

Kunst & Kontext

Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog



- KAMERUN-SAMMLUNG THORBECKE
- RÉCADEN DAHOMEY
- SAMMLERIN NELL WALDEN
- BUDDHA-MUSEUM TRABEN-TRARBACH

Zeitschrift
Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur e.V.

AUSGABE
07
2014



Galerie Walu
FINE AFRICAN ART, EST. 1957

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



VORAB!

Das Titelbild zeigt zwei Figuren aus dem Bestand des Ethnologischen Museums Berlin, die eines gemeinsam haben: sie werden nicht ausgestellt, nicht öffentlich gewürdigt und verstauen zu Unrecht seit mehr als 100 Jahren im Museumsdepot. Teilen somit das Schicksal tausender außereuropäischer Kunstwerke in deutschen Völkerkundemuseen.

Warum?

Weil Museen sehr selten die öffentliche Diskussion ihrer Depotbestände ermöglichen. Was die jeweiligen Museumskuratoren und Direktorinnen nicht auswählen, bleibt unentdeckt. Viel zu wenige (meist EthnologInnen) haben Zugang zu den Depots. Viel zu wenig ist mit Foto im Internet zu sehen. Viel zu gering ist die Bereitschaft zur öffentlichen Diskussion von Objekten. Die Entdeckung seltener und besonderer Stücke ist dadurch unnötig erschwert. Diese ‚Demokratisierung der Sammlungen‘ war und ist ein Hauptanliegen des Pariser Projektes Musée du quai Branly. Geeignete Rahmenbedingungen wurden geschaffen. Das Berliner Humboldt-Forum verfolgt dieses Ziel nicht. Es wird daher im europäischen und weltweiten Vergleich scheitern. Wer nur eine bombastische Eröffnungsausstellung planen kann, hat von der Vielfalt der Kulturen nichts verstanden, denn er fördert und nutzt nicht einmal im eigenen Land die Vielfalt der Meinungen.

Die „Erschließung & Erforschung“, die „Konservierung & Restaurierung“, die „Infrastruktur & Logistik“ von Sammlungen zu unterstützen sind Ziele von „Kunst auf Lager“, einem Bündnis von zwölf privaten und öffentlichen Stiftungen

(www.kunst-auf-lager.de). Initiiert im Sommer 2012 von der Hermann Reemtsma Stiftung und der Kulturstiftung der Länder. Ein möglicher Partner nicht nur für das Humboldt-Forum, sondern für alle deutschen Völkerkundemuseen, um endlich die Digitalisierung der Sammlungen öffentlich voranzutreiben.

Wer die ästhetische Qualität von Kunstwerken diskutiert, sollte auch in seiner Argumentation ein entsprechendes Niveau wählen. Dies zeigt der Artikel von Mark Johnson zu einer Figur der Dayak (Borneo) und dem typischen Mobbing, das leider noch immer von viel zu vielen Händlern und Sammlern bevorzugt wird. Das Weitertragen von Gerüchten und Parolen. Nicht hinterfragt und nicht der Ansatz einer Beweisführung. Wer ein Kunstwerk kritisiert, muss dies nicht im Detail begründen? Wer es verteidigt, jedoch schon? Gerade Händler reden viel zu oft so, als wären sie elitär Wissende, wo doch ein bescheidenes Urteil reichen würde. Wer Beweise einfordert, erfährt meist nur: „Ich habe zehntausende Stücke gesehen und in der Hand gehabt, ich sehe das.“ Wer so viel gesehen und angefasst hat, der sollte auch nachvollziehbar erklären können. So wie es Johnson in seinem Artikel vor macht.

In der nächsten Ausgabe mehr zu den beiden Figuren des Titelbildes. Diesmal reicht es die Neugier zu wecken und so das Interesse auf die beiden Stücke zu richten.

