkreter Inhalt der Abende in der Regel kurzfristig, d.h. etwa zwei bis vier Wochen vorher und gemeinsam mit den jeweiligen Mitwirkenden. Bisweilen sind der Spontaneität lange Zügel gelassen, und es wird erst wenige Tage vor dem Termin mit den Detailabsprachen begonnen.

Neben dem Verteilen des gedruckten Flyers durch das Museum wurde über Jahre hinweg ein E-Mail-Verteiler aufgebaut. Von Anfang an unterstützte die „Süddeutsche Zeitung“ (SZ) den Ethno-Salon durch ausführliche Ankündigungen im Veranstaltungskalender, in den letzten Jahren engagierte sich auch die Münchner „Abendzeitung“ mit Beiträgen.

Am Nachmittag vor dem Ethno-Salon begann dann jeweils für Stefan Eisenhofer das große Stühlerücken und Aufbauen. Da machten sich das Bücherstapelschleppen und die Ferienjobs (Altenpfleger) der Studienzzeit und die zugunsten der Ethnologie abgebrochene Karriere als Fußballer bezahlt. Der Ethno-Salon forderte vom Münchner Afrika-Kurator mehr als geistige Arbeit; ohne körperlichen Einsatz ging es nicht.

Gerade in den Anfangszeiten gab es während der Veranstaltungen auch immer wieder mal technische Pannen, etwa nicht funktionierende Vorführergeräte, schweigende Lautsprecher, schlecht eingestellte Mikrophone oder kurzfristig ausgefallenes Technikpersonal.

DIE ETHNO-SALON THEMEN DES HERBSTES 2012 SIND:

FREITAG, 28.9.2012, 19 UHR

Nina Gockerell / Andreas Koll

Strietzis, Goaßlschnalzer und die „rohen Kinder der Natur“
Das exotische Bayern in Fremd- und Selbstbildern

FREITAG, 26.10.2012, 19 UHR

Jürgen Wasim Frembgen / Angela Parvanta

Deutsches Afghanistan - Afghanisches Deutschland:
Lebenswege zwischen Kabul und München

FREITAG, 30.11.2012, 19 UHR

Karin Sommer / Stefan Eisenhofer

Wie alles anfang: Die weiße Göttin der Wangora
10 Jahre Ethnologischer Salon

Besucher

Stets am letzten Freitag der Monate Januar bis April und September bis November, d.h. sieben Mal im Jahr, kamen pro Veranstaltung durchschnittlich etwa 200 Besucher, davon geschätzt ein Drittel Stammpublikum. Offensichtlich ist es die besondere und lockere Atmosphäre, welche die Besucher schätzen. In den ersten neun Jahren (2003 bis 2011) waren es 61 Abende, bis zum Mai 2012 werden es 65 Ethno-Salons gewesen sein.

Fazit

Nachahmer in anderen Museen gab es hin und wieder, doch das Original wurde nicht erreicht oder gar übertroffen. Ein Erfolgsrezept des Ethno-Salons ist, dass er kein Begleitprogramm zu den Ausstellungen oder anderen Veranstaltungen im Museum ist, sondern daß er von seiner geistreichen Spontaneität und seinem Überraschungspotential lebt. Ein weiterer Vorteil ist sicher die sehr zentrale Lage des Museums und das gemütliche Café im Foyer. Dazu kommt die inspirierende Auswahl der Themen, die auch ein breiteres Publikum neugierig machen soll. Die bisweilen durchaus anarchische Urkraft der individuellen Selbstverwirklichung im geregelten bürokratischen Museumsbetrieb zieht einen treuen Besucherkreis in das Museum. Auch wenn viele sich manchmal gar nichts unter dem Thema des Abends vorstellen können, vertrauen sie auf den Geschmack und die Inszenierung der beiden Initiatoren. Was diese treibt? Eine geradezu missionarische Begeisterung für das Unbekannte, bisher Unentdeckte und Unterschätzte.

HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH ZUM 10JÄHRIGEN ETHNO-SALON IM NOVEMBER 2012 UND WEITERE 100 JAHRE FÜR KARIN SOMMER UND STEFAN EISENHOFER!

Die „Weiße Göttin der Wangora“ ist Jubiläumsthema und wird voraussichtlich anwesend sein. (Ob anschließend eine gemeinsame Prozession zum Irschenberg inklusive Stau geplant ist, war vor Redaktionsschluss nicht zu erfahren.)

Text: Andreas Schlothauer

Ausstellungen

LETZTE ÖLUNG NIGERDELTA.

Das Drama der Erdölförderung in zeitgenössischen Fotografien



SONDERAUSSTELLUNG DES STAATLICHEN MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE MÜNCHEN

ab 16. März bis 16. September 2012

Kuratoren der Ausstellung:

Akintunde Akinleye (Lagos/ Nigeria), Stefan Eisenhofer (München/ Deutschland), Hans Nevidal (Wien/ Österreich) und Eva Ursprung (Graz/ Österreich)

Abb. 02: Akintunde Akinleye

Seit 1956 zerstört die Erdölförderung im Nigerdelta des westafrikanischen Nigeria die Lebensgrundlage der einheimischen Bevölkerung. Diese Katastrophe für Mensch und Umwelt wird international kaum thematisiert. In München ist das jetzt anders.

In der Ausstellung sind Werke von 20 international renommierten Fotografen zu sehen. Der documenta XII-Künstler George Osodi ist ebenso vertreten wie Akinbode Akinbiyi, Akintunde Akinleye, Sunday Alamba, Crew Sandy Cioffi, Pamela Dore, Pius Utomi Ekpei, George Esiri, Jane Hahn, Tim Hetherington, Chris Hondros, Uche James Iroha, Michael Kamber, Ed Kashi, Kadir van Lohuizen, Sunday Ohwo, Emeka Okereke, Jacob Silberberg, Sven Torfinn und Timipre Willis-Amah. Traditionelle und zeitgenössische Kunstwerke aus der Nigerdelta-Region bilden einen Spannungsbogen zu den Fotografien. Die Objekte stammen aus der Afrika-Sammlung des Staatlichen Museums für Völkerkunde München und dienen als mahnende Zeichen aus einer Welt, die rücksichtslos wirtschaftlichen Interessen geopfert wurde. Zur Ausstellung gibt es einen reich bebilderten Katalog mit zahlreichen Beiträgen (14.80 €).

GEORGE OSODI

Ein junger Mann hat sich während einer Protestkundgebung am Isaac-Adaka-Boro-Gedenktag »HELP DELTA BOY« auf seinen Körper geschrieben.

Major Boro führte in den 60er Jahren einen zwölf-tägigen bewaffneten Aufstand gegen die nigerianische Regierung an, um gegen die soziale Ungerechtigkeit und Unterdrückung der indigenen Ijo Völker durch die Ölkonzerne zu protestieren. Er starb 1968.

Kaiama, Bayelsa State, 2005. © George Osodi



Abb. 01: George Osodi_DELTA BOY



Abb. 03: Michael Kamber MEND

AKINTUNDE AKINLEYE

Ein Bewohner des dicht besiedelten Bezirkes Abule-Egba, eines Vororts von Lagos, wäscht sich nach dem Löschen eines Feuers den Ruß vom Gesicht. Eine Pipeline wurde in der Nacht davor von einer bewaffneten Bande angezapft und geriet in Brand, als die Anrainer den ausgelaufenen Treibstoff auf-sammelten. Das Rote Kreuz gab an, dass das Feuer mindestens 269 Personen getötet und Dutzende verletzt hat. Der Brand dauerte vier Stunden.
Lagos, 26. Dezember 2006 © Akintunde Akinleye

MICHAEL KAMBER

Ein Boot mit maskierten MEND-Rebellen, die zur ethnischen Gruppe der Ijo gehören. Weiß und Rot zeigen die Zugehörigkeit der Kämpfer zum Kult des Kriegsgottes Egbesu an und sollen unter anderem vor feindlichen Kugeln schützen.
24. Februar 2006 © Michael Kamber



Abb. 04: Nigerdelta_Raumaufnahme_VKM_Regina Stumbaum

AUFSATZMASKE IN SÄGEFISCHFORM

Anonymus, Mitte 20. Jh.

Ijo-Region, Holz

Staatliches Museum für Völkerkunde München
Eine herausragende Rolle als Verkörperungen mächtiger Wassergeister spielten im Nigerdelta bestimmte Sägefischarten. Häufig fungierten diese Tiere als Hüter von Gewässern, die bestimmten Geistern gehören und deren Ansprüche von den Menschen sorgfältig geachtet werden mussten.

© Staatliches Museum für Völkerkunde München, Marianne Franke

MELDUNG**GALERIEUMZUG WALU - VON ZÜRICH NACH ZÜRICH**

Da ein Vereinsmitglied nach Erhalt einer Rundmail der Galerie WALU etwas irritiert im März 2012 bei mir anfragte, warum ich denn in meinem Artikel in Kunst&Kontext Nr.02 („Porträt Jean David“) nichts über den Umzug der Galerie erwähnt hätte und ob Ausstellungen/Verkauf bei WALU eingestellt seien, hiermit eine kurze Information.

Die Galerie Walu ist seit dem 1. April 2012 in neuen Räumen. Etwa 500 Meter Luftlinie von der Rämistrasse (alte Adresse) hat Jean David in der Mühlebachstrasse 14 (neue Adresse) eine große Loft-Galerie mit eigenen Parkplätzen gefunden, in sehr viel angenehmerer Umgebung, unmittelbar am Bahnhof Stadelhofen, als

zuvor an der stark befahrenen Rämistrasse. Es ist weiterhin eine Galerie mit einem eigenen Warenbestand. Bei meinem Besuch im April waren die Räume zwar noch nicht fertig eingerichtet, aber es war schon deutlich sichtbar, dass die neuen Räume heller und gemütlicher sind. Ein wesentlicher Unterschied zu früher ist, dass Termine in der Galerie vorher zu vereinbaren sind. Denn der Galerist baut seinen Dienstleistungsschwerpunkt im Bereich Art-Consulting weiter aus, was seine Abwesenheit zur Folge haben kann. Die Zusammenarbeit mit dem Schweizer Auktionshaus Koller Auktionen wird fortgesetzt.

EINE FIGUR DER MAMPRUSI?



Oben Abb. 06: Mamprusi H_1,50m
Unten Abb. 07: Mamprusi H_90cm



Der Glaube vieler Sammler, in Afrika gäbe es heutzutage nichts mehr zu entdecken, ist sicherlich ein Irrtum. So taucht immer wieder afrikanische Kunst aus Gebieten auf, die vorher als ‚kunstlos‘ gegolten haben. Ein gutes Beispiel sind die expressiven Figuren und Masken aus Tansania, die erstmals durch Jens Jahn eine breite Öffentlichkeit erhielten.

Zum anderen gibt es Regionen, die scheinbar von Händlern bereits abgegrast worden sind, in denen dann aber doch eine faszinierende Schnitzkunst (wieder-) entdeckt wird, deren ältere Werke bis dato höchstens in einigen Museumarchiven verstauben.

Eine solche Region ist Nord-Ghana / Nord-Togo. Von dort gelangte beispielsweise in den 1980er Jahren die abstrahierte Kunst der Moba nach Europa und fand vor allem bei deutschen Sammlern eine begeisterte Rezeption (Abb. 01). 2008 konnte der Händler Pierre Amrouche mit der Kunst der Lamba, Losso und Tchamba auf der großen Pariser Messe *Parcours des Mondes* für Aufsehen sorgen. (Abb. 02)

Eine neue spannende (Wieder-) Entdeckung ist die Kunst der Mamprusi. Die mehr als 200.000 Mamprusi leben im Nordosten von Ghana und im Norden von Togo. Sie haben als Nachbarn u.a. die Kusasi (Abb. 03), Bulsa, Konkomba und die Moba.

Bei ihnen zeigt sich deutlich die Durchdringung alter Traditionen mit der Moderne (Stichwort *transition*). Viele sind islamischen Glaubens (Abb. 04 *Zayaa Moschee in Wulugu, erbaut im 20 Jhd.*), andererseits sind traditionelle Glaubensvorstellungen immer noch weit verbreitet. So werden häufig Wahrsager konsultiert. Des Weiteren existiert nicht nur die institutionelle staatliche Macht, sondern es herrscht auch ein für ein Eroberungsvolk - das im 15./16. Jahrhundert aus der Sahelzone nach Nord-Ghana kam - recht typisches einflussreiches Häuptlingstum.

Während das Herrschafts- und Religionssystem der Mamprusi durch Ethnologen wie Michael Schlottner durchaus erforscht wurde, sind Skulpturen dieses Volkes in deutschen Museumssammlungen so gut wie nicht vertreten (Mündliche Mitteilung Andreas Schlothauer 2.2.2012) und in der Literatur kaum erwähnt. Immerhin konnte aber Udo Horstmann in dem Buch „*Togo Erinnerungen*“ von Richard Küas aus dem Jahr 1939 ein Bild mit einem Soldaten neben „*Fetischgerät in Kpatua-Mamprusi*“ finden. Deutlich zu sehen ist eine große Figur, die an eine Moba erinnert, allerdings unüblicherweise mit Gesicht und Busen. (Abb. 05)

Dem deutschen Händler Volker Schneider gelang es 2011, nachdem ihm schon länger Mitarbeiter in Ghana von solchen Objekten berichtet hatten, einige wenige große Figuren der Mamprusi zu erhalten - neben schlanken Figuren, ähnlich der aus dem Buch von Küas (Abb. 06), auch eine 90 Zentimeter große und nahezu 40 Kilogramm

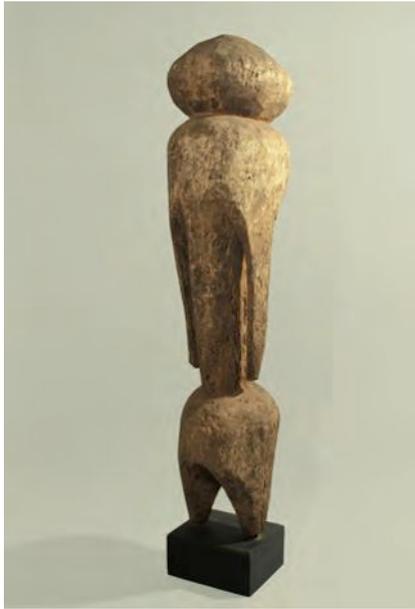


Abb. 01: Moba H_1,08m

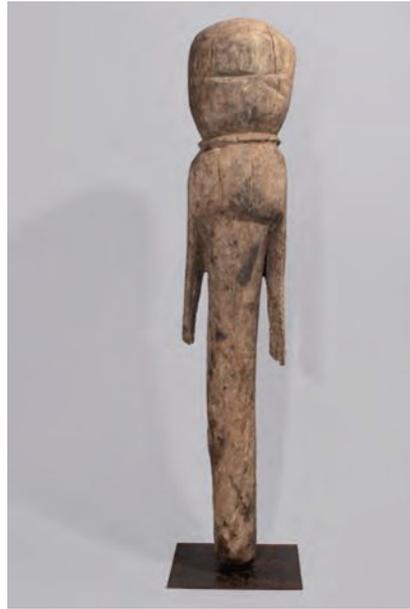


Abb. 03: Kusasi H_1,27m



Abb. 05: Richard Küas-Togoerinnerungen, S. 160 Foto von A. von Seefried

schwere massive Skulptur, eine Frau darstellend. Sie zeigt leichte Anklänge an die Moba, unterscheidet sich aber deutlich durch ihre etwas realistischere Anmutung. (Abb. 07)

Doch stammen diese Figuren wirklich von den Mamprusi? Das Bild aus dem Buch und die Herkunftsangabe des Händlers sprechen dafür. Dagegen aber die Tatsache, dass die Mamprusi eben bisher kaum als Schnitzer solcher Stücke in Erscheinung traten bzw. es kaum Zeugnisse dafür gibt. So schrieb mir der Ethnologe Michael Schlottner zu der Figur aus dem Küas Buch:

„Sorry, ich habe solche Figuren dort nicht gesehen. Möglicherweise handelt es sich aber tatsächlich um Figuren der Bimoba (in Ghana werden die Moba „Bimoba“ genannt = Zusammenziehung der Ethnonyme Bim & Moba), die im Osten von Mampurugu siedeln. Die selbst betreiben kaum Handwerke, sie sind eine Herrscherlinie bzw. Nachkommen von Herrschern, die den Anspruch auf Herrschaft verloren haben. Mampurugu könnte man als „Vielvölkergebiet“ bezeichnen, sie finden dort neben Haussa und Mossi sowie Wangara (ehemals Mande-Sprecher) Vertreter von nahezu allen Ethnien in Nordghana und angrenzenden Gebieten. Die Bimoba leben im Osten von Mampurugu, wo in dem Ort Bindi nur ein einziger Vertreter der Herrscherlinien sitzt, ansonsten überwiegend Bimoba und im Süden einige Konkomba. Daher glaube ich, dass die Figuren keineswegs „Mamprusi“-Ursprung sind, sondern von Bimoba-Schnitzern hergestellt wurden.“ (Mail vom 19.1.2012)

Es bleiben also Fragen:

- Sind diese Figuren wirklich so selten oder gibt es sie öfters in Museen oder Sammlungen oder in der Literatur? Wer hat sie schon gesehen?
- Sind diese Figuren von den Mamprusi hergestellt oder eventuell ‚nur‘ aus dem Gebiet, in dem sie leben?
- Und wie wurden oder werden sie verwendet?

Ich hoffe auf Feedback und detektivisches Gespür der Leser!

To be continued...



Abb. 02: Losso, Tchamba, Lamba



Abb. 04: Zayaa Moschee

Text und Fotos: Ingo Barlovic

LITERATURLISTE:

- RICHARD KÜAS - TOGO ERINNERUNGEN, 1939
- MICHAEL SCHLOTTNER - HERRSCHAFT UND RELIGION BEI DEN MAMPRUSI UND KUSASI IM NORDOSTEN VON GHANA, IN PAIDEUMA, 37, 1991
- STEVE TONAH - DIVINERS, GOD, AND THE CONTEST FOR PARAMOUNT CHIEFSHIP IN MAMPRUGU (NORTHERN GHANA), IN ANTHROPOS, 101, 2006
- JÜRGEN ZWERNEMANN - STUDIEN ZUR KULTUR DER MOBA (NORD-TOGO), 1998

GERÜCHTE - AUS DER AFRIKANISCHEN KÜCHE?

Der „Sammler Afrikanischer Kunst“ steht bei Kennern im Ruf nur dann wirklich authentisch zu sein, wenn er auch gern über Dritte (bzw. deren Sammlung) klatscht, bevorzugt in deren Abwesenheit. Die Hohe Schule wird erreicht, wenn der „Be-Klatschte“ sich im gleichen Raum befindet, aber gerade so außer Hörweite ist. Die Geschichten beginnen typischerweise mit einem „*hast-du-schon-gehört*“ und der ritualisierten Erwiderung: „*Von der fragwürdigen Sammlung bzw. dem fragwürdigen Stück von Herrn X?*“. Eben gehört, wird das Unglaubliche schnell weitererzählt, macht einmal die Runde und kehrt zum Erzeuger zurück, der seine eigene Kreation meist nicht mehr wiedererkennt, aber gerne mitlästert. So überziehen sich diese Geschichten mit einer gewachsenen Patina von Halbwahrheiten und werden zu authentischen, echten Gerüchten. Daß das geschriebene Wort und die Zeitung einmal erfunden wurde, um dieselben zu ersetzen, stört den „Sammler Afrikanischer Kunst“ wenig. Tradition und der Erhalt von Ritualen sind ihm wichtig, ja heilig. IHM? Richtig? Sammlerinnen gibt es auch, aber diese Art Klatsch ist eine typisch männliche Eigenschaft und setzt eine gewisse Reife voraus, etwa 60 Jahre sollte Mann schon sein. Natürlich gibt es weder „den Sammler“, noch die Gerüchte, trotzdem möchte ich einige Geschichten erzählen, die so passiert sein könnten, sich aber nie ereignet haben.

Ein Königssohn aus Gabun

Der Betrug war „*plump und einfach*“. In einer, nicht auf afrikanische Kunst spezialisierten, Galerie im deutschsprachigen Raum erschien an einem Herbsttag der smarte, in edles Tuch gehüllte und mit gut geputzten Schuhen ausgestattete „*Mohammed Mama Ndoukoue Königssohn aus Gabun*“ (Name erfunden) mit einer „*sehr wichtigen Holzfigur, einer Königsmutter aus einer weltberühmten Sammlung*“. Umstände halber abzugeben. Wegen aktueller Geldnot sehr kurzfristig und preiswert: nur 20.000 Euro. Da der Galerist nicht bereit war dieses Risiko einzugehen, einigten sie sich auf ein Kommissionsgeschäft und das Stück wurde in der Galerie angeboten. Wenige Tage später erschien Max Murphy, ein reicher New Yorker Sammler (noch smarter, noch edler gewandt und stark glänzenden Schuhen), der die „*berühmte Figur*“ sofort erkannte und unbedingt für den Verkaufspreis von 30.000 Euro erwerben wollte. Leider, leider hatte er nicht die volle Summe dabei, aber er hinterlegte eine Anzahlung von 750 Euro und versprach am nächsten Nachmittag den Rest zu bringen.

Am Vormittag des folgenden Tages betrat wieder unser „*Königssohn*“ die Galerie und erklärte, daß er nun selbst einen Kunden für die Figur gefunden habe. Der Galerist geriet ins Schwitzen, sah ein gutes Geschäft entschwinden und erklärte, daß er die Figur bereits verkauft bzw. einem Kunden versprochen und selbiger eine Anzahlung gemacht habe. Der „*Königssohn*“ drängte und verlangte entweder das Stück oder die 20.000 Euro. Es kam wie es kommen musste: der Galerist zahlte die 20.000 und musste am selben Nachmittag feststellen, daß Max Murphy den Weg zu Galerie offensichtlich nicht noch einmal gefunden hatte. Kein Käufer, kein Geschäft, aber 19.250 Euro bezahlt.

Wenige Tage später präsentierte der Galerist einem, auf Afrika spezialisierten Experten das Stück und bat um dessen Urteil. Schnell war klar, daß es eine einfache, plumpe Fälschung war. Was blieb war der Weg zu Polizei und das Protokoll einer Anzeige wegen Betruges. Es stellte sich heraus, daß beide Betrüger weltweit von der Polizei gesucht werden. Aber „das Beste kommt erst noch“. Nach einiger Zeit ist der Galerist bei einer Afrika-Auktion in einem Auktionshaus und wen sieht er da: den „*Königssohn*“. Schleunigst eilt der Galerist zum Haupteingang und bittet dort um Benachrichtigung der Polizei, „*um das Früchtchen zu verhaften*“. Doch als die Polizei eintrifft, hat sich der „*Königssohn*“ in Luft aufgelöst, auf weiterhin gut geputzten Schuhen.

Vermeidungsstrategien:

Kaufe niemals unter Zeitdruck, bei schlechtem Licht oder in unangenehmen Situationen. Verabrede immer einen zweiten Termin und überdenke deine Entscheidung. Wer das Risiko liebt, sollte diese Regel wenigstens anwenden, wenn der Kaufpreis den vierstelligen Bereich erreicht. Und: nicht nur auf afrikanischen Stücken sollte eine bestimmte Glanzstärke mißtrauisch machen.

Hotel- und Hinterhof-Käufe

Rückkehr aus dem Urlaub. Mehrmaliger Anruf eines französischsprachigen Mannes auf dem Anrufbeantworter. Er sei für einige Tage in Deutschland, habe sehr Ausgefallenes aus Afrika mit dabei. Die Telefonnummer habe er von einem Kunden, dem „*allseits bekannten Herrn X*“. Der Angerufene hat zwar keinerlei Erfahrung mit dieser Art von Kauf, kennt aber natürlich den „*allseits bekannten Herrn X*“, fühlt sich geehrt und ruft zurück. Man verabredet sich im Hotel einer deutschen Großstadt. Ein paar Tage später trifft der Kaufinteressent in der Hotel-Lobby einen elegant gekleideten, sympathisch auftretenden Mann, der sich als Akademiker, Geschäftsmann und Prinz aus einem afrikanischen Land vorstellt. Seine Familie sei schon sehr lange im Besitz der Stücke, die nun dringend verkauft werden müssten, „*wegen des Studienaufenthaltes einiger Familienmitglieder in den USA*“.

Während des Gesprächs klingelt immer wieder mal das Telefon und der junge Mann parliert in Englisch, Französisch, Deutsch, Niederländisch und einer afrikanischen Sprache. Der Sammler entnimmt den Gesprächen, daß wohl auch Termine mit anderen Interessenten in Paris, Brüssel, Amsterdam und Berlin verabredet sind. Nach etwa einer halben Stunde begibt man sich gemeinsam in das Hotelzimmer, wo wenige Stücke einzeln präsentiert sind. Die Gardinen sind halb geschlossen, das Licht nicht besonders gut, die Stücke schlecht erkennbar. Der Sammler nimmt ein paar Stücke in die Hand, so ganz wohl ist ihm nicht. Es riecht leicht nach Rauch und Katzenpisse, die Oberfläche mal zu glatt, mal zu rau und der Händler redet locker, aber unaufhörlich und multilingual auf ihn ein.

Die Luft im Zimmer ist verbraucht, es ist heiß, der Sammler beginnt zu schwitzen, ein gewisser Fluchtinstinkt macht sich bemerkbar. Gern würde er jetzt das Zimmer verlassen, da zieht der Verkäufer unter dem Bett „eine ganz besondere Figur“ hervor, die er „noch niemand gezeigt“ habe. Er wickelt sie behände aus der, mit einem Klebegand locker fixierten Noppenfolie und drückt sie dem Sammler in die Hände. „Einmalige Gelegenheit ... sehr alter Familienbesitz seit vier Generationen ... nur zwei weitere Stücke auf der Welt in den Museen X und Y ... der bekannte Pariser Händler Z war vor Jahren in Afrika und wollte das Stück erwerben ... doch leider damals nicht verkäuflich ...“. Dem Sammler schwindelt und am Ende kauft er weniger aus Euphorie, sondern aus Not, um der Situation zu entkommen, das Stück für mehrere tausend Euro. Zahlt mit Bargeld und verlässt fluchtartig das Hotel. Schon im Auto mehren sich die Zweifel. Zu Hause stellt er die Figur auf seinen Schreibtisch ... und verzweifelt ob der eigenen Dummheit ... sowie der drohenden Kommentare der sammelresistenten Gattin.

Vermeidungsstrategien:

Soviel zum Bordell- und Sucht-Milieu des Sammelns. Wers braucht, solls tun. Aber auch hier gilt, Grenzen setzen! Barzahlung nur bei wenigen hundert Euro und immer gegen Rechnung. Generell sollten derartige „Zwangskaufsituationen“ gemieden werden. Und bereits der Anruf eines weltweit agierenden Handlungsreisenden in Sachen Afrika in der deutschen Provinz bei einem „Klein-Sammler“ sollte den Umworbene zumindest stützen lassen. Vielleicht doch besser in Zukunft die Gattin mitnehmen?

Die Spur des Klagenden

Seit ein paar Jahren überzieht ein Sammler so manchen Händler mit Klagen wegen Betruges. Hier nur zwei Beispiele: In einem Fall ging es um drei Bilder einer zeitgenössischen afrikanischen Malschule. Gekauft a 400 €, Gesamtpreis 1.200 €. Der Sammler stellte nach wochenlanger Recherche fest, daß dieser Maler gar nicht allein malte, sondern ein ganzer Familienbetrieb hinter der Bildproduktion steckte. Unverschämtheit, das muß der Händler gewusst haben. Da ist das Bild ja höchstens noch die Hälfte wert! 600 € zu viel bezahlt! Skandal! Der Prozeß endete in einem Vergleich, in welchem das Gericht dem Klagenden drei Viertel der Prozeßkosten zuerkannte, eine recht eindeutige Aussage.

Eine weitere Klage richtete sich gegen den Händler X. Sagen wir mal es ging um 15 Objekte, Masken und Figuren, für die der Klagende etwa 14.800 € gezahlt hatte, im Schnitt pro Stück also 1.000 €. Die Stücke sollen alle falsch gewesen sein. Den Nachweis erachtete das Gericht als fast hoffnungslos, schon die Suche nach einem Gutachter war sehr schwierig.

Was mag in diesem Menschen vorgehen? Auf Umwegen wurde uns ein Auszug aus dem Tagebuch des Klagenden zugespielt: „Heute mitten in der Nacht hochgeschreckt, schweißnaß, fiebernd, heisskalte Ernüchterung. Zweifel, tiefe Unruhe: sind die von Händler X erworbenen Masken ECHT? Oder FALSCH? Wie konnte ich nur? Gestern abend beim Abstauben mit der Rosshaarbürste löste sich bei einer Maske die Patina an einer Stelle. Das darf nicht sein! Dabei war mein erster Blick voll Euphorie und Liebe. Ein Schatz entdeckt,

ein wunderbares Stück. Diese Schönheit, Gleichmäßigkeit, so muß eine Maske der Baule aussehen. Ebenmässig, was für ein Künstler, was für eine Energie. Wie stark im Ausdruck.

Eben noch ruhig meiner Arbeit zugewandt, durchzuckte es mich in der nächsten Sekunde blitzartig. Zwanghaft getrieben musste ich wieder zu meinen Neuerwerbungen hasten, sie in die Hand nehmen, darübergleitend fragte ich immer wieder leise: Wurdest du im religiösen Kult verwendet? Du musst authentisch sein. Bist du das? Sprich zu mir!

Damals in der Stadt X hatten sich unsere Wege gekreuzt: ER Händler, ICH Sammler. Zwei Männer, Vertrauen, Leidenschaft und Faszination für die afrikanische Kunst. Eine bizarre Geschichte, zwischen Afrika und Europa. Fremdartige Masken und Figuren, Elfenbein, religiöse Geheimkulte. Am Ende Enttäuschung und eine zerbrochene (Geschäfts)Beziehung, die fast eine Freundschaft war. Ein Scherbenhaufen. Ich habe ihm geglaubt, denn ohne persönliches Vertrauensverhältnis ist das Sammeln afrikanischer Kunst unmöglich. Wer kann schon nachweisen oder überprüfen, ob ein historisches Objekt im religiösen Kult verwendet wurde? Ich konnte nur glauben und wurde getäuscht, was bin ich enttäuscht.

Gestern bei meinem Freund und Experten Y. Ich nahm die Masken mit. Meine Frage an das Orakel: Ist das Stück ECHT? Nach meiner zwanzigsten Nachfrage in zehn Minuten kamen auch ihm endlich Zweifel. Er sagte: „Ich weiß es auch nicht, aber möglich ist alles“ Aha, da haben wirs. Das Stück ist FALSCH! Eindeutige Expertenmeinung. Nun rasch noch den Experten Z angerufen und eine Foto gefaxt. Wenn mir jetzt auch dieser Experte zustimmt ... Jetzt ist alles klar, Anzeige bei der Polizei, Hausdurchsuchung, Fahndung, Haftbefehle, standrechtliche Erschiessung ... dieser Schurke ... wir haben ihn.

Den Händler mehrmals angerufen. Er weigert sich mir mein Geld zurückzugeben, obwohl ich großzügigerweise bereit bin die plumpen Fälschungen zu behalten!!

Keine Vermeidungsstrategie, aber eine FRAGE:

Kann ein Käufer bei einem Kaufpreis von wenigen hundert Euro bis ca. ein bis zweitausend Euro sicher erwarten, daß das erworbene Stück von Experten und anderen Sammlern als „echt, alt, authentisch“ beurteilt wird, wenn vergleichbare Stücke mit zugesicherter Provenienz im Handel fünf- bis sechsstelligen Summen kosten? Muss ein Käufer, der in dieser Preisklasse Stücke erwirbt, sich des Risikos bewußt sein und ist er selbst verantwortlich für mögliche Fehlkäufe?

(Ich danke zwei ungenannten Freunden, die den Text Korrektur gelesen und wesentlich verbessert haben.)

Text: Andreas Schlothauer

DAS BESONDERE STÜCK:

Am3453 - die älteste Kopftrophäe der Mundurucu in Göttingen

In der Ethnologischen Sammlung der Universität Göttingen befindet sich mit der Nummer Am3453 eine federverzierte Kopftrophäe. Die zugehörige Karteikarte nennt „Mundurucu, Brasilien, Kopftrophäe“ und als Herkunft „a. S.“ (alte Sammlung) sowie die „alte Nr. 1322b“. Darunter steht eine Notiz von (Dieter) Wolff (bis ca. 1998 technischer Sammlungsverantwortlicher): „Der Federschmuck besteht aus Papageien - Arara - Tukan - u. Nimmersattfedern. ...“ Außerdem eine, nur noch schwer leserliche, Fußnote: „Aus Sep. Am. 218. Diese Angaben müssen im Vergleich zu Objekt Am3453 mit Vorbehalt angesehen werden, da Vergleiche zwischen Abbildungen in Sep. Am. 218 und dem Göttinger Objekt klare Abweichungen aufzeigen. 19(?) .8.74“



Links und Mitte Abb. 01 / Abb. 02: Kopftrophäe der Mundurucu in Göttingen ohne und mit Kopf-Binde, Am3453, Rechts Abb. 03: „Farbiges Abbild“, Brasilien-Bibliothek Nr.225

Im Jahr 1999 wurde das Stück durch den Göttinger Anthropologie-Professor Bernd Herrmann in dem Buch „Der gute Kopf leuchtet überall hervor. Goethe, Göttingen und die Wissenschaft“ beschrieben; „Die Kopftrophäe der Mundurucu vom Rio Tapajos, Brasilien“. Herrmann bezieht sich auf einen Aufsatz von Klara von Moeller des Jahres 1942 mit dem Titel „Indianischer Federschmuck in Goethes Sammlungen.“ Auf der Suche nach der Herkunft eines Bildes, „farbiges Abbild eines brasilianischen Mumienkopfes“, hatte Moeller die Herkunft von Am3453 aus der Sammlung des berühmten Göttinger Anatomieprofessors Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840) erwähnt und vermutet, dass das Stück auf dem genannten Farbbild zu sehen sei (GHZ/AK Nr. 2206, alte Nr. AK2206, bei Schuchardt III S.288 Nr, 80)

Dieses Bild in Goethes Sammlung mit der Aufschrift „Brasilianischer Mumienkopf“ ist nicht das Einzige. Ein zweites, fast identisches, befindet sich im Nachlass von Wied in der Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH, diesmal mit dem Titel „Brasilianer Mumienkopf“. (Katalog Brasilien-Bibliothek II, Nr. 225, S.198).

Mehr Veröffentlichungen gibt es zu dem Stück nicht. Allerdings war Gundolf Krüger (Sammlungskustos Göttingen) bekannt, dass der Kopf bei Blumenbach abgebildet ist. (Mündliche Mitteilung am 20.12.2011)

Die genauere regionale Zuordnung als „Mundurucu“ verdanken wir den bayrischen Brasilienforschern Johann Baptist Spix und Carl Friedrich Martius, die von 1817 bis 1820 das Innere Brasiliens bereisten: „Wir erhielten hier einige solcher Schädel, dergleichen auch

S.D. der Prinz von Wied nach einem dem Herrn Blumenbach gehörigen Exemplare abgebildet hat. (S.T. 17, F.5 von dessen Atlas)“ (Martius/Spix 1980, Band III, S.1314) Auch Max Wied erwähnt den „merkwürdigen mumienartigen Kopf eines Brasilianers, welcher sich in der seltenen anthropologischen Sammlung des Herrn Ritters Blumenbach in Göttingen befindet. Er ist auf der 47ten Tafel der Decades Craniorum, aber ohne seinen Federschmuck, abgebildet, und die 17te Platte Figur 1 dieser Reisebeschreibung, zeigt ihn in seiner ganzen Schönheit.“ (Wied 1821 Reprint 2001, Band II, S.14)

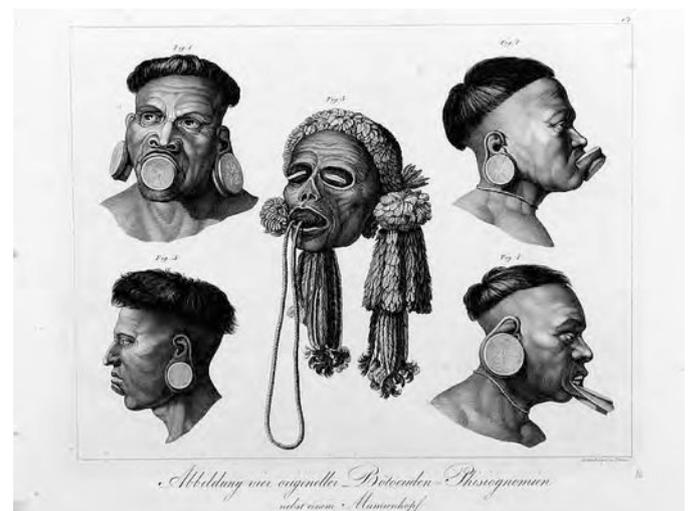


Abb. 04: Schwarz-Weiß Stich des Mumienkopfes bei Wied, 1821

Herrmann bezweifelt nicht die Zuordnung „Mundurucu“, auch nicht die Herkunft aus der Blumenbachschen Sammlung, er verneint aber den behaupteten Zusammenhang zwischen Goethes Farb- und dem Göttinger Kopf Am3453.