Andreas Schlothauer

IMPRESSUM

Kunst&Kontext
Zeitschrift der Vereinigung der Freunde
Afrikanischer Kultur e.V.
4. Jahrgang 2014

Herausgeber

Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V.
Westerende 7a - 25876 Schwabstedt
www.freunde-afrikanischer-kultur.de

Chefredaktion

Andreas Schlothauer (V.i.S.d.P.)
Kunst&Kontext - Raumerstrasse 8 - 10437 Berlin
schlothauer@kunst-und-kontext.de

Redaktionelle Mitarbeit

Petra Schütz
Ingo Barlovic
Karl-Heinz Brosthaus

Anzeigen/Abonnement

info@kunst-und-kontext.de

Grafik, Gestaltung

André Orlick
andreo89@me.com

Titelbild

Janine Heers
www.janineheers.ch

Druck

EOS Klosterdruckerei, St. Ottilien

Auflage: 1.000

Erscheint zweimal jährlich

ISSN 2192-4481

Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben die persönliche Auffassung des Verfassers wieder und nicht unbedingt die Meinung der Redaktion oder des Herausgebers.

Verantwortlich für die Richtigkeit der Textinhalte sind die jeweiligen Autoren. Für unverlangt eingesandte Texte übernehmen Redaktion und Herausgeber keine Haftung. Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Die Redaktion hat sich um die Wahrung sämtlicher Bildrechte bemüht; sollten gleichwohl nachweisbare Rechte nicht berücksichtigt worden sein, wenden Sie sich bitte an die Redaktion.

www.kunst-und-kontext.de

Vorwort / Impressum 3

AFRIKA

Kamerun-Sammlung Thorbecke 5

Récaden Dahomey 16

Kopfstützen 24

Birifor 28

Ästhetisierung 38

Sahara Forscher Gabriel 43

Temba-Kotokoli 46

Buchbesprechung Voodoo 62



Récaden



Tumbungu

MUSEUM

Ausstellung Textile Kunst 49

SAMMLER

Nell Walden 50

OZEANIEN

Monsunen-Expedition Papua-Neuguinea 56

ASIEN

Dayak-Figur Mobbing 64

Buddhas-Museum 70

LKW-Malerei Afghanistan 76



Dayak-Figur

„UNSER HAUS IST DAS REINE MUSEUM“

Die Sammlung Franz und Marie Pauline Thorbecke
an den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim



Abb. 1: „Bamum-Fullahhäuptling“. Fotograf unbekannt.

Als eine von zahlreichen Fotografien des Herrschers Njoya ist nicht klar, warum er in der Bildunterschrift nicht klar als solcher identifiziert wurde.

Abb. 2: „Häuptlingsmutter von Bamum“, Aquarell von Marie Pauline Thorbecke (H 48,5 cm, B 40,5 cm)



Der Name Thorbecke ist heute nur mehr wenigen Kennern afrikanischer Kunst und Kultur ein Begriff. Vor allem in Köln, wo der Wirtschaftsgeograf Franz Thorbecke (08.11.1875 - 12.08.1945) ab 1917 an der Universität unterrichtete, ist das Andenken noch lebendig. Hier befinden sich im Rautenstrauch-Joest-Museum neben der Fotodokumentation seiner 1911 bis 1913 stattgefundenen Kamerun-Expedition auch rund 30 zugehörige Objekte sowie weiteres Archivmaterial.¹ In Mannheim erinnert seit der 1980 gezeigten Ausstellung „Skulpturen aus Kamerun. Sammlung Thorbecke 1911/12“ nur noch ein in der momentan laufenden Ausstellung „Mu-

sikwelten“ gezeigtes Tanzkostüm an diese Expedition. Im Jahr 2013 jährte sich jedoch zum hundertsten Mal der Eingang einer Sammlung von mehr als 1300 Nummern bei den heutigen Reiss-Engelhorn-Museen, die Franz und Marie Pauline Thorbecke (12.08.1882 - 05.02.1971) auf ihrer Expedition in das Hochland von Kamerun zusammentragen konnten. Diese bilden einen Teil der Ergebnisse der Thorbecke'schen



Abb. 3: „Kamerunberg von Duala aus“, Aquarell von Marie Pauline Thorbecke (B 25 cm, H 18,5 cm)

Expedition, die in weiteren Teilen auch an anderen Institutionen in Deutschland, vor allem dem Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln und dem Ethnologischen Museum in Berlin, zu finden sind.

Vier Publikationen fassen die erhobenen Daten zusammen. Nur die ersten beiden Bände, 1914 und 1916 publiziert, erschienen noch während der Regierungszeit von Kaiser Wilhelm II., unter dessen Herrschaft Deutschland außereuropäische Gebiete als Kolonien für sich beanspruchte. Band 3 erschien erst 1919, der vierte Band wurde nach dem Tod von Franz Thorbecke 1951 posthum durch seine Witwe herausgegeben.

Der erste Band erläutert unter dem Titel „Die Reise: Eindrücke und Beobachtungen“ den Weg der Expedition, vermittelt das Erlebte und gibt hinsichtlich Mensch und Natur Hinweise auf den Umgang mit der Umgebung. Hier werden Marie Pauline Thorbecke und Leo Waibel als Mitautoren genannt. Letzterer begleitete die Expedition als Naturkundler, fiel jedoch wegen schwerer Krankheit früh aus und musste die Heimreise antreten. Band 2, „Anthropogeographie des Ost-Mbamlandes“, befasst sich im weiteren Sinne mit dem Verhältnis Mensch - Umwelt und beschreibt neben den Bodenverhältnissen die Siedlungs- und Wirtschaftsformen. Kamerun war zu dieser Zeit bereits keine von Deutschland kontrollierte Kolonie mehr. Der dritte Band, „Beiträge zur Völkerkunde des Ost-Mbamlandes“, wurde von Franz und Marie Pauline Thorbecke unter Mitarbeit des Anthropologen Theodor Mollison und des Musikwissenschaftlers Wilhelm Heinitz herausgegeben. Während sich Mollison auf 13 Seiten auf die Besprechung des aus Kamerun vorliegenden Knochenmaterials beschränkt, gibt Heinitz auf 58 Seiten einen Überblick über die Instrumentengruppen und wertet die Phonogramme aus. Dabei legt er auch umfassend Rechenschaft über seine Methode ab und weist auf fehlende Daten hin, die mangels Fachkenntnissen von Thorbeckes nicht erhoben wurden.

Der vierte Band widmet sich der physischen Geografie des

Ost-Mbamlandes und beinhaltet neben der Beschreibung der durchreisten Gebiete die Analyse der mitgebrachten Gesteinsproben und das klimatologisch-meteorologische Tagebuch der Expedition.

Franz Thorbecke

Nach Abschluss des Studiums der Mathematik, Botanik, Chemie und Geografie 1901 war er gemäß dem Wunsch seines Vaters in den Schuldienst eingetreten. Von 1905 an unterrichtete er in Mannheim an der höheren Mädchenschule und am Lehrerinnenseminar und später auch an der Handelshochschule.² Eine in den Jahren 1907 und 1908 durchgeführte Expedition des Reichskolonialbundes führte Franz Thorbecke erstmals in das Hochland von Mittel-Kamerun. Auf der Überfahrt dorthin lernte er seine spätere Frau kennen, die Malerin und Fotografin Marie Pauline Berthold.

Ab 1909 gab er Vorlesungen und Seminare an der Handelshochschule in Mannheim, beginnend als Lehrkraft für einzelne Vorlesungen im Sommersemester 1909 mit einem „Vortragszyklus über das Schutzgebiet Kamerun“. In den Folgejahren hielt er Vorlesungen und Seminare vor allem zum Themenkomplex Wirtschaft und Kolonisation. Im Jahr 1917 wechselte Franz Thorbecke dann nach Köln an die dortige Handelshochschule. Dort blieb er bis zu seiner Emeritierung im Jahr 1942; er gilt als Verfechter neokolonialer Bestrebungen des Deutschen Reiches. Seine Buchsammlung wurde 1949 an die Universitäts- und Stadtbibliothek Köln verkauft.³ Archivmaterial zur Reise befindet sich an den Reiss-Engelhorn-Museen in Form der der Stadt Mannheim übergebenen Sammlungsliste und weniger Korrespondenz des Museums mit Franz Thorbecke sowie dem Rautenstrauch-Joest-Museum, in dem über mehrere Jahre die Aquarelle und Ölbilder von Marie Pauline Thorbecke als Leihgaben lagen. Das in Leipzig ansässige Institut für Länderkunde gab bei Marie Pauline Thorbecke Kopien einiger ihrer Aquarelle in Auftrag, die diese hierfür aus Mannheim auslieh. Ob diese Kopien und mögli-



Abb. 4: „Häuptling von Bana“, Aquarell von Marie Pauline Thorbecke (H 56 cm, B 39 cm)

Abb. 5: „Häuptling von Bana“, Aquarell von Marie Pauline Thorbecke (H 37 cm, B 28 cm)



cherweise weitere Korrespondenz in Leipzig vorhanden sind, wurde für den vorliegenden Artikel nicht überprüft. An gleichem Ort befinden sich jedoch auch die Aquarelle von Ernst Vollbehr, der kurz vor dem Ehepaar Thorbecke teils gleiche Orte im Bild festgehalten und in seinem Buch „Mit Pinsel und Palette durch Kamerun. Tagebuchaufzeichnungen und Bilder“ ergänzende Informationen zu nicht weiter erläuterten Bildern von Marie Pauline Thorbecke festgehalten hat.