„Klara von Moeller, die die Herkunft und den Weg des Bildes verfolgt hat, ist mit einer lapidaren Anmerkung offenbar Urheberin der Auffassung, wonach die von Dawe porträtierte Kopftrophäe identisch mit Am3453 sei. Diese Auffassung ist irrig. Die auf Goethes Aquarell abgebildete Kopftrophäe ist sicher von derjenigen verschieden, die als Am3453 in der heutigen Göttinger Sammlung aufbewahrt wird. Diese Feststellung gilt sowohl für den (Feder-) Schmuck der Trophäe als auch den Kopf selbst, an dem Haartracht, Augenlid-Attrappen und Oberlippenregion die Identität ausschließen.“ (Herrmann 1999, S.213)

Stil und Logik der Herrmannschen Argumentation sind unbefriedigend, außerdem enthält sein Beitrag einige Fehler und Ungenauigkeiten. Da die Dame (Klara Moeller) bereits verstorben ist und sich nicht mehr gegen die, wenig charmanten, Anwürfe des Gentleman („lapidar“) verwehren kann, erhebe ich an dieser Stelle mein Streitbeil, auch im Zeichen der Wahrheitssuche, dem höchsten Ziel der Wissenschaft.

Seit wann ist eine Kopftrophäe der Mundurucu in Blumenbachs Besitz nachweisbar?

Herrmann schreibt: „... vermutlich wurde es noch in Blumenbachs Lebzeiten erworben.“ (Herrmann 1999, S.213) Da Blumenbach 1840 verstorben ist, geht er von einem Alter „vor 1840“ aus. Moeller gibt einen viel genaueren Hinweis, da sie den oben zitierten Text von Wied kannte: „Blumenbach selbst hat den Mumienkopf, seines Schmuckes entkleidet, in sein berühmtes lateinisches Schädelwerk aufgenommen und Herkunft, Art und Schmuck genau beschrieben.“ (Moeller 1942, S.202). Leider gibt sie weder Seitenzahl, Abbildungsnummer noch den Band an, auch erwähnt sie keine Jahreszahl. Da Möller sich mit dem erwähnten farbigen Abbild in Goethes Sammlung auseinandersetzt, wird von ihr nur dessen Eingangsjahr bei Goethe genannt, also „vor 1819“.

Eine frühere Abbildung des Blumenbachschen Mundurucu-Kopfes findet sich in dem Werk von Francesco Tantini im Jahr 1812, der die Schädelammlung Blumenbachs beschreibt:

„4. Schädel eines Brasilianers. Geschenk des Dr. Mello Franco, Arzt am portugiesischen Hof. Dieser Kopf ist von großem Interesse, weil außer dem Knochen auch alle seine Weichteile erhalten sind, auch

die Haut außerordentlich gut und naturalistisch präpariert ist, im dunklen Bronzeton der Bewohner Brasiliens.

Es fehlen, bzw. gibt nur wenige, Haare im zentralen Kopfbereich, etwas länger sind sie bei den Ohren; sie sind schwarz und fest.

Einige Spuren von Bartwuchs im Oberlippenbereich und am Kinn. Die Augenhöhlen und der Mund sind mit einer bitumenartigen Substanz gefüllt, in welcher zwei Zähne des Savia capybara fixiert sind, die dünne, parallele Knochenstückchen imitieren und die Augenlider darstellen.

Einige andere Ornamente, welche hier, da überflüssig, nicht dargestellt werden, sind im Bereich der Ohren und der Stirn. ... V. fig. IV.“ (Tantini 1812, S.61, Übersetzung Autor)

„4. Cranio - Di un Brasiliano. Dono del Dott. de Mello Franco, Medico alla Corte di Portogallo. Questa testa offre molto maggior interesse, giacche oltre le sue forme ossee nazionali conserva tuttora le sue parti già molli, e la cute eccellentemente preparata, e del naturale suo colore di bronzo scuro proprio agli abitanti del Brasile.

Mancano quasi intieramente i capelli verso il vertice della testa, al vertice precisamente se ne osservano alcuni pochi, piu lunghi verso gli orecchi, generalmente nerissimi, e alquanto rigidi.

Qualche traccia di barba al labro superiore, ed el mento. Ripiene le orbite e la bocca di una sostanza bituminosa, che serve pure a tenere fermamente collegate insieme le palpebre; queste sono imitate da due sottili porzioni d' osso, parallele fra loro, e formate dai denti di Savia capybara.

Vari altri ornamenti, che qui é superfluo esporre, si osservano agli orecchi, ed alla fronte. ... V. fig. IV.“

Erstmals abgebildet und beschrieben ist der Kopf im Jahr 1808 im fünften Band des Blumenbachschen Schädelwerkes (Blumenbach 1808, S.15f.). Der lateinische Text entspricht dem von Tantini, doch ist neben „Mello Franco medici apud Vlyssiponenses“ eine weitere Person genannt, die an der Vermittlung beteiligt war: „Araujo Lusitaniae status minister“.

Im Blumenbach-Archiv der SUB Göttingen befindet sich ein Brief von Mello Franco aus Lissabon an Blumenbach vom 8. April 1806: „Ich habe die Ehre Ihnen ankündigen zu können, dass die Schädel bereits auf dem Weg nach Hamburg zu Händen Mr. Johan-Ludolph

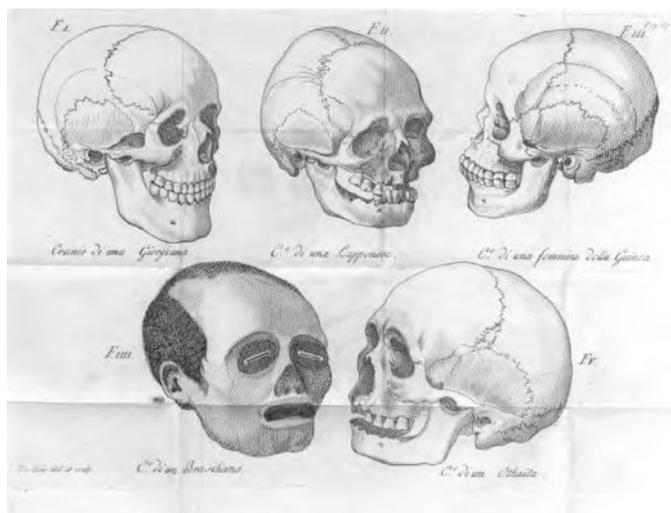


Abb. 05: „V fig IV Schädel eines Brasilianers“ bei Tantini, 1812

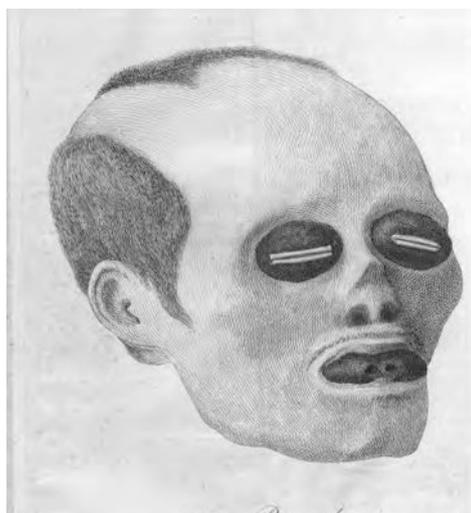


Abb. 06: „XLVII Brasiliani“ bei Blumenbach, 1808

Anderson abgegangen sind. .. In einem Karton befindet sich, zusätzlich zu zwei Schädeln, ein ganzer Kopf mit Haaren, sehr gut erhalten, geschmückt mit Federn und anderen Ornamenten, wie die Indianer sie tragen.“ (Blumenbach-Archiv V, 8, Transkription und Übersetzung Autor)

„Fai l' honneur de vous annoncer que les cranes sont deja partis pour Hamburg adresser a Mr Johan-Ludolph Anderson. ... Il y va dans la caisse outre deux cranes une tete entierre avec ses cheveux bien conserves, ayant des plumes et autres orne-ments, dont se-parent ces Indiens la.“

Weiterhin befindet sich dort ein loses Blatt ohne Datum („Brasilianer“) mit folgender Beschreibung Blumenbachs: „Nie hab ich noch eine so vollkommene conservation der Form mit Haut & Haar & Mumifizierung gesehen. Der Kopf ist nicht etwa von einer ganzen Mumie genommen, sondern muß ganz v.d. fertigen? (unklar, Autor) Leiche abgelöst und so sonderbar zubereitet seyn, wie man an der schon zu begreifenden (unklar, Autor) Weise mit der unten die Haut am Halse (ohne Falte) stark angespannt ist. Sogar die Nationalfarbe derselben, das ächt coppercolour hat sich rein erhalten.

Die Bedeutung des mit festem Harz im Munde an ihren beiden Enden befestigte Stricks ist mir noch ganz rätselhaft. Die Zähne? (unklar, Autor) auf dem Harz in den orbitis (Augenhöhlen, Autor) stellen wohl ohne Zweifel die geschlossenen Augenlider der Todten vor.“ (Blumenbach V, 8, Transkription Autor)

Die Beschreibung von Tantini, Mello und Blumenbach sind detailliert genug, um diesen mumifizierten Kopf eindeutig den Mundurucu zuordnen zu können. Dass Blumenbach entweder diesen Schädel schon länger kannte oder ihm der Typus bekannt war und er einen Kopf ‚bestellt‘ hatte, erschließt ein Brief vom 26. November 1805: „...voll Freude eile ich Ihnen zu sagen ... dass der schon länger gewünschte und erwartete Schädel aus Brasilien sich endlich bey dem Herrn v. Araujo befindet.“ Und „... dass dieser Schädel noch mit der Haut und überdies mit dem dortigen gebräuchlichen Leichenschmuck gekommen say.“ Absender des Briefes aus Kopenhagen war ein J. Lobo, „ihrem Freund und Schüler“. (Blumenbach-Archiv V, 8) In Blumenbachs handgeschriebenen „Catalogus meiner Schädelammlung und den übrigen dazu gehörigen anthropologischen Apparat“ aus dem Jahr 1817 findet sich auf Seite 2 ein weiterer Vermerk:

„7. der mit eigener Kunst mummifizierte Kopfeines Brasilianischen Indianers in einem Glaskasten
Geschenk des portugiesischen Staatsministers Araujo Decas V tab 47“ (Blumenbach-Archiv I, 4)

Die Angaben zu den beteiligten Personen reichen, um Staatsminister „Araujo“ als António de Araújo e Azevedo (1754-1817) zu identifizieren, ein portugiesischer Politiker, der um 1788/89 in Deutschland reiste. (Francisco de) Mello Franco (1757-1823) war ein Arzt in Lissabon, mit einer deutschen Frau verheiratet, der im Jahr 1817 mit Joao VI. und Leopoldina nach Brasilien ging; gemeinsam mit den österreichischen Forschern Johann Emmanuel Pohl, Johann Natterer etc. J. Lobo war Joaquim Jose Lobo da Silveira (1772-1846), Gouverneur von Brasilien, Gesandter am schwedischen Hof und in Berlin, Ehrenbürger Göttingens seit 1816, der als Joachim von Oriola in den preußischen Adel aufgenommen wurde.

SUB Göttingen Blumenbach-Archiv

Eine Abbildung der Briefe ist nicht möglich, da Fotografieren alter Bestände im Universitäts-Archiv Göttingen nicht erlaubt ist. Einen Grund konnte mir niemand nennen, es ist „untersagt“. Kopien müssen beauftragt werden, sind überteuert und dauern. Darauf hatte ich keine Lust. Wissenschaftliche Arbeit wird dadurch unnötig erschwert. Eine Digitalisierung der Handschriften des Blumenbach-Archivs ist - laut mündlicher Auskunft - derzeit nicht geplant. Viele Bücher vom Blumenbach und das o.g. Werk von Tantini sind bereits digitalisiert, dies hat die Arbeit sehr erleichtert.

www.blumenbach-online.de / www.sub.uni-goettingen.de

FAZIT:

Die Abbildung bei Blumenbach des Jahres 1808 ist das älteste, bisher bekannte Bild einer Mundurucu-Kopftrophäe. Vorausgesetzt, dass die obigen Abbildungen auch Am3453 zeigen, wäre das Göttinger Stück mit dem Eingangsjahr 1806 und der bestätigten Existenz 1805, weltweit die älteste erhaltene und dokumentierte Mundurucu-Kopftrophäe in einer Museumssammlung.

	HERKUNFT	ZEITANGABE
Herrmann	Blumenbach	vor 1840
Moeller	Blumenbach	vor 1819
Schlothauer	Araujo und Mello Franco	vor 1805

Die Übersicht zeigt, dass Herrmann deutlich am schlechtesten gearbeitet hat und nicht einmal dem Hinweis von Moeller bzw. Wied auf das Blumenbachsche Schädelwerk nachging. Alle genannten Bücher waren im Blumenbach-Archiv der Universitätsbibliothek Göttingen vorhanden, keine 15 Minuten vom Herrmann'schen Schreibtisch entfernt.

ZWISCHENSTAND: FC MOELLER  - SV HERRMANN 1 : 0

Wer hat das „farbige Abbild“ gemalt?

Wenden wir uns nun dem farbigen Abbild des brasilianischen Mumienkopfes in der Goetheschen Sammlung zu. Moeller hat den Text des Briefes von Blumenbach an Goethe vom 3. Juli 1819 erstmals 1942 veröffentlicht. „Der treffliche Künstler, Herr Dawe, hat die Gefälligkeit gehabt, uns seine köstlichen Gemälde zu zeigen. Ein wahrer Genuß. Und von Ihrem Porträt auf die übrigen zu schließen, so müssen sie sprechend sein. - Von mir hat er sich eine Gipsmaske nachschicken lassen. In meiner Sammlung fielen ihm vor allem ein Paar Schädel auf, wovon ich kleine Zeichnungen beilege, ein alter Hellene ... und ein Botokuden-Kannibale. Zu letzterem auch ein Bildnis nach einer Skizze von Prinzen von Neuwied.“ (Moeller 1942, S.202)

Ausgehend von diesem Brief behauptet Herrmann: „Blumenbach sandte Goethe am 3. Juli 1819 das Bild, von dem er in seinem Begleitschreiben sagt, dass es nach einer Skizze des Prinzen von Neuwied aus der Hand des Künstler Dawe stamme.“ (Herrmann 1999, S.213)

Der Maler George Dawe (1781-1829) erreichte im Frühling 1819 St. Petersburg und blieb dort bis zu seinem Tode. Er hat Goethe (1749-1832) in seinem 70. Lebensjahr, also 1819, gemalt.

Moeller stellt diesen Zusammenhang nicht her, vielmehr geht sie davon aus, dass Max Wied das Bild gemalt hat. „*Blumenbach selbst hat den Mumienkopf, ... genau beschrieben. Bei ihm sah ihn Prinz Max von Wied und zeichnete ihn in vollem Schmuck für sein Reisewerk. Zum Dank scheint er dieses kleine farbige Originalbild in Blumenbachs Hand gegeben zu haben, nachdem es für den Atlas zu seinem Reisewerk (Tafel 17, Abb. 5) durch Anton Krüger (Florenz) in Kupfer gestochen war.*“ (Moeller 1942, S.202 f.) Kein Wort davon, dass Dawe der Maler des Werkes sei. Auch Blumenbach stellt diesen Zusammenhang nicht her. Ich bin kein Kunsthistoriker, aber mir scheinen die Werke von Dawe um 1819 weitaus professioneller als das arg amateurhaft wirkende Bild des Mumienkopfes. Dass Blumenbach es als „*Bildnis nach einer Skizze von ... Wied*“ bezeichnet, lässt zwar die Möglichkeit einer späteren Bearbeitung durch eine dritte Person zu, ob dies ausgerechnet Dawe war, kann ein spezialisierter Kunsthistoriker besser beurteilen.

Letzte Sicherheit, ob Blumenbach tatsächlich das „*farbige Abbild*“ meinte, haben wir aus der Textpassage nicht, denn unter der Nummer „*LVIII Botocudi*“ ist auch der Schädel eines Botokuden abgebildet und ausführlich beschrieben (Blumenbach 1820, S.15). Moeller hatte diese Bedenken allerdings nicht: „*Dass Blumenbach an Goethe von Zeichnung und Bildnis eines ‚Botokuden-Kannibalen‘ schreibt, geht offenbar auf die Abbildung im Wiedschen Reisewerk zurück. Auf der zitierten Tafel 17, über deren Anordnung Blumenbach im Jahr 1819 vermutlich schon orientiert war, obgleich das Reisewerk vollständig erst 1821 erschienen ist, findet sich nämlich der bewußte Mumienkopf inmitten eines Kreises von vier Botokudenköpfen.*“ (Moeller 1942, S.203) Siehe die zweite Abbildung dieses Beitrages. Eine Überprüfung des Originalbriefes vom 3. Juli 1819 im Weimarer Archiv der Klassik-Stiftung war am 7. März 2012 aus technischen Gründen leider nicht möglich (GSH 28/83 Blatt 229).

FAZIT:

Herrmann bezweifelt nicht, dass Wied eine Skizze des Mumienkopfes angefertigt hat. Er behauptet jedoch, dass die farbige Abbildung von Maler Dawe sei und beruft sich auf eine, von ihm fehlinterpretierte, Textstelle bei Blumenbach. Eine vergleichende Stilanalyse oder eine Materialuntersuchung des Bildes hat Herrmann nicht durchgeführt. Da der Schwarz-weiß Stich bei Wied und die „*farbige Abbildung*“ weitgehend übereinstimmen, war sicher eine Wiedsche Zeichnung die Vorlage. Insgesamt ist die Farbgestaltung der Darstellung recht genau, sodass entweder vor Ort gezeichnet und koloriert wurde, oder auf der Skizze die spätere Kolorierung angelegt war.

ZWISCHENSTAND: FC MOELLER ⚽ - SV HERRMANN 2 : 0

Zeigt das „*farbige Abbild*“ die Kopftrophäe Am3453?

Denken wir an die anfangs zitierte, Behauptung von Herrmann: „*Die auf Goethes Aquarell abgebildete Kopftrophäe ist sicher von derjenigen verschieden, die als Am3453 in der heutigen Göttinger Sammlung aufbewahrt wird. Diese Feststellung gilt sowohl für den (Feder-)Schmuck der Trophäe als auch den Kopf selbst, an dem*

Haartracht, Augenlid-Attrappen und Oberlippenregion die Identität ausschliessen.“ Da er nur Stichpunkte für sein Negativurteil nennt, ohne Kriterien auszuführen, ist seine Argumentation nicht nachvollziehbar.

Zur Prüfung stehen außer den beiden farbigen Abbildern, die Wiedschen und die Blumenbachschen Grafiken zur Verfügung, sowie die lateinische Beschreibung des 5. Bandes von 1808, die oben zitierten Aufzeichnungen im Blumenbach-Archiv und der Text bei Tantini. Wird keine fotografische Genauigkeit erwartet und berücksichtigt, dass der Federschmuck auf den Blumenbachschen Abbildungen nicht zu sehen ist, dann spricht zunächst kein Detail der drei Abbildungen gegen diese Identität. Auch ist weder in Blumenbachs Sammlung ein weiterer Mundurucu-Kopf erwähnt, noch in der Göttinger „*alten Sammlung*“. Ein starkes Argument ergibt sich jedoch aus dem Vergleich mit den anderen Mundurucu-Köpfen in Museumssammlungen. Bisher habe ich 36 Stück erfasst, d.h. entweder selbst fotografiert oder Fotos aus Büchern oder Internet einbezogen. (Hierzu in der nächsten Kunst&Kontext mehr.)

Die meisten Köpfe haben einen typischen Ohrschmuck, eine Art Baumwollrosette mit Federn, die jeweils im oberen Ohrknorpel befestigt ist; wie auch beim Göttinger Kopf. Dieser Schmuck ist symmetrisch, d.h. an beiden Ohren gleich, während der Göttinger Kopf auf der rechten Seite nur die Baumwollstruktur der Rosette aufweist und auf der linken Seite diese mit gelben Federn geschmückt ist. Da weder auf dem farbigen Abbild noch auf dem Wiedschen Stich die anhängenden Federschnüre abgebildet sind, scheinen sie bereits damals gefehlt zu haben. Bei einer Untersuchung des Stückes am 29. Februar 2012 zeigte sich, dass um die Baumwollrosette des linken Ohres eine Oberarm-Binde geschlungen war. 200 Jahre war am Kopf der falsche Federschmuck appliziert.

(Da bin ich jetzt schon ein bisschen stolz. Weder Blumenbach, noch Goethe, noch Martius oder Wied ist dieses Detail aufgefallen.)

Außerdem ist Am3453 der einzige Schädel, der mit einer Stirnbinde, von den Mundurucu *akerikaha* genannt (Nomenklatur Johann Natterer), geschmückt ist. Nur ein weiterer Kopf mit Stirnbinde ist mir (bisher) bekannt. Erworben in den 1970er Jahren in Brasilien, befindet sich das Stück (LI-MNA8432) heute im Museo Nacional de Etnologia in Lissabon. Am 8. November 2011 konnte ich es genauer ansehen. Der



Abb.07 - Abb. 09: Ohrbereich, beide Seiten des Göttinger Kopfes Am3453



Abb. 10 und Abb. 11: „akeri-kaha“ aus der Sammlung Johann Natterer Wien (WI-001261)



Kopfschmuck besteht aus zwei Teilen, die nicht von den Mundurucu sind und offensichtlich später dem Stück angelegt wurden. Zuletzt war das Stück 2005 in der Pariser „Galerias nationales du Grand Palais“ in der Ausstellung „Art des peuples d' Amazonie“ zu sehen. Aufgefallen ist dies jedoch selbst in der Welthauptstadt der Kultur und des guten Geschmackes niemandem.

Im Übrigen enthält das „farbige Abbild“ einen gravierenden Fehler. Die langen Federn sind so skizziert, dass jeweils ein Strang hinter den Ohren angeordnet ist. Tatsächlich sind die Schwanzfedern jedoch so miteinander verbunden, dass sie beim Tragen fächerartig den Nackenbereich bedecken. Bei der Göttinger Stirn-Binde ist das hierfür notwendige Verbindungsband gerissen, dadurch ist die Struktur verloren gegangen.

FAZIT:

Im Vergleich mit anderen Kopftrophäen der Mundurucu belegen drei Merkmale, die Stirnbinde, der einseitig fehlende Federanhänger der Ohrrossette und die fälschlich angebundene Oberarm-Binde, dass der Göttinger Kopf Am3453 das Modell des „farbigen Abbildes“ war.

ENDSTAND: FC MOELLER    - SV HERRMANN 3 : 0

Welche Federn wurden verwendet?

Bei Moeller heißt es hinsichtlich der Federlieferanten: „Der Federschmuck besteht aus Papageien-, Arara-, Tukan- und Nimmersattfedern.“ (Moeller 1942, S.203) Sie hat das Stück nie gesehen und kannte nur das farbige Abbild. Woher ihre Informationen kommen, erwähnt sie leider nicht. Herrmann nennt die gleichen Vögel, allerdings mit einer Herkunftsangabe: „Nach der Katalogeintragung der Ethnologischen Sammlung stammte der Federschmuck von Papageien, Arara, Tukan und Nimmersatt.“ (Herrmann 1999, S.213) Schade, dass an dem Stück weder Papageien-, noch Tukan-, noch Nimmersattfedern vorkommen, immerhin aber Schwanzfedern von mindestens drei Aras, rote und rot-blaue von Ara macao, blau-gelbe von Ara ararauna, (eventuell auch noch rot-blaue von Ara chloroptera) und blau-schwarze vom Hyacinth-Ara (Anadorhynchus hyacinthinus) und vom Mutum oder Hokkohuhn (Crax alector, fasciolata?). Dass Herrmann als Naturwissenschaftler (Biologe!) den Nimmersatt erwähnt, ist eigenartig, denn als Nimmersatt wird ein in Afrika und Madagaskar vorkommender Storchenvertreter bezeichnet (Mycteria ibis, Ciconiidae). Dieser Vogel ist wahrlich weit geflogen, um von einem Mundurucu verarbeitet zu werden.

Beschreibung der Feder-Binde und der Ohr-Rossette

Stirn-Binde: Auf einem ca. 5-6 cm breiten Baumwollgewebe sind kurze rote Ara-Federn (Ara macao, Flügel) und jeweils an den Enden kurze schwarze (Crax alector) und etwas längere gelb-orange Federn befestigt. Letztere sind künstlich am lebenden Vogel verfärbt, Tapirage genannt, und von Ara ararauna bzw. Ara macao. Lange rot-blaue (Ara macao, eventuell auch chloroptera), blau-gelbe (Ara ararauna) und blau-schwarze (Anadorhynchus hyacinthinus) Schwanzfedern sind so an das Gewebe gebunden, dass sie beim Tragen fächerartig den Nackenbereich bedecken. An den Federenden sind kurze rote Ara-(macao) und schwarze (Crax alector?) und braune (Crax fasciolata?) Mutumfedern aufgebunden.

Ohr-Rosette bzw. Oberarm-Binde: Gelb-orange Tapirage-Federn von Ara macao und/oder ararauna sowie gelbe Federn von Ara ararauna.

Ara macao = scharlachroter Ara
 Ara ararauna = blau-gelber Ara
 Ara chloroptera = rot-grüner Ara
 Anadorhynchus hyacinthinus = Hyacinth-Ara
 Crax alector = Glattschnabel-Hokko, Hahn
 Crax fasciolata = Sclater-Hokko, Huhn

Interessant ist, dass Blumenbach nur die Vögel, Tantali (Eudocimus ruber, Autor), Ramphastos (Tukan) und zwei Psittacus (Ara macao und ararauna) erwähnt. „Ipse denique ornatus frontalis ex pulecerimis pennis auium indigenarum, Tantali rubri, Ramphasti tucani, et Psittacorum praefertim macaois et araraunae compositur et funiculis gossypinis artificiole contextur est.“ (Blumenbach 1808, S.16) Offensichtlich haben Moeller und Herrmann diese Stelle entweder nicht gekannt oder nicht verstanden, denn von Papagei und Nimmersatt ist hier nicht die Rede. Auch die Angaben der Karteikarte sind falsch, d.h. auch dem zweihundertjährigen Sammlungseigentümer (Universität Göttingen) ist diese Textstelle entgangen.

FAZIT:

Hinsichtlich der Federlieferanten berufen sich beide Autoren auf die gleiche falsche Quelle. Tukan, Nimmersatt und Papagei sind am Göttinger Kopf nicht nachweisbar und kommen auch nicht an anderen (mir bekannten) Mundurucu-Stücken vor. Verwendet werden die Federn von Ara sp., sowie von Crax sp.

Ergebnis in Kurzform:

Der Göttinger Kopf Am3453 ist in der Blumenbachschen Sammlung seit 1806 nachweisbar („*Brasiliani*“), wird 1805 erstmals erwähnt, kommt aus Lissabon von dem Politiker António de Araújo e Azevedo, wurde von dem Arzt Francisco de Mello Franco geschickt und ist erstmals - ohne Federschmuck - abgebildet im 5. Band des lateinischen Schädelwerk im Jahr 1808; somit (bisher) weltweit der älteste belegte Trofäenkopf der Mundurucu in einer Museumsammlung.

Wied skizziert in Göttingen bei einem Besuch Blumenbachs den Kopf und veröffentlicht einen Schwarz-Weiß Stich im Jahr 1821 mit Federschmuck. Das „*farbige Abbild*“ zeigt Am3453, d.h. der Wiedsche Stich und die beiden Farbbilder (Goethesche Sammlung Nr. 2206 und Brasilien-Bibliothek der Bosch GmbH Nr. 225) basieren auf der gleichen zeichnerischen und (an)kolorierten Vorlage.

Ob Blumenbach sich auf diesen Kopf in seinem Schreiben an Goethe vom 3. Juli 1819 bezieht, ist nicht eindeutig, auch wenn Clara Moeller davon ausgeht, d.h. ob das „*farbige Abbild*“ gemeinsam mit diesem Brief an Goethe ging, konnte ich nicht prüfen.

Spix und Martius erwähnen den Kopf der Blumenbachschen Sammlung erstmals und verweisen auf ähnliche Kopftrophäen, die sie selbst bei den Mundurucu erwarben.

Am Göttinger Kopf Am3453 ist fälschlicherweise seit über 200 Jahren am linken Ohr eine Oberarm-Binde befestigt, außerdem ist es die einzige Kopftrophäe der Mundurucu, die eine Kopf-Binde (*akerikaha*) trägt.

URGENT ACTION:

Der geschichtlich einmalige und kulturell bedeutende Mumienkopf ist in keinem guten Zustand. Bei der letzten Ausstellung (Paulinerkirche) ist vor einigen Jahren das rechte Ohr abgefallen. Die Lagerung im Keller des Instituts ist derzeit nicht zu beanstanden, jedoch kann in einem Gebäude dieses Alters jederzeit Sickerwasser eindringen oder ein Abwasserrohr platzen. Dem Wert der Stücke (und der Sammlung) ist der Ort der Lagerung auf keinen Fall angemessen! Eine fachgerechte Begutachtung und Bearbeitung durch Restauratoren ist dringend notwendig!

Wir werden den Eigentümer, die Universität, um Stellungnahme bitten.

??? FRAGEZEICHEN ??? ZU HERRMANN

Locker hingestreut, finden sich im Herrmannschen Beitrag noch zwei weitere Bemerkungen, die besser nicht kopiert werden sollten. Einmal zu den lebenden Trägern der späteren Mumienköpfe: „*Kopftrophäen stammen vorzugsweise von Männern. Frauen sind jedoch auch gelegentliche Opfer.*“ (Herrmann 1999, S.214) Die zeitgenössischen Quellen um 1875 sind nicht eindeutig (Tocantins, Barbosa Rodrigues), ob die Ehre des Köpfens und Mumifizierens auch Frauen zuteil wurde. Leider nennt Herrmann nicht seine Quelle, es wird aber Murphy sein, der dies in einem Nebensatz bemerkte. Für den Göttinger Kopf gilt nach Herrmann: „*Die molekularbiologische Analyse ergibt einwandfrei männliches Geschlecht.*“ (Herrmann 1999, S.214) Ich hoffe, dass wenigstens dieses Ergebnis stimmt. Zum Zweiten erwähnt Herrmann, dass Spix und Martius „...*das Bild aus Goethes Sammlung als Vorlage für eine Tafel ihrer Veröffentlichung verwenden.*“ (Herrmann 1999, S.213) Hier gibt er weder Band

noch Seite an. Da die bayrischen Reisenden während ihres Aufenthaltes im Mundurucu-Gebiet selbst zwei Kopftrophäen erwerben konnten, sind diese abgebildet.

Auch die Zusammenfassung des Zeremonialzyklus von Murphy sollte man nicht unkritisch übernehmen, ohne die Veröffentlichungen von Barbosa Rodrigues (1875, 1882) und Tocantins (1877) zu kennen.

??? FRAGEZEICHEN ??? ZU MOELLER:

„*Und diese Überraschung liegt in den mit Tinte unter die farbige Tuschzeichnung gesetzten Worten: ‚Brasilianischer Mumienkopf. Diese rühren nämlich ganz offenbar von Martius her, wie sich an Hand von Schriftproben ... beweisen lässt.‘*“ (Moeller 1942, S.204) Ob diese Vermutung stimmt, kann ein Schrift-Experte besser beurteilen. Allerdings frage ich mich, warum Martius, der nach 1820 wusste, dass es Kopftrophäen der Mundurucu sind, dies nicht vermerkt haben würde.

Interessant wäre auch das Urteil hinsichtlich der Schrift auf dem zweiten Bild. Beide Texte unterscheiden sich, einmal heißt es „*Brasilianer Mumienkopf*“ (Brasilien-Bibliothek) und einmal „*Brasilianischer Mumienkopf*“ (Klassik-Stiftung Weimar). Im ersten Fall ist das Wort „*Brasilianer*“ deutlich dunkler als das zweite Wort, auch unterscheiden sich die Schriften. Ich bin kein Experte, vermute jedoch, dass hier zwei verschiedene Personen tätig waren. Moeller kannte das Exemplar der Brasilien-Bibliothek nicht.

Herzlichen Dank an:

- * Christian Feest, dessen Mail vom 5. Mai Anfang 2011 der Anlaß war, dass diese Arbeit entstanden ist
- * Gundolf Krüger für die Kopie des Moeller-Aufsatzes und verschiedene Gespräche
- * die Mitarbeiter des SUB Göttingen, Universitätsarchiv für die Unterstützung
- * Peter Duschl, der mir viele Kenntnisse hinsichtlich Federschmuck vermittelte
- * Hanna Schlothauer, die (offensichtlich erfolgreich) ihre Begeisterung für die Gefiederten an mich weiterreichte

Text: Andreas Schlothauer

LITERATUR:

- BLUMENBACH-ARCHIV DER NIEDERSÄCHSISCHEN STAATS- UND UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK GÖTTINGEN, ABTEILUNG FÜR HANDSCHRIFTEN UND SELTENE DRUCKE
BLUMENBACH V, 8: BRIEFE VON MELLO, LOBO
BLUMENBACH I, 4: CATALOGUS MEINER SCHÄDELSAMMLUNG UND DEN ÜBRIGEN DAZU GEHÖRIGEN ANTHROPOLOGISCHEN APPARAT 1817
- BLUMENBACH, JOHANN, FRIEDRICH: DECAS QUINTA COLLECTIONIS SUAE CRANIORUM DIVERSARUM GENTIUM ILLUSTRATA., BAND 5, GOTTINGAE, MDCCCVIII (1808)
- HERRMANN, BERND: DIE KOPFTROPHÄE DER MUNDURUCU VOM RIO TAPAJOS, BRASILIEN. IN: MITTLER, ELMAR; PURPUS, ELKE; SCHWEDI, GEORG (HRSGB.) „DER GUTE KOPF LEUCHTET ÜBERALL HERVOR. GOETHE, GÖTTINGEN UND DIE WISSENSCHAFT“. GÖTTINGEN, 1999
- BRASILIEN-BIBLIOTHEK DER BOSCH GMBH
BAND II: NACHLASS DES PRINZEN MAXIMILIAN ZU WIED-NEUWIED. TEIL 1: ILLUSTRATIONEN ZUR REISE 1815 BIS 1817 IN BRASILIEN. BEARBEITET VON RENATE LÖSCHNER UND BIRGIT KIRSCHSTEIN-GAMBER. STUTTGART, 1988.
BAND II: NACHLASS DES PRINZEN MAXIMILIAN ZU WIED-NEUWIED. TEIL 2: BRIEFWECHSEL UND ZEICHNUNGEN ZU DEN NATURHISTORISCHEN WERKEN. BEARBEITET VON BIRGIT KIRSCHSTEIN-GAMBER, SUSANNE KOPPEL UND RENATE LÖSCHNER. STUTTGART, 1991.
- MOELLER, KLARA: INDIANISCHER FEDERSCHMUCK IN GOETHES SAMMLUNGEN. IN: VERLAG DER GOETHE-GESELLSCHAFT 7, BAND 2 HEFT. WEIMAR, 1942, S.199-205
- SCHLOTHAUER, ANDREAS: DIE MUNDURUCU BRASILIENS. IN: „SCHÄDELKULT“. WIECZOREK, ALFRIED UND ROSENDAHL, WILFRIED (HRSGB.), MANNHEIM, 2011
- SPIX JOHANN UND MARTIUS, CARL: REISE IN BRASILIEN IN DEN JAHREN 1817-1820. REPRINT STUTTGART, 1980
- TANTINI, FRANCESCO: DESCRIZIONE DEL GABINETTO ANTROPOLOGICO DEL CELEBRE BLUMENBACH DIRETTA ALL'INSERIRE PROFESSORE ANDREA VACCA BERLINGHIERI. IN: „OPUSCOLI SCIENTIFICI DEL DOTTOR FRANCESCO TANTINI, VOL I, PISA: PRESSO SEBASTIANO NISTRÌ, 1812, S.43-64
- WIED, MAX: REISE NACH BRASILIEN IN DEN JAHREN 1815 BIS 1817. FRANKFURT AM MAIN, 1820-21, REPRINT ST.AUGUSTIN, 2001

Fortsetzung (Teil 1 in Kunst&Kontext Ausgabe 2/2011)

EIN LOBI KEHRT HEIM



Wir drangen an diesem 26. Januar 1994 über Douthié und Sirakoro weiter tief ins Herzland der Lobi im Südwesten von Burkina Faso vor und waren schon recht nahe an der Grenze zur Côte d'Ivoire angelangt. Es galt gut aufzupassen, um diese nicht markierte Trennlinie nicht unbeabsichtigt zu überqueren. Nur 56 Kilometer Strecke sollten wir an diesem anstrengenden Fahrtag auf schwierigsten zu befahrenden Waldwegen schaffen.