Das Archiv der Universität Mannheim verfügt über wenige Briefe, die die Verlängerung der Reise aufgrund Krankheit von Marie Pauline Thorbecke und damit verbundenem Ausfall von Lehrveranstaltungen betreffen.⁴

Kamerun

„Seit ich 1908 von einer Reise in Kamerun zurückgekehrt war, hat mich immer wieder die Sehnsucht gefaßt nach den weiten, windegepeitschten Savannen des Hochlands von Kamerun. Viele Pläne tauchten auf und wurden verworfen, bis ich endlich 1911 froh und stolz zugleich sagen konnte: es geht wieder nach Afrika.“ So kann man in Franz Thorbeckes Vorwort zu den unter dem Titel „Im Hochland von Mittel-Kamerun“ vierbändig publizierten Ergebnissen der von ihm 1911 bis 1913 durchgeführten Kamerun-Expedition lesen.⁵

Neben ihrem Ziel der Erhebung von Daten zu Klima, Topografie, Vegetation, Tierwelt und wirtschaftlichen Verhältnissen brachte diese Expedition auch „1300 Gesteine und Bodenproben, 800 botanische Nummern, darunter eine Sammlung Hölzer, 300 zoologische Nummern, 6 menschliche Schädel, davon 2 mit ganzem Skelett, und Skeletteile, 50 Phonogramme von Musik- und Sprachproben, 1300 Ethnographika, 800 Photographien, die alle unterwegs entwickelt wurden, 80-90 Aquarelle, Ölgemälde und Farbenskizzen sowie viele Bleistiftzeichnungen“ nach Deutschland.⁶

Die Stadt Mannheim hatte die Expedition mit 10.000 Mark unterstützt, „dafür erhielt sie die umfangreichen ethnologischen Sammlungen, die ein Bild von der materiellen Kultur der von uns bereisten Landschaften geben und neben vielen Dingen des täglichen Lebens auch manch kostbares Schaustück enthalten“⁷, sowie die von Marie Pauline Thorbecke angefertigten Aquarelle und Ölbilder. Der Verbleib von Farbskizzen und Bleistiftzeichnungen ist bisher unbekannt. Diese kamen nicht in den Besitz der Stadt Mannheim. Die Deutsche Kolonial-Gesellschaft förderte die Expedition mit weiteren 20.000 Mark; insgesamt belief sich das Budget der Expedition auf 41.600 Mark.⁸

Die naturkundlichen Sammlungen gelangten zumindest in Teilen ebenfalls nach Mannheim. Die anthropologischen Sammlungen gingen in die Anatomische Sammlung der Universität Heidelberg über.

Während die Methoden der Feldforschung nie umfassend dargestellt werden, die Herkunft der wiedergegebenen Informationen somit vielfach nicht klar ist, gibt ein von Marie Pauline Thorbecke 1935 verfasster Artikel eine Idee hiervon:

„Auf dem Marsch oder in Ruhestunden des Lagers, wenn mein Mann die Karte des Landes aufnahm und zeichnete, ließ ich mir von den vertraut gewordenen Eingeborenen ihre Märchen erzählen, ich lernte ihre Zahlwörter und nahm Sprachproben der so häufig wechselnden Sprachen und Dialekte auf, fragte auch vorsichtig nach Rechtsanschauung, religiösen Vorstellungen und Gebräuchen. Manchmal wurden die Leute ganz eifrig dabei, freuten sich, davon berichten zu können



Abb. 6: „Hängebrücke“, Aquarell von Marie Pauline Thorbecke (B 25 cm, H 18 cm)

und an meinen Fragen zu merken, wie ich mich für ihr Leben und ihre Gedankenwelt interessierte. Daß ich nie versuchte, sie etwas anderes, etwas „Besseres“ lehren zu wollen, öffnete ihnen die Lippen, wie sie mir mehrfach sagten.“⁹

„Nun sind wir wirklich da, und all die Aufregungen, die schlimme Hetze der letzten Wochen vor der Ausreise liegen fern hinter uns.“

Mit diesen Worten beschreibt Marie Pauline Thorbecke die Ankunft der Expedition im Hafen von Douala am 1. November 1911.¹⁰ Ausführlich beschreibt sie die Intensität der Farben der neuen Umgebung, um damit gleich auch die geografischen Ziele der Expedition zu verfolgen. Das erste in Kamerun entstandene Bild zeigt den hinter Douala aufragenden Kamerunberg (Abb. 3):

„Gestern abend zeigte er sich uns in überwältigender, großartiger Schönheit. Kurz vor Sonnenuntergang stand er über dem goldig grünen Vordergrund von Palmen und Papayas, dem blaugrünen Wasser und den dunklen Mangroven in reinen violettrosigen Farben vor dem hellen gelbgrünlichen Himmel, ein Bild, das in der zarten Glut der Töne an die japanischen Bilder vom Fujijama erinnert. – Doch ist der Kamerunberg weniger steil, viel breiter und massiger aufgebaut. Von Duala aus erscheint er als wuchtiger, flacher, fast symmetrischer Kegel; in der leicht geschwungenen Profillinie kann man zwei Plateaus erkennen, die sich sanft zum nächsten steileren Anstieg heben; die Spitze ist abgeplattet; ein riesenhafter, mehr als 4000 m hoher Berg von reiner Vulkanform.“¹¹

Für die Bewohner des Landes findet Marie Pauline Thorbecke vorerst viel weniger schmeichelhafte Worte. Im Verlauf der

Beschreibung von Douala kommt sie auch auf die Vertreter der einheimischen Bevölkerungen zu sprechen. Völlig dem Geist der Zeit verhaftet, geht sie von der Überlegenheit der weißen Kolonialherren über die angetroffenen Gruppen aus. Während sie für die muskulösen, nur mit Lendentuch bekleideten Ruderer, die die Schiffsfrachten löschen, lobende Worte findet und sie als wandelnden, glänzenden Bronzen gleich beschreibt, fallen ihre Kommentare über die Schiffsarbeiter weniger schmeichelhaft aus.

„Seit ich die Ruderer gesehen hatte, konnte ich die Schiffsarbeiter, seien es Kru- oder Wheyboys, gar nicht mehr leiden. Diese schmutzigen Trikothemden, zerrissenen Hosen und unförmlichen Mützen lassen einem nur den Anblick des affenartigen, hässlichen Kopfes, während man bei dem nackten Menschen über dem wohlgebildeten Körper den unschönen Kopf ganz vergißt. Es geht mir drollig mit den beiden. Sehe ich einen bekleideten Schwarzen, so bezeichne ich ihn in meinen Gedanken als „Neger“, ist er mir sehr unsympathisch, als „Nigger“, aber bei dem nackten Naturkind fällt mir immer wieder unser gutes altes deutsches Wort „Mohr“ ein. [...] In Duala gibt es nur „Neger“ oder die noch schlimmere Sorte. Den „Mohren“ werden wir wohl erst im Innern wieder begegnen.“¹²

Zwar entsprechen ähnliche Äußerungen weitgehend dem damaligen Zeitgeist, doch erscheinen ihre verfrühten Urteile wohl auch aus der damaligen Zeit heraus sehr hart. Im Verlauf ihres Buches benutzt sie dann fast ausschließlich den Begriff „Neger“, beschreibt aber in Einzelfällen die Persönlichkeit der Menschen, vor allem regionaler Herrscher. Da auch ein nicht geringer Teil der Bevölkerungen im Inneren des Landes durchaus bekleidet war, bezog sich Thorbeckes Kritik wohl auf europäische Kleidung. Die Übernahme von Bekleidungsstradi-



Abb. 7: „Großer Hof im Häuptlingsgehöft von Bamum“, Aquarell von Marie Pauline Thorbecke (H 37,5 cm, B 27 cm)
Das Bild zeigt links den Audienzbereich des Herrschers, vermutlich ist es Njoya, der dort sitzend abgebildet ist. Ähnliche Ansichten finden sich in einem Aquarell von Vollbehr und den Fotografien von Marie Pauline Thorbecke und Rudolf Oldenburg.

tion benachbarter Gruppen durch auf der Expedition besuchte Ethnien wird im Verlauf ihres Buches sehr viel wohlwollender besprochen.