Unter dem goldfarbenen Strahlengefunkt eines glutroten Sonnenballes neigte sich der Tag allmählich zum Ende und es wurde Zeit nach einem geeigneten Übernachtungsplatz Ausschau zu halten, was in dem dichten Buschgestrüpp gar nicht so einfach war. Ich suchte in solchen Fällen immer gerne nach den Dreschplätzen einer Siedlung. Diese boten jeweils eine kleine freie Fläche, die ausreichte, dort unsere Schlafsäcke auszubreiten. Am Rande von größeren Siedlungen sind oft Fußballplätze perfekt für die Übernachtung geeignet.

Ich hielt an, nachdem sich das dichte Buschland geöffnet hatte und spärliche Hirseanpflanzungen auf die nächste Siedlung deuteten, in Sichtweite dreier Lobi-Gehöfte. Sie waren im typischen Lehmbaustil als zusammenhängende Wohnburgen und im Abstand eines Bogenpfeil-Schusses, damit kein Streit ausarten konnte, nach alter Tradition errichtet. Es waren verhältnismäßig kleine Gehöfte, die jeweils nur aus zehn bis zwanzig übergangslos aneinandergefügten Räumen aus luftgetrockneten, ungebrannten Lehmziegeln errichtet waren. Weiße Kalkspritzer verzierten in kleinen Bögen den rissigen Lehmputz und wiesen auf eine gute Ernte hin.

Wie immer bei meinen Reisen, wollte ich die Gebote der Höflichkeit als Fremder und Gast in einem bereisten Land beachten, und nicht einfach so in die mir unbekannte Lebenswelt meiner Gastgeber eindringen. Ich stieg aus, blieb vorerst beim Fahrzeug und zeigte mich den Bewohnern aus der Ferne, damit sie erkennen konnten, dass ich nur ein Tourist sei, der in friedlicher Absicht zu Besuch kam. Es war mir schon des öfteren passiert, dass bei abrupten Annäherungen, die Bewohner in ihre Wohnbauten flüchteten und die Türöffnungen verrammelten, weil sie Angst vor einem Überfall bekamen. Dies wollte ich tunlichst vermeiden.

Schon nach kurzem Halt, trauten sich die ersten Buben in unsere Nähe und begrüßten uns höflich aber schüchtern. Ihre Neugierde

hatte die Angst besiegt. Ich ging auf sie bedächtig zu, um ins Gespräch zu kommen. Mit den Kindern ist dies meist am einfachsten zu erreichen, denn die meisten von ihnen besuchten irgendwo in einem größeren Dorf meist unregelmäßig, aber immerhin, ab und zu die Schule und dort lernten sie die Amtssprache des Landes, Französisch.

Mit den Alten – diese Bezeichnung ist übrigens in Afrika nicht diskriminierend, wird meist wie eine Anerkennung gebraucht, denn man achtet und ehrt die alten Menschen der Dorfgemeinschaft als die Wissenden und Erfahrenen hoch – konnte ich mich nur selten verständigen, weil sie meist lediglich ihren Stammesdialekt sprechen konnten und nie die Gelegenheit einer Schulbildung erfahren durften. Auch Alberi konnte gut helfen, weil er fähig war, sich auf Lobi halbwegs gut zu artikulieren.

Wie die Siedlung hieß, wusste keines der Kinder. Ich bat einen der Buben, mich zum Chef du Village zu begleiten, um den zu fragen, ob wir hier in der Nähe zum Übernachten willkommen wären. Der Kleine nahm mich vertrauensvoll an der Hand und mit Alberi zusammen gingen wir bedächtig auf das erste Gehöft in vielleicht dreihundert Meter Entfernung zu. Ich war mindestens genauso aufgeregt wie mein kleiner Führer und schwitzte mehr als dieser.

Zum ersten Mal betrat ich eine Lobi-Wohnburg, ein Ereignis, auf das ich mich schon seit Jahren gefreut hatte. Und jetzt war es endlich so weit, ich trat in das erste der kleinen, stockfinsternen Zimmer ein. Fast war es ein ergreifendes Moment. Nur langsam gewöhnten sich meine Augen an die Dunkelheit im Inneren. Ich bekam keinen Bewohner zu Gesicht, sie hatten sich alle zurückgezogen. Sicherlich wurde ich unerwarteter Besucher aus allen möglichen Spalten zwischen den Wänden genau beobachtet, und sicherlich war ich den Einwohnern noch nicht geheuer. Es roch stickig, Straub tanzte in den wenigen Sonnenstrahlen, die durch die Eingangsöffnungen oder zwischen den Dachbalken durch drangen und reizte meine Augen. Ich empfand die Stauhitzte als unerträglich. Demütig gebückt musste ich mich vortasten, um nicht an den Baumstämmen der niederen Decken mit dem Kopf anzuschlagen. Allmählich gewöhnte ich mich an die Dunkelheit und die ungewohnten Verhältnisse. Unsicherheit und gefühlte Hitze ließen nach und ich empfand die tatsächliche Kühle in den Kammern immer angenehmer.

Auf den glattgestampften Sandböden erkannte ich kleine Opferaltäre, die wie Lehmpropfen an den gerundeten Seitenwände der

Burg errichtet waren. Blutspuren und Hühnerfedern der geopfert Tiere klebten daran, verstaubte Kalebassenbruchstücke lagen daneben, magische Schnurverbindungen waren zwischen mystischen Punkten gespannt, Spinnweben blieben immer wieder in meinem Gesicht kleben. Ein alter Vorderlader lehnte neben dem Altar, Hühnerküken pickten herum und flohen panisch bei meinem nächsten Schritt. Auch einen Küchenraum passierten wir, in dem eine Frau des Hauses ihren ganzen Reichtum in Form von Dutzenden von glänzend polierten Tontöpfen präsentierte, die exakt in Reihen bis unter die Decke aufgetürmt waren. Ein kleines Feuer brannte in einer einfachen Kochstelle und erfüllte die Stube mit beißendem Rauch.

Vor einem der Räume löste mein kleiner Begleiter den Handgriff und blieb stehen. Wir waren vor dem Zimmerchen des Dorfchefs angekommen. Natürlich blieben auch wir höflich zurück und ich sah einen alten, dünnen Mann bei meinem Erscheinen wie von der Tarantel gestochen aufspringen. Man hatte ihn wohl schon längst von unserem Kommen unterrichtet und er kam uns zur Begrüßung entgegen. Er trug eine völlig zerschlissene kurze Hose, ein Zeichen,



dass in diesem Haus kein großer Wohlstand herrschte, denn alleine das Tragen einer kurzen Hose galt seiner Zeit als unhöflich, wurde sie doch in Westafrika immer mit Unterwäsche in Verbindung gebracht, und diese zeigte man doch niemals her.

Unser Dorfchef strahlte übers ganze Gesicht, ergriff meine Hand und hörte nicht mehr auf, sie zu schütteln und mir unverständliche Begrüßungsformeln aufzusagen. Diese verstand ich nicht, hatte mir aber angewöhnt, sie trotzdem bei solchen Begegnungen zu erwidern. Ich machte das dann in gleichem Singsang und bediente mich dabei meines Heimatdialektes, des Oberpfälzischen, was ja auch bei uns nicht jeder versteht. Aber die Erwidrerung wurde offensichtlich als genauso herzlich empfunden, wie die Begrüßung durch den Chef. Über die Sprache konnten wir zwei Chefs uns nicht verständigen, da halfen Alberi und mein kleiner Freund. So erfuhr ich auch den Namen der Siedlung: Noumoulié Dougou, und die große Überraschung: « Du bist der erste Weiße, der unser Dorf seit vier Jahren besucht, » verkündete mein Gastgeber und es schien, als ob er deswegen richtig stolz war, zumindest strahlte er bis hinter die Ohren. Ich hatte jetzt jegliche Scheu abgelegt und genoss dieses Zusammentreffen köstlich. Ich war darauf vorbereitet, dass wir uns beim Reden miteinander nicht in die Augen sahen, denn « nur Dieben schaut man in die Augen », gebietet hier die Höflichkeit. Da kann man dann nur verstohlen aus den Augenwinkeln heraus beobachten, um jeweils auf Gesten und Handhabungen richtig zu reagieren.

Meiner Bitte, in der Nähe des Dorfes übernachten zu dürfen, wurde natürlich sofort entsprochen. Auch meinen Wunsch, das Gehöft am nächsten Tag besuchen zu dürfen, empfand der Chef du Village, wie eine Auszeichnung. Dabei fiel mir ein, dass nach der langen Zeit, in der kein Europäer im Dorf war, Kinder geboren sein mussten, die so einen Hellhäutigen wohl noch niemals zu Gesicht bekommen hatten. Ich wollte nicht, dass die genauso vor uns erschreckten, wie wir Kinder seinerzeit, als wir zum ersten Mal, kurz nach dem Krieg, einen amerikanischen Soldaten mit schwarzer Hautfarbe begegneten und gleich schreiend davongelaufen waren. Ich sprach den Dorfchef daraufhin an und schlug vor, etwa dort, wo unser Fahrzeug noch stand, zu übernachten, dann hätten die Kinder bis morgen Frühzeit, diese seltsamen Wesen, geschützt durch die Einzäunungen, ausführlich zu betrachten und sich bis zum Besuch an uns zu gewöhnen. So sollte es sein.

Ich lud den Dorfchef zum Abendessen zu uns ein; mir war klar, dass hier die Armut so groß war, dass das übliche Gastgeschenk eines Gastgebers, eine Ziege zu braten, oder ein Schaf, hier nicht erwartet werden konnte. Doch der Chef lehnte unsere Einladung wohl genau



deshalb ab und begründete es damit, dass wir doch von der anstrengenden Reise so müde sein und uns bald ausruhen müssten.

Die Nacht war herrlich ruhig, eine Nacht, wie es sie nur in Afrika geben kann. Unzählige Sterne funkelten vom klaren Nachthimmel, Sternschnuppen regneten herab, in blau, gelb und silberglänzend. Am Morgen, es war noch dunkel, brüllten die Hähne wie am Spieß und übertönten das rhythmische Stampfen der Frauen, die die schweren Holzstößel in die Mörser schlugen, um die Hirse für den morgendlichen Frühstücksbrei zu zerkleinern. Auch das Mahlen zu Mehl auf steinernen Reibeschalen mit Läufern aus Granit gehörte zur klassischen Morgenmusik. Vogelgezwitscher in melodischen, nie zuvor gehörten Klängen, unterhielt uns beim Frühstück, an dem mein kleiner Helfer von gestern fröhlich teilnahm und all unsere für ihn unbekanntes Köstlichkeiten aus mitgebrachten Wurst Dosen sich schmecken ließ. Gegen 9 Uhr kam der Dorfchef geschäftig zu uns geeilt, um uns zu begrüßen und in seinen Verantwortungsbe reich zu geleiten. Er trug die gleichen Stoffketten am Leib wie gestern; offensichtlich waren es seine einzigen Kleidungsstücke.

Ich übergab ihm unsere Gastgeschenke für die Dorfgemeinschaft, Kleidung für die Kinder, Tabak und Kola-Nüsse für die Alten, Seifen, Nagellack und ähnliches für die Frauen. Auch Augentropfen durfte ich reihenweise verabreichen und natürlich die unvermeidlichen Aspirin-Tabletten. Alle Bewohner der drei Gehöfte waren jetzt auf



oder ob sie mich zurück in meine bayerische Heimat begleiten wolle, um wieder bei mir zu bleiben bis zur vielleicht nächsten Reise, bei der sie mich wieder hätte begleiten dürfen. Ich hätte ihr jeden Wunsch erfüllt.

Der Tag der Heimkehr für meine Holzfigur kam, an dem ich die Lobi-Siedlung Noumouliédougou erreichen wollte. Wieder war es Januar, der 21., aber im Jahr 2009. Vieles im Land hatte sich geändert. Wieder war ich schon viele Tage auf Reisen. Neue Pisten waren geschoben, die wichtigsten Straßen im Land sogar geteert. Meine Verabredung im Musée du Poni mit der Prinzessin Claire hatte gut geklappt, war aber leider nur kurz, weil an diesem Vormittag ihre Mutter verstarb und sie schnell nach Obiré zurück musste.

Wir fuhren weiter und befanden uns etwa noch 45 Kilometer vor dem Heimatort meiner Lobi-Statue, als mein Freund Alberi, völlig unerwartet einen so schweren Malaria-Anfall bekam, dass ich ihn sofort in die nächste Krankenstation nach Sindou bringen musste. Wichtig war jetzt nur mehr, dass Alberi möglichst schnell wieder gesund werden würde. Man bemühte sich fürsorglich in der einfachen Krankenstation und wir übernachteten an Ort und Stelle mit bedrückter Stimmung und hofften auf baldige Genesung. Die trat dann auch bis zum nächsten Abend ein und unser Freund tat so, als wäre er halbwegs wieder fit.

Die schwierige und anstrengende geplante Fahrt in den Süden war jetzt nicht mehr möglich. Albert brauchte Schonung und wir hatten für mitgereiste Freunde einen Abflugtermin in Bamako, den wir nicht verpassen sollten. Der Heimatbesuch für meine Lobi musste deshalb leider ausfallen. So kam es, dass sich die für mich wohl wichtigste Figur meiner Sammlung, mein « masterpiece » immer noch – zwangsweise, aber doch freiwillig -- an ihrem angestammten Platz in München befindet, denn ich lasse es mir nicht nehmen, ich bin der felsenfesten Überzeugung, hätte ich sie unter dem « Baum der Eingebung » in Noumouliédougou gefragt, ob sie dort bleiben oder mich begleiten wolle, sie wäre mir sicherlich um den Hals gefallen und hätte mich niemals verlassen.

Täglich schaut die kleine Statue mich jetzt fragend von ihrem gewohnten Standplatz an, wann es denn wieder losginge. Und so warten wir beide auf die nächste Gelegenheit, den beabsichtigten Besuch nachzuholen und heim zu reisen, zu den freundlichen Lobi nach Noumouliédougou, in den Süden von Burkina Faso.

Text: Walter Egeter

den Beinen, wollten die fremden Besucher begrüßen. Keiner der Erwachsenen der Dorfgemeinschaft konnte französisch sprechen, aber wir hatten ja die kleinen Helfer.

Nach einem hochinteressanten Rundgang durch die größte der Wohnburgen ließ der Chef du Village die einzige vorhandene Holzbank auf den Versammlungsplatz zwischen den drei Gehöften unter den riesigen Mango-Palverbaum stellen, auf dessen mächtigen Wurzeln die Alten der Siedlung tagein tagaus abwarten wie die Zeit vergeht. Dort mussten wir Platz nehmen und wurden bestaunt, als kämen wir von einem anderen Stern. Ich erlebte, wie es sein kann, wenn wir selber Neues, Exotisches in den besuchten Dörfern bestaunen. Jede unserer Gesten wurde genau beobachtet, zahlreiche „Aahas“ und „Ooohs“ begleiteten unser Verhalten und lautes Gelächter den einen oder anderen Spaß, den wir untereinander machten, um die Stimmung hoch zu halten. Ich kam mir vor, wie eine neu ausgestellte Puppe in dem Schaufenster eines großen Kaufhauses bei uns.

Es wurde Zeit für uns, die freundlichen Lobi zu verlassen und uns auf den Weg zu machen.

Nach einer herzlichen Verabschiedung stieg ich in den LandRover. Wir wollten gerade starten, als der Chef du Village nochmals angerannt kam, und mir eine kleine Holzstatue, geschnitzt im klassischen Stil der Lobi, als Geschenk ins Auto reichte. Es war die am Anfang beschriebene. Sie wäre erst gestern geschnitzt worden, für einen bestimmten Zweck, tat er geheimnisvoll, wollte ihn aber nicht nennen. « Jetzt wird sie dich während deiner Reisen begleiten, dich beschützen und für eine glückliche Wiederkehr sorgen », ließ er übersetzen.

Sie erfüllte ihren Auftrag bis heute so ausgezeichnet, dass ich fünfzehn Jahre später beschloss, auch ihre letzte noch offene Bestimmung ihr und mir zu erfüllen, nämlich zusammen nochmals in das Dorf Noumouliédougou, ins Lobi-Land zu reisen und sie zum Besuch ihrer Heimat mitzunehmen. Ich wollte mit ihr noch einmal ihr Ursprungsdorf besuchen, zu unserer gemeinsamen Freude und sicherlich zur Freude der Dorfbewohner oder gar ihres Schöpfers. Dort, in der abgelegenen Siedlung Noumouliédougou, wollte ich sie auf die Wurzeln des riesigen Mangos-Baums in der Mitte zwischen den drei Gehöften in den Schatten stellen. Ich hatte vor, sie an dem wichtigsten Ort im Dorf stehen zu lassen bis zum Ende meines Besuches – galt sie dann nach Sammlerkriterien als « geheiligt im Ritus »? - , um sie dann zu fragen, ob sie für immer dort bleiben,

BILDLEGENDE

DIE FOTOS VOM JANUAR 2009 ZEIGEN DAS GEHÖFT EINES LOBI-WEISEN IN KAKUÉRÉ BEI KAMPTI, INZWISCHEN NATIONALES KULTURDENKMAL, DEN DER AUTOR SCHON SEIT VIELEN JAHREN IMMER WIEDER BESUCHT.

FETISCHE

Gemeint sind afrikanische Fetische. Eine kurze einführende Zusammenfassung zu diesem Thema wird man bei Ethnologen kaum finden. Die beste ausführliche Darstellung stammt von J.F. Thiel in „Was sind Fetische?“, Begleitbroschüre zu einer Ausstellung im Frankfurter Museum für Völkerkunde im Jahr 1986.



1. Wer sich über den Begriff Fetisch orientieren möchte, wird bald feststellen, dass die meisten Definitionen falsch, unvollständig, unscharf und unbefriedigend sind. Selbst der sonst so zuverlässige Brockhaus ist hier nicht zu gebrauchen. Die meisten Ethnologen bringen belanglose Wissenschaftshistorie, begriffsbreiiges Geschwätz oder ungeordnete Feldforschungsdetails. Mitschuldig an dieser Konfusion sind die Missdeutung dieses Begriffs und sein Fehlgebrauch durch Karl Marx und seine Nachbeter.
2. Bezogen auf afrikanische Kultobjekte lässt sich folgende idealtypische Definition geben: Fetische sind körperliche Gegenstände, in denen eine besondere Kraft angesiedelt ist, die neben einer allgemeinen Schutzfunktion von Fall zu Fall zur Erreichung bestimmter Zwecke eingesetzt werden kann und die auf indirekte, kausal nicht nachvollziehbare Weise die gewünschten Wirkungen hervorruft. Für Freunde von Kurzfassungen: Fetische sind Fluch-Wunsch-Verstärker.
3. Die körperlichen Gegenstände können aus der Natur stammen oder von Menschenhand hergestellt sein. Nur letztere kann man dem Bereich afrikanischer Kunst zurechnen, sofern sie den Mindestanforderungen abendländischer Ästhetik und Hygiene genügen.
4. Die Kraftkomponente kann nur vor dem Hintergrund einer dynamischen Weltansicht verständlich gemacht werden. Danach ist jede Materie mit Kraft ausgestattet. Manchen Objekten wird jedoch besonders viel Kraft zugeschrieben, z.B. Blut, Leopardenzähnen, Antilopenhörnern.
5. Jeder Fetisch enthält eine Kraftkonzentration, bewirkt durch einen Ladevorgang, den nur ein Fachmann (Fetischpriester) in Gang setzen und steuern kann. Die hier verwendeten Rituale und Rezepturen sind weitgehend unbekannt. Es handelt sich um Geheimwissen. Bekannt ist, dass die verwendeten Materialien sehr unterschiedlich sind. Man könnte von einem Kraftcocktail sprechen.
6. Auch für die Benutzung eines Fetichs ist das Wissen eines Fachmanns erforderlich. Entweder handelt der Fetischpriester selbst oder aber ein Laie aufgrund von Instruktionen, die er vom Fetischpriester erhalten hat. Die Handlungsziele können privater Natur sein oder einer Gemeinschaft dienen. Es können ethisch gesehen gute oder böse Ziele sein. Man spricht dann von weißer oder schwarzer Magie.
7. Die bei der Manipulation des Fetichs verwendeten Rituale münden nicht in Bitten oder bloßen Anrufungen, sondern sind eindeutige Anordnungen. Anders als bei katholischen Gnadenbildern und Reliquien wird Hilfe nicht erbeten. Sie wird befohlen.
8. Anders als bei katholischen Gnadenbildern und Reliquien treten die gewünschten Erfolge zwangsläufig ein. Deswegen sind Fetische als magische Werkzeuge anzusehen.

9. Das weitere magische Element bei Fetischgebrauch liegt darin, dass die eingetretene Wirkung kausal nicht nachvollziehbar ist.
10. Tritt die befohlene Wirkung nicht ein, sind hierfür zwei Ursachen denkbar: Entweder wurden bei der Kraftkonzentration oder bei der Kraftmanipulation Fehler gemacht, oder aber die Kraft des Fetischs hat nachgelassen. In letzterem Fall muss Kraft „nachgeladen“ werden. Hierfür ist wiederum der Experte zuständig.
11. Versagt ein Fetisch dauerhaft, so wird er weggeworfen oder an-



derweitig entsorgt.

12. Wie Fetische sind auch Amulette und Talismane körperliche Gegenstände, die eine Kraftkonzentration enthalten. Sie werden regelmäßig am Körper getragen. Es gibt hier jedoch keine Manipulation von Fall zu Fall und kein Nachladen, sondern die anfängliche Kraftladung soll ausreichen. Aufgabe des Amuletts ist dabei der Schutz seines Trägers vor allem Unheil. Aufgabe des Talismans ist allgemeine Wunscherfüllung, d.h. er fungiert für den Träger als Glücksbringer.
13. Die Kraftladung eines Amuletts erfolgt wie beim Fetisch durch einen Fachmann. Die Ladung eines Talismans erfolgt durch Wunschformulierung eines Laien: möge dieser Gegenstand Glück bringen.
14. Im Gegensatz zu katholischen Gnadenbildern und Reliquien dienen Fetische, Amulette und Talismane nicht der Verehrung. Sie sind als nützliche Werkzeuge jedoch Gegenstände des Respekts. Hiervon hatten die christlichen Missionare, die allerorten von der Anbetung heidnischer Götzen berichteten, gar nichts begriffen. Zu den Treppenwitzen der Religionsgeschichte gehört, dass die katholische Kirche selbst dem Anschein des Götzendienstes bei Gnadenbildern mit der feinsinnigen theologischen Unterscheidung zwischen adorare und venerari begegnen musste.
15. Fetische werden darüber hinaus gefürchtet. In Gegenden und

Zeiten, in denen auffällig viel Unheil geschieht, wird dies häufig auf außer Kontrolle geratene Fetische zurückgeführt. Es werden dann regelrechte Fetischrazzien veranstaltet. Die eingesammelten Unheilbringer werden verbrannt. Bemerkenswert ist, daß bei diesen Fetischrazzien die großen Gemeinschaftsfetische und die Fetische der Mächtigen (Häuptlinge, Medizinmänner) zumeist ausgespart werden. Betroffen sind eher die Fetische im Besitz der kleinen Leute.



16. Fetische galten den Abendländern früher als primitiv, hässlich und schmutzig. Erst die Parallelempfindungen auslösenden Erscheinungen aus dem Bereich der modernen Kunst führten zu ihrer Akzeptanz als Kunstwerke.

Text: Hans Rielau

GEDANKEN UND ERINNERUNGEN EINES SAMMLERS

Das Buch mit diesem Untertitel und mit dem Haupttitel „Afrikanische Miniaturen“, aus dem wir bereits im letzten Heft einige Texte veröffentlicht haben, ist Anfang diesen Jahres bei Books on Demand (BoD) veröffentlicht worden und kann zum Preis von EUR 72 beim örtlichen Buchhandel bezogen werden.

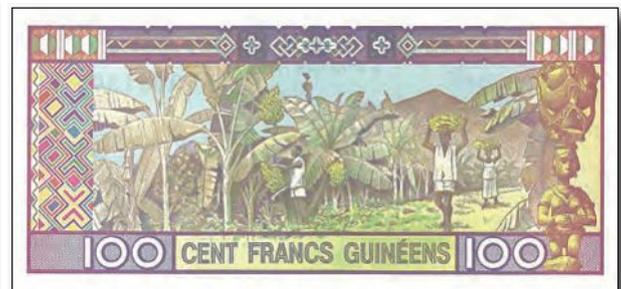
In dem Bildband stellt der Verfasser Hans D. Rielau 90 Exemplare seiner Miniaturensammlung vor. In den nach Stichworten sortierten Texten befaßt er sich mit seinen Erfahrungen als Sammler und der Erläuterung von Begriffen und Theorien, denen ein Liebhaber afrikanischer Kunst zwangsläufig begegnet.

Wir veröffentlichen diesmal seinen Text über Fetische und darüber hinaus auch einige Abbildungen aus dem Buch, die bei der Veröffentlichung unseres letzten Heftes leider alle noch nicht druckfertig vorlagen.

Während unserer Tagung in Hannover wird der Autor einige Exemplare seines Bildbandes zur Einsichtnahme auslegen.

AFRIKANISCHE SKULPTUREN AUF GELDSCHEINEN

Nicht nur Zahlungsmittel, sondern auch interessante Sammelobjekte



Banknoten sind neben dem Münzgeld umlaufende, auf einen runden Betrag lautende, mit währungsgesetzlicher Kraft versehene Zahlungsmittel, die nur von privilegierten Staatsbanken in Verkehr gebracht werden. In der Bundesrepublik Deutschland ist diese bekanntlich die Deutsche Bundesbank in Frankfurt a. M.

Diese Geldscheine zählen nun weltweit zu den Dingen, die zwar täglich von Millionen Menschen in die Hand genommen, betrachtet und ausgegeben, aber während der Zeit ihrer Umlauffähigkeit nur sehr selten von Kunst- und Graphikfreunden oder anderen Sammlern aus dem üblichen Zahlungsverkehr gezogen und dann sorgfältig wie wertvolle Sammelobjekte aufbewahrt werden.

Die 50, 100, 200 oder gar 500 Euro-Scheine werden regelmäßig wieder ausgegeben oder aber auf Bankkonten einbezahlt. Dadurch kommt es, dass Banknotensammler für erst vor einigen Jahren außer Kurs gesetzte Scheine bereits das Vielfache des ursprünglichen Betrages aufwenden müssen. Erstaunlicherweise werden dann aber diese Summen von Liebhabern bereitwillig bezahlt. Dies gilt dann insbesondere für die in der Regel sehr seltenen, noch erhaltenen bankfrischen Banknoten.

Die seltsame Scheu, umlauffähige höhere Werte sofort nach der

Ausgabe in ein Sammelalbum zu stecken, hat dazu geführt, dass viele deutsche Banknoten der vergangenen Jahrzehnte – abgesehen von den auch heute immer noch in großen Mengen vorhandenen Massenausgaben der Inflationsjahre 1919/1923 – zu Raritäten geworden sind. So wird für die ersten Banknoten der Bundesrepublik Deutschland vom Handel in der Regel mehr als das Doppelte des einstigen Nennwerts bezahlt.

Die große Seltenheit mancher in- und ausländischer Banknoten erklärt sich außerdem auch damit, dass das systematische Sammeln und Aufbewahren von Geldscheinen erst wesentlich später populär wurde als das Aufheben von Münzen und auch von Briefmarken.

Entwertete Banknoten wurden unter sehr strengen Sicherheitsvorschriften verbrannt oder aber den Papiermühlen übergeben. Besonders hohe Liebhaberpreise erzielten die oft nur noch in wenigen Exemplaren erhalten gebliebenen Taler- und Guldenscheine der altdeutschen Länder von Anhalt, Baden und Bayern bis Sachsen und Württemberg.

Die in der geldgeschichtlichen Forschung gewonnene Erkenntnis, dass sich die Geld- und Währungsgeschichte eines Landes nicht

allein an seinen Münzen, sondern nur an der Gesamtheit aller Geldzeichen verfolgen lässt, stellt die Banknoten insgesamt für Wissenschaftler und Sammler völlig gleichberechtigt neben die geprägten oder gegossenen Geldstücke aus edlen oder auch unedlen Metallen.

Für die Banknotensammler gibt es nun zahlreiche Parallelen zum Briefmarkensammeln dazu, wie die Unterschiede im Papier, die Drucktechniken (Hoch-, Tief- und Flachdruck), die Variationen der Farben und vor allem auch Wasserzeichen. Nicht verausgabte amtliche Noten, Fehl- und Probedrucke bieten zusätzliche, interessante Spezialgebiete. Beliebt ist auch das Zusammenstellen der verschiedenen Serienbuchstaben.

Da für manche Sammler seltene Scheine unerreichbar bleiben, liegt der Hauptreiz zum Weitersammeln in der Freude an zwar schönen, aber weniger raren Stücken. Übrigens gilt bei allen Banknoten der wichtige Grundsatz: „Schön können sie sein, sicher müssen sie sein“.

Die sog. „Motivsammler“ zählen zweifelsohne zu den Ästheten unter den Sammlern. Ihnen wird aber von Sammelkollegen vorgehalten, dass das wissenschaftliche Moment in diesen Motivsammlungen zu kurz kommt.

Die Grenzen für den Aufbau einer solchen Geldscheinsammlung zieht in der Regel nur der eigene Geldbeutel. Die Geschichte der Banknoten reicht zum Beispiel in China über 1300 Jahre zurück. Insgesamt gibt es heute auf der Welt mehrere hunderttausend Ausgaben, die niemand auch nur annähernd zusammentragen kann.

Ein Kölner Sammler brachte es in 30jähriger Tätigkeit auf 180.000 Scheine, wobei die zahlreichen Doubletten nicht berücksichtigt sind. In München zählt die von dem Sammler Albert Pick aufgebaute Geldscheinsammlung der Hypo-Vereinsbank zu den bedeutendsten Sammlungen der Welt. Sie wird heute als Stiftung bei der Münchener Wertpapierdruckerei Giesecke & Devrient aufbewahrt. Interessenten werden von der „HVB Stiftung Geldscheinsammlung“ gerne über die Sammlung und die Stiftung informiert (Postanschrift: Prinzregentenstraße 159, 81677 München, Tel. 089 – 4119 – 3467, Fax 089 – 4119 – 3517).. In Ausstellungen werden ausgewählte Exponate aus der Papiergeldgeschichte gezeigt. Gestartet wurde mit einem Geldschein-Zoo, also mit Tiermotiven aus aller Welt. Weitere Bereiche aus den Tresoren sind bereits angekündigt. Der Papst der deutschen Banknotensammler, Albert Pick, hat in seinem Handbuch für Papiergeldsammler und -liebhaber beispielhaft folgenden zehn großen Sammelgruppen genannt: Religiöse Motive, Kunst und Literatur, berühmte Persönlichkeiten, Verkehr, Wissenschaft, Technik, Geschichte, Geographie, Fauna und Flora, Sport. Spannend und sehr abwechslungsreich sind „archäologische Funde und Denkmäler alter Kulturen“ auf Banknoten. Hierzu zählt auch die afrikanische Stammeskunst.

Über eine auch im internationalen Vergleich anerkannte Sammlung von alten und neuen Geldscheinen verfügt die Deutsche Bundesbank in Frankfurt a. M. Die Anfänge der heutigen Sammlung reichen zurück bis in die Zeit der Reichsbank in der damaligen Reichshauptstadt Berlin. Es war eine Universalsammlung ohne zeitliche und räumliche Beschränkung, die in den Kriegswirren des Jahres 1945 fast vollständig verloren ging. Nur ein Bruchteil der aus circa 180.000 Münzen bestehenden ehemaligen Reichsbanksammlung gelangte nach Kriegsende in den Besitz der Bank Deutscher Länder. Die Papiergeldsammlung von circa 140.000 Scheinen ging vollständig verloren. Sie musste völlig neu geschaffen werden und zählt mit heute etwa 260.000 Stück zu den weltweit bedeutendsten ihrer Art. Teile der Bundesbanksammlung werden sowohl dauerhaft als auch



wechselnd im Geldmuseum der Deutschen Bundesbank (Anschrift: Wilhelm-Epstein-Straße 14, 60431 Frankfurt a. M., Tel. 069 – 9566 60 24) gezeigt. Diese Bestände sind zu Studienzwecken zugänglich. Einzelheiten regelt die Benutzungsordnung für den Studienraum. Von den Sammlungsobjekten können gegen Bezahlung digitale Fotos bzw. Scans bestellt werden.

Anfängern beim Sammeln von Banknoten wird allgemein empfohlen, ihr Sammelgebiet nicht zu weit zu wählen und möglichst bald eine vernünftige Beschränkung auf ein bestimmtes Land, Zeitperiode oder aber Motiv zu wählen. Nicht nur die Wahl des Motivs, sondern auch der Aufbau der Sammlung können nach eigenem Wissen, Geschmack und auch nach eigenen Ideen erfolgen. Echte Sammler werden trotz der notwendigen Spezialisierung auf historische, geographische und wissenschaftliche Fakten achten.

Reizvoll ist es zum Beispiel, die Darstellungen afrikanischer Stammeskunst auf alten und neuen Banknoten zu sammeln. Hier gibt es u. a. sammelnswerte Ausgaben von Angola, Guinea, Kamerun, Kongo, Mozambique, Nigeria, Westafrika, Zaire und Zentralafrika. Bei den abgebildeten Objekten handelt es sich um Goldstaubgewichte, Masken und Plastiken aus verschiedenen afrikanischen Kulturkreisen. Die Originale sind aus Elfenbein, Gold, Bronze, Holz und Ton. Sie befinden sich in der Regel in staatlichen Museen.

Die alten und neuen afrikanischen Banknoten gibt es in Europa im Fachhandel. Die Preise sind hier vernünftig und reichen von 3,- Euro bis nur gelegentlich über 100,- Euro.

Auch beim Sammeln afrikanischer Banknoten sollte möglichst auf bankfrische oder zumindest nur wenig umgelaufene Exemplare mit frischen Farben und steifem Papier geachtet werden. Stecknadelstiche, Eselsohren, abgeschnittene oder eingerissene Ränder, Klebestellen, Bügelspuren oder lappiges Papier mindern den Wert beträchtlich. Fehldrucke werden vor allem in den USA hoch bezahlt. Zur Aufbewahrung eignen sich alte Briefumschläge, falls sie säurefrei sind. Außerdem gibt es in den einschlägigen Fachgeschäften besondere Steckalben und kartothekartige Ablagen.

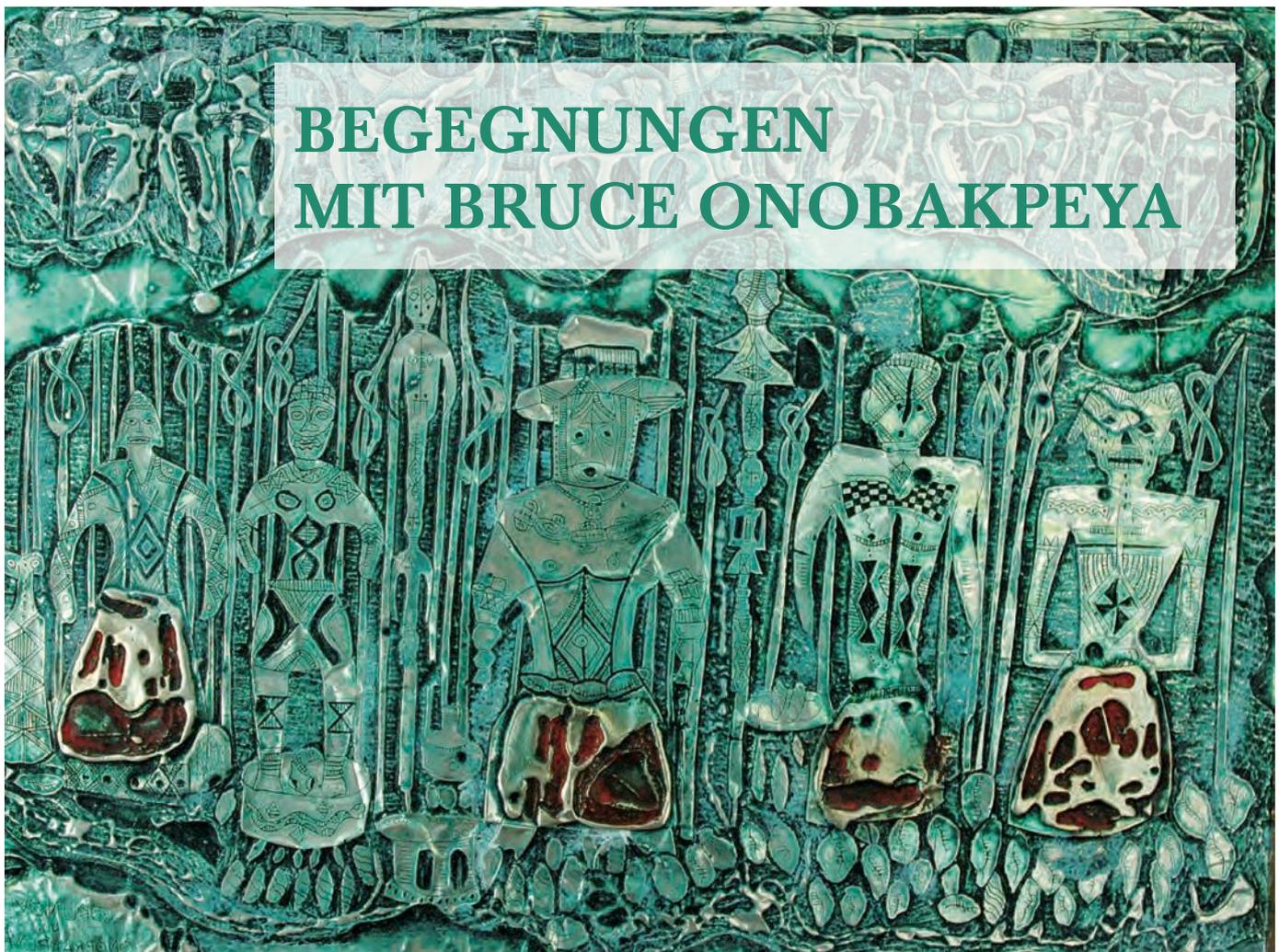


Abb. 01: Okonovu
„Deep Etching“ auf Metallfolie
H: 46 x B: 60 cm / 1970

Im Februar 1970 wurde mein Mann, Joachim Kahl, von der „Alusuisse“ zur Tochtergesellschaft „Alumaco“ nach Lagos/Nigeria versetzt.

Als wir Bruce Onobakpeya zum ersten Mal trafen, war er schon ein sehr bekannter und anerkannter Künstler, der bereits in der Commonwealth Exhibition in London ausgestellt hatte wie auch in Moskau, Warschau, Bologna, New York und Washington, DC. Internationale Aufmerksamkeit wurde ihm zuteil, als der Herzog von Edinburgh 1965 zwei seiner Werke erwarb.

Bruce Onobakpeya hatte im Jahre 1970 eine Vernissage im Goethe Institut in Lagos /Nigeria. Zu dieser Zeit befand sich das Goethe Institut noch in der Broadstreet, die Räumlichkeiten waren nicht besonders groß und kaum für Ausstellungen geeignet. Doch der Andrang war immens, Bruce, wie alle ihn nannten, war schon zu diesem Zeitpunkt ein sehr beliebter Künstler bei der internationalen Community in Lagos und seine Werke sehr gefragt.

Wir waren sehr beeindruckt von seinen Bildern, von der Technik und seinem Können sowie auch von seiner Person. Er strahlte eine

Freundlichkeit und - obwohl sehr umworben - eine Bescheidenheit aus, die ihm bis heute geblieben sind. So wurden wir auf Anhieb begeisterte Anhänger und Sammler seiner Werke. Es folgte eine Einladung in sein Atelier im Palmgrove-Estate und wieder waren wir beeindruckt. Wie konnte man auf so kleinem Raum und bei derart schlechten Lichtverhältnissen so Großartiges leisten? Zum Drucken diente ihm eine von Hand getriebene Presse, und da Papier ständig knapp war, durfte Bruce sich keinen Fehler erlauben. Daher druckte er in der Regel 5 „Artist Proofs“, 5 „Experimental Pieces“ und 15 Blätter in je zwei Farben. Alle Drucke trug er akribisch in ein Buch ein. Aus unserem Urlaub in Europa brachten wir Bruce jeweils Papier oder Farben mit, da beides in Nigeria schwer erhältlich war. Aufgrund der Beziehungen meines Mannes konnte Bruce von 1975 bis 1978 in der Hilzinger Kunstaussstellung seine Werke zeigen und verkaufen.

Im Jahr 1976 baute Bruce, dessen Bekanntheitsgrad sich national und international merklich ausgeweitet hatte, ein großes Haus mit Atelier, Galerie und Wohnung im Papa Ajao -Estate. Nun hatte er viel Platz, konnte angehende Künstler unterrichten und ausbilden, und endlich konnte er auch eine elektrisch betriebene Presse erwerben, bei deren Beschaffung und Einfuhr mein Mann behilflich war.

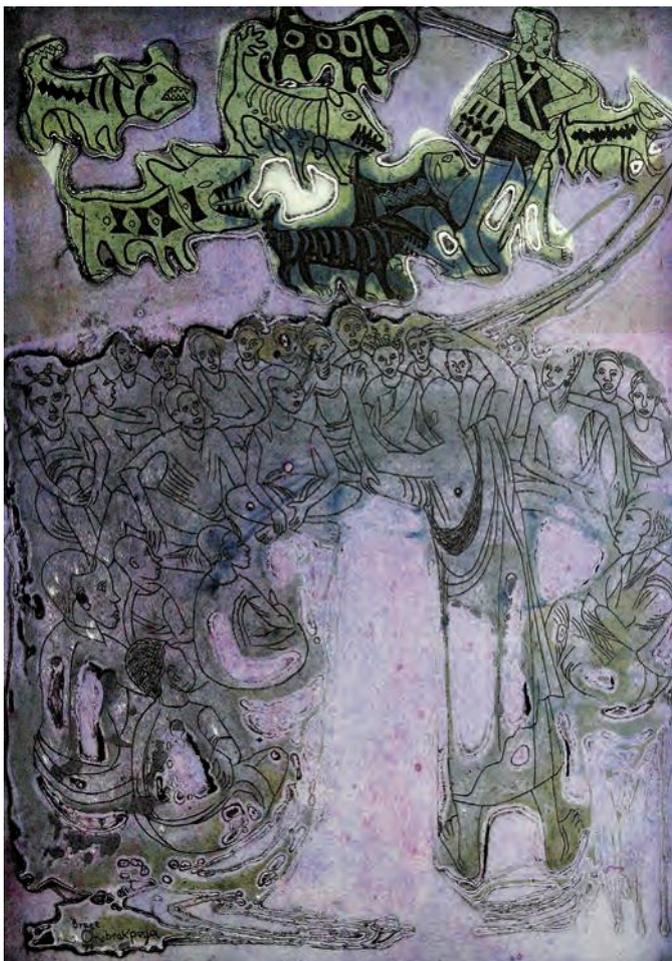
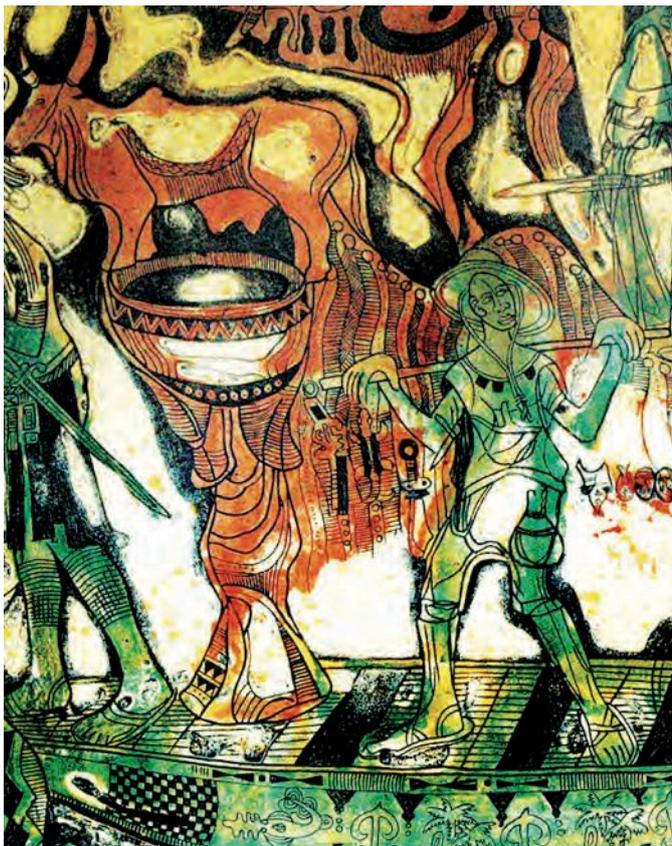


Abb. 02: Eraguamire
„Deep Etching“ auf Papier („Experimental Proof“)
H: 68 x B: 49,5 cm / 1977



Ein sehr beliebtes Werbegeschenk in Nigeria waren Kalender. Deshalb entschied die Geschäftsleitung der „Alumaco“, für das Jahr 1982 einen Kalender mit 6 Werken von Bruce Onobrakpeya in der Schweiz herstellen zu lassen. Außerdem sollte Bruce von jedem Blatt Abzüge erhalten. Mein Mann reiste in die Schweiz, um alles entsprechend zu regeln. Ich weiß nicht mehr, wie viele Exemplare gedruckt wurden, aber es war eine stattliche Anzahl - und ein voller Erfolg! Bruce erhielt seine Abzüge und stellte daraus Mappen zusammen mit Erklärungen zu den Bildern, die in seiner Galerie verkauft wurden.

Bruce war auf der ständigen Suche nach neuen Ausdrucksmitteln, er experimentierte viel mit unterschiedlichen Materialien. So entstanden z. B. seine Drucke auf stärkeren Aluminiumfolien, die mein Mann ihm in besonderen Breiten und Stärken von der Tochtergesellschaft der „Alusuisse“, der „Aluminium Walzwerke Singen“ besorgen konnte.

Wir besuchten Bruce häufig in seinem Atelier und sehr oft hatte er wieder etwas Neues, sehr Schönes geschaffen. So wuchs unsere Sammlung zu einer stattlichen Größe an. Erwähnen möchte ich auch, und das ist typisch Bruce, als der Chairman meines Mannes ein Bild (Plastograph & Drawings) erwarb um es meinem Mann zum fünfzigsten Geburtstag zu schenken, zeichnete Bruce unter die 49 images ein 50.stes „Rejuvenation“. Er schrieb dazu „Images (50 special for Joachim Kahl at 50).“

Es gäbe noch sehr viel mehr über Bruce zu berichten. Aber abschließend möchte ich noch dieses sagen, was mein Mann sicher auch so empfunden hätte, Bruce Onobrakpeya ist ein ganz besonderer Mensch, den wir sehr schätzen und bewundern, ein hoch talentierter und begnadeter Künstler, einer der besten seiner Nation. Er hinterlässt viele Spuren, allein in Nigeria z. B. seine in Glas geätzten Motive am „Murtala Mohammed International Airport“ in Lagos, die Stationen des Kreuzweges in der St. Pauls Kirche in Ebute-Metta / Lagos, diverse Buchillustrationen sowie Wanddekorationen in Universitäten und Kulturzentren.

Ich bin dankbar, dass ich Bruce Onobrakpeya kennenlernen durfte. Er hat mein Verständnis für afrikanische Kunst sehr stark beeinflusst und geprägt. Zu seinem achtzigsten Geburtstag gratuliere ich und wünsche ihm von Herzen long life and prosperity.

Text: Hannelore Kahl

Abb. 03: Abschnitt von „Peak Regatta“
„Deep Etching“ auf Papier („Artist Proof“)
H: 59 x B: 84 cm / 1985

shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst
Fotografie - Limitierte Editionen
Antiquarische Kunstbücher



shikra – ausgesuchte afrikanische Kunst

shikra wurde im August 2005 als Online-Galerie für traditionelle und moderne afrikanische Kunst gegründet.

shikra präsentiert eine erlesene Auswahl verschiedenster Kunstgegenstände aus zahlreichen afrikanischen Ländern.

shikra

Ziethenstr. 10, 22041 Hamburg, Germany
Phone: +49 (0)175-245 08 68
makin@shikra.de · www.shikra.de

African Art



1



2

DIE BASSA – EIN KÜSTENVOLK IN LIBERIA, WESTAFRIKA

Durch die Machtkämpfe und Ausdehnung der Reiche Mali und Songhay fanden mehrere Wanderbewegungen statt, die bis an die Küste Guineas führten. So gelangten die Kruan- und vor allem die Mende-sprechenden Völker in das Gebiet des heutigen Liberia. Eine Untergruppe der Bassa, die Maabahn, trafen auf der Halbinsel an der Mündung des Mesurado Rivers (die geographische Lage des heutigen Monrovia) auf die De. Sie verbreiteten sich entlang der Küste und lebten zusammen mit den Kru, die vereinzelte Dörfer gegründet hatten.

Abb. 01: BASSA
Maske mit Korbgeflecht
die Maske wird quer über
dem Kopf getragen.
Holz, H: 19 cm

Abb. 02: BASSA
Bundumasker
Holz, H: 30 cm

Es bildeten sich zwei Gruppierungen:

- die Küsten-Bassa
- und die im unzugänglichen Urwaldgebieten lebenden Busch-Bassa.

Die Küsten-Bassa nahmen schon früh Kontakt zu Europäern und den Amerco-Liberianern auf, die am St. John River, mitten im Basaland, die Orte Hartford, Fortsville, Edina und Buchanan aufgebaut hatten.

Die Busch-Bassa hingegen waren von der Entwicklung lange Zeit abgeschnitten.

Die Dörfer der Bassa wurden so angelegt, dass kein gerader Weg durch die Orte führte; so sollten Angreifer und Späher verunsichert werden. Die Hütten und Häuser hatten meist einen rechteckigen Grundriss, jedoch mit einer größeren Grundfläche als bei den sonst üblichen Rundhäusern anderer Ethnien. Die verhasste Hüttensteuer, die von der liberianischen Regierung erhoben wurde und für jedes einzelne Gebäude berechnet wurde, ist auf diese Hausform zurückzuführen.

Da die Bassa stets Auskünfte über den Gebrauch von Masken und über die Geheimbünde verweigerten, gibt es nur wenig Informationen über den geschichtlichen und mythologischen Hintergrund. Erst spät wurde der Poro-Bund von den benachbarten Kpelle übernommen.

LITERATUR:

- MENEGHINI, MARIO: THE BASSA MASK, AFRICAN ARTS, HEFT VI, 1972
- DORSINVILLE, ROGER / MENEGHINI, MARIO: THE BASSA MASK- A STRANGER IN THE HOUSE, ETHNOLOGISCHE ZEITSCHRIFT ZÜRICH, 1973, NR. 1, JULI, SEITE 5 -53



3



5



4



6

Esther Warner, eine Amerikanerin, die mit ihrem Mann in den 30-er oder 40-er Jahren auf der Firestone-Plantage lebte, berichtet in ihrem Buch „New Song in a Strange Land“ von einer Abschlussfeier von Bassamädchen, die aus einem gri-gri Buschlager entlassen wurden sowie dem Tanz einer zo-Frau mit einer Bundu-Maske; der Sandebund wird jedoch nicht erwähnt.

Immer wieder findet man in der Literatur widersprüchliche Aussagen über die Geheimbünde, da alle Mitglieder zu strengstem Schweigen verpflichtet sind. In früheren Zeiten wurde ein Vergehen auch mit dem Tode geahndet. Noch bis vor wenigen Jahren waren die Masken der Bassa nahezu unbekannt.

Erst ein Artikel in „African Arts“ von Mario Meneghini, einem italienischen Sammler, der viele Jahre in Liberia lebte, zeigte, dass die Bassa einen eigenen Stil entwickelt hatten.

Masken:

Ein charakteristisches Merkmal der Bassa-Masken ist die symmetrische Anordnung der Haarwülste.

Die Masken werden auf ein Rattengeflecht gebunden und schräg auf dem Kopf getragen, Tücher oder ein dichter Umhang aus Raphia-Fasern verbergen den Träger. Dieser Maskentyp dient der Unterhaltung.

Abb. 03: Signaltrommel, Bassaküste bei War Town

Abb. 04: Küchegehöft der Bassa

Abb. 05: Auftritt einer Bassamaske am Farmington Riverr Town

Abb. 06: Bassa-Mädchen aus dem gree-gree bush des Sandebundes



7



8



9



10



11

Miniaturmasken:

Die kleinen 3-6 cm hohen Masken, in Liberia als passportmasks bekannt, haben ähnliche Funktionen wie bei den Dan. Sie sollen vor Unheil und bösen Geistern schützen. Ob sie auch als Erkennungszeichen für den Poro-Bund benutzt werden, ist nicht bekannt.

Bundu-Masken:

Die schlichten Masken traten in den Initiationslagern der Mädchen auf und wurden von zo-Frauen getragen, die auch als Leiterinnen den gri-gri Buschschulen vorstanden.

Der Sandebund ist in jüngster Zeit nicht mehr in Erscheinung getreten, deshalb sind nur wenige Exemplare von Helmmasken vorhanden.

Text und Fotos: Siegfried Wolfram

Abb. 07: BASSA
Holz, H: 25 cm

Abb. 08: BASSA
rot umrandete Augen
Holz, H: 28 cm

Abb. 09: BASSA
Holz, H: 18 cm

Abb. 10: BASSA
Holz, H: 24 cm

Abb. 11: BASSA
Maske mit ritueller Bemalung
Holz, H: 17 cm

Abb. 12: BASSA
Miniaturmasken,
Holz, zw. 4,5 - 8 cm



12



Peter Duschl, Jahrgang 1947 (geboren in München), verließ Bayern im Jahr 1965, um zur See zu fahren. 1966 war er erstmals auf Landgang in Südamerika und arbeitete noch bis 1969 auf verschiedenen Schiffen. Ab 1969 folgten die Arbeit als Plantagenaufseher in Papua-Neuguinea und anschließend bis 1973 diverse Jobs in Australien. Ab 1975 war er auf einem Ölversorgerschiff und Ölbohrinseln und bezog im November eine Wohnung in Belem do Para (Brasilien). In dem Gebäude „*Assembleia Paraense*“ im Zentrum der Stadt befand sich damals ein Laden der Funai (Indianerbehörde), in welchem die Erzeugnisse der materiellen Kultur verschiedener Völker angeboten wurden. Dort freundete er sich bald mit den Angestellten und dem Geschäftsführer Milton Enrico do Rego an. Letzterer war in den 1970er bis 1990er Jahren Lieferant vieler Stücke, die über den Ethnologen Lajos Boglar in europäische Museumssammlungen gelangten, auch viele Stücke in der Sammlung des Künstlers Horst Antes dürften aus dieser Quelle stammen.

Im Laden der Funai kam es zu ersten direkten Kontakten mit Indianern. Um 1976 lernte Peter einen Apalai namens *Anakare* kennen, der regelmäßig nach Belem kam, um Erzeugnisse aus seiner Region zu verkaufen. Nachdem dieser bei einem Besuch vollständig beraubt worden war, kaufte Peter mit ihm zusammen ein, damit er wenigstens etwas nach Hause mitbringen konnte. Dadurch ent-

stand ein enger Kontakt und immer wenn *Anakare* nach Belem kam, besuchte er Peter und machte ihn mit seinen indianischen Freunden bekannt.

Eine weitere intensive Beziehung entstand damals zu *Kukukaprekre*, einem Parakateje-Indianer (Gaviao), der ebenfalls öfter nach Belem kam. Die Gegenstände, welche er damals verkaufte, waren schon dem Geschmack der brasilianischen Käufer angepasst. Peter hingegen interessierte sich für die Kulturgegenstände, die in der Zeit vor dem Kontakt verwendet und hergestellt worden waren. Nachdem er diesen Wunsch deutlich gemacht hatte, brachte *Kukukaprekre* etwa ein halbes Jahr später die ersten Stücke, die „so hergestellt waren wie früher“. Aus diesen regelmäßigen Besuchen entwickelte sich ein sehr enges Verhältnis, das zu Peters Adoption in die Familie und der Erstellung einer vollständigen Sammlung von Gegenständen führte, von denen *Kukukaprekre* wünschte, dass sie einmal in ein Museum gelangen möge.

Ein erster Besuch bei den Kayapo der Untergruppe Kuben-krankeh datiert aus dem Jahre 1983, später war Peter Duschl noch zweimal in den 1990er Jahren dort, insgesamt etwa drei Monate in verschiedenen *Aldeias* (Dörfern) der vier Kayapo-Häuptlinge *Ngapre*, *Pangra*, *Boimg-Tuk* und *Kworidjanhiti* (Missionsname Joel Guellish Kayapo).

Aufgrund eines Arbeitsunfalles mit Blutvergiftung und Thrombose im linken Arm im Jahr 1990 veränderte sich Peters Leben wesentlich. Er ging als Folge in Frührente und hatte dadurch wesentlich mehr Zeit seinen Interessen nachzugehen und die Beziehungen zu den verschiedenen Indianern zu intensivieren. Jetzt konnte er die Einladungen wahrnehmen und besuchte 1993 für etwa sechs Wochen die Apalai am Rio Paru do l'Este. Außerdem war er zweimal (vier und sechs Wochen) bei den Kaapor am Rio Gurupi und am Rio Pindare in der *Aldeia Agua Preta*. Sehr häufig war er zu Kurzbesuchen bei den Parakateje. Obwohl er mehrfach eingeladen worden war, schaffte er es jedoch nicht zu den Waiwai. Wenn er in den Dörfern war, nahm er am täglichen Leben teil. Es wurde geschwommen, gefischt, gejagt, durch den Wald gewandert und viel gelacht. Peter wollte nicht von Außen dokumentieren, sondern ihm gefiel dieses



Abb. 02: Kaapor in Belem 1990er Jahre

Leben und er wollte sich bei seinen Besuchen weit möglichst intergrieren. So gibt es aus dieser Zeit kaum Fotos, und er lernte über die materielle Kultur vor Ort weniger als in Belem, wie er meint: „Am meisten habe ich im Hotelzimmer gelernt“. Wenn die Indianer zu Besuch waren, wurden Stücke hergestellt oder restauriert und Fragen beantwortet. Konzentriertes, manchmal tagelanges Arbeiten war hier viel einfacher als in der Aldeia, es gab weniger Ablenkung. So entstand über die Jahre ein regelmäßiger Kontakt zu den Apalai, Kaapor, Kayapo, Waiwai und Parakateje. Dies ermöglichte ihm die Vervollständigung seiner Sammlungen, nicht nur durch die Stücke selbst, sondern auch durch die zugehörigen Informationen. Aber: „Manchmal brauchte ich 20 Jahre, um ein bestimmtes Stück zu erhalten.“

Um das Jahr 2005 endete diese intensive Phase, da Peter infolge der zunehmend bedrohlich empfundenen Kriminalität in Belem wieder nach Deutschland zurückging. Der Kontakt zu Deutschland war nie ganz abgerissen, nach zwei kurzen Aufenthalten in den Jahren 1985 und 1990 war er seit 1994 fast jedes Jahr drei bis vier Monate in München gewesen, da die Mutter und der Bruder dort lebten.

Welche Völker sind oder waren in der Sammlung vertreten?

Die Stücke erwarb Peter Duschl von ehemaligen Funai-Angestellten, aus alten brasilianischen Sammlungen, direkt von den Indianern sowie Funai-Laden in Altamira, Belem und Brasilia. Aber auch in Deutschland durch Tausch mit Josef Fittkau, dem ehemaligen Leiter der Zoologischen Staatssammlung in München, der in den 1960iger bis 1980iger Jahren in Südamerika unterwegs gewesen war und selbst eine große Sammlung zusammengetragen hatte. Diese befindet sich seit 2010 im Staatlichen Museum für Völkerkunde München. Übrigens sind auch einige interessante Stücke der Sammlung Fittkau ursprünglich aus der Sammlung von Peter Duschl. Man kann gespannt sein, ob diese Details auch in dem geplanten Katalog enthalten sein werden.

In den letzten Jahren hat das Linden-Museum Stuttgart einige Stücke der Kayapo sowie eine Sammlung der Kaapor - inklusive Fotos und der Apalai-Wayana von Peter Duschl erworben. Für die Ausstellung *Weiter als der Horizont - Kunst der Welt* im Museum für Völkerkunde München hat er 2007 einen *oroko* der Apalai (1925 von Felix Speiser gesammelt) neu aufgebaut und teilwei-

ETHNIE	TYP	ERWERB
Arawete	Sammlung (ca. 20 Stück)	Funai-Altamira
Asurini	Sammlung (ca. 10 Stück)	Funai-Altamira
Bororo	Einzelstück (Kopf-Reif)	Tausch mit Josef Fittkau
Guajajara	Einzelstück (Rock)	Funai-Belem
Juruna	Einzelstück (Umhang)	Funai-Belem
Kaapor	Sammlung (ca. 120 Stück)	seit Mitte der 1970iger aus den Altbeständen von Funai-Mitarbeiter, dann bei Kaapor vervollständigt (seit 2011 im Linden-Museum Stuttgart)
Kayapo	Sammlung (ca. 470 Stück)	1974 über Milton eine alte Kollektion eines Griechen, gekauft, der am Sao Felix de Xingu lebte, dann bei den Kayapo vervollständigt in der Sammlung auch Stücke der Xikrin-Catete
Karaja	Sammlung (ca. 60 Stück)	Funai-Brasilia, und wenig von einem Karaja
Kreen-akarore (Panara)	Einzelstücke (2 Kopf-Reif)	Funai-Belem Milton (heute 1 Reif im Museum für Völkerkunde Wien)
Palikur	Einzelstücke (6 Federhüte)	die Palikur waren zum Indianerfest 1996 in Belem (1 Hut heute Museum für Völkerkunde München)
Parakana	Sammlung (ca 10 Stück)	Funai-Altamira
Parakateje	Sammlung (ca. 30 Stück)	Belegsammlung von Kukukaprekre aus 1992/93,
Rigbatsa	Sammlung (ca. 50 Stück)	Funai-Mitarbeiter, alte Sammlungen
Tapirape	Sammlung (ca. 15 Stück)	Funai-Belem Milton
Tirio	Sammlung (ca. 10 Stück)	Josef Fittkau und Protasio Friel Anfang 1960iger; drei saipan-Masken wurden um 1992 von einem Tirio aus Surinam gekauft, eine davon ging durch Tausch an Josef Fittkau (heute Museum Völkerkunde München)
Waiwai	Sammlung (ca. 50 Stück)	über den Waiwai Pedro Piripiri. Belegsammlung von dessen Schwiegervater Chekema; teilweise auch noch alte Stücke von Kirifaka und Eoka.
Wayana-Apalai	Sammlung (ca. 50 Stück)	von dem Apalai Anakare (seit 2012 im Linden-Museum Stuttgart)
Wayapi	Sammlung (ca. 10 Stück)	über die Apalai gekauft und von 2 Wayapi in Belem
Xingu	Sammlung (ca. 70 Stück)	das meiste von Milton und von einem Waura, Sohn Tupanumaka des Häuptlings der Waura Aruta,
Yanomani	Sammlung (ca. 40 Stück)	Tausch Josef Fittkau, 1962 gemeinsam mit Protasio Friel gesammelt
Zoe	Sammlung (ca. 30 Stück)	von Christian Karipuna, etwa 1994/95 erhalten, von dem Zoe namens Biré. Ein Teil ging an Josef Fittkau (heute Museum Völkerkunde München).
Zoro	Einzelstück (Kopf-Reif)	Funai-Brasilia, Tausch an Josef Fittkau (heute Museum Völkerkunde München)

* Die Zahlenangaben sind geschätzt, da für mich (bisher) nicht rekonstruierbar war, welche Stücke in den letzten 20 Jahren in Privatsammlungen gelangt sind. Die Tabelle ist daher nur eine erste Übersicht.



Abb. 03 und Abb. 04:
Kayapo in Belem

se restauriert, außerdem den Feder-Kopfschmuck der Sammlung Orban (Haube, Reif) und Federschmuck der Mundurucu. Weiterhin restaurierte er im Museum für Völkerkunde Wien 2011 ein paar Stücke der Sammlung Johann Natterer für eine geplante Ausstellung.

Sammelgebiet konzentrieren zu können, sowie die Bereitschaft, seltene und gute Stücke auch gut zu bezahlen. Bedingt durch sein handwerkliches Interesse erlernte er die Herstellungstechniken, baute eine kleine Werkstatt jeweils mit den Materialien unterschiedlicher Völker auf (Kayapo, Kaapor, Wayana-Apalai, Parakateje, Waiwai, Rigbatsa, Arawete, Karaja, sowie des Xingu-Gebietes) und restaurierte beschädigte Stücke in den jeweiligen Techniken und mit Originalmaterial. Außerdem hat er systematisch Informationen zum verwendeten Material und den indianischen Namen der Stücke gesammelt. Weiterhin versuchte er durch ständiges Nachfragen möglichst vollständig die materielle Kultur zu dokumentieren. Nicht mehr vorhandene Stücke ließ er teilweise als Belegexemplare von den Alten herstellen. Nur ganz wenige Sammlungen sind von vergleichbarer Qualität und Vollständigkeit. Ich habe Peter Duschl im Herbst 1996 kennengelernt. Die intensive

Afrika-Sammler und -KuratorInnen, deren Denken durch spekulative Interessen verdorben sind, sei an dieser Stelle gesagt, dass in diesem Sammelbereich keine Marktgesetze stören. Zwar kosten sehr gute Stücke durchschnittlich vierstellige Beträge. Wer sammelt, weiß jedoch, dass er die Stücke nicht mehr verkaufen kann, denn es gibt kaum Sammler. Letztlich werden alle diese Privatsammlungen in Museen enden, nachdem über Jahre hinweg die Sammler die Schönheit der Stücke in Stille und Frieden genießen konnten.

Zur besonderen Qualität der Sammlung Peter Duschl

Im Gegensatz zu vielen sammelnden Ethnologen der letzten Jahrzehnte konnte Peter Duschl wichtige Vorteile nutzen, die sich in der Qualität der gesammelten Stücke ausdrücken: die räumliche Nähe, das Vertrauen der Indianer, die ständige Anwesenheit, den Luxus, sich fast 30 Jahre sehr stark und ab 1990 fast ausschließlich auf sein

Farbigkeit des Federschmuckes, damals der Rigbatsa, Wayana-Apalai und Kayapo, war für mich eine ästhetische Faszination, ein künstlerisches Erlebnis und das Öffnen eines neuen Interessengebietes. Für mich ist seit Jahren erstaunlich, dass es kein Museum (bisher) verstanden hat, eine große Sonderausstellung unter Einbeziehung des speziellen Wissens von Peter Duschl zu organisieren. Wäre er „Ethnologe“, hätte diese Ausstellung über die einmalige Kunstform der Indianer des Amazonas wohl längst stattgefunden.

Text: Andreas Schlothauer



Abb. 05 und Abb. 06:
Bei den Kayapo



Abb. 07:
Apalai ein seltenes
doppelter Hut virivipi





CHROMATISCHE KUNST

– Authentisches jenseits des klassischen Kanons außereuropäischer Kunst

Von links: Abb. 06: Ewe, Foto Dorina Hecht H 43cm / Abb. 15: Mami Wata Ewe H 90cm / Abb. 08: Blechmaske Bambara H 50cm

Wer Tribal Art sammelt, der hört: ‚Und was sammeln Sie?‘ Meine Antwort: Ich sammle **chromatische Kunst**. Es ist eine Kunst, die authentisch ist, die aber vom dem klassischen Kanon abweicht. Himmelheber rückte sie, z.B. bunte Figuren, in dem Titel seines in der Tribus erschienenen Artikels in die Nähe von Fakes: „Fälschungen und andere Abweichungen von der traditionellen Kunst in Negerafrika“. (Anmerkung 1) Der Text selber ist differenzierter, der Titel spricht aber Bände.

Komplexer sieht Henri Kamer diese Thematik in seinem lesenswerten Artikel „The Authenticity of African Sculptures“. Er unterscheidet bei authentischer Kunst drei Perioden: (Anmerkung 2)

- Die erste ist quasi die jungfräuliche Kunst in einem bisher unentdeckten Stamm, isoliert von der Außenwelt, kurz davor, von Indiana Jones oder Alan Quatermain gefunden zu werden.
- Die zweite Periode zeigt eine Kunst, die immer noch sehr traditionell aussieht, in die aber bereits die Außenwelt eingedrungen ist, z.B. in Form von europäischen Farben oder afrikanische Glasperlen. Eine Art Zwischenperiode.
- In Periode 3 schließlich zeigt sich eine zunehmende Marktdenkadez, weil es einen starken Einfluss von außen gibt, z.B. durch Europäer oder anderen Ethnien.

Dieses Stufenmodell ist u.a. deshalb fragwürdig, weil es von der Prämisse ausgeht, es hätte in größerem Maße Kulturen in völliger Isolation gegeben – was eher eine Ausnahme war. In der Regel hatten unterschiedliche Kulturen intensiven Kontakt miteinander, z.B. um Handel zu treiben, oder auch aufgrund von Kriegen. Und es gab bereits vor Jahrhunderten rege Kontakte mit Europäern und dem Islam.

Dieses Modell erkennt auch nicht an, dass die afrikanische Kultur sich seit jeher wie jede andere im Wandel befindet, und damit auch ihre materielle Kultur: „Static definition of social life is one of the dangers constantly threatening a sociology of art“, schrieb Jean Duvignaud. (Anmerkung 3)

Welche Abweichungen von traditioneller Kunst gibt es?

Es ist schwierig, die Abweichungen traditioneller Kunst zu klassifizieren: Zu schnell überschneiden sich die einzelnen Schubladen. Ein (auch nicht überschneidungsfreies) Ordnungsschema, besser: eine Heuristik, könnte sein:

- Formale Abweichungen der ‚Zwischenperiode‘: Farben, Accessoires, Formen, Material, neue Werkzeuge
- Interaktion unterschiedlicher Kulturen
- Synkretismus: Schmelztiegel der Religionen
- New Functional Art

1. Formale Abweichungen der Zwischenperiode

Unter diesen Punkt fallen formale Abweichungen vom klassischen Kanon, die am ehesten zu Kramers Perioden 2 und zum Teil auch 3 passen und auf die sich auch Himmelheber in seiner Veröffentlichung bezieht. Formale Abweichungen vom klassischen Kanon sind beispielsweise Skulpturen und Masken mit Farben (Abb. 1). Auch wenn Farben bereits im letzten Jahrhundert eingesetzt werden, um die Wirkung von Stücken zu erhöhen, hat der Tribal Art Markt bemalter Kunst lange Zeit mit Skepsis gegenüber gestanden. Und er scheint immer noch seine Probleme damit zu haben: So sind authentisch genutzte Stücke von Meisterschnitzern wie Agbagli Kossi (Abb. 02 + 03) oder Osei Bonsu (Abb. 04) teilweise für einen unteren 4-stelligen Betrag zu erhalten – der Wert einer gut gemachten Fälschung bzw. Kopie.

Weitere Abweichungen sind u.a.:

- Neue Formen -
In den 30er Jahren ließ ein Gouverneur einen neuen Stuhl für sich herstellen, eine Mischung aus Lobi-Tradition und Dinge, die er auf frühen Touristenmärkten gesehen hat. Dieser Stuhl gefiel den Lobis so gut, dass er zu einem Prototyp wurde, den sie tatsächlich in den Gebrauch nahmen. Aus Fake wurde echt! (Anmerkung 4).
Eine wie befreit wirkende Echse ist ebenfalls keine klassische Formensprache. (Abb. 05)
- Zeitgemäße Accessoires, die in den Kanon übernommen werden und z.B. für Macht (Zylinder) oder Wohlstand (Uhr) stehen. (Abb. 06)
- Damit eng verwandt: Kleidung (Abb. 07) -
So tragen geschnitzte männliche Partner der anderen Welt der Baule (blolo bian) sehr häufig ‚westliche‘ Kleidung. Darin wird der Wunsch der Frau ausgedrückt, einen Mann im Jenseits mit Geld und Ansehen zu haben, der beispielsweise in einem Büro arbeitet. Und der dem Diesseits-Mann Druck macht, dass dieser sich auch anstrengen soll.