Etwa 20 Jahre später publizierte sie überraschend einen anderen Blick, nämlich den der Einheimischen auf sich: „Auf dem Marsch war ich mit Reitzug und Tropenhelm genauso gekleidet wie mein Mann, deshalb wurden in den Dörfern, die wir durchzogen, oft Zweifel laut, ob ich wirklich eine Frau sei; die Eingeborenen schlossen darüber Wetten untereinander ab und folgten unserer Karawane stundenweit bis zum Rastort.“¹³

Dieser rote Boden!

Die Expedition begann am 20. November 1911 mit der Zugfahrt von Bonaberi (zu der Zeit gegenüber der damaligen Hauptstadt Douala gelegen) nach Nkongsamba. Die Strecke der Nordbahn war im April 1911 eingerichtet worden. In Nkongsamba wurden 100 Träger für das Expeditionsgepäck angeworben, und man erreichte nach sechs Marschtagen die Militärstation Dschang.

„Wir sind durch wahre Wunder gezogen und haben seit Sanschu so viel Neues, Überraschendes gesehen, daß mir der Kopf schwirrt [...] Dieser rote Boden! Er ist eigentlich die größte Überraschung für mich. In allen meinen Afrikaräumen hatte ich mir nie vorgestellt, daß die Wege hier rot sein würden. Und noch dazu so brennend rot, wie ein guter, kräftiger Ziegelstein zu Haus. Dieses leuchtende Band, daß sich da durch das Landschaftsbild zieht, gibt allen andern Farben einen größeren Wert; das Grün der Bäume wird tiefer und voller, der Himmel von stärkerem Blau; es wird einem klar, wie kraftvoll alle Farben sind, da sie sich neben diesem Rot behaupten können.“¹⁴ Auf breiter Straße ging es nun von Dschang nach Bana. „Menschen sahen wir fast gar nicht, alle liefen fort. [...] Sie sind hier

alle noch sehr scheu, und vor der Station haben sie solche Angst, daß keiner zu uns, die wir noch einige Minuten davon entfernt wohnen, kommen will, um Ethnographika zu verhandeln“, schreibt Marie Pauline Thorbecke am 17. Dezember 1911.¹⁵

Doch man verbrachte auch die Weihnachtszeit noch vor Ort und nutzte die Annehmlichkeiten einer Herberge. „Abseits der Station, ganz unter Palmen verborgen, liegt das Dorf des Fona, des Häuptlings von Bana. Bald entwickelte sich mit ihm ein reger Tauschverkehr. Geräthe, Waffen, zuletzt sogar geschnitzte Türrahmen von seinem Palast überließ er uns gegen allerlei Tauschwaren. Die anfängliche Zurückhaltung der Eingeborenen war bald überwunden, und zum Abschiede veranstaltete der „King“ am ersten Weihnachtsfeiertage uns zu Ehren ein großes Tanzspiel.“¹⁶

Nach mehreren anderen Tänzern trat auch der Fona auf, „unzweifelhaft der Schönste seines Volkes, groß, schlank, jeder Muskel des Körpers zur Vollendung ausgebildet, stattlicher und reifer mit seinen etwa 35 Jahren als die vielen Jünglinge, jünger und frischer als die alten Leute, besser gepflegt und höher gewachsen als alle anderen.“¹⁷ Das Fest wurde von Franz Thorbecke mit dem Phonographen aufgenommen und im Anschluss abgespielt. „Das Erstaunen darüber, daß die Maschine ihre Sprache verstände, war ganz enorm.“¹⁸

Der Fona von Bana wurde von Marie Pauline Thorbecke in zwei Aquarellen verewigt (Abb. 4+5). Im „Verzeichnis der von Prof. Dr. Thorbecke 1911/12 in Kamerun gesammelten ethnographischen Gegenstände“ sind vier Nummern (149 a bis d) als „Alter Hausbalken vom Häuptlingsgehöft Bana, teilweise zerbrochen u. von Termiten zerfressen“ vermerkt, drei davon wurden unter den Nummern IV Af 7316 - 7318 inventarisiert, Nummer 149 d wurde als fehlend vermerkt, IV Af 7316 ist laut Inventarbuch die Thorbecke-Nummer 160