Weibliche Figuren (blolo bla) sind dagegen öfters nackt, da bei ihnen Schönheit, Fruchtbarkeit und die Fähigkeit, einen Haushalt zu führen (Symbol für letzteres: die kunstvolle Frisur) im Vordergrund stehen – und weil die (männlichen) Schnitzer lieber nackte Frauen als nackte Männer schnitzen... (Anmerkung 5)

- Neue Materialien (Abb. 08, 09) -
Seit kurzem erfahren afrikanische Stücke aus Aluminium vom Kunstmarkt eine hohe Wertschätzung. Aluminium ist zwar kein ‚authentisches‘ Material in Afrika, aber es ist oft ein Indiz für authentische Verwendung und lässt eine recht genaue Datierung zu. Aus Aluminium gefertigte Armreifen wurden beispielsweise in Westafrika vor allem zwischen den 1920er und 1950er Jahren genutzt.
- Oder auch: neue Werkzeuge -
Der echte Sammler kann ewig darüber diskutieren, ob mit neuem, aus Europa stammendem Werkzeug geschnitzte Figuren noch authentisch sind – für den Außenstehenden eine sehr unrealistische Diskussion.

2. Interaktion mit unterschiedlichen Kulturen, mit der Unterscheidung

- Interaktion mit indigenen Kulturen (Nachbarkulturen)
- Interaktion mit exogenen (europäischen, islamischen...) Kulturen
- ‚Kultische‘ Verwendung exogener Gegenstände

Interaktion mit indigenen Kulturen

Der Gedanke, die Mehrheit der afrikanischen Völker hätten vor der Kolonialisierung untereinander isoliert gelebt, Kamers erste Periode, ist spätestens seit R.A. Bravmann Buch aus dem Jahr 1973 - *Open Frontiers: The Mobility of Art in Black Africa*, widerlegt. Und John Mack (Anmerkung 6): „... wo die (Nyamwezi) nicht nur Objekte für den eigenen Gebrauch schufen, sondern auch für die Kerewe. Ihre hier geschnitzten Figuren gingen auch als diplomatische Geschenke an weiter entfernte Herrscher wie den Kabaka (König) von Buganda. Auf ähnliche Weise tauchten auch Schnitzwerke der Luba bei den Bembe in Sambia auf, und Figuren in einem gängigen Stil aus dem südöstlichen Zaire oder Angola kennt man aus dem Kö-

nigreich der Lozi (...). Die sogenannten Wiko in Sambia verfügen über Traditionen des Schnitzens und Maskierens, die ihre Herkunft von den Chokwe in Angola belegen. Die Mbunda, die unter den Lozi (...) leben, sind die Schöpfer der verzierten Schüsseln mit Deckel, die in Katalogen gern mit ihrem Gastvolk in Verbindung gebracht werden.“

Folgerichtig das Fazit von Monica Visonà zu einem Schwerpunktthema in der *African Arts*: „Interaction, not isolation seems to characterize much of the production and distribution of traditional art forms“ (Anmerkung 7)

Interaktion mit exogenen (europäischen, islamischen...) Kulturen
Die Colon-Figuren sind die bekanntesten Beispiele für solch eine Interaktion in der afrikanischen Kunst, Folgen der Kolonialisierung oder des frühen Handelskontaktes (siehe Benin). (Abb. 10, 11, 12, 13) Sie werden in einem Untertitel eines Buches über die Sammlung von Jo Späth beschrieben als: ‚Spuren und Bilder des weißen Mannes in der afrikanischen Kultur‘. (Anmerkung 8) Jens Jahn hat ihnen mit seinem Colonbuch in Deutschland ein Denkmal gesetzt. (Anmerkung 9).

Colons können viele Bedeutungen haben, u.a.:

- (Frühe) Souvenirkunst z.B. für die kolonialen Besetzer
- Eine Art Schulungsobjekte, um jungen Afrikanern die koloniale Vergangenheit anschaulich zu machen
- Ironische Darstellung der Fremden
- Subversive Auflehnung gegen die Kolonialisten
- Kraftvolle Figur im Ritus
- Untermauerung der eigenen Macht etc.

Damit verschwimmt bei den Colonstücken die Grenze zwischen authentisch und nicht-authentisch: Frühe Souvenirs sind nach der klassischen Definition wohl ‚nicht-authentisch‘, besitzen aber einen großen Reiz. Andererseits wurden und werden Colonstücke durchaus im Kult verwendet.

Colon bedeutet: Eine afrikanische Antwort auf fremde Kulturen, die nach Afrika gekommen sind. Bemerkenswert ist ein Beispiel, das, nach den Aussagen von Ernst Zemanek, auf einige, von den Bamana als Dorfwächter benutzte, Figuren zutrifft. Der Ursprung dieser ‚Gongos‘, eine Melange aus Tjiwara und europäischem Was-

Von links: Abb. 01: Baule H 45cm / Abb. 02: Kossi H 46cm / Abb. 03: Kossi, für den Kunstmarkt hergestellt, H 1,82m / Abb. 04: Bonsu H 50cm





Von links: Abb. 05: Tansania H 30cm / Abb. 07: Adima Mathias H 25cm / Abb. 09: Maske aus Schirmmütze Chokwe H 30cm

serspeier, liegt demnach in dem Militärdienst von Soldaten aus Mali in Europa. Diese sahen nicht nur blühende Felder, sondern auch unbegrenztes Wasser in den Brunnen, die verziert waren mit mächtigen Wasser- und Feuerspeiern. Wieder zurückgekehrt, gab man dann Figuren in Auftrag, die das in Europa Gesehene mit der eigenen Kultur verbanden. Auch wenn diese Geschichte nicht verbürgt ist: Es wäre spannend, nachzuverfolgen, inwieweit Eindrücke, die Afrikaner in Europa erlangt haben, in die traditionelle afrikanische Kultur eingeflossen sind.

Der Mami Wata Kult ist ebenfalls ein Phänomen, das aus der Interaktion mit exogenen Kulturen entstanden ist. Auch wenn es schon lange Wassergeister in Afrika gab, spielte bei der Visualisierung der Mami Wata ein Hamburger Plakat eine große Rolle, das eine Schlangenbändigerin zeigt. Dementsprechend ist es für Tobias Wendl „ein gutes Beispiel für die Migration und Relokalisierung von Bildern und zugleich ein Beispiel dafür wie auch in Afrika durch moderne Massenmedien - Fotografie und Druck – religiöse Kulte und Kultbilder über riesige Areale hinweg beeinflusst und nachhaltig geprägt wurden.“ (Anmerkung 11) (Abb. 14, 15, 16)

#,Kultische' Verwendung exogener Gegenstände

Eine Definition von Kamer für Authentizität lautet: „An authentic African piece is a sculpture made by an artist of a primitive tribe and destined for the use by this tribe“. Sie wird aus den Angeln gehoben durch Stücke, die in den eigenen Kult übernommen wurden, die aber ursprünglich aus einem fremden Kontext stammen.

- Die Casanovas, im Moment wohl die renommiertesten Tribal Art Händler, verkauften auf der Parcour des Mondes 2009 in Paris einen Fetisch der Nias, der in erster Linie aus einem deutsche

Puppenkopf aus Porzellan aus dem 17. Jhd. bestand.

(Anmerkung 12)

- Auf Voodoo-Altären finden sich Cola- und Schnapsflaschen, aus unserer Sicht kitschige Christus-Figuren oder auch Telefone.
- Und Susan Vogel löste vor einigen Jahren Protest aus, als sie in ihrer Ausstellung Africa Explores Plastikpuppen als authentisch verwendete Ibejis zeigte, Massenware aus Afrika oder aus Asien. Stellt sich die Frage: Wann beginnt ein Gegenstand, der nicht ‚aus eigener indigener Produktion‘ stammt, authentisch zu werden? Wenn er mit magischen Substanzen ergänzt wird, wie der Nias-Fetisch? Wenn er mit Alkohol bespuckt und mit Blut beopfert wird, wie im Voodoo? Oder genügt es, dass er einfach die gleiche Wertschätzung erfährt wie ein indigener Gegenstand, siehe die Plastik-Ibejis? Und was bedeutet dies für den Marktpreis?

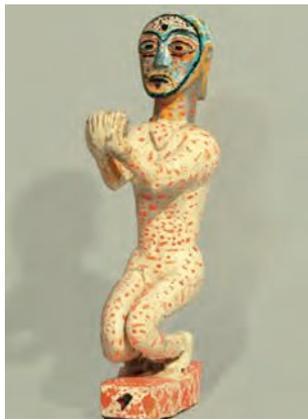
3. Synkretismus - Schmelztiegel der Religionen

Ein Sonderfall der Verbindung von indigenen und exogenen Kulturen ist der Synkretismus. Er beschreibt die Vermischung von verschiedenen Religionen zu einem neuen religiösen System und ist natürlich nicht nur auf dem afrikanischen Kontinent zu finden. So scheint unser Osterfest eine Mixtur aus jüdischem Brauchtum (Opferlamm), germanischen Fruchtbarkeitssymbolen und der Leidensgeschichte Christi zu sein.

Häufig zeigt sich Synkretismus, wenn neue (z.B. christliche) Religionen auf indigene treffen und sie zu beseitigen versuchen: Die spanischen Eroberer verboten den Mayas ihre alten Götter und ersetzten sie durch die christlichen Heiligen. Jedoch widersetzten sich die Maya im Laufe der Zeit, indem sie Elemente ihrer früheren Religion mit dem Christentum verbanden und sich so neue religiöse

Von links: Abb. 10: Kamba ca. 29cm / Abb. 11: Ewe H 1,33m / Abb. 12: Mosambik H 92cm / Abb. 13: Colon-Paar H 43cm





Von links: Abb. 16: Mami Wata Baule H 43cm / Abb. 17: Maximon H 1,15m (sitzend) / Abb. 14: Mami Wata Ewe



Von links: Abb. 18: Ewe H 43cm / Abb. 19: Fussballfetisch, Togo H 67cm / Abb. 20: Schleuder H 17cm

Ausprägungen ergaben. So wird bis zum heutigen Tag in Guatemala Maximon als Volksheiliger und Glücksbringer verehrt, eine Kombination aus christlichem Heiligen (wahrscheinlich der heilige Sebastian) mit Maya-Göttern. (Abb. 17)

Die Ambivalenz einer solchen Figur zeigt sich an der Reaktion der Kirche darauf, die man als zerknirschte Duldung bezeichnen könnte: Maximon darf nicht in Kirchen verehrt werden, zum Teil steht er aber vor deren Eingang. (Anmerkung 13)

Synkretismus ist aber nicht nur eine Art Folge des Verdrängungswettbewerbes von Religionen, bei denen die ‚Besiegten‘ versuchen, ihre Traditionen zumindest zum Teil zu bewahren. Sondern: Er zeigt sich auch in der ‚freiwilligen‘ Übernahme von Symbolen anderer Religionen, um die eigene Religion zu stärken. So wurde das Kreuz bei den Bakongo im alten Kongoreich afrikanisiert (Anmerkung 15.) Am deutlichsten wird dieser Aspekt im afrikanischen und im haitianischen Voodoo. Dort gibt es häufig in den Tempeln mächtige Insignien oder Götter aus dem Hindu-Pantheon und aus dem Christentum. (Abb. 18)

4. New Functional Art

Susan Vogel prägte den Begriff New Functional Art, um eine Kunst zu beschreiben, die neu ist und das Potential besitzt, zu einer neuen Tradition zu werden, wenn sie von zukünftigen Generationen fortgeführt wird. Eine authentische Kunst, die neu entsteht und sich der Sicht, in indigenen Kulturen gäbe es ein Stillstand der Traditionen, widersetzt. (Anmerkung 16)

New Functional Art sind die berühmten Säрге aus Ghana in Form von Autos, Vögeln, Gemüse etc. von Kane Kwai und anderen, eine Begräbniskultur, die erst in der Mitte des letzten Jahrhunderts entstanden ist. Zu dieser New Functional Art zählen auch Fußball-

Fetische, die in Togo die eigene Mannschaft unterstützen sollen. (Abb. 19)

New Functional Art kann aber ebenso im Kontext bestimmter Ethnien gesehen werden, wenn neue Traditionen entstehen.

Bravement berichtet (Anmerkung 17), dass die französischen Kolonialherren Anfang des 20. Jahrhunderts die, im Gebiet von Bondoukou (Elfenbeinküste) und in West-Ghana vorkommenden, Sakara-Masken verboten haben. Diese hätten nach derer Meinung zu einem skrupellosen Kult zur

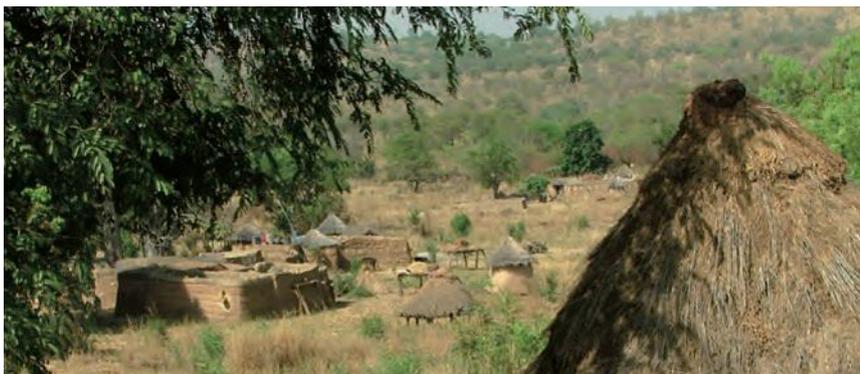
Bekämpfung von Hexen und Hexerei gehört. 30 Jahre später traten in dem gleichen Gebiet quasi als Nachfolger die ersten Bedu-Masken auf, die mit ‚positiven‘ Eigenschaften wie Fruchtbarkeit oder Schutz vor Epidemien verknüpft waren – und die die französischen Offiziere duldeten.

Und welche New Function verbirgt sich hinter einer Steinschleuder mit roten Fingernägeln: Ein neuer Ritus? Ein Hinweis auf Eleganz? Ein Glücksbringer, um reiche Frauen zu erobern? Oder ist es doch nur ein originelles Souvenir? (Abb. 20)

Text und Fotos (außer Bild 06): Ingo Barlovic

ANMERKUNGEN:

1. HANS HIMMELHEBER - FÄLSCHUNGEN UND ANDERE ABWEICHUNGEN VON DER TRADITIONELLEN KUNST IN NEGERAFRIKA, TRIBUS NR.16, JULI 1967
2. HENRI KAMER - THE AUTHENTICITY OF AFRICAN SCULPTURES, ARTES D'AFRIQUE NOIRE, NO. 12 (1974), S.19
3. ZITIERT NACH P.L. RAVENHILL - DREAMS AND REVERIE, WASHINGTON 1996, S. 21
4. HENRI KAMER - THE AUTHENTICITY OF AFRICAN SCULPTURES, ARTES D'AFRIQUE NOIRE, NO. 12 (1974) S.23
5. P.L. RAVENHILL - DREAMS AND REVERIE, WASHINGTON 1996
6. TOM PHILLIPS (HG) - AFRIKA, KUNST EINES KONTINENTS (MÜNCHEN 1996, S. 121)
7. MONICA VISONÀ - THE LIMITATIONS OF LABELS, AFRICAN ARTS 20(4), S. 38
8. KUNSTMUSEUM HEIDENHEIM - COLON, HEIDENHEIM 2008
9. JENS JAHN (HG) - COLON – DAS SCHWARZE BILD VOM WEISSEN MANN, MÜNCHEN, 1983
10. MICHAEL STEVENSON, MICHAEL GRAHAM - STEWART - THE MLUNGU IN AFRICA, 2003
11. [HTTP://WWW.FREUNDE-AFRIKANISCHER-KULTUR.DE/VORTRAEGE-UND-ARTIKEL-BEI-VDFAK/61-TRAJEKTORIEN-EINER-IKONE-HANS-HIMMELHEBER-UND-DIE-ERFORSCHUNG-DES-MAMI-WATA-KULTS.HTML](http://www.freunde-afrikanischer-kultur.de/vortraege-und-artikel-bei-vdfak/61-trajektorien-einer-ikone-hans-himmelheber-und-die-erforschung-des-mami-wata-kults.html), TOBIAS WENDL, 2008
12. A. UND A. CASANOVAS: GEMS, MADRID 2009, NR. 51
13. J. PIEPER - GUATEMALA'S FOLK SAINTS, LOS ANGELES 2002
14. R. A. BRAVMENT – ISLAM AND TRIBAL ART IN WEST AFRICA, CAMBRIDGE, 1974
15. E. MUZIAZIA - KRUFIXE AUS DEM KÖNIGREICH KONGO, IN KUNST&KONTEXT 2/2011, S. 40 1984
16. SUSAN VOGEL - AFRIKA EXPLORES (NEW YORK 1991, S. 11)
17. SIEHE ANMERKUNG 14



KULT-SCHNITZER DER LOBI

Ergebnisse aktueller Recherchen im burkinisch-ivorischen Grenzgebiet

Abb. 01 (links): Das Dorf Kahapahon / Abb. 02 (rechts): Dame mit Lippenpflöcken

Abb.03: Der Schnitzer Massè

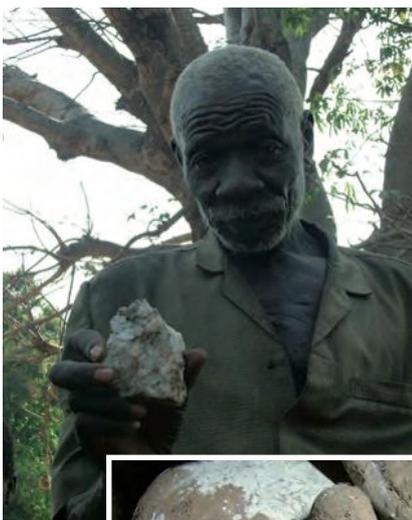


Abb.04: Bateba des Schnitzers Massè



Abb.05: Der Schnitzer Dépité

„Kalfala!“ brüllte der Greis ins Tal. Er hatte soeben sein Begrüßungsfoto in Empfang genommen und bei dessen Anblick die Fassung verloren. Weil er noch nie in einen Spiegel geschaut hatte, erkannte er auf dem Bild nicht sich, den Spaßvogel, wie er vor genau einem Jahr schelmisch in die Kamera geblickt hatte.

(Abb. 03)

Vielmehr dachte er, es handele sich um seinen verstorbenen Vater.

Nachbarn der umliegenden Bergbuckel, angezogen durch die *dablo*, die Weißen,

studierten das Bild und unterhielten sich dabei aufgeregt über die große Ähnlichkeit zwischen *Kalfala* und *Massè*.

Kalfala? *Massè?* Es wurde spannend.

Da im Lobi-Land kein Rufname ein zweites Mal vorkommt – vermutlich, weil es nur wenige Familiennamen gibt, nämlich *Da*, *Hien*, *Kambou*, *Kambiré*, *Palé*, *Yul* und ein paar andere – konnte es sich bei *Kalfala* nur um den legendären Schnitzer handeln. Im Gegensatz zu vielen anderen Bildhauern des Lobi-Landes, die bereits kurz nach ihrem Tod in Vergessenheit gerieten, ist um den zwischen 1995 und 1997 verstorbenen Schnitzer *Kalfala* ein Mythos entstanden.

Man spricht überall in der Region mit Ehrfurcht und Bewunderung von ihm.

Massè, der im Jahr zuvor einen furiosen Trommelwirbel aus Enthusiasmus über die ersten Weißen in seinem Dorf *Kahapahon* veranstaltet hatte, war also *Kalfalas* Sohn, sein Zweitgeborener, selbst inzwischen hochbetagt.

Demnach musste es sich bei ihm um den Schnitzer *Massè* handeln, von dem der alte Wahrsager *Lahité* im etwa zehn Kilometer entfernten *Bankora* eine Altar-Statue besaß. (04)

Es kam Schwung in die Recherchen!

Wer im Lobi-Land forschen will, hat nicht nur mit Hitze, Staub und beschwerlichen Wegen zu kämpfen. Er benötigt auch viel Zeit und Geduld, muss jahrelang immer wiederkommen und sich das Vertrauen der Menschen erarbeiten, bis diese sich als Schnitzer oder Wahrsager zu erkennen geben oder gar ihre Altarräume öffnen.

Die Freude der Lobi ist stets groß, wenn überraschend Fremde ins Dorf kommen. Innerhalb weniger Minuten verbreitet sich die Nachricht, und von überall her strömen Menschen herbei, die Feldaxt noch in der Hand.

Im letzten Jahr hatten *Massè* und sein blinder Bruder *Klombielté* als Willkommensgruß ein fulminantes Konzert mit Djembé und Balafon hingelegt und die Frauen dazu getanzt. Hirsebier war in Kalebassen, hochprozentiger Gin aus eigener Produktion im Gläschen herumgereicht worden.

Jedoch hatte es auf Fragen nach Schnitzern und deren *bateba* (Holzfiguren) wie gewohnt nur ausweichende Antworten gegeben.



Abb.06: Altar mit Skulpturen des Schnitzers Dépité

Dass die *dablo* nun wiederkamen und auch noch Geschenke wie Kola-Nüsse und Kautabak, der Frauen liebstes Laster, mitbrachten, löste große Begeisterung aus. Vor allem aber die Fotos vom letzten Mal!

Nachdem sich *Massè* von seinem Schrecken erholt hatte, verschwand er ins Haus und kehrte mit einem zerfallenden Ausweispapier zurück, das ein verwittertes Porträt seines Vaters *Kalfala* zeigte.

Er führte die Besucher zu einem Waldstück, um ihnen dessen Grab zu zeigen. Außer Ästen war dort nichts zu sehen. Das Todesjahr des Vaters kannte er genauso wenig wie sein eigenes Geburtsdatum. In dieser Gegend ohne Strom und fließendes Wasser, in der noch nie jemand zur Schule gegangen war, gab es auch keine schriftlichen Zeugnisse.

Massè erzählte, dass kaum noch jemand Statuen von *Kalfala* besitze. Sie seien fast alle im Laufe der Zeit gestohlen worden. Immer dann, wenn die Dorfbewohner zu einer Beerdigung unterwegs seien, kämen die Hausa-Händler, um die allesamt unverschlossenen Lehmbauten nach – vor allem großen – Holzfiguren zu durchkämmen. Die Hausa seien wie die Heuschrecken.

Eine im gesamten Lobi-Land oft gehörte Geschichte!

Dass er für den Wahrsager *Lahité* im entfernten Nachbarort *Bankora* vor langer Zeit eine *bateba* geschnitzt hatte, war *Massè* entfallen. Ob er von der Figur wohl ein Foto haben könne?

Die Gelegenheit schien günstig, sich nach seinem Hausaltar zu erkundigen. Er zögerte und sagte dann etwas von einem Schrein mit einem kleinen Figurenpaar von *Kalfala*. Aber die *thila* (Götter) hätten etwas gegen Fremde.

Ein Hühnchenopfer zur Besänftigung der *thila* und das Versprechen, beim nächsten

Mal ein großformatiges Bild vom Altar mitzubringen, führten schließlich zum Erfolg.

Der Familienschrein befand sich wie üblich im Raum der ersten Frau. Bei dem Figurenensemble handelte es sich um ein kleines Couple von *Kalfala* und eine *bateba* von *Massè*s Sohn, dem Schnitzer *Lagité*. *Massè* hockte sich neben den Altar und ermunterte zum Fotografieren.

Es handelte sich nur um unscheinbare Schnitzkunst, doch welch ein grandioser Einstieg!

Denn jetzt wurden die Nachbarn, denen nichts entgangen war, aktiv. Jeder hatte einen Schrein, die Schnitzer und Wahrsager bisweilen gleich mehrere- und zu verlockend schienen die zugesagten Altar-Aufnahmen.

Zeitgleich traf *Dépité*, Schnitzer und Inhaber eines Schreinhauses auf der übernächsten Bergkuppe, zur herzlichen Begrüßung der *dablo* ein, die er bereits aus dem Vorjahr kannte. Er war, das stellte sich nun ebenfalls heraus, *Massè*s Nefte.

Dépité, ein hagerer Riese von etwa fünfzig Jahren, Landwirt, Jäger und weithin anerkannter *thetel* (Bildhauer) hatte kraft natürlicher Autorität das Sagen in der Region.⁽⁰⁵⁾

Auch er freute sich über die Fotos aus dem Vorjahr und das speziell für ihn mitgebrachte Schnitzmesser. Als bislang erster Lobi war er jedoch noch mehr beeindruckt von der Wertschätzung, die die Weißen der Kultur seines Landes entgegenbrachten.

Inspiziert von dem Gedanken, dass man sich in fernen Ländern für sein Volk interessiere, bot er den *dablo* spontan an, sie offiziell in der Region als seine Freunde vorzustellen, um ihnen die Forschungsarbeit zu erleichtern.



Abb.07: Altarfiguren des Schnitzers Tchouwoulté



Abb.08: Altarfiguren des Schnitzers Yao

Abb.09: Dachfiguren des Schnitzers Dikôté



Am nächsten Morgen ging es sogleich los mit einem Besuch beim Nachbarn *Djinliré*. Das lustig zwinkernde Männlein war Landwirt im Ruhestand und aufgrund seiner lukrativen Nebentätigkeit als Totengräber überall bekannt. *Djinliré* liebte Rauchwaren und übte auch sein Bestatter-Handwerk



Abb.10: Entwidmete Divinationsfigur des Schnitzers Kalfala

Abb.11: Figurenpaar des Schnitzers Kalfala



stets mit einem Glimmstängel im Mundwinkel aus.

Als Opfer von Raubfeldzügen besaß er nur noch sechs kleine *bateba* des *thetel Binkié-té* aus dem nahen *Torkôra*. Die Figürchen stellten zwei Männer und ihre jeweiligen Ehefrauen dar.

Zum Schutz vor Diebstahl waren sie direkt über dem Küchenfeuer seiner Frau in einem Sparren untergebracht, sodass sie Rauchspuren aufwiesen und auch einen entsprechenden Geruch verströmten.

Räucherware im Lobi-Land! Das erste Mal in all den Jahren!

Gemeinsam mit *Djinliré* ging es anschließend in den Nachbarort *Kinoi-Douo* zu dessen Freund, dem Wahrsager *Kabanté*, einem stattlichen Bauern mit vier Frauen.

Djinliré und *Kabanté* tauschten sich nach der Begrüßung zuerst einmal belustigt über die *dablo* aus. Sie kannten diese bereits seit Jahren vom Sehen und hatten sie ganz selbstverständlich für Bruder und Schwester gehalten. Im Lobi-Land war es einfach unvorstellbar, dass ein Mann gemeinsam mit seiner Frau verreiste!

In *Kabantés* Haus gab es einen Schrein mit zwei Figurenpaaren, die *Dépité* vor über zehn Jahren geschnitzt hatte. (06) Sie waren frisch geweißt. Hier – wie in einigen anderen Lobi-Gebieten – ist es üblich, vor der Maisernte im November die Altarfiguren zunächst mit Blut und darüber mit Kaolin zu beopfern. Anderenfalls darf von der neuen Ernte nichts gegessen werden.

In denselben Schrein stellte *Kabanté* sodann noch ein weiteres – soeben erst – von *Dépité* geschnitztes Couple, das keine Opfer Spuren trug, weil es der Divination diente. Divinationsfiguren werden im gesamten Lobi-Gebiet nur dann beopfert, wenn der zuständige *thil* (Gott) dies ganz ausnahmsweise einmal verlangt.

Beopferte Divinationsfiguren waren hier in der Region – ein paar Tage später – nur beim Wahrsager *Lèkièrè* im Nachbardorf *Tibiéldouo* zu sehen. Das von seinem Vater ererbte Divinations-Couple eines unbekannt Schnitzers wies eine dicke Kruste auf.

Bei *Lèkièrè* gab es noch eine weitere Besonderheit: Er hatte vor Kurzem ein neues Schreinhaus aus Beton mit einem Vorhängeschloss errichtet und seinen ursprünglichen Altar dorthin ausgelagert. Als Grund hierfür gab er an, dass sein *thetel Tchouwoulté* aus dem Dorf *Gnôboulêra* so „gefährlich“ sei. Dieser entwende nämlich die von ihm selbst geschnitzten *bateba* ein paar Jahre später heimlich wieder, wenn sie durch die Beopferung im Schrein eine dicke Patina



Abb.12: Der Schitzer Pélourté



Abb.13: Dachensemble des Schnitzers Pélourté

erhalten hätten und ganz alt aussähen.⁽⁰⁷⁾ Diesen Diebstählen sei nun durch den modernen, abschließbaren *thildu* (Altarraum) im wahrsten Sinne des Wortes ein Riegel vorgeschoben worden.

Auf die Idee, den *thetel* ganz einfach zu wechseln, kam *Lèkièrè* offenbar nicht. Er bestellte seine *bateba* weiterhin bei Tchowlouté, obwohl es im fußläufigen Umkreis von zehn, fünfzehn Kilometern mindestens zwei Dutzend weitere Schnitzer gab.

Er schien den bisherigen Eindruck zu bestätigen, dass ausschließlich der persönliche Geschmack des Kunden über die Wahl des *thetel* entschied.

So wurden auch die Schnitzer *Yao*, ein weiterer Neffe *Kalfalas*, und *Dikôté*, von dem häufig Dachfiguren zu sehen waren, nach wie vor beauftragt, obwohl sie bereits vor Jahren weit weg gezogen waren.⁽⁰⁸⁺⁰⁹⁾

Umgekehrt hatte der stets gut gelaunte *Filbamé*, der seit dem Jahre 2008 immer die beiden selben *bateba* aus eigenem Bestand vorzeigte, schon seit langer Zeit als Bildhauer nichts mehr zu tun; er konnte sich ungestört der Feldarbeit widmen.

Die Kult-Schnitzer der Lobi fertigen *bateba* grundsätzlich nicht auf Vorrat, sondern lediglich bei Bedarf.

Dépité knüpfte weiter neue Kontakte.

Ein anstrengender Fußmarsch führte über *Gangol*, wo noch fünf Frauen mit *namou* (Lippenpflock) lebten, nach *Gongan* zu den beiden Wahrsagern *Lèdjilé* und *Kerbètè*, Vater und Sohn. *Lèdjilé* hatte seine Tätigkeit als *buor* (Wahrsager) inzwischen aus Altersgründen eingestellt und die Divinations-*bateba* an *Kerbètè* übergeben.

Die fünf Figürchen, traditionell mitsamt dem *tchoussi* (Kaurischneckengefäß) in

einem Ziegenledersack aufbewahrt und infolge langen Gebrauchs mit einer glänzenden Griffpatina ausgestattet, waren von *Kalfala*, dessen erstem Sohn *Nôssôlo* und von *Dépité* geschnitzt worden.

Kerbètè hatte allerdings die von *Kalfala* erstellte *bateba*, eine „Gelähmte“, aus dem Kult herausgenommen, sie entwidmet.⁽¹⁰⁾ Er machte dies dadurch deutlich, dass er sie seinem Vater in die Hand drückte, während er die übrigen Divinationsgegenstände zwischen seinen Beinen ausbreitete, als wäre soeben ein Klient zur Sitzung erschienen.

Nur *Dépités* Verhandlungsgeschick ermöglichte anschließend noch einen Blick in einen geheimen Trakt des Wohnhauses, in dem sich ein Altar mit einem großen geweißten Figuren paar des Schnitzers *Gnintôté* aus dem Dorf *Kporomidouo* befand.

Vor allem mit der Präsentation ihrer großen *bateba* taten sich die Lobi aus Angst vor Diebstahl insgesamt schwer. Deshalb war es auch wiederum nur der Fürbitte *Dépités* zu verdanken, dass der auf dem Rückweg liegende *thildaar* (Schreinhausbesitzer) *Kudjo* seine hohen Statuen, nämlich ein Couple von *Kalfala* und eine weitere Figur des Schnitzers *Simaté*, alle drei frisch mit Kaolin beopfert, wenigstens kurz am Eingang seines *thildu* zeigte.⁽¹¹⁾

Der jugendliche Bildhauer *Pélourté* musste tags darauf – trotz fester Verabredung – erst vom weit entfernt liegenden Acker geholt werden.

Der *thetel* ist – wie der *buor* – in erster Linie Feldarbeiter und schnitzt nur nebenberuflich, entweder als Nachfolger des Vaters oder auf Wunsch des *wathil*, des persönlichen Gottes. *Pélourté* war schon als Kind von seinem *wathil* im Traum zum Schnitzer bestimmt worden.



Abb.14: Der Schnitzer Kidinté

Als er nun endlich vom Feld kam, fragte er als erstes *Dépité*, ob dieser ihm zeigen könne, wie man ein Chamäleon schnitzt.⁽¹²⁾

Dépité setzte sich mit einem rohen Stück Holz auf *Pélourtés* Schnitzplatz, bei dem es sich wie üblich um einen Baumstumpf unter schattigen Ästen handelte, und führte mit einem Beil die ersten Arbeitsschritte vor.

Von dem Auszubildenden existierten in *Gongan* etliche – zum Teil bereits fünf Jahre alte – Innen- und Außenskulpturen, darunter ein Dachensemble mit einer *bètise* (Geschlechtsakt). Fast alle *bateba* hatten asymmetrische Gesichter, offenbar die persönliche Note *Pélourtés*.⁽¹³⁾

Einmal mehr zeigte sich, dass jeder Lobi-Schnitzer seinen individuellen Stil entwickelt, ganz gleich, bei wem er gelernt oder was er bei einem anderen *thetel* gesehen hat.

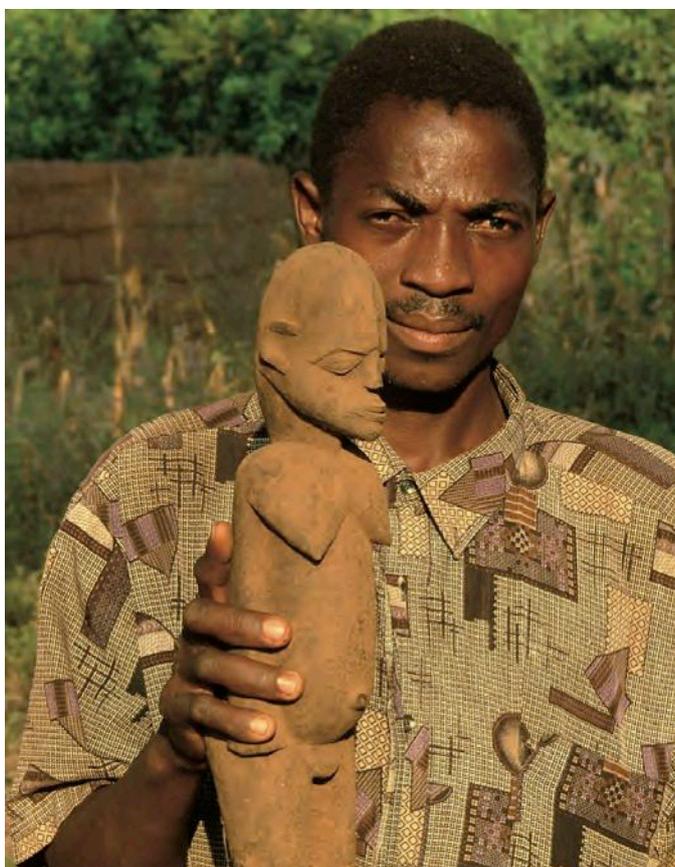
Selbst dem anschließend besuchten Schnitzer *Kidinté* ⁽¹⁴⁾, der sich ungefragt als Schüler *Kalfalas* bezeichnete und ein Referenz-Objekt von diesem – eine Skulptur mit zwei Köpfen ⁽¹⁵⁾ – vorzeigte, war kein Ein-



Abb.15: Doppelkopf des Schnitzers Kalfala



Abb.16: Altar mit Bateba des Schnitzers Kidinté

Abb.17
Titiné mit ererbter
Bateba des Schnitzers
Lunkena

fluss seines Lehrers anzumerken. Sogar *Kidintés* eigene Schnitzwerke waren so unterschiedlich gearbeitet, dass jede seiner *bateba* von einem anderen *thetel* hätte stammen können. (16)

Nicht einmal zwischen dem noch lebenden *Lénôté* und dessen vormaligem Zeitgenossen und Nachbarn *Kalfala* waren Übereinstimmungen im Oeuvre festzustellen. Der eine mochte es eckig, der andere rund.

Doch nun endlich wieder nach *Bankora*! Hier warteten schon köstliches *dolo* (Hirsebier), der anrührende alte Wahrsager *Lahité*, der eine melancholisch anmutende *bateba* von *Massè* besaß, sowie *Titiné*, der

langjährige Freund und *thildaar*.

Titiné war im Vorjahr erstmals mit einer von seinem Großvater *Nofilté* ererbten Statue herausgerückt, hatte sie – konspirativ – in der Küche seiner Frau aus einem Getreidesack gewickelt. Überwindungsakt und Freundschaftsbeweis zugleich.

Wer das Erbstück geschnitzt hatte, wusste *Titiné* nicht.

Nun griff er die Anregung auf, *Lahité*, den Freund des verstorbenen Großvaters, nach dem Ursprung der *bateba* zu fragen.

Und *Lahité* erinnerte sich beim Anblick der Figur auf Anhieb: Ein Wahrsager habe damals *Nofilté* dazu bestimmt, ein Couple schnitzen zu lassen. *Titinés* Großvater sei

daraufhin nach *Gaoua* gereist, um *Lunkena*, einen von hier nach dort verzogenen *thetel*, zu beauftragen. Bei *Lunkena* habe es sich um einen zu jener Zeit weithin bekannten Schnitzer gehandelt, der infolge einer Lähmung auf allen Vieren über den Boden gekrochen sei. Sein Familienname? *Palé!*

Damit stand zweifelsfrei fest, dass *Titiné* Erbe einer Statue des auch in Europa berühmten *Lunkena* war, die dieser vor mindestens 60 Jahren geschnitzt hatte, als er noch nicht für den Handel arbeitete. *Lunkena* litt an Polio.

Weshalb von dem ursprünglichen Couple nur noch eine *bateba* übriggeblieben war, wusste *Lahité* allerdings nicht zu sagen. (17)

Zurück zum Ausgangspunkt *Kahapahon*, die Zeit drängte! *Dépité* erlegte beim Eintreffen der Freunde sogleich mit einem ohrenbetäubenden Knall ein freilaufendes Perlhuhn.

Obwohl die Lobi ihre Hühner, Schafe und Ziegen ausschließlich aus Anlass einer Beopferung – mit dem Messer – töten und auch nur dann vom Fleisch „profitieren“, erschoss er dieses Huhn, um es für seine ausländischen Gäste zum Abschied im Feuer zu rösten. Ein ganz und gar ungewöhnlicher Akt!

Nach dem Grillvergnügen ging es sodann ein letztes Mal hinunter ins Tal.

Beim Abstieg brüllte plötzlich jemand von hinten: „Comment va faire?“

Es war *Massè*.

Text: Petra Schütz und Detlef Linse

www.schuetz-linse.de



Abb. 03 Sarg, der 1926 im Ägyptischen Museum Kairo gekauft wurde.



Abb. 06: Mumie eines Mannes mit Federkleid aus dem Heiligtum von Pachacamac.

Im Mai 1909 öffnete das Museum für Völkerkunde in Burgdorf, unweit der Schweizer Hauptstadt Bern am Eingang zum Emmental gelegen, erstmals seine Pforten und präsentierte den staunenden Besuchern Kuriositäten aus fernen Ländern im Schaukasten. Dass eine Schweizer Kleinstadt ein Völkerkundemuseum besitzt - und dies seit mehr als einem Jahrhundert - darf als aussergewöhnlich bezeichnet werden. Den Grundstock dazu legte Heinrich Schiffmann (1872 - 1904), Sprössling einer einflussreichen Burgdorfer

Engagierter Konservator mit ausgezeichneten Beziehungen

Die Sammlungen Altägypten und Altperu im Museum für Völkerkunde Burgdorf verdanken ihr Bestehen dem ersten Konservator Dr. Arnold Kordt (1880 - 1939/ Abb. 1). Für den Gymnasiallehrer und Altphilologen Kordt bestand die wichtigste Aufgabe des Museums darin, «das nötige Verständnis für den Menschen und seine Kulturwelt in den verschiedenen Erdteilen zu wecken» (Kordt, Burgdorfer Jahrbuch 1940, 101). Dem Publikum sollte eine möglichst

ZEUGNISSE VERGANGENER ZIVILISATIONEN ALS VERMITTLER ZWISCHEN DEN KULTUREN

Die Sammlungen Altägypten und Altperu des Museums für Völkerkunde Burgdorf

Käseexportfirma. An Tuberkulose leidend, verbrachte er einen Grossteil seines Lebens auf ausgedehnten Reisen rund um den Globus und erwarb zahlreiche ethnographische Gegenstände, die er testamentarisch dem Gymnasium seiner Geburtsstadt Burgdorf vermachte. Fünf Jahre nach dem frühen Tod von Schiffmann wurde seine über 500 Objekte umfassende Kollektion mit der Eröffnung des Museums am 2. Mai 1909 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In den folgenden hundert Jahren wuchs die Sammlung dank des unermüdlischen Einsatzes der zuständigen Konservatoren stetig an. Heute besitzt das Museum für Völkerkunde Burgdorf über 5000 Objekte aus den Kulturen Asiens, Afrikas, Amerikas und Ozeaniens. Darunter befinden sich auch zwei kleine Sammlungen altägyptischer und altperuanischer Stücke, die in den letzten Jahren erstmals wissenschaftlich bearbeitet und in Sonderausstellungen gezeigt wurden. Der folgende Beitrag skizziert Entstehung und Bedeutung der beiden Kollektionen und stellt einige der wichtigsten Exponate vor.

umfassende Kulturgeschichte der Menschheit präsentiert werden, die auch Zeugnisse vergangener Zivilisationen umfasste. Als zwei der ältesten Hochkulturen der Menschheit lagen Kordt Altägypten und Altperu besonders am Herzen und so stellte er in seiner 30-jährigen Tätigkeit als Konservator, die er von 1909 bis 1939 nebenamtlich versah, eine ansprechende Sammlung sowohl altägyptischer als auch altperuanischer Stücke zusammen.



Abb. 01: Arnold Kordt (zweiter von links) auf der Überfahrt nach Ägypten (1932 oder 1935)

Mit bemerkenswerter Sachkenntnis und grossem Engagement gelang es Kordt trotz äusserst bescheidenem Museumsbudget immer wieder, Stücke von aussergewöhnlicher Qualität zu erwerben. Dabei legte er besonderen Wert auf seriöse Bezugsquellen, was zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch keineswegs selbstverständlich war. Wie seine im Museumsarchiv befindliche Korrespondenz aufzeigt, war Kordt bestens vernetzt und stand in regelmässigem Kontakt mit Kollegen an anderen Schweizer Museen sowie mit Fachpersonen im Ausland. Besonders gute Beziehungen unterhielt er etwa zum Basler Museum für Völkerkunde (heute: Museum der Kulturen) sowie zum renommierten Berliner Sammler und Kunsthändler Arthur Speyer, der damals die grössten Völkerkundemuseen Europas zu seinen Kunden zählte.

Ägyptische Särge und Mumien als Publikumsattraktion

Nach der spektakulären Entdeckung des Grabes von Tutanchamun 1922 brach in Europa eine grandiose Ägyptenbegeisterung aus, die offenbar auch in Burgdorf zu spüren war. Das grosse Interesse an pharaonischen Grabschätzen veranlasste Kordt, gezielt eine kleine, aber feine Sammlung altägyptischer Objekte und Mumien anzulegen. Schon im folgenden Jahr (1923) erwarb er bei Arthur Speyer in Berlin einen hölzernen Sarg mit der dazugehörigen Mumie eines Kindes (Abb. 2). Der Kauf kam nur dank eines aussergewöhnlichen Beitrages der Schulkommission in der Höhe von CHF 450.- zustande. Offenbar konnte Kordt die Burgdorfer Behörden vom pädagogischen Wert des Mumiensarges überzeugen. Der Inventarliste des Museums lässt sich entnehmen, dass der Sarg 1895 «in den Ruinen bei Achmim» gefunden wurde. Die Nekropole von Achmim liegt rund 200 km nördlich von Luxor und gehört zu den grössten Friedhöfen des alten Ägypten. Ende des 19. Jahrhunderts wurden dort Hunderte von Särgen und Mumien geborgen, die sich heute - leider oft ohne Herkunftsangabe - über die ganze Welt verstreut in Museen befinden.

Dass Kordt als erstes grosses Objekt der Altägyptensammlung einen Sarg mit Mumie erwarb, ist kein Zufall, üben doch diese Exponate seit jeher eine starke Faszination auf die Besucher aus. Ausserdem sind Mumien von Kindern bis heute in Museen eher selten anzutreffen und gelten deshalb als besonders kostbar. Für die alten Ägypter stellte der Sarg während Jahrtausenden einen unverzichtbaren Bestandteil der Grabausrüstung dar. Seine Funktion war es, die Mumie vor dem Verfall zu schützen, da die Erhaltung des Körpers für ein Weiterleben im Jenseits unbedingt notwendig war. Der schlicht dekorierte Burgdorfer Sarg datiert in die ptolemäische Zeit (um 306 – 30 v.Chr.) und enthält die Mumie eines anonymen Kindes, die als zusätzlicher Schutz mit einer farbig bemalten Kartonnageauflage bedeckt ist. Auf Veranlassung von Arnold Kordt wurde die Mumie 1926 durch den Burgdorfer Arzt W. Howald geröntgt. Damit ist das Kind - soweit bekannt - die erste Mumie der Schweiz, die mittels Röntgenstrahlen untersucht wurde! Der im Museumsarchiv erhaltene Arztbericht nennt ein Sterbealter von 6 bis 7 Jahren. Dieser Befund wird durch neuere Untersuchungen mittels Computertomografie (CT) durch das Team des Swiss Mummy Project (1999) und das «Zentrum Forensische Bildgebung & Virtopsy» des Instituts für Rechtsmedizin der Universität Bern (2008) bestätigt. Da eine Geschlechtsdifferenzierung in diesem Alter noch nicht sichtbar ist, konnte nicht ermittelt werden, ob das Kind ein Mädchen oder ein Junge ist. Auffällig sind eine seitliche Verkrümmung und ein Bruch der Wirbelsäule. Dieser muss durch eine starke Gewalteinwirkung entstanden sein. Ob dies die Todesursache war oder erst bei der Mumifizierung erfolgte, kann (noch) nicht zweifelsfrei beantwortet werden. Die CT-Aufnahmen lassen auch Aussagen über die Mumifi-

zierung zu. So wurde das Hirn durch die Nase entfernt und der Schädel teilweise mit Balsamierungssubstanzen aufgefüllt, was der üblichen Vorgehensweise entspricht. Gut sichtbar ist auch der Einschnitt in die linke Leiste zur Entfernung der inneren Organe (Leber, Lunge, Magen und Darm). Diese wurden jedoch nicht in separaten Gefässen (Kanopen) beigesetzt, sondern vor der Einwicklung des Leichnams als längliche Organpakete in den Bauchraum zurückgelegt.

Aus dem Museumsshop von Kairo

1926 gelangte ein weiterer Sarg mit Mumie nach Burgdorf, den Kordt über einen Mittelsmann im Ägyptischen Museum Kairo für umgerechnet CHF 280.- erwerben konnte (Abb. 3). Sarg und Mumie wurden per Schiff von Alexandria nach Marseille und von dort per Nachnahme über Genf nach Burgdorf geschickt. Der stattliche Sarg - übrigens der grösste altägyptische Sarg in der Schweiz - stammt aus der Nekropole von el-Gamhud rund 150 km südlich von Kairo. Hier wurden 1907 über siebzig Särge mit vergoldeten Gesichtern entdeckt, die Einblicke in die Begräbnissitten der Bevölkerung einer bisher unbekanntenen Provinzstadt in der Ptolemäerzeit (um 306 – 30 v.Chr.) geben. Die in el-Gamhud entdeckten Objekte sind für die Forschung insofern wichtig, als die Nekropole aufgrund der landwirtschaftlichen Nutzung des umliegenden Gebietes heute für weitere Grabungen verloren ist.

Der hölzerne Sarg ist mit magisch wirksamen Bildern und Sprüchen dekoriert, welche die verstorbene Person auf ihrer Reise ins Jenseits vor feindlichen Kräften schützen und ihr dort zu neuem Leben verhelfen sollten. Die im Sarg befindliche Mumie wurde offenbar noch vor dem Verkauf des Sarges in Kairo ausgewickelt, um eventuelle Amulette aus wertvollen Materialien sicherzustellen. Sie befindet sich heute in schlechtem Zustand und ist in ihre Einzelteile zerfallen. Bisher ist einzig der Schädel der Mumie untersucht worden. Die Resultate deuten darauf hin, dass im Sarg eine weibliche Person ruht, die bei ihrem Tod zwischen 30 und 40 Jahre alt gewesen sein dürfte.



Abb. 02: Sarg mit der eingewickelten Mumie eines anonymen Kindes.

In den Jahren 1932 und 1935 brach Kordt selber nach Ägypten auf und nutzte beide Reisen zum Kauf weiterer Objekte. Darunter finden sich Sargfragmente, Totenfiguren, Amulette, Steingefässe und Utensilien zur Schönheitspflege. Besonders erwähnenswert ist eine Gruppe von Götterstatuetten aus Bronze, die Kordt im Ägyptischen Museum Kairo erwarb. Die sehr korrodierten Stücke wurden kürzlich an der Hochschule für Restaurierung und Konservierung in Neuchâtel aufwändig restauriert. Dabei kamen unter einer dicken Schicht verkrusteter Ablagerungen Meisterwerke ägyptischer Kleinkunst zum Vorschein (Abb. 4). Erstmals seit rund zwei Jahrtausenden können die Statuetten nun wieder in ihrem ursprünglichen Aussehen bewundert werden!

Kleine Bronzefiguren von Gottheiten gehören zu den wichtigsten Zeugnissen altägyptischer Religion und dienten Pilgern als Votivgaben an einen Gott oder eine Göttin. Die besondere Bedeutung der Statuetten liegt darin, dass sie allen Volksschichten zugänglich waren und dem heutigen Besucher Einblicke in die ganz persönliche Glaubenswelt des „kleinen Mannes“ geben.

Die von Kordt umsichtig aufgebaute Altägyptensammlung umfasst rund 70 Objekte, die nicht nur für Wissenschaftler von grossem Interesse sind, sondern auch der Neugierde des Publikums Rechnung tragen. So gehören „Kuriositäten“ wie Tiermumien (u.a. ein Krokodil und ein Hund) ebenso dazu sowie Mumienköpfe und –hände, die jahrelang zu den beliebtesten Exponaten des Museums gehörten. Wie an mehreren, kürzlich gezeigten Sonderausstellungen deutlich wurde, vermag die Ägyptensammlung Burgdorf auch heute noch die Besucher in ihren Bann zu ziehen.

Kostbare Grabbeigaben aus dem Andenraum

Wie die ägyptische Sammlung verdankt auch die Altperu-Sammlung ihr Bestehen Arnold Kordt, der den Grossteil der Objekte bei Arthur Speyer in Berlin erwarb. Auch wenn Kordt (nach den vorliegenden Angaben zu seiner Biographie) nie selber nach Peru reiste, war ihm das Anlegen einer Altperu-Sammlung offenbar ein wichtiges Anliegen, denn er bezahlte zahlreiche Stücke aus seiner eigenen Tasche und stellte sie dem Museum als Dauerleihgaben zur Verfügung. Nach dem Tod Kordts stiessen nur noch vereinzelt altperuanische Exponate durch Schenkungen und Ankäufe zur Sammlung, die heute rund 50 Objekte zählt. Neben der Hockermumie eines Mannes umfasst die Kollektion Textilfragmente und dekorierte Keramikgefässe aus der Zeit zwischen dem 1. Jahrhundert v.Chr. und dem 16. Jahrhundert n.Chr.

Die indianischen Hochkulturen Perus gehören zu den ältesten der Welt. Neben monumentalen Kultanlagen haben die Kulturen Altperus auch auf dem Gebiet der Keramik- und Textilproduktion Herausragendes geleistet. Besonders die Tongefässe der Nazca- und Moche-Kulturen sind von einzigartiger Originalität und Ausdrucksstärke. Sie zeigen Szenen aus dem Alltagsleben, aber auch Darstellungen von mythischen Wesen und Dämonen, welche den Menschen im Jenseits Schutz und Regeneration spenden sollten. Ein reizvolles und zugleich das älteste Stück aus der Burgdorfer Altperu-Sammlung ist das kugelförmige Gefäss mit doppeltem Ausguss, das aus der Frühphase der Nazca-Kultur (um 100 v.Chr. – 200 n.Chr.) stammt (Abb. 5). Das sorgfältig bemalte Exponat zeigt ein Maskenwesen mit Schlangenkörper, der an beiden Enden in einen

Anzeige

blog XING[®] facebook

Besuchen Sie den NEUEN Internet Druckshop...

Wir drucken klimafreundlich

KLOSTER PRINT.de

HOME | PRODUKTE | ÜBER UNS | SERVICE | SO GEHT'S | LIEFERZEITEN | KONTAKT

- » Spezialanfrage
- » Flyer
- » Folder
- » Broschüren
- » Banner
- » Beilagen
- » Briefpapier
- » Briefumschläge
- » Visitenkarten
- » Blöcke
- » Planobogen
- » Rollups/Displays
- » Kunststucke
- » Postkarten
- » Eintrittskarten
- » Wandplanner
- » Plakate
- » Citylight
- » Fahnen
- » Schreibschirmitagen
- » Werbeschilder
- » aufkleber
- » kalender
- » hybrid



Sie möchten Druckkosten sparen?

Verwaltungs- und Bearbeitungsgebühren gehören der Vergangenheit an! Unser neuer online Druckshop ermöglicht es Ihnen schnell, das gewünschte Produkt nach Format, Farbigkeit, Papier, Stückzahl und Preis auszuwählen, und die Daten an uns zu schicken. Durch ein klares und übersichtliches Menü gelangen Sie problemlos zu Ihrem Produkt, welches auf Wunsch auch **CO²-neutral** gedruckt werden kann. Bequeme und **sichere Zahlungsverananten** lassen keinen Raum für böse Überraschungen. Zahlreiche wertvolle Tipps zur Erstellung fehlerloser Dateien finden Sie ebenso auf www.klosterprint.de.



EOS Klosterdruckerei
Carsten Schorr
Kloster 1
86941 St. Ottilien
info@klosterprint.de

KLOSTER PRINT.de



Abb. 04 a und b:
Bronzefigur des Horuskindes vor und nach der Restaurierung.



Abb. 05: Töpfchen aus der Nazca-Kultur
mit Maskenwesen bemalt.

Raubtierkopf mündet. Feliden galten in der Nazca-Kultur als Überbringer der Nahrungsmittel und wurden deshalb mit Fruchtbarkeit und Wachstum assoziiert.

Eine Mumie gibt ihre Geheimnisse preis

Das Hauptstück der Burgdorfer Altperu-Sammlung ist die mit einem Federumhang bekleidete Mumie, die Kordt 1923 bei Arthur Speyer kaufte (Abb. 6). Gemäss Museumsunterlagen stammt die Mumie ursprünglich aus dem Heiligtum von Pachacamac, das rund 30 km südlich von Lima an der Pazifikküste liegt und im alten Peru zu den wichtigsten religiösen Zentren und Orakelstätten der Anden zählte. Bei der peruanischen Mumie von Burgdorf handelt es sich um eine sog. Hockermumie, d.h. dass die verstorbene Person mit angezogenen Knien bestattet worden ist. Sie trägt ein gewobenes Kleid aus Baumwolle, das mit Mustern aus roter Wolle dekoriert ist. Zusätzlich ist sie in einen baumwollenen Umhang gehüllt, der mit orangefarbenen Federn überzogen ist. Das prächtige Federkleid lässt die Vermutung zu, dass es sich beim Toten um einen Angehörigen der Oberschicht handelte.

Die Untersuchung der Mumie mittels Computertomographie (CT) am «Zentrum Forensische Bildgebung & Virtopsy» des Instituts für Rechtsmedizin der Universität Bern 2005 ergab, dass die verstorbene Person männlich und bei ihrem Tod zwischen 20 und 30 Jahre alt war. Der Schädel ist künstlich deformiert worden. Dieser Brauch wurde bei zahlreichen altamerikanischen Völkern der Anden praktiziert und scheint ein Merkmal der Elite gewesen zu sein. Der Körper des jungen Mannes ist sorgfältig und aufwändig mumifiziert worden. Die CT-Aufnahmen zeigen, dass Schädel sowie Brust- und Bauchraum nahezu leer und die inneren Organe entfernt worden sind. Auch die Umstände, die zum Tod des Mannes geführt haben, konnten ermittelt werden. So lassen sich ein schwerer Bruch des rechten Oberschenkelhalsknochens und eine Fraktur des 4. Lendenwirbels nachweisen. Die Veränderungen an den Rändern der Verletzungen weisen darauf hin, dass sich der junge Mann beide Brüche kurz vor seinem Tod - vermutlich bei einem Unfall - zugezogen hat. Er könnte beispielsweise aus grosser Höhe gestürzt und auf seinen (gestreckten) Beinen gelandet sein. Mindestens einige Tage hat er den schweren Unfall überlebt, war aber nicht mehr in der Lage, sich fortzubewegen. Wahrscheinlich brachten ihn seine

Angehörigen in das Heiligtum von Pachacamac, um das Orakel um Heilung oder wenigstens um Linderung der Schmerzen zu bitten. Ihre Gebete wurden jedoch nicht erhört und der Mann verstarb kurze Zeit später. Nachdem der Körper mumifiziert und mit einem kostbaren Federumhang geschmückt worden war, wurde er in mehrere Schichten Gewebe (heute nicht mehr erhalten) eingewickelt und das so entstandene Mumienbündel zusammen mit Grabbeigaben in der Kultanlage von Pachacamac bestattet. Ein geflochtenes, mit Garn- und Stoffresten sowie Spindeln gefülltes Nähkörbchen, mehrere mit Garn umwickelte Rohrstäbe und Tongefässe sowie ein Beutel zur Aufbewahrung von Cocablättern, die Kordt allesamt zusammen mit der Mumie erworben hat, wurden dem Verstorbenen ins Grab mitgegeben.

Die Altägypten und Altperu-Sammlungen von Burgdorf sind Zeugnisse aus längst vergangenen Zivilisationen, die uns noch heute in ihren Bann zu ziehen vermögen. Wie der Auszug aus einem kurz vor seinem Tod verfassten Artikel zeigt, war Arnold Kordt davon überzeugt, dass antike und fremde Kulturen dem heutigen Betrachter Wertvolles zu bieten haben:

«Nicht die Sensationslust wollten wir befriedigen, nicht das Gruseln vor schreckhaften Masken und unheimlichen Mumien lehren, sondern zeigen, wie wir in fremden Kulturen oft die einzelnen Stufen unserer eigenen Kultur mit überraschender Deutlichkeit zu erkennen vermögen... Und der Dank für solches Sammeln wird nicht ausbleiben: eine spätere Generation wird es unseren Behörden hoch anrechnen, dass sie – in schlimmen Zeiten auch unter erschwerenden Umständen – je und je die nötigen Mittel zum weiteren Ausbau dieser Bildungsstätte bereitstellten» (Kordt, Burgdorfer Jahrbuch 1940, 101f.). Der beherzte Appell von Kordt an die kulturpolitischen Instanzen hat auch heute noch nichts von seiner Dringlichkeit verloren!

Text: Alexandra Küffer
Ägyptologin/Co-Leiterin des Museums für Völkerkunde Burgdorf

(Alle Abbildungen: Museum für Völkerkunde Burgdorf)



DAS GERÜCHT

Dutzende Polizeibeamte sollen im Januar 2012 frühmorgens mit Blaulicht und schwerer Bewaffnung zeitgleich an fünf verschiedenen Orten Hausdurchsuchungen, darunter eine Berliner Galerie durchgeführt und eine LKW-Ladung mit Objekten, Aktenordnern und Computern beschlagnahmt haben. Die Folge einer Anzeige wegen Provenienzfälschung, krimineller Preisgestaltung und Betrug. Irgendwie gehe es um Benin-Bronzen, aber verhaftet sei noch niemand.

Kann das wahr sein? Jetzt möglicherweise eine Fälscherbande, die Benin-Bronzen produzieren lässt, Provenienzen fälscht, die TL-Gutachten durch Bestrahlung frisiert, aufmerksame Gutachter, die durch fundierte Analysen den Betrug aufdecken und frühzeitig die Schädigung Dritter verhindern?

Alles ziemlich unglaublich. Daher zuerst mal die Beteiligten, eine übersichtliche Kette bestehend aus Sammlerfamilie, Erben, Auktionshaus, Zwischenhändler, Erwerber und Galeristen.

- * Eine Sammlerfamilie Garn über drei Generationen sammelnd, ohne Etikettierung, Sammlungsdokumentation oder Sammlungsfotos und ein Erbe T.Garn, der Benin-Bronzen verkaufte und nach Größe/Gewicht pro Stück etwa 500 bis 1.200 € erhalten hat.
- * Ein Auktionshaus Günther in Dresden, das schon 2007 Informationen zur Familiensammlung in einem Auktionskatalog veröffentlichte und dann etwa 12-16 Bronzen bis 2009 im Freiverkauf vermittelte.
- * Ein Dresdener Kunsthändler, der die Bronzen durchschnittlich für 2.000 bis 5.000 € für den heutigen Berliner Eigentümer W.Roth erwarb.
- * Ein Berliner Galerist P.Herrmann, der für den Eigentümer die Stücke auf Kommission in Verkaufsausstellungen präsentierte.
- * Ein Landeskriminalamt Berlin (LKA), das ermittelt.
- * Drei Kuratoren deutscher Museen, die vom LKA als Experten befragt wurden.

DAS VORBILD?

Ein talentierter Kunstfälscher, der jahrelang Bilder produzierte. Konstruierte Provenienzen durch schwarz-weiß Fotos in der Manier der 1920iger Jahre mit den fraglichen Werken im Hintergrund. Eine kleine Bande, die gefälschte Kunst und Sammlungsdokumentation an Galerien und Auktionshäuser lieferte und damit Millionen Euro verdiente. Aufgebrachte Kunden, die nach Materialtests vom Auktionshaus ihr Geld zurückforderten und Museumsgutachter, die nach stundenlangem mühsamer Arbeit und Materialuntersuchungen die Fälschungen nachweisen konnten.

Der Kunstfälscher hieß Beltracchi und betroffen war u.a. das Auktionshaus Lempertz und seine Kunden. Verurteilt auf der Basis eines „*Deals zwischen Staatsanwaltschaft und Verteidigung*“ wurde im Oktober 2011: das Ergebnis 6 Jahre für den Maler-Fälscher. „*Nach den umfassenden Aussagen der Beschuldigten verzichtete das Gericht auf die geplante Vernehmung von 160 Zeugen und zehn Gutachtern.*“ (Welt 27.10.11)

Die Sammlerfamilie Garn

Als der Dresdner Maler Alfons Garn, geboren 1926, im Jahr 2005 verstarb, hinterließ er seinen Söhnen nicht nur den Nachlaß des eigenen kreativen Schaffens, sondern auch etliche Kisten mit afrikanischen Figuren und Masken. Bereits der Vater Paul Garn (1885-1959) hatte erste Stücke gesammelt. Als Kraftfahrer war er in den 1920iger Jahren in Frankreich gewesen, um Wein zu erwerben und hatte damals, so die Familienüberlieferung, auch afrikanische Objekte mitgebracht. Alfons Garn (1926-2005) hatte etwa Mitte der 1950iger Jahre mit dem Sammeln begonnen und mit dem Umzug in eine kleinere Wohnung Ende der 1990iger Jahre aufgehört. Weder Paul noch Alfons etikettierten die Objekte, noch führten sie Erwerbsunterlagen oder hinterließen Sammlungsfotos. Schade - es wäre z.B. spannend gewesen, zu erfahren, wo und wie die Stücke in der DDR-Zeit erworben wurden.

Wie groß die Sammlung seines Großvaters war, davon hat der Enkel keine genaue Vorstellung, war er beim Tod desselben erst elf Jahre alt. Geboren 1948, kannte der gelernte Steinbildhauer T.Garn die Sammelleidenschaft seines Vaters, einige Stücke befanden sich in der elterlichen Wohnung am Käthe-Kollwitz-Ufer in Dresden, aber der weitaus grössere Teil war im Atelier, dem jahrzehntelangen Arbeitsplatz des Vaters und dort teilweise in Kisten verpackt. Einige Stücke hatte der Vater im Lauf der Jahre dem Sohn geschenkt, vielleicht mit dem Hintergedanken diesen mit seiner Sammlleidenschaft zu infizieren, der Funke sprang jedoch nicht gleich über. Erst in den 1990er Jahren erwarb er selbst einige Objekte.

Der Sammlungsumfang wurde dem Sohn erst klar, als er Wohnung und Keller im Jahr 2005 räumen musste. Es tauchten Gegenstände auf, die er noch nie in seinem Leben gesehen hatte. Einigermaßen ratlos, nahm er zu einer Bekannten Kontakt auf, die am Dresdener Völkerkundemuseum arbeitete und ihm die dortige Afrika-Kuratorin empfahl. Es kam zu mehreren Besuchen und einer Bestands-sichtung im Jahr 2006, dabei wurden einzelne Stücke fotografiert, jedoch nicht systematisch der gesamte Bestand dokumentiert. Im weiteren Verlauf erwarb das Dresdener Museum zwischen 2007 bis 2009 einige Holzfiguren und -masken, an den Bronzearbeiten bestand kein Interesse.

Das Auktionshaus

Stefan Günther vom gleichnamigen Dresdener Kunstauktionshaus kannte den Einlieferer T. Garn seit etwa zwanzig Jahren als Kunden, der auf den Auktionen immer mal wieder Asiatica und andere Kunstgegenstände erwarb. Dass dieser auch Eigentümer von Objekten aus Afrika war, erfuhr er erst im Jahr 2007. Nach Gespräch, Besichtigung und Auswahl wurden in der „Auktion 82 vom 29. September 2007“ insgesamt 182 Objekte als „Sammlung Garn“ angeboten. Überwiegend Masken und Figuren aus Holz, nur wenige, meist kleine, Bronzen, aber auch eine Benin-Reiterfigur. Im Katalogtext heisst es zur Herkunft der Stücke: „Die Sammlung Garn. Im folgenden bieten wir Ihnen die Afrikana Sammlung Garn an. Der Großvater, Weinhändler in Breslau, brachte die ersten Objekte von seinen Frankreichreisen mit. Der Sohn, Maler in Dresden, sammelte während der DDR-Zeit, als wegen der eingeschränkten Reisefreiheit kaum afrikanische Andenken in das Land kamen. Der Enkel, Bildhauer in Dresden, hat nach 1990 Objekte nach plastischen Gesichtspunkten dazu gekauft. So mag in der Sammlung Interessantes neben ‚Basarware‘ stehen, wir freuen uns auf Ihre Entscheidung.“ (Ausstellungskatalog 82, Tafel 62)

Da das Auktionshaus mit Afrikana wenig Erfahrungen hatte und es erstmals eine so große Zahl war, wurden sieben Holzobjekte „in Mailand mit dem Verfahren der Infrarot-Spektroskopie altersmäßig ... datiert“ mit folgenden Ergebnissen:

1100	63 Jahre + - 12	Mossi Burkina Faso, Maske
1102	110 Jahre + - 10	Yoruba Nigeria, Maske
1103	80 Jahre + - 8	Mende Sierra-Leone, Maske
1115	42 Jahre + - 6	Fang Gabun, Maske
1132	63 Jahre + -6	Baule Elfenbeinküste, Figur
1141	40 Jahre + - 6	Oron Nigeria, Figur
1144	72 Jahre + -6	Yoruba Nigeria, Figur

Die ethnografischen Bestimmungen wurden hausintern von einer Kunsthistorikerin gemacht, fast alle Zuschreibungen entsprechen der gängigen Einordnung. In der Auktion wurden alle Stücke ohne Limit angeboten. Im Ergebnis lag der Verkaufspreis bei keinem

Stück oberhalb 1.000 Euro. Die einzige Benin-Bronze, eine Reiterfigur, wurde mit 650 Euro zugeschlagen.

Ein Dresdner Kunsthändler

Das Interesse an den Holzobjekten war eher gering, aber ein Kunde war weiterhin am Erwerb von Bronzen interessiert. So kam es in den nächsten zwei Jahren regelmässig zu einem Handel (Freiverkauf), in welchem, typischerweise, nur der Auktionator als Vermittler beide Seiten kannte. T. Garn brachte die Bronze-Figuren aus der Familiensammlung in das Auktionshaus und die Stücke wurden an einen Dresdner Kunsthändler weitergereicht. Am Ende hatten mindestens 12-16 Stücke den Eigentümer gewechselt. Garn erhielt, je nach Größe und Gewicht, zwischen 500 bis 1.200 Euro.

Der Erwerber und heutige Eigentümer

Der Dresdner Kunsthändler war wiederum Geschäftspartner des Berliner Kunsthändlers Wolfgang Roth (Moderne Kunst), der in den Jahren 2007 und 2008 insgesamt 28 Bronzearbeiten mit der Provenienz „Paul Garn“ erwarb. Der heutige Eigentümer zahlte pro Stück zwischen 2.000 bis 5.000 Euro, nur das letzte Stück, ein Ife-Kopf, kostete 15.000 Euro. Ein weiterer Geschäftspartner von Roth war bereits seit 1995 mit dem Galeristen Peter Herrmann bekannt. Schon nach dem Kauf der ersten Stücke im Jahr 2007 nahm Roth daher Kontakt zu Herrmann auf, um sich beim weiteren Ankauf beraten zu lassen und dann die Stücke über die Galerie auf Kommissionsbasis anbieten zu können..

Gemeinsam wurden die Schritte abgesprochen, wie die Bronzen jeweils zu prüfen seien. Um das Alter festzustellen, wurde das Labor Ralf Kotalla mit einer TL-Untersuchung (Thermolumineszenz) aller Stücke beauftragt, die Kosten pro Test lagen bei 250 €. Nachdem mehrmals über den Umweg Zwischenhändler - Auktionator, vom Verkäufer Informationen hinsichtlich der Provenienz einzelner Objekte abgefragt worden waren, wurde zusätzlich im Januar 2009 eine eidesstattliche Versicherung vom Auktionator Günther und dem Verkäufer T.Garn eingeholt, um die Richtigkeit der Angaben zu dokumentieren. Letzterer bestätigte, „daß die erworbenen Bronzen, Köpfe und Figuren aus der Afrika-Sammlung meines Großvaters Paul Garn, Weinhändler von 1920 bis ca. 1940 in Breslau, und aus der Sammlung meines Vaters, Alfons Garn (gest. 2005) stammen. Mein Großvater erwarb die meisten Stücke seiner Sammlung bei seinen Einkaufsreisen in Frankreich, nach dessen Tod in den 50er Jahren erweiterte mein Vater die Sammlung (DDR-Zeiten).“ Zwei Labore wurden mit je einer Materialuntersuchung beauftragt: 2008 Northover in Oxford und 2010 SIRAM in Bordeaux.

Die Galerie

Diejenigen Objekte, für die durch TL-Gutachten ein hohes Alter bescheinigt wurde, kamen erstmals 2008 und dann erneut 2009 in eine Ausstellung der Galerie Peter Herrmann. Der Galerist schrieb rückblickend im Jahr 2011 im Ausstellungskatalog der „Sammlung Garn“ (21. Dezember 2011 bis 21. Januar 2012): „2007 bekamen wir Kunstwerke aus einer Dresdener Sammlung angeboten... Die Galerie präsentiert nun eine Auswahl von 26 Objekten...“ (Garn-Katalog 2011, S.1) Weiterhin heisst es: „Noch bevor ein Widerstreit um Kopie und Original importierter Objekte der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts die Stimmung bei Sammlern und Forschern trübte, wurden die Bronzen der Sammlung Paul Garn im frühen zwanzigsten Jahrhundert in Europa gehandelt. Paul Garn war ein Weinhändler, der in den 1920er Jahren viel in Frankreich unterwegs war und von dem seine Nachfahren wissen, dass er viel in Südfrankreich kaufte. Holzobjekte aus seiner Sammlung hat das

Dresdner Museum für Völkerkunde erworben.“ (Garn-Katalog 2011, S.3).

Der inhaltliche Unterschied zwischen dieser Beschreibung und der obigen im Auktionskatalog des Jahres 2007 ist deutlich. Was der Auktionator als Familiensammlung, zwischen 1920 bis 2005 zusammengetragen, darstellte, ist für den Galeristen ausschliesslich die Sammlung Paul Garn um 1920, da er der Meinung war: „weder zu DDR-Zeiten noch nach 1989 konnte Garn Bronzen nachgekauft haben“. (Da in der Eidesstattlichen Versicherung von T.Garn ganz klar von der Sammeltätigkeit des Vaters Alfons Garn seit den 1950iger Jahren die Rede ist, überrascht diese These etwas.) Den Auktionskatalog des Jahres 2007 kannte Peter Herrmann nur „vom Hörensagen“, als ich ihm diesen am 16. März 2012 vorlegte, denn bis etwa November 2011 bestand wegen des zugesicherten Kundenschutzes kein direkter Kontakt zwischen dem Galeristen und dem Auktionatorshaus. Zwar hatte Stefan Günther im E-Mail-Newsletter der Galerie Herrmann im Jahr 2008 einige Stücke der Ausstellung „1000 Jahre Benin-Bronzen“ erkannt, außerdem war mehrmals die Provenienz „Sammlung Paul Garn“ genannt, jedoch sah der Auktionator keinen Anlass Kontakt nach Berlin aufzunehmen. Bei dem Verkäufer T. Garn meldete sich der Galerist erstmals im Dezember 2011.

Für eine Verkaufsausstellung in einer Galerie in Miami (USA) wurden etwa 20 Stücke der Sammlung Garn, von damals 28 ausgewählt, und der Transport einer Fachspedition übertragen. Zu jedem Stück wurden Angaben zu Region und Alter gemacht, sowie als Export- und Versicherungswert etwa die Hälfte des geschätzten Verkaufspreises angegeben. Bei der Einfuhr konfiszierte der US-Zoll im Dezember 2008 die gesamte Sendung, gab diese jedoch nach zwei Tagen wieder frei. Die Ausfuhr verlief dann später ohne Probleme. Ein Verstoß gegen Kulturgüterschutzabkommen und entsprechende Gesetze war nach damaliger Sicht nicht gegeben.

Das LKA

Am 16. April 2012 bestätigte die Pressestelle der Justiz (Generalstaatsanwaltschaft Berlin), dass „ein entsprechendes Ermittlungsverfahren wegen Betruges in Zusammenhang mit möglicherweise gefälschten Kunstobjekten geführt wird.“ Nicht beantwortet wurde die Fragen, ob eine Anzeige zu diesem Zeitpunkt vorlag und ob es bis heute einen Geschädigten gibt, der nach Erwerb einer der Benin-Bronzen geklagt hätte. Was, wenn es weder eine Anzeige, noch einen klagenden Geschädigten gibt?

Die Ermittlungen des LKA begannen im November 2011. Zeitgleich am 14. November 2011 meldete sich per Mail ein Kunde in der Galerie, um die Preise von drei Bronze-Köpfen zu erfragen: 89-1 (28.000 €), 89-3 (400.000 €), 71 (40.000 €). Eine zweite Mail-Anfrage eines weiteren Kunden kam am 16. Dezember, hinsichtlich der Objekte 71 (40.000 €), 88 (25.000 €) und 100 (1,5 Millionen €).

Die LKA-Abteilung 4 ist zuständig für „Organisierte Kriminalität und qualifizierte Bandenbekämpfung“, die untergeordnete Dienststelle 454 bearbeitet „Kunstdelikte“. Der ermittelnde Polizeibeamte verschickte nach mehreren Telefonaten im November/Dezember 2011 eine detaillierte Frageliste an drei KuratorInnen völkerkundlicher Museen, um Echtheit und Alter der Benin-Bronzen beurteilen zu können.

Am 5. Januar 2012 kam es zur Hausdurchsuchung in Galerie Herrmann und bei dem Eigentümer der Benin-Bronzen Wolfgang Roth. Etwa zeitgleich am 5. Januar hatte T.Garn, begleitet von seiner Frau,

Hausdurchsuchungen sind für den/die Betroffenen immer unangenehm. Bewegungen im Raum sind nur noch in Begleitung möglich und bedürfen der Genehmigung. Telefonate werden mitgehört. Das Gespräch kann man auch als intensive Befragung oder Verhör interpretieren. Akten und Computer verlassen für ein paar Wochen das Büro. Am besten man geht nach einer derartigen Maßnahme erst einmal für zwei bis drei Wochen in unbezahlten Urlaub, ist doch die tägliche Arbeit ohne Computer und Akten sehr schwierig und etwa so lange sollte man in Berlin einplanen. Sollte eine Firma dadurch Konkurs gehen, Pech gehabt. Sollte sich herausstellen, dass die Hausdurchsuchung und Beschlagnahme grundlos war, doppeltes Pech. Wer im Konkurrenzkampf einen lästigen Wettbewerber erledigen möchte, kennt jetzt eine mögliche Option.

Meine allgemeinen Fragen konnte die Pressestelle der Generalstaatsanwaltschaft nicht beantworten:

„Warum werden Computer beschlagnahmt, da doch der Inhalt der Festplatte heute vor Ort identisch kopiert werden kann? Wie lange werden Computer durchschnittlich einbehalten? Wieviel Firmen sind in Insolvenz gegangen, weil sie nicht mehr arbeiten konnten bzw. welcher Schaden ist den Firmen entstanden?“

Bei Ermittlungen gibt es in der Mehrzahl *Verdächtige*, die dann später teilweise Beschuldigte sein können. Wie angemessen ist es unschuldig *Verdächtige* gleich zu behandeln wie Beschuldigte?

einen Termin beim Dredener LKA. Ein Herr und eine Dame des Berliner LKA stellten gemeinsam mit einem Dresdener Kollegen in den nächsten Stunden ihre Fragen. Den mehrmals erwähnten Arzttermin um die Mittagszeit konnte er nicht wahrnehmen, denn: „Wir haben Befugnis bei Ihnen eine Hausdurchsuchung zu machen.“ Die drei Beamten, Garn und seine Frau in getrennten Autos, fuhren gemeinsam zur Wohnung des Ehepaares, dort wurde der verbliebene Teil der Sammlung besichtigt und Unterlagen geprüft. Als Garn den Auktionskatalog des Jahres 2007 zeigte, reagierten die Beamten umgehend, riefen im Auktionatorshaus an und verliessen gegen 16.00 Uhr das Haus. Der Auktionator war an diesem Tag in Berlin und gerade auf der Rückfahrt im Auto, als ihn der Anruf erreichte. So kam es erst nach 18.00 Uhr zum persönlichen Gespräch mit Stefan Günther.

Die Experten

Das Einholen von Expertenmeinungen ist bei Ermittlungen und Gerichtsverfahren üblich. Nicht gefragt wurden (bisher) wissenschaftliche Experten oder Institute, die Materialanalysen oder TL-Gutachten durchführen. Gefragt wurden Afrika-KuratorInnen von Museen, die für ihre Benin-Sammlungen, überwiegend um 1900 erworben, bekannt sind. Sowohl Silvia Dolz (Museum für Völkerkunde Dresden), Peter Junge (Ethnologisches Museum Berlin), als auch Barbara Plankensteiner (Museum für Völkerkunde Wien) haben wissenschaftliche Beiträge, vor allem zu den museumseigenen Sammlungen veröffentlicht. Letztere hat die Ausstellung „Benin Könige und Rituale“ (2007/08) kuratiert, die dann von Paris nach Berlin und Chicago wanderte (siehe Literatur).

Die Dresdener Afrika-Kuratorin beantwortete Mitte Dezember 2011 die Fragen des LKA, auf neutralem Briefkopfpapier, nachdem sie die Aussagegenehmigung des Dienstherren eingeholt hatte. Sie

konnte vier Objekte bestätigen (Nr. 9 Yoruba-Stab, 88 Benin-Figur, 93 Ife-Kopf, 94 Benin-Kopf), die sie im Jahr 2006 „selbst in den Händen hatte“. Weiterhin erkannte sie ein Objekt (Nr.76 Benin-Kopf), welches sie 2008 gesehen hatte. Ihr Ergebnis, das sich ausschliesslich auf diese fünf Stücke bezieht, lautet: *„Diese von mir selbst begutachteten Objekte sind nach meiner Einschätzung frühestens auf die 20er Jahre des 20. Jh. zu datieren. Das kann jedoch nur ein Annäherungswert sein, der auf meiner Fachkenntnis basiert und die mir damals vorliegende Provenienzangabe des Besitzers berücksichtigte. ... Es ist auf Grund unklarer Provenienzangaben des Sammlers zur Familiensammlung jedoch wahrscheinlich, dass sogar eine spätere Herstellung der Metallgüsse in Frage kommt. Meine wissenschaftlichen Untersuchungen an unserer Museumsammlung bzw. in Benin-City sowie meine Erfahrungen mit einer seit den 90iger Jahren stark zunehmenden Anzahl von Kopien historischer Objekte aus dem Kontext des Benin-Königtums ... lassen mich zu dieser Einschätzung kommen.“* (siehe Literatur, Internet)

Barbara Plankensteiner nutzte für Ihre Antwort Anfang Januar 2012 das Briefpapier des Wiener Museums, ein Hinweis, ob der Dienstherr befragt wurde, fehlt. Für die Beurteilung standen nur die Fotos der Galerie-Internetseite zu Verfügung. Kein Stück wurde direkt per Augenschein begutachtet. Da es hier um Ermittlungen im Rahmen eines möglichen Prozesses geht, könnte man sich die Frage stellen, ob dies angemessen ist. Meine Anfrage bei einem IHK-Gutachter hinsichtlich des üblichen Vorgehens von Kunst-Experten bei Gutachten für Gerichtsprozesse ergab die Antwort, daß *„immer das Stück selbst in Augenschein genommen werden muß“*. Daß ähnliche Maßstäbe auch bei polizeilichen Ermittlungen gelten, scheint selbstverständlich.

Als Nachweis ihrer eigenen Kompetenz nennt Plankensteiner jahrelange Erfahrungen mit Museumssammlungen und Aufenthalte in Benin. *„Ich war in den letzten 10 Jahren mindestens zehn Mal in Benin City und habe Bronzegießer-Werkstätten besucht und im Winter 2004 auch Bronzegießer-Werkstätten im Kameruner Grasland, vor allem in Fumban. ... Ich habe im Zuge der sechsjährigen Forschungs- und Vorbereitungsarbeiten der großen Benin-Ausstellung nahezu alle großen und bedeutenden Benin-Sammlungen in Museen in Europa, den USA und Nigeria besichtigt und habe daher einen sehr großen Überblick darüber, welche Objekttypen es in den historischen Sammlungen gibt und über welche ikonographischen Merkmale diese verfügen. Ich kenne auch mehrere Privatsammlungen in Deutschland, Österreich und Nigeria, die eine Fülle von ähnlichem Benin-Material, wie es die Galerie Herrmann anbietet, besitzen. Aufgrund dieser Erfahrungen würde ich 99 Prozent der Garn-Sammlung als rezente Kopien einstufen.“* (siehe Literatur, Internet) Die Ergebnisse dieser zehn Reisen sind bisher wissenschaftlich nur teilweise veröffentlicht, d.h. ein Beitrag, der sich hauptsächlich auf die Bronzegießer Kameruns bezieht, ist 2008 erschienen (siehe Literatur).

WISSENSCHAFTLICHE METHODIK?

Soll dieser Kompetenznachweis (10 Jahre 10 Mal) wissenschaftlich diskutierbar sein, dann kann eine schriftliche Ausarbeitung dieser zehnjährigen Feldforschung (?) erwartet werden. Wieviele Tage wurde an welchen Orten, in welchen Jahren, mit welchen Bronzegießern gearbeitet? In welcher Sprache wurden die Gespräche geführt? Gibt es Tonbandprotokolle, Fotos, Filmaufnahmen, ein Feldtagebuch? Als zweites Kompetenzmerkmal nennt Plankensteiner ihre vergleichende Arbeit in Museumssammlungen. Kunsthistoriker, die stilana-

lytisch arbeiten, legen Werksverzeichnisse an und arbeiten heute mit eigens aufgebauten Foto-Datenbanken. Wer kein fotografisches Gedächtnis hat, braucht derartige visuelle Unterstützung, um wissenschaftlich und vergleichend systematisch arbeiten zu können. Die Frage, ob die Vergleichsstücke von ihr mit standardisierten Ansichten fotografiert wurden, die die Sammlungsdocumentation digital erfasst hat und eine solche Foto-Datenbank existiert, hat mir Barbara Plankensteiner nicht beantwortet.

„Ausserdem bezweifelt sie die Zuverlässigkeit des Verfahrens: *„TL-Ergebnisse können auch verfälscht werden, indem das Objekt vorab ionisierenden Strahlungen ausgesetzt wird (Vgl. Ras-mussen 2008:27, Pernizka et. al. 2008: 81). Mit dieser Methode ergibt die TL-Messung ein höheres Alter.“* Und an anderer Stelle: *„Die TL-Datierungen ergeben zufälligerweise genau jene Datierungen, wie sie in der Fachliteratur für Originale angegeben werden.“* Ich habe beide Literaturstellen geprüft und bei Rasmussen auf Seite 27 nichts gefunden, bei Pernizka Seite 81 heisst es wörtlich: *„... , the cores of the metal castings could have been manipulated by ... or by applying a large radiation dose (e.g. with X-rays).“* (Pernizka 2008, S.81) Dieser Nebensatz-These folgt nicht einmal der Versuch einer Beweisführung durch Pernizka, sie kann also bestenfalls als Forschungsfragestellung betrachtet werden. Dass Plankensteiner die englische Wendung „could have been“ als deutsches „können“ übersetzt, möchte ich nicht kommentieren. Von höchstem Interesse wäre in diesem Zusammenhang, wie die Fälscher durch gezielte Bestrahlung eine jahrhundertgenaue Alterung erzeugen können. Möglicherweise sind diese Kenntnisse sogar nobelpreiswürdig. Und: woher sollte das benötigte radioaktive Material für diese Bestrahlung stammen?“

Die Argumentation von Peter Junge liegt mir in schriftlicher Form nicht vor.

Bestimmung von Echtheit und Alter – grundsätzliche Probleme

Unterscheidbar sind zwei Konzepte der Ethnologen, die leicht miteinander vermischt werden: „Echtheit“ durch Provenienznachweis und „Alter“ durch Stilanalyse. Die **Echtheit** im Bereich Benin-Bronzen gilt dann als erwiesen, wenn die Sammlungsgeschichte des Objektes bis 1897 (Plünderung Benins durch die Engländer) nachweisbar ist. Natürlich kann bei dieser Definition auch ein Stück echt sein, das nicht dokumentiert wurde. Dessen Echtheit (vor 1897) ist wegen des fehlenden Provenienznachweises allerdings nicht beweisbar. Außerdem sollte man bedenken, daß auch nach 1897 hergestellte Stücke echt sein können, d.h. von Bronzegießern in Benin für rituelle Zwecke gearbeitet.

Das **Alter** wird mit Hilfe der Stilanalyse beurteilt. Eine Typologie, die im wesentlichen von Felix Luschan, Bernhard Struck, William Fagg, Frank Willet entwickelt und teilweise z.B. von Siegfried Wolf, Stefan Eisenhofer in Frage gestellt wurde, dient heute als Festpunkt. Darüber wird leicht vergessen, daß dies Arbeitsthesen sind, ohne sichere Beweise. Soll typologisch zuverlässig das Alter bestimmbar sein, so müssten mindestens aus jedem Jahrhundert Bilder von Stücken und detaillierte Beschreibungen in Reiseberichten vorliegen. Am besten jeweils von zwei bis drei unabhängigen Quellen, die nicht voneinander abschreiben konnten, da sie sich nicht kannten. Diese Quellenlage ist nicht annähernd vorhanden. (Wer schnell die Literatur sichten möchte, dem sei die Internetseite www.benin-kunst.de empfohlen.) Es ist keineswegs polemisch festzustellen, dass die Chronologie durch Stilanalyse, wenn man naturwissen-

schaftliche Methodik als Maßstab anlegt, im wesentlichen auf Luft gebaut ist. Weder Dolz noch Plankensteiner behaupten in ihren wissenschaftlichen Beiträgen, dass das Alter sicher durch eine vergleichende Stilanalyse beweisbar wäre. Und muß die Stilanalyse nicht vor der eindeutigsten Fälschung versagen, dem identischen Abguß? Angenommen es existiert ein Foto eines Stückes um 1900. Das Original sei im Krieg verloren gegangen, die Fälschung blieb erhalten. Wer könnte durch Stilanalyse die Echtheit beurteilen? (zur Stilanalyse und ihren Grenzen siehe das Zitat von Gross-Meister Luschan im gelben Kasten)

Ich bezweifle ausdrücklich nicht, daß die Arbeit mit gut dokumentierten Vergleichsstücken eine intuitive Wiedererkennung schult und diese durch die Arbeit mit Museumssammlungen verbessert werden kann. Wenn aber die einzig gesicherte Erkenntnis das Eingangsjahr im Museum ist (bzw. der Erwerb um 1897), wie sollte dadurch etwas über das absolute Alter der Stücke gelernt werden können?

Silvia Dolz schreibt daher mit Recht: „Nur mehrere Faktoren zusammen, wie kulturhistorisch/ethnographische und stilistische Untersuchungen, gesicherte Provenienzen und naturwissenschaftliche Methoden (bei Metallobjekten bisher vor allem angewendet: Metallanalyse und TL-Untersuchung) können eine Annäherung an das tatsächliche Alter erreichen.“ Und weiterhin: „Anhand der Begutachtung von Bildern auf einer Homepage ist eine Aussage zur Altersbestimmung nur eingeschränkt möglich.“

19. Große Köpfe aus Erz, mit federförmigem Schmuck

„Von diesen typischen Köpfen weichen die andern zunächst in der Größe ab; es gibt einen, der kaum 38 cm hoch ist, und einen andern, der fast 65 cm erreicht; es gibt dicke und plumpe und es gibt übermäßig schlanke, wie z.B. eine Berliner Doublette, H.Bey 299, die nach Cöln gelangt ist; es gibt welche, die man nicht einmal im Gesicht sorgfältig überarbeitet hat, und andere, die mit großer Mühe ziseliert und geglättet sind; es gibt manche mit schön eingelegten Eisenstreifen in der Mitte der Stirn und andere, die nur grobe, weit vorspringende Zier-Keloide haben, und es gibt einige, bei denen die Ohren ganz besonders sorglos behandelt sind, so z.B. bei einer jetzt in Leipzig befindlichen Berliner Doublette, H.Bey 115.“ (Luschan 1919, S.345)

Es stimmt: Die Menge der Benin- und Ife-Bronzen ist derart groß, daß mit Sicherheit der weitaus überwiegende Teil eine Produktion des 20. Jahrhunderts ist. Aber: „Das Wissen aus Erfahrung, dass der grösste Teil der auf dem afrikanischen Kunstmarkt angebotenen Bronzen nicht alt ist, bedarf jeweils der einzelnen Überprüfung und nicht pauschaler Mutmaßungen, basierend auf jeweils nicht gesicherten stilistischen Vorgaben.“ schreibt Ralf Kotalla, dem ich in diesem Fall zustimmen kann. Die Aussage, daß 99 % der Objekte falsch sind, hilft uns nicht, wenn wir beurteilen sollen, ob das einzeln vor uns stehende Stück echt ist. Wenn wir mehr über die Zuverlässigkeit der TL-Untersuchung und weiterer Materialtests erfahren wollen, dann wäre die Untersuchung einer kleinen Anzahl von Benin-Bronzen der Familiensammlung Garn durch mehrere Labore eine Möglichkeit. Es ist nicht auszuschließen, daß dann der Streit dieser Experten über die Zuverlässigkeit der TL-Untersuchung beginnt. Wir sehen: es ist spannend und es wird spannend bleiben.

Wer ist Experte?

Eine einfache Prüfung wäre denkbar. In einigen kleinen Museumssammlungen ist die Herkunft der Stücke beweisbar, aber bisher nicht publiziert. Diese Objekte könnten für die Prüfung (Alter, Echtheit) auf einen Tisch gestellt werden, ergänzt um Bronzen aus Privatsammlungen. Wer zweifelsfrei und immer die alten Museumsstücke auswählt und seine Auswahl am besten noch begründen kann, der ist Experte. Aber: „Benin-“ oder allgemeiner „Afrika-Experten“, ob Galeristen, Sammler, Wissenschaftler oder Museumskuratoren, stellen sich bisher keinen regelmäßigen Prüfungen, wie z.B. Piloten und Lokomotivführer. Fachärzte, Wirtschaftslenker, Politiker, stehen wenigstens mit ihrem Wissen und Können in der öffentlichen Kritik. Warum nicht auch Afrika-Experten?

Dass wir alle bei diesen Prüfungen immer wieder durchfallen würden, kann doch nur förderlich sein. Vielleicht werden wir dann bescheidener und selbstkritischer?

FAZIT:

Warum habe ich diesem Thema so viel Zeit gewidmet, wo doch ohnehin staatlicherseits Ermittlungen den Sachverhalt erhehlen werden? Mich stört seit langem die Leichtfertigkeit mit welcher Behauptungen aufgestellt werden, deren Beweis dann nie erfolgt. Für die Betroffenen manchmal bedrohlich, denn auch Gesundheit und wirtschaftliche Existenz können darunter leiden. Jeder sollte selbst beurteilen, wie weit die Fürsorgepflicht seinem Mitmenschen gegenüber geht, auch für diejenigen, die man nicht mag.

Obwohl aus Sicht der Beteiligten ein Prozeß immer eine unangenehme Last ist, wäre ein solcher eine Chance, denn dann würde vor Gericht öffentlich diskutiert und abgewägt:

- * Welche naturwissenschaftlichen Verfahren sind für den Nachweis des Alters und die Feststellung der Echtheit geeignet?
- * Mit welchen Methoden ist ein jahrhundertgenaues Fälschen durch Bestrahlung möglich?
- * Welchen Maßstäben muß ein Experte vor Gericht genügen?
- * Wie ermitteln Auktionshäuser, die vergleichbar teuer Bronzen anbieten, Echtheit und Alter?
- * Wie kann die Stilanalyse naturwissenschaftliche Methoden bei der Altersbestimmung ergänzen?

Text: Andreas Schlothauer

LITERATUR (VON DEN EXPERTEN IN DEN LETZTEN 10 JAHREN ZU BENIN VERÖFFENTLICHT)

- DOLZ, SILVIA: BENIN - EIN LEBENDIGER MYTHOS. DIE GESCHICHTE DER BENIN-SAMMLUNG UND DER BENIN-FORSCHUNG AM MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE DRESDEN. DRESDEN, 2006
- JUNGE, PETER: DIE DATIERUNG VON GEDENKÖPFEN. DAS BEISPIEL DER BERLINER SAMMLUNG. IN: BENIN KÖNIG UND RITUALE. HÖFISCHE KUNST AUS NIGERIA. WIEN, 2007
- JUNGE, PETER: EIN KÖNIGLICHER GEDENKOPF DES 18./19. JAHRHUNDERTS IN DER BENIN-SAMMLUNG DES BREMER ÜBERSEE-MUSEUMS. IN: MUSIK-ETHNOLOGIE-MUSEUM, TENDENZEN 2009, BREMER ÜBERSEE-MUSEUM, 2011, S.121-138
- PLANCKENSTEINER, BARBARA (HG.): BENIN KÖNIG UND RITUALE. HÖFISCHE KUNST AUS NIGERIA. WIEN, 2007
- PLANCKENSTEINER, BARBARA: THE CONTEMPORARY PRODUCTION OF 'ANTIQUÉ' BENIN BRONZES IN BENIN CITY AND CAMEROON. IN: ORIGINAL-COPY-FAKE. BOCHUM, 2008, S.178-190
- STIFTUNG SITUATION KUNST IN BOCHUM (HRSG.): ORIGINAL-COPY-FAKE. BOCHUM, 2008

INTERNET

- WWW.GALERIE-HERRMANN.COM/ARTS/ART6/AFRIKA_SZENE/BARBARA_PLANCKENSTEINER_LKA.HTML

DEN BOGEN ÜBER EIN JAHRHUNDERT SPANNEN -

Isolados in Brasilien heute
und die Sammlung Felix Stegelmann
(1902) im Ethnologischen Museum Berlin

UNESCO-Deklaration des Jahres 2001

„*Universal Declaration on Cultural Diversity*“:

Artikel 1: „*Als Quelle von Austausch, Innovation und Kreativität ist kulturelle Vielfalt ebenso wichtig für die Menschheit, wie Biodiversität für die Natur.*“

Ihr Lebensraum schrumpft weltweit, und es werden immer weniger, aber es gibt sie noch: die isoliert lebenden Völker (*Isolados*). In den Regenwäldern Kameruns, Gabuns und des Kongo können sie nur vermutet werden, denn in Afrika haben sie keine Lobby. Aber in Indien, Indonesien und Papua-Neuguinea, vor allem aber in Südamerika sind etliche Völker nachgewiesen. In Brasilien ca. 90, Peru ca. 20, Ecuador ca. 3, Bolivien ca. 7, Kolumbien ca. 2, Paraguay ca. 1 und Venezuela ca. 3 (UFAM 2011). Eine genaue Zahl ist nicht zu erwarten, da die Erfassung nur sehr selten auf direktem Kontakt oder Fotos beruht, vielmehr fast immer durch Indizien menschlicher Anwesenheit erfolgt. Also vor allem durch Gegenstände der materiellen Kultur, wie z.B. Hütten, Pfeile, Schmuck, aber auch Pflanzungen, angelegte Wege und Nahrungsreste. Meist sind es

kleine Gruppen, aber in einigen Gebieten auch noch mehrere hundert Menschen. Wichtiger, als eine genaue Zahl nennen zu können, ist es, die Gebiete zu identifizieren und als Natur- und Isolados-Schutzgebiete auszuweisen, um das Eindringen Dritter kontrollierbar zu machen. Denn SIE haben ein Recht auf Isolation. Daher: keine wirtschaftliche Nutzung dieser Gebiete, kein Eindringen, keinen Kontakt!



Abb.01: Jose Meirelles
mit Pfeilen eines Isolado-Volkes



Abb.02: Luftaufnahme von Isolados im Bundesstaat Acre (Brasilien)

Begriff Isolados

Wenn das Wort *Isolados* verwendet wird, bedeutet es nicht, dass diese in ihrer Geschichte keinen Kontakt mit der Außenwelt hatten. Vielmehr ist davon auszugehen, dass die früheren Kontakte so traumatisch waren, dass ein bewusster Rückzug erfolgte. Mit Sicherheit wissen sie, dass es die gefährlichen Aliens da draußen gibt, nehmen jedoch eine passive, Kontakt vermeidende Haltung ein und fliehen, aber verteidigen sich auch gegen Eindringlinge, wenn es nötig ist.

Auf Initiative von Eliane Fernandes Ferreira (Hamburg) kam es zu dem Besuch von Jose Meirelles, einem Sertanista und ehemaligen Mitarbeiter der Funai (brasilianische Indianerbehörde) vom 22. November bis zum 10. Dezember 2011. Gemeinsam organisiert von Eliane, der GfV Gesellschaft für bedrohte Völker Göttingen (Yvonne Bangert, Isabel Schneider) und Andreas Schlothauer konnte Meirelles in Deutschland über die Situation der *Isolados* im Grenzgebiet von Brasilien und Peru berichten.

Eliane Fernandes Ferreira

Jahrgang 1971, geboren im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais, studierte an der Universität Hamburg Ethnologie, Vor- und Frühgeschichte und Journalistik. Promotion an der Universität Bremen über „*Die Indigenen Brasiliens und das Internet*“. Ab 2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Philipps Universität Marburg. Seit 2011 am Institut für Ethnologie und Kulturwissenschaft der Universität Bremen. Eliane arbeitet seit Jahren intensiv mit den indigenen Gemeinschaften der Ashaninka (Campa) im brasilianischen Bundesstaat Acre zusammen. Durch ihre regelmäßigen Aufenthalte in Rio Branco kennt sie Jose Meirelles.

Die Situation in Brasilien heute

Besteht der Verdacht, dass *Isolados* in einer Region leben, dann ist zunächst festzustellen, welchen Lebensraum diese nutzen und bewohnen. Die Aufgabe sogenannter Lokalisierungsgruppen. Durch Expeditionen, Überflüge, Satellitenfotos werden Informationen gesammelt und Berichte in Büchern sowie Erzählungen von kon-

Jose Carlos dos Reis Meirelles

Jahrgang 1948, geboren in Sao Paulo, arbeitete seit 1971 bei der Funai. Ab 1973 war er bei den Ka'apor im Bundesstaat Maranhao, dann bei den Awa-Guaja. 1976 wechselte er in den Bundesstaat Acre, in das brasilianisch-bolivianisch-peruanische Grenzgebiet, und war zunächst zehn Jahre auf einem Posten am Rio Iaco, bis er 1986 zum Rio Envira kam. Dort blieb er bis zu seinem Ruhestand im Jahr 2010 und war für den Nachweis, die Vermessung und die Demarkierung der Schutzgebiete (Terra Indigenas) von drei isoliert lebenden Völkern verantwortlich. Im Jahr 2008 gelang es ihm, unterstützt durch die Funai und andere brasilianische Behörden, mit einem BBC-Filmteam durch Aufnahmen aus einem Flugzeug die Existenz dieser Isolados nachzuweisen. Meirelles Ziel, auch als Ruheständler, ist es, gemeinsam mit der Funai und nicht-staatlichen Unterstützern, die Rahmenbedingungen zu erhalten, damit die Isolados ihre traditionelle Lebensweise so lange wie möglich selbstbestimmt beibehalten können.

taktierten Indianern und Kleinbauern ausgewertet. An Hand von Spuren wird im Laufe vieler Expeditionen die Größe des Gebietes erschlossen. Dies kann einige Jahre dauern.

Gleichzeitig werden Überwachungsposten an strategischen Punkten aufgebaut, um das Gebiet vor äußeren Störungen zu schützen. Auf dieser Grundlage wird dann von der Funai die Demarkierung des Gebietes eingeleitet. Die deutsche GIZ (Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit), früher GTZ, hat, finanziert durch die Kreditanstalt für Wiederaufbau (KfW) und die Weltbank, als Dienstleister für die Funai seit 1996 bei der Demarkierung von Terra Indigenas im Rahmen des PPTAL-Programmes mitgewirkt.

Während der Lokalisierungs- und Demarkierungsphase wurde in einigen Fällen bestätigt, dass die Isolados kurz vor dem Aussterben standen. Entweder durch direkte Einflüsse auf die Menschen (Matsaker, Krankheiten) oder durch die Vernichtung des Lebensraumes durch Abholzung, illegale Straßen, illegale Diamanten- oder Goldminen, Drogenhandel und neuerdings auch durch große vom brasilianischen Staat geförderte Infrastrukturprojekte, die aber laut Verfassung (Art. 231) entweder die Zustimmung der Indigenen voraussetzen oder bei Nachweis von Isolados gar nicht möglich sind. Es ist keine einfache Aufgabe, sich mit Völkern zu beschäftigen, die über Jahrhunderte gelernt haben, sich zu verstecken. Es mangelt der Funai an speziell ausgebildetem Personal und finanziellen Mitteln, um alle Gebiete untersuchen zu können. Außerdem ist Brasilien ein Land mit einer starken Agrarindustrie- und Forst-Lobby, die einen Baum vor allem dann liebt, wenn er gefällt ist. Eine Lobby, die einen Nutzwald, eine Viehweide oder industrielles Ackerland einem Urwald vorzieht. Sind gar noch Gold, Diamanten oder Erdöl unter der Erde, steigt die Versuchung, gegen die eigene Verfassung zu verstoßen.

Meirelles in Deutschland

Der Flug war für den 24. September gebucht, als uns Ende Juli die Nachricht erreichte, dass Meirelles die Reise verschieben müsse, weil bewaffnete Drogenschmuggler illegal von Peru aus in das Gebiet der Isolados eingedrungen seien. Ende Juli flog eine Gruppe brasilianischer Polizisten (Policia Federal) und Funai-Mitarbeiter dorthin, um festzustellen, was geschehen war. Da sich Meirelles während der Expedition den Fußknöchel gebrochen hatte, war Anfang September erst einmal unklar, ob eine Deutschland-Reise im

November möglich sein würde. Erst Mitte Oktober konnten wir mit der Planung beginnen. Vorträge in Hamburg, Bremen, Bern und Berlin (brasilianische Botschaft), Termine mit Organisationen (GfBV, GIZ), dem Länderreferenten Brasilien des Auswärtigen Amtes Christian Gayoso und mit den Politikern des Bundestages:



Abb. 03 - Abb. 06 (von oben):

- * Annette Hübinger (CDU) Ausschuss für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung
- * Pascal Kober (FDP) Menschenrechtsausschuss
- * Niema Movassat (Die Linke) Ausschuss wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung und Menschenrechtsausschuss
- * Karin Roth (SPD) Ausschuss für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung



Abb. 07 und Abb. 08:
Bogen und Pfeile der Cashinahua aus der Sammlung Felix Stegelmann

Sammlung Fritz Stegelmann im Ethnologischen Museum Berlin

Ein sehr wichtiger Termin war am 30. November 2011 im Ethnologischen Museum Berlin. Trotz meiner sehr kurzfristigen Anfrage bei der Direktorin Viola König und bei dem Südamerika-Kurator Richard Haas wurde für Jose Meirelles, betreut durch den Sammlungsleiter Lars Malareck und den Südamerikanisten Michael Kraus, ein Besuch im Depot ermöglicht. Ziel war eine Überprüfung der, vor Ort in Brasilien gesammelten Objekte der Isolados mit den 17 Vergleichsstücken einer *Cashinahua*-Sammlung (VB5053-67 und VB5070-72, Museumseingang 1902). Felix Stegelmann war um das Jahr 1900 mehrmals im Gebiet des oberen Rio Envira gereist und der Erste, der über seinen Kontakt mit den dort lebenden Indianern berichtete. Der Briefwechsel mit Karl von den Steinen, dem Südamerikanisten und Mitarbeiter des damaligen Völkerkundemuseums Berlin, führte zur Übersendung einer Sammlung im Jahr 1902 (Akte 637/1902) und zu einer Veröffentlichung in der Zeitschrift *Globus* (siehe Literatur).

Ergebnis des Meirelles-Besuches war, dass Bogen (VB5053) und Pfeile (VB5054-58) der Sammlung Stegelmann mit den Angaben „*Cashinahua, Rio Embira*“ in Technik und Materialverwendung mit Bogen und Pfeilen einer Isolados-Gruppe am Rio Envira fast identisch sind. Es kann somit davon ausgegangen werden, dass eines der drei Völker zu den *Cashinahua* gehört.

Bei einem zweiten Besuch Ende Mai 2012 in Berlin möchte Meirelles gern die restlichen Stücke der Stegelmann-Sammlung fotografieren, um Bestimmungen in Brasilien zu ermöglichen. Das Ethnologische Museum Berlin wird im Gegenzug Fotos der bereits vorhandenen Isolados-Objekte erhalten.

Text: Andreas Schlothauer

LITERATUR:

- ACTA 637/1902 ETHNOLOGISCHES MUSEUM BERLIN, BRIEFWECHSEL FELIX STEGELMANN MIT KARL VON DEN STEINEN, 1902
- MEIRELLES, JOSE: INDIOS ISOLADOS NO ACRE. UMA PUBLICAÇÃO DA BIBLIOTECA DA FLORESTA. RIO BRANCO - ACRE, MAI 2010
- STEGELMANN, FELIX UND REICH, ALFRED: BEI DEN INDIANERN DES URUBAMBA UND DES ENVIRA. IN *GLOBUS* BD. LXXXIII NR. 9, 5. MÄRZ 1903, S.132-137
- UFAM: LOEBENS, GUENTER FRANCISCO; NEVES, LINO JOAO DE OLIVEIRA (HRSGB.): POVOS INDIGENAS ISOLADOS NA AMAZONICA: A LUTA PELA SOBREVIVENCIA. MANAUS-EDUA, 2011
- VAZ, ANTENOR: ISOLADOS DO BRASIL, INFORME 10 IWGIA 2011

Anzeige



GEFUNDEN - DREI BENIN-KÖPFE EHEMALS BERLIN

Daß der unten abgebildete Bronze-Kopf aus Benin, der sich heute in der Ethnologischen Sammlung der Georg-August Universität Göttingen befindet (Af932), ursprünglich aus dem Museum für Völkerkunde Berlin (IIC8184) kommt, konnte ich bereits nachweisen (www.about-africa.de und Kunst&Kontext 01, S.5-9). Der Kopf war 2008 in der Göttinger Dauerausstellung zu sehen, beschrieben als: „Frauenkopf aus Bronze, Kauf Speyer“. Auf der Karteikarte standen weitere Informationen: „Nach Speyers Angaben soll das Stück aus der Berliner Beninsammlung stammen.“ Ein Eingangsjahr in Göttingen war nicht vermerkt und konnte (bisher) nicht festgestellt werden, die Nummerierung lässt vor 1935 vermuten. Der Benin-Kopf wurde damals in Göttingen als wenig wertvoller Nachguss der 1930iger Jahre betrachtet. Wie berichtet, hat Felix Luschan den Kopf in seinem Benin-Werk abgebildet (Luschan 1919 Band 3 Tafel 62) und detailliert beschrieben (Luschan 1919, S.352). Außerdem war durch die Rekonstruktion von Resten der Sammlungsnummer die eindeutige Zuordnung auch auf diesem Weg möglich. Das Objekt kam im Jahr 1898 durch Consul Schmidt nach Berlin. Kein Experte hat (bisher) meine Beweisführung bezweifelt.

Einmal aufmerksam geworden, habe ich zweierlei gemacht. Zum einen einen Abgleich zwischen der Bestandserfassung bei Felix Luschan aus 1919 und dem heutigen Bestand des Ethnologischen Museums Berlin. Verwendet wurde ein Beitrag des dortigen Afrikanischen Kurators Peter Junge aus 2007 (siehe Literatur), das Berliner Inventarbuch und die Tauschakten. Zum anderen habe ich bei Besuchen

anderer Museumsdepots an den dort vorhandenen Stücken nach Hinweisen gesucht. Denn z.B. der Händler Arthur Speyer II. hat zwar Nummern unkenntlich gemacht, aber anscheinend nie ganz beseitigt. Im Folgenden kann ich daher zwei weitere ehemalige Berliner Benin-Köpfe in den Museen St. Gallen und Paris als gefunden vermelden.

Bronze-Köpfe bei Luschan

Felix Luschan nannte in seinem Standardwerk von 1919 einen Gesamtbestand von 117 Köpfen und unterschied sechs verschiedene Grundtypen (19 bis 24). In einer Übersicht (Luschan 1919, S.12) sind diese gelistet und im Text (Luschan 1919, S.342-366) beschrieben. Dadurch sind für das Berliner Museum alle damals vorhandenen Stücke mit Nummern bekannt. Übersicht und Text sind nicht identisch. So gibt es Abweichungen bei den Grundtypen 21, 22 und 23. Bei Typ 21 heißt es: „Die schematische Übersicht auf S.12 weist nur 13 Köpfe dieser Art auf; seit Drucklegung des Bogens sind noch 7 weitere zu meiner Kenntnis gelangt.“ (Luschan 1919, S.353) Außerdem gruppierte Luschan noch einmal neu, was zu Verschiebungen bei den Grundtypen 22 und 23 führte: „In der schematischen Übersicht auf S.12 sind unter Nr. 22 ‚Andere große Köpfe ohne Plinthe‘ und unter Nr. 23 ‚Porträtartige Köpfe‘ zusammengefaßt. Jetzt erscheint es mir richtiger, die beiden Gruppen untereinander etwas anders abzugrenzen und im Kap. 22 weibliche, in Kap. 23 männliche Köpfe zu besprechen - ...“ (Luschan 1919, S.355)



Abb. 01: Benin-Kopf Göttingen Af932, Ex-Berlin IIC8184

„19. Große Köpfe aus Erz, mit federförmigem Schmuck“ (Luschan 1919, S.342f.)

In Berlin: IIC8193, IIC8194, IIC8196, IIC8198, IIC8199, IIC8200 (Taf.59), IIC8201, IIC8202, IIC8203, IIC8204, IIC10467 und H.Bey 159

„20. Große weibliche Köpfe mit spitzer Kopfbedeckung“ (Luschan 1919, S.350f.)

In Berlin: IIC7660, IIC7661, IIC8183, IIC8184, IIC8185, IIC8186, IIC8187, IIC8188, IIC8189, IIC8190, IIC8191, IIC8490

„21. Andere große Köpfe mit Plinthe“ (Luschan 1919, S.353f.)

In Berlin: IIC7659, IIC8173, IIC8174, IIC8175, IIC8176 (Tafel 61A,B,D) IIC10485 (Tafel 63B)

„22. Weibliche Köpfe, meist ohne Plinthe“ (Luschan 1919, S.355f.)
Luschan nennt fünf Typen.

Typ A in Berlin: IIC8171, IIC8172 (Taf. 54 A-D)

Typ B in Berlin: IIC8177 (Taf. 61C), IIC8178

Typ C in Berlin: IIC12507 (Taf.51A+B, Taf.52B), IIC17110 (Taf.52C)

Typ D in Berlin: IIC8169, IIC9961 (Taf.53+56 B+D)

Typ E in Berlin: IIC7651, IIC8234 (Taf.57+58)

„23. Männliche Köpfe, porträtartig“ (Luschan 1919, S.359f.)

Berlin IIC7658 (Taf.56A+B), IIC8170 (Taf.53A+B), IIC8527

„24. Vereinzelte Köpfe“ (Luschan 1919, S.361f.)

Berlin IIC10878 (Taf.64)

Berlin IIC12513 (Taf.65B+D)

Berlin IIC12514 (Taf.65A+C), beschrieben Luschan 1919, S.363

Berlin IIC8060 (Taf.107A+539)

Der heutige Berliner Bestand

In der Publikation von Peter Junge sind 35 Stücke genannt und abgebildet. Die Gesamtzahl in den Abbildungen 2 bis 6 ist nicht gleich, mal sind es 33, dann 34, dann 35 Objekte. Zur Kontrolle habe ich die Tabelle unten angelegt. Aus dieser ist ersichtlich, dass der Kopf IIC8490 in den Abbildungen 4, 5, 6 fehlt und der Kopf IIC12513 in den Abbildungen 3, 4. Ein Grund ist nicht erkennbar und wird auch nicht genannt. Die Gesamtzahl von 35 vorhandenen Stücken ist jedoch zuverlässig. Ergänzend habe ich Quelle und Eingangsjahr der Stücke im Inventarbuch berücksichtigt.

	Abb. 2	Abb. 3	Abb. 4	Abb. 5	Abb. 6	Quelle	Jahr
IIC7658	X	X	X	X	X	Hale&Son	1898
IIC7659	X	X	X	X	X	Hale&Son	1898
IIC7660	X	X	X	X	X	Hale&Son	1898
IIC8169	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8170	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8171	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8172	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8173	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8174	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8175	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8176	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8177	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8178	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8185	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8186	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8187	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8189	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8191	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8196	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8198	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8200	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8201	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8202	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8203	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC8490	X	X	o	o	o	H. Bey	1898
IIC8527	X	X	X	X	X	Consul Schmidt	1898
IIC9961	X	X	X	X	X	Prof.H.Meyer (Webster)	1899
IIC10467	X	X	X	X	X	G.A.Frank	1899
IIC10485	X	X	X	X	X	J.C.Stevens(?)	1899
IIC10878	X	X	X	X	X	Meyer	1900
IIC12507	X	X	X	X	X	Stevens Franke	1899
IIC12508	X	X	X	X	X	Stevens Franke	1899
IIC12509	X	X	X	X	X	Stevens Franke	1899
IIC12513	X	X	o	o	X	Webster	1901
IIC17110	X	X	X	X	X	Ltnt.a.D.Leguay	1903
Summe	35	35	33	33	34		
IIC17109 (Elfenbein)	X						

Von Interesse ist weiterhin die Aufstellung bei Junge, welche die Typenbildung von Dark berücksichtigt und fünf Köpfe nennt, die bei Dark (1982) nicht berücksichtigt sind.

3 x Typ01: IIC7658, IIC8170, IIC8527

2 x Typ02: IIC8169, IIC9961

4 x Typ03: IIC8171, IIC8177, IIC8172, IIC8178

6 x Typ04: IIC10485, IIC8173, IIC8174, IIC8175, IIC7659, IIC81963

7 x Typ05: IIC8176, IIC8198, IIC8200, IIC8201, IIC8202, IIC8203, IIC10467

2 x Typ07: IIC12507, IIC17110

7 x Typ08: IIC8490, IIC8189, IIC7660, IIC8185, IIC8186, IIC8187, IIC8191

4 x Nicht von Dark berücksichtigt: IIC10878, IIC12058, IIC12509, IIC12513, (IIC17109 Elfenbein)

Was fehlt in Berlin?

Luschan zählte 1919 zum Berliner Bestand insgesamt 47 Bronze-Köpfe, bei Junge sind mindestens 35 Nummern genannt, die sich auch bei Luschan finden lassen. Vorhanden sind auch die beiden Nummern IIC8060 (Abb. 02) und IIC12514 (Abb. 03). Diese sind in der Bearbeitung von Peter Junge nicht erhalten, da „es sich nicht um Gedenkköpfe, sondern um eine Oduduwa-Maske und um das Fragment des Kopfes eines sog. Hofzwergeres handelt.“ (Mail von Peter Junge 30. April 2012) Diese Bestandsaufnahme ergibt, dass insgesamt zehn Köpfe ab den 1920iger Jahren abgegeben wurden. Je fünf aus der Gruppe 19 und 21. Die unten stehende Tabelle ist teilweise der Übersicht bei Luschan (S.12) entnommen, ergänzt um den Bestand bei Junge.

	Gesamt	Berlin 1919	Berlin 2007	Fehlen
19. Große Köpfe mit Bügeln	32	12	7	5
20. Weibliche Köpfe mit Haube	28	12	7	5
21. Andere große Köpfe mit Plinthe	13 (20)*	6	6	0
22. Andere große Köpfe ohne Plinthe	7	2 (10)*	10	0
23. Porträtartige Köpfe	30	11 (3)*	3	0
24. Abweichende und vereinzelt Typen von Köpfen	18	4	2 + 2	0
SUMME	110+7	47	35	10

* Die Zahlen in Klammern sind die Angaben im Text bei Luschan, die vorstehende Zahlen sind die Angaben in der Luschan-Übersicht auf S.12.

Im Berliner Inventarbuch ausgetragen sind allerdings nur sieben Stücke. Vier gingen an „Speyer“, d.h. den Berliner Ethnografica-Händler Arthur Speyer II. (IIC8193, IIC8194, IIC8199, IIC8184) und drei an „Glenk“ (IIC8183, IIC8188, IIC8204). Dies war Ludwig Glenk, der z.B. im Jahr 1924 „acht Wandgemälde der Turfan-Sammlung“ vom Berliner Museum erwarb (Schindlbeck 2012, S.53). In den 1920iger Jahren ist er durch Werbeanzeigen in Berlin nachweisbar (z.B. in „Baedekers Berlin und Umgebung“ 1921, S.14). Die Angaben hinter dem Namen bezeichnen jeweils die „Erwerbsakte“, z.B. „1304/23“. An den letzten beiden Ziffern ist das Abgabjahr erkennbar, d.h. in diesem Fall entspricht „23“ dem Jahr 1923. Den Kopf, den Luschan als „H.Bey159“ bezeichnet, konnte ich nicht im

Berliner Inventarbuch finden. Wann und an wen die zwei Objekte IIC7661 und IIC8190 abgegeben wurden, ist (bisher) unklar, im Inventarbuch findet sich kein Austrag.

„19. Große Köpfe aus Erz, mit federförmigem Schmuck“:

IIC8193	an Speyer 1304/23
IIC8194	an Speyer 310/29
IIC8199	an Speyer 1304/23
IIC8204	an Glenk 648/22
H.Bey159?	im Inventarbuch nicht feststellbar

„20. Große weibliche Köpfe mit spitzer Kopfbedeckung“:

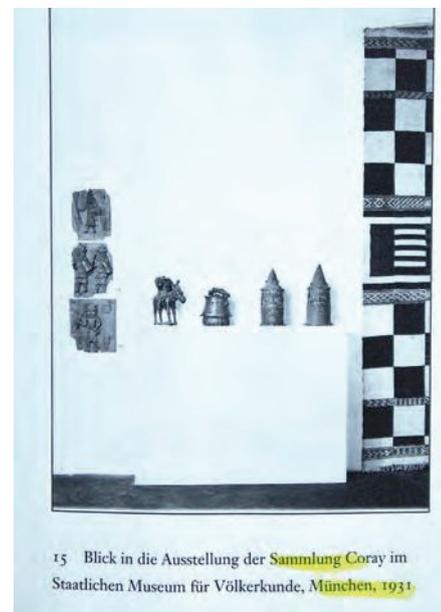
IIC7661	im Inventarbuch nicht ausgetragen
IIC8183	an Glenk 648/22
IIC8184	an Speyer E1260/32 (Göttingen Af932)
IIC8188	an Glenk 648/22
IIC8190	im Inventarbuch nicht ausgetragen



Abb. 02: Benin-Kopf IIC8060, Tafel 107A



Abb. 03: Benin-Kopf IIC12514, Tafel 65A+C



15 Blick in die Ausstellung der Sammlung Coray im Staatlichen Museum für Völkerkunde, München, 1931

Abb. 05: Ausstellung der Sammlung Coray im Staatlichen Museum für Völkerkunde München, 1931

Zu erwähnen ist noch, dass Luschan nicht zwingend als Abgang nennt, was vor 1919 vom Berliner Museum getauscht oder verkauft wurde. So sind z.B. die Nummern IIC8195 und IIC8197 im Inventarbuch ausgetragen (an Prof. H. Meyer, 532/1900), aber bei Luschan ist dies nicht erwähnt.

Benin-Kopf in St. Gallen aus der Sammlung Han Coray

Im Historischen Museum Sankt Gallen (HMSG) gibt es einen Benin-Kopf mit der Nummer C3172, der seit vielen Jahren in der Ausstellung zu sehen ist. Im Zuge der Auflösung der Sammlung Han Coray, welche die damalige Afrika-Kuratorin des Rietberg-Museums Elsy Leuzinger im Auftrag in den Jahren 1939/40 betreute, kam das Stück in das Museum. Han Coray hatte die Sammlung zwischen 1919 und 1928 aufgebaut, sich bei einer Bank verschuldet und mußte, nach dem Selbstmord seiner (vermögenden) Frau die Sammlung verkaufen.

An der Rückseite des Kopfes ist deutlich die Berliner Sammlungsnummer IIC8188 erkennbar. Im Berliner Inventarbuch steht unter

Ein mögliches Erkennungsmerkmal der fehlenden Stücke des Typus „20. Große weibliche Köpfe mit spitzer Kopfbedeckung“ ist bei Luschan genannt: „Sechs von den Berliner Köpfen dieser Gruppe sind verhältnismäßig gut gegossen und sorgfältig ziseliert; vier von diesen haben jederseits vier statt der sonst üblichen drei Reliefnarben über jedem Auge; die sechs anderen Berliner Köpfe aber, die technisch ganz besonders minderwertig sind, haben immer nur je drei Paare von solchen Narben.“ (Luschan 1919, S.352) Eine Überprüfung des heutigen Berliner Bestandes könnte zeigen, wie viele Köpfe mit vier bzw. drei Narben-Paaren in der Sammlung sind. Verwirrend war für mich die Nennung der beiden Nummern IIC7651 und IIC8234 bei Luschan für den Typus „22. Weibliche Köpfe, meist ohne Plinthe“. Denn im Berliner Inventarbuch ist IIC7651 beschrieben als „Bronzeplatte mit einem Krieger“ und IIC8234 als „Jagdfetisch eines Wute-Mannes...“. Glücklicherweise sind beide Stücke abgebildet (Tafel 57 und 58). Tatsächlich handelt es sich um die beiden Stücke IIC12508 und IIC12509, im Inventarbuch bezeichnet als „Kinderkopf Nr.114 der Liste Curiositas Nov.1899“. Es scheint also, dass die Nummern bei Luschan falsch sind.

IIC8188: „Bronzekopf mit Zipfelmütze, Consul Schmidt, 1898“. Weiterhin der Vermerk: „Laut 648/22 an Glenk verkauft“, d.h. das Stück wurde im Jahr 1922 an Glenk abgegeben. Die zweite Nummer auf dem Stück „BK02“ ist die Sammlungsnummer von Han Coray. Bei Philipp Dark (1982) wird der Kopf wie folgt erwähnt: „G4/8 Head, Type 8 (Br) M d Stadt StGallen: BK02. Unklar ist, wo Han Coray den Kopf (C3172) erworben hat. Ein Hinweis findet sich möglicherweise auf der Benin-Platte, die ebenfalls in der St. Galler Ausstellung zu sehen ist. (Zu diesem Stück in der nächsten Ausgabe mehr.) Auf der Rückseite trägt die Platte eine Marke des französischen Zolls „Douanes Françaises - Recette de Paris Chapelle“. Ein Erwerb des Kopfes im Pariser Handel ist daher zumindest möglich. Ob die Abbildung unten den Kopf C3172 zeigt (ganz rechts), konnte ich leider wegen der schlechten Bildqualität nicht feststellen. (Für Hilfe bei der Suche nach einem besseren Bild danke ich schon jetzt.)

Interessanterweise ist bei Dark ein weiterer Kopf genannt, der sich in St. Gallen befinden soll: „P1/23 Head, human (Br) Md Stadt St. Gallen: BK03 (Coray)“. Der Sammlungsleiter des HMSG, Achim Schäfer, teilte mit, „daß dieser auf einer Liste des Züricher



Abb. 04: Benin-Kopf St. Gallen C3172,
Ex-Sammlung Han Coray BKO2, Ex-Berlin IIC8188



Abb. 06: Benin-Kopf Paris 73.1997.4.3, Ex-Berlin IIC819?

Völkerkundemuseums (von Elsy Leuzinger) zum Kauf angeboten wurde: 3 Bronzekopf Benin 300,-.“ (Mail 23.4.2012) Zunächst war unklar, welches Stück es sein kann, da im Eingangsbuch kein weiterer Bronze-Kopf aus Benin zu entdecken war. Dann fand Achim Schäfer folgende Erklärung: „Die im Anhang abgebildete Maske ist das einzige Objekt, das im Eingangsbuch mit einem Kaufpreis von 300 CHF notiert ist. Da auch in der Liste von Elsy Leuzinger nur der Bronze-Kopf mit 300 CHF aufgeführt ist, wird es sich um das gleiche Stück handeln. Es ist aus der Sammlung Han Coray und hat heute die St. Galler Nummer C3171. Die Herkunftsangabe ‚Benin‘ im Eingangsbuch wurde später durch ‚Togo‘ ersetzt bzw. ergänzt. Im Inventarbuch wurde ‚Maske‘ eingetragen.“ (Mail 25.4.2012)

Die Bronze-Maske ist in der Ausstellung zu sehen und wird im Begleittext dem Bronzegegesser Ali Amonikoyi zugeordnet, „ein aus dem Ort Ilorin (West-Nigeria) nach Kete Krachi im heutigen Togo zugewanderten Yoruba. Er goss dort zwischen 1907 bis 1909 lebensgroße Porträtmasken ...“. (Togo ist falsch, der Ort Kete Krachi liegt in Ghana.)

Diese Ausführungen deswegen so ausführlich, weil das Beispiel zeigt, dass die sehr umfangreiche Bestandsaufnahme von Philipp Dark im Detail der Überprüfung bedarf.

Benin-Kopf in Paris aus der Sammlung Barbier-Mueller

Im Pariser Musée du Quai Branly ist ein Bronze-Kopf mit der Nummer 73.1997.4.3 ausgestellt, der im Jahr 1997 vom Museum Barbier-Mueller erworben wurde. Weitere Angaben zum Voreigentümer gibt es nicht. Auch bei diesem Kopf sind auf der Rückseite Reste einer Nummer erkennbar: „IIC819?“. Infrage kommen drei Stücke IIC8193, IIC8194, IIC8199, die alle an Arthur Speyer II. abgegeben wurden: IIC8193 und IIC8199 im Jahr 1923 sowie IIC8194 im Jahr 1929. Im Berliner Inventarbuch sind die Köpfe wie folgt beschrie-

ben: „Bronzekopf mit Flügelmütze, Consul Schmidt, 1898“. Leider lassen meine Objektfotos keine Entscheidung zu, ob die letzte Ziffer eine 3 oder 4 oder 9 ist. Ich habe daher im Musée du Quai Branly angefragt, ob eine Untersuchung des Stückes möglich ist. Übrigens ist ein ähnlicher Kopf abgebildet in einer Anzeige der Zeitschrift „Kunst-Spiegel“. Dort heisst es im Text: „Ausstellung ‚Exoten und Kakteen‘ bei Neumann&Nierendorf ... Kopf aus Bronze Benin.“ (Foto bei Schindlbeck 2012, S.141). Zwar findet sich bei Schindlbeck kein Jahr, jedoch geht aus den Unterlagen der Galerie Nierendorf der Ausstellungszeitraum April-Mai 1926 hervor (Walter-Ris 2000).

Text: Andreas Schlothauer

LITERATUR:

- INVENTARBUCH ETHNOLOGISCHES MUSEUM BERLIN
- DARK, J.C. PHILIPP: AN ILLUSTRATED CATALOGUE OF BENIN ART. BOSTON, 1982
- JUNGE, PETER: DIE DATIERUNG VON GEDENKÖPFEN. DAS BEISPIEL DER BERLINER SAMMLUNG. IN: BENIN KÖNIGE UND RITUALE. HÖFISCHE KUNST AUS NIGERIA. WIEN, 2007
- LUSCHAN, FELIX: ALTERTHÜMER VON BENIN. BERLIN, 1919
- MIKLOS, SZALAY: AFRIKANISCHE KUNST AUS DER SAMMLUNG HAN CORAY 1916-1928. MÜNCHEN, 1995.
- SCHINDLBECK, MARKUS: GEFUNDEN UND VERLOREN. BERLIN, 2012
- WALTER-RIS, ANJA: DIE GESCHICHTE DER GALERIE NIERENDORF. DISSERTATION BERLIN 2000

NETZ:

WWW.ABOUT-AFRICA.DE/SAMMELN-BEWAHREN-FORSCHEN-VERMITTELN/151-BENIN-FRAUEN-KOPF-BRONZE-GOETTINGER-SAMMLUNG

EIN GROSSER JUNGE UND SEINE SEHNSUCHT NACH AFRIKA

- ein Nachruf auf Johannes Glaser.



Abb. 01:
Johannes Glaser und Michael, Fahrer und Freund

Am 7. Dezember 2011 verstarb im Alter von 50 Jahren der Afrika-Forscher Johannes Glaser, ein Mann wie aus einer anderen Zeit. Ein Universaltalent. Einerseits äußerst kunstsinnig als Kunstethnologe, als Maler und Grafiker. Andererseits aber auch jemand, der anpacken konnte, selbst zwanzig Ster Holz im Wald schlug und sich in Westafrika von widrigsten Gegebenheiten nicht abschrecken ließ. Ein Mann, der in zwei Welten lebte: Zu Hause in Rohrbach bei Bad Brambach bei seiner Frau Barbara und wochenlang in Afrika, vor allem im Gebiet um Bolgatanga in Nord-Ghana.

Glaser war seit nahezu 20 Jahren Entdecker und penibler Dokumentarist der materiellen Kulturen westafrikanischer Ethnien. So veröffentlichte er ein Buch über den westafrikanischen Gelbguss („*Cire-Perdue - Geheimnis und Faszination des westafrikanischen Gelbgusses*“) und publizierte in der Eucoprino-Zeitschrift „*Der Primitivgeldsammler*“ über „*Baretule - das Hexengeld der Frafra und Nankani in Nord-Ghana*“.

Sein Hauptwerk, an dem er bis zuletzt gearbeitet hat, sein bald er-

scheinendes Fachbuch über die in Nord-Ghana lebenden Völker wie die Frafra und die Nabdam, hat er selbst nicht mehr im Druck gesehen. Dieses Buch hat ihn über Jahre beschäftigt. Johannes Glaser war da Perfektionist, es wird unzweifelhaft zu dem Standardwerk über dieses Volk werden und nachhaltig mit so manchen Halbwahrheiten aufräumen. So wird ein bestimmter Armreif der Frafra in der Literatur als Schwiegermutterreif bezeichnet, ein Geschenk an die Schwiegermutter. Nach Glaser war das barer Unsinn: „*Wer würde in Afrika seiner Schwiegermutter so etwas schenken?*“ Es würde sich viel eher um gumatia niho Armreife handeln, mit dem Auge des Chamäleons, die mit Schwiegermüttern nichts zu tun hätten, sondern als Schutzamulett oder auch als Zahlungsmittel fungierten. Die weite geografische Verbreitung dieses Reifentypes gäbe zudem Auskunft über die Wanderwege der Alt-Frafra.

Aber: Afrika war für ihn weit mehr als ein Forschungsgebiet. So unterstützte er insbesondere Menschen vor Ort, die versuchten, ihre Traditionen zu bewahren und nicht die alte Welt für die neue Welt der Pfingstkirchen einzutauschen, wie z.B.:



Abb. 03: Markt von Bolgatanga



Abb. 04: Nankanse



Abb. 05: Der Gelbgießer Anaho

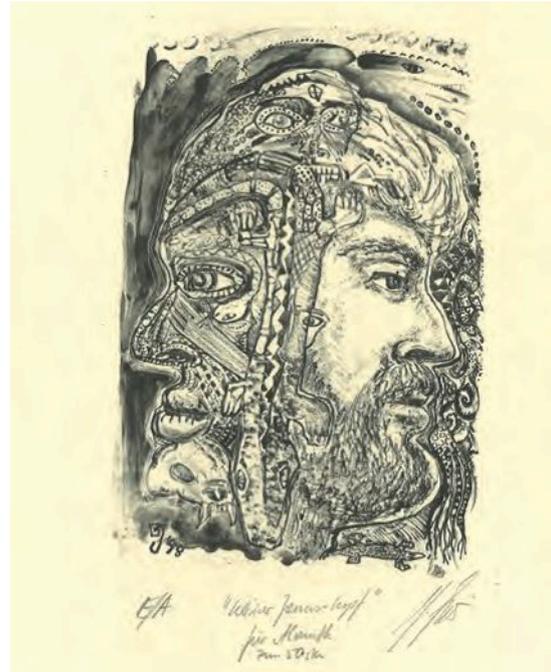


Abb. 02: Selbstporträt Johannes Glaser-Kleiner Janus-Kopf

- Einen Wahrsager, der ihm noch ein halbes Jahr vor seinem Tod bei seinem letzten Aufenthalt in Ghana sagte, er würde lange leben - es scheint, dass Wahrsager auch gute Psychologen sind, denen es unter Umständen wichtiger ist, Mut zu machen, als die Wahrheit zu erzählen.
- Den Gelbgießer Anaho, in Bolgatanga einer der letzten seines Fachs. Nach dessen Tod 2010 sollte der Sohn die Arbeit des Vaters übernehmen - dieser verschwand nach kurzer Zeit, wohl nach Kumasi, den Versprechungen der Stadt nach.
- Die Besitzer der erst im 20. Jhd. erbauten Zayaa Moschee in Wulugu auf dem Gebiet der Mamprusi
- Oder auch eine Nankanse-Familie, die in den prächtigen bemalten Lehmbauten in Sirigu wohnt und einen ewigen Kampf gegen den Regen kämpft.

Johannes Glaser lebte in Afrika aber auch seinen persönlichen Traum: Schon als Kind war er von der Natur, von der Archäologie und vom schwarzen Kontinent fasziniert und von den Entdeckern. Durch das Land reisen, Dinge herausfinden, Freundschaften schließen, ja, auch jemand sein. Er lebte dort sein ganz eigenes freies Leben, ohne Zwänge, aber dennoch anerkannter Teil der dortigen Gesellschaft, nicht nur Beobachter.

Auch ein Leben mit Männerriten: Abends in Bolga im Next Door zu sitzen, Bier zu trinken und Fleischspieße zu essen und sich mit Freunden und dem Besitzer dieser Kneipe zu unterhalten, gehörte zu seinem Verständnis von Afrika einfach dazu - wie auch seine Cowboystiefel und sein Cowboyhut.

An diesem Traum ließ er auch andere teilhaben: Er hielt Vorträge und war Vorsitzender des Museumsvereins Bad Brambach, wo er auch Ausstellungen mit afrikanischen Werken kuratierte. Vor allem aber konnte man ihn auf seinen Reisen begleiten und dadurch eine Kultur tiefer kennen lernen - und eben nicht nur bunte Tourismus-Inszenierungen erleben.

Text und Fotos: Ingo Barlovic, Almuth Baron

IMPRESSUM

Kunst&Kontext
Zeitschrift der Vereinigung der Freunde
Afrikanischer Kultur e.V.
2. Jahrgang 2012

Kunst&Kontext ISSN 2192-4481

Herausgeber:

Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V.
Westerende 7a
25876 Schwabstedt
Tel.: +49 (0) 4884 9450

Chefredaktion:

Dr. Andreas Schlothauer (V.i.S.d.P.)
Mail: schlothauer@kunst-und-kontext.de

Titelbild-Illustration:

Janine Heers / www.janineheers.ch

Fotonachweise:

(wenn hier nicht erwähnt, im Artikel genannt)

INDIANISCHE MODERNE: Abb. 01 Andreas Schlothauer
STEVEN ENGELSMAN: Abb. 01-04, 08 Museum Volkenkunde
Leiden/Abb. 05-07 Andreas Schlothauer
NEUERWERBUNGEN RIETBERG: Abb. 01-06 Museum Rietberg
RITUELLES STERBEN: Henning Christoph
LOKSCHUPPEN ROSENHEIM: Lokschuppen Rosenheim
NACHRUUF KARL-HEINZ KRIEG: Heinz Jockers
ETHNO-SALON: Staatl. Museum für Völkerkunde München
MUNDURUCU GÖTTINGEN: Abb. 01, 07-11 Andreas Schlot-
hauer/Abb. 02 Harry Haase
FETISCHE: Hans Rielau
BRUCE ONOBAPKEYA: Eric Makin, shikra
BASSA: Abb. 02 Sammlung Bernhard Jäger, Frankfurt/Main
PORTRÄT PETER DUSCHL: Abb. 01 Andreas Schlothauer/
Abb. 02-07 Peter Duschl
KULTSCHNITZER DER LOBI: Petra Schütz und Detlef Linse
ISOLADOS BRASILIEN: Jose Meirelles
BENIN-KÖPFE: Abb. 01, 04, 06 Andreas Schlothauer
GOETHE FEDERSCHMUCK: Abb. 02, 04 Andreas Schlothauer/
Abb. 03 Clara Moeller

Konzeption, Gestaltung, Satz und Litho:

André Orlick
+49 (0) 152 56 82 04 02
Mail: andreo89@me.com

Druck:

EOS Klosterdruckerei, St. Ottilien
Auflage: 1.000
Erscheint zwei Mal jährlich

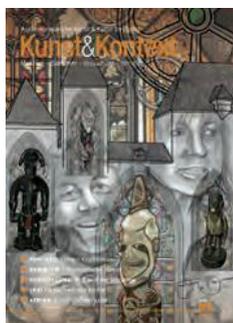
Anzeigenkoordination:

Andreas Schlothauer
Mail: schlothauer@kunst-und-kontext.de

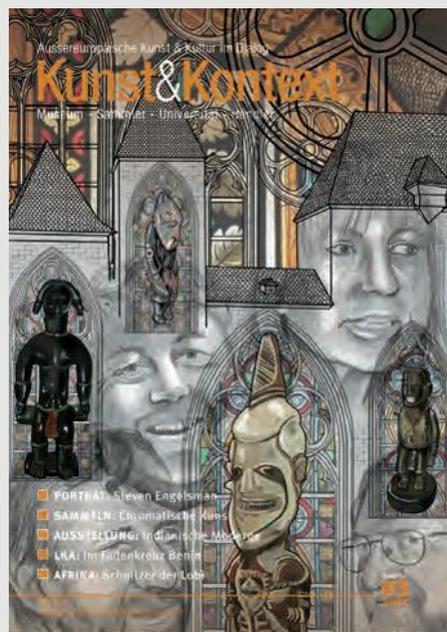
Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die persönliche Meinung des Verfassers wieder und sind nicht zwingend die Meinung der Redaktion und/oder des Herausgebers.

Die Verfasser sind verantwortlich für die Richtigkeit der in ihren Beiträgen mitgeteilten Tatbestände. Für unverlangt eingesandte Texte übernehmen Redaktion und Herausgeber keine Haftung. Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Die Redaktion hat sich bemüht alle Rechte an Bildern zu klären. Sollten dennoch Rechte ungeklärt sein, wende Dich bitte an die Redaktion.

www.kunst-und-kontext.de



ANZEIGENFORMATE UND PREISE



1/1 Seite
+ 3mm

210 x 297 mm
600,00 EUR

1/2 Seite
hoch

92 x 275 mm
350,00 EUR

1/2 Seite
quer

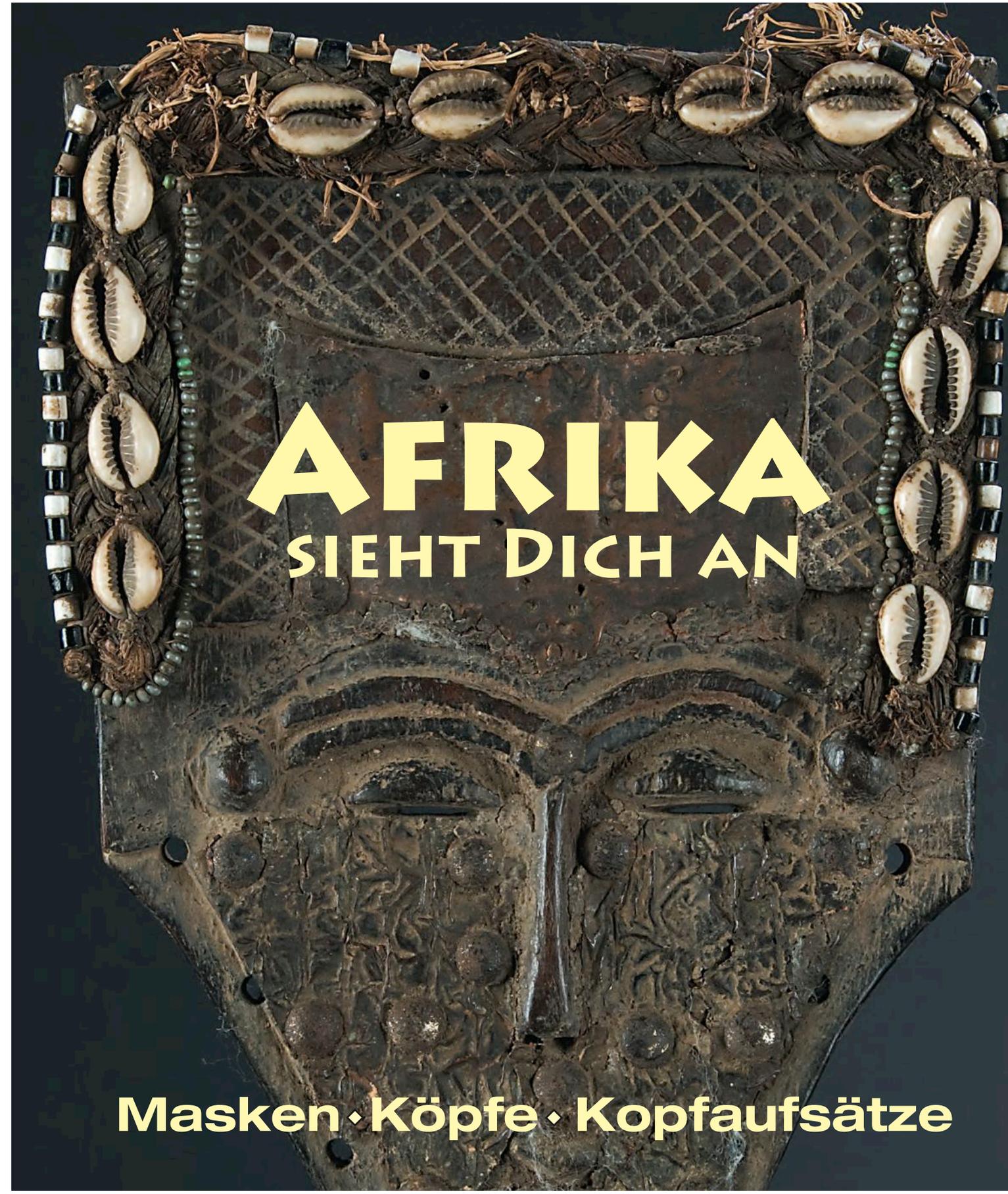
189 x 137 mm
350,00 EUR

1/4 Seite

92 x 137 mm
200,00 EUR

Alle Preise zzgl. gesetzl. MwSt.
Sonderformate auf Anfrage

KONTAKT: schlothauer@kunst-und-kontext.de



AFRIKA SIEHT DICH AN

Masken • Köpfe • Kopfaufsätze



KUNSTHANDEL-AGENTUR BERND SCHULZ

Oststrasse 77, D-47475 Kamp-Lintfort, Tel:+49(0)2842-1405/6498
info@bs-kunsthandel.de, www.bs-kunsthandel.de

Öffnungszeiten während der Ausstellung:
Mittwoch, Samstag u. Sonntag 14 - 18 Uhr und nach Vereinbarung

Inhaber: Bernd Schulz, Konsul der Republik Mali,
öffentl. bestellter und vereidigter Sachverständiger

Kommende Ausstellung

**AFRIKA SIEHT
DICH AN**

22.04. - 17.06.2012

dargestellt im umfassenden
Katalog zur Ausstellung