„Stück zum Hausbalken 149“. Das Verzeichnis führt auch die Gegengaben der Expedition, die hier mit Stoffen und Tabak angegeben wurden.¹⁹

Bamun

Am 28. Dezember ging es über schmale Pfade und durch oft unwegsames Gelände weiter nach Foumban, der Hauptstadt des Königreichs Bamun. Am Ufer des Flusses Nun musste die erste Hängebrücke überquert werden. Marie Pauline Thorbecke hielt diese nicht nur in einem Aquarell fest (Abb. 6), sondern beschreibt eindrücklich die Erfahrung der Überquerung: „Ich hatte mir solche Hängebrücke doch harmloser vorgestellt. Hoch zwischen den Bäumen schwebt sie, wie eine große Hängematte über dem 50 m breiten Fluß, ganz aus Lianen geknüpft und von langen Lianenstricken gehalten. Der Boden dieser Brücke ist 5 cm breit, unregelmäßig und glatt; rechts und links spannt sich ein hohes Geländer, das nach oben auseinander geht, so daß man es gerade mit beiden Händen fassen kann. Zwischen Geländer und Boden sind in Abständen von 50 zu 50 cm regelmäßige Knüpfstrümpfen angebracht, und auch in der Längsrichtung noch zwei oder drei lange Seile parallel mit dem Boden, wodurch ein ganz grobes Maschennetz entsteht. Eine Zyklopenleiter aus ungefügten Stämmen führt in den Baum zur Brücke hinauf [...] Wenn man in der Mitte der Brücke ist, schwankt sie stark hin und her, und man darf nicht lange nach unten sehen, sonst faßt einen der Schwindel durch das Ziehen und Gleiten des Wassers; rasch muß man lernen, die Füße richtig setzen, ohne hinzublicken, und lieber geradeaus schauen.“²⁰

Wenige Tage später erreicht die Expeditionskarawane Foumban, die Hauptstadt des Königreichs Bamun. Es war erst 1902 in den deutschen Fokus gerückt, und der schon damals herrschende Njoya wurde schnell ein Verbündeter der Kolonialmacht. Als 1885 sein Vater im Krieg gegen die Nso getötet wurde, übernahm Njoyas Mutter die Regierungsgeschäfte für ihren damals minderjährigen Sohn. Die Gesellschaft war streng hierarchisch gegliedert mit dem König (mfon) an der Spitze. Njoya hatte 1912 neben seiner Mutter Njapundunke (Abb. 2) noch „drei alte Ratgeber Ndassa, Schumbo und Nkae, die man Patschitafons nennt.“²¹

Er umgab sich mit Mitgliedern des Adels, die hohe Ämter bekleideten. Etwa zwei Drittel der Bevölkerung bildeten das einfache Volk, das auf den Feldern des Adels arbeitete. Die vom Adel zu leistenden Abgaben an den König verteilte dieser dann wieder.²² Njoya galt als allem Neuen sehr aufgeschlossen und führte in seinem Reich zahlreiche Neuerungen ein. So rüstete er zum Beispiel seine Armee mit eigens entworfenen Uniformen nach europäischem Vorbild aus und ließ sie exerzieren. Er selbst trug eine Zeit lang die ihm von Kaiser Wilhelm II. geschenkte Paradeuniform. Seine Mutter „vertritt das konservative Element und bildet dadurch ein gewisses Gegengewicht gegen den neuerungssüchtigen Njoia.“²³ Das Ehepaar Thorbecke traf Njoya nicht mehr in die Paradeuniform gekleidet an. Er hatte diese gegen die Tobe der Fulbe und Haussa getauscht (Abb. 1). Dass der Herrscher nicht weiterhin in „christlicher“ Kleidung auftrat, musste auch im Expeditionsbericht Erwähnung finden:

„Es ist häufig die Befürchtung ausgesprochen worden, daß Njoya durch die Anlegung der Fullahtracht und durch Übernahme mancher der etwas bunt theatralischen Fullahsitten allmählich auch zur Religion der Fullah, zum Islam, hinübergezogen werden könnte und dadurch in einen Gegensatz zur deutschen Verwaltung, unter deren Schutz die christliche Mission auch in Bamun arbeitet, geraten würde. Dieser Befürchtung steht die Tatsache gegenüber, daß die Haussahkolonie, die in Bamun das islamische Moment vertritt, im Lauf der letzten Jahre erheblich abgenommen hat, ja, daß auf Befehl des Häuptlings die Haussahmoschee, die früher am Marktplatz stand, aus dem Stadtgebiet heraus verlegt und in einem besonderen Haussahdorf neu erbaut worden ist. Und an der Stelle der alten Moschee errichtete Njoya eine im Bamumstil gebaute kleine Kirche für die Basler Mission, er und seine Mutter pflegen die Sonntags-Versammlungen zu besuchen, und er hat auch gestattet, daß sich eine Anzahl seiner Weiber taufen ließen. Daß aber der Häuptling selber und mit ihm dann auch ein großer Teil seines Volkes das Christentum annehmen werden, glaube ich nicht, wenn er auch gern und dankbar manche Anregung zu kulturellen Arbeiten von den Missionaren empfängt.“²⁴

Born vermutet, Njoya habe möglicherweise auf deutschen Schutz vor dem nach Süden sich ausbreitenden Islam gehofft, als er 1902 sein Land ohne militärischen Widerstand öffnete.²⁵ Beeindruckt zeigte sich die Expedition vor allem vom Palast. (Abb. 7) „Da, wo sich die Geschicklichkeit der Bamun im



Abb. 8: „Mbum-Neger in Fullahtracht, Lamido von Tibati“, Aquarell von Marie Pauline Thorbecke (H 38 cm, B 27,5 cm)

Listennummer Thorbecke	Objekt	Bezahlter Kaufpreis in Geld	Bezahlter Kaufpreis in Tauschwaren, Gegenstand	Bezahlter Kaufpreis in Tauschwaren, Betrag hierfür	Geschätzter Inventarwert	Inventar- nummer
249	Große alte Tabakpfeife, Tonkopf u. reich mit Köpfen verziertes langes Messingbronze-Rohr, aus dem Besitz des Häuptlings Njoya, Bamun, sehr seltenes Stück	100,-	2 gr. glatte Uni-Velart, 2 kl. gepresste Velart	23,- 19,20	1200,-	IV Af 4887
250	Alte eiserne Doppelglocke für Krieg und Spiel, aus dem Besitz des Häuptlings, Bamun	10,-			50,-	IV Af 6257
251	Verzierte Messingbronze-Glocken für Tanzspiel, alte Arbeit	3,-			40,-	IV Af 5001
252	Wie vor, aber neuere, beide aus Njoyas Besitz	3,-			30,-	IV Af 5003
253	Sehr altes Tanzgewand der Haussa aus Bamun. Stoffstreifen mit Kopfhaut, blau-weiß, dazu					IV Af 7767
254	ebenfalls sehr alter Kopfschmuck, holzgeschnittene Maske, Gesicht mit Bronzeblech beschlagen, hoher Haarschmuck mit Kauri- und Perlenstickerei; aus Njoyas Besitz. Bamun	40,-	4 P. Streichhölzer	0,40	500,-	IV Af 4888
255	Alter Tanzstab mit Perlen- und Fellschmuck, ebendaher	11,-	4 Tabak	1,-		IV Af 9693
256	Tanztasche aus Stoff mit Affenfell, ebendaher	5,-	3 P. Streichhölzer 3 Tabak	0,30 0,75	20,-	IV Af 8428
257	Tasche für Tanz u. Tragen der Mimbo-Kalebassen	1,-	2 P. Streichhölzer	0,20	7,-	IV Af 7579
258	Wie vor, beide von Njoia, Bamun, neue Arbeit	1,-			6,-	IV Af 7580
259	Große Tabakpfeife, Tonkopf, mit Perlen besticktes Rohr, aus dem Besitz der Häuptlingsmutter, der „Na“; Bamun, alte Arbeit		1 glatter Velart 1 Tabak 1 P. Streichhölzer 1 runder Spiegel	11,50 0,25 0,10 0,07	150,-	IV Af 5075
260	Stuhl, Holzschnitzerei, Babungo (Bamun, „Na“)		1 Bund rote Perlen 1 gr. rd. Spiegel	0,30 0,08	30,-	IV Af 4834
261	Großer geschnitzter Holztopf, Bamun		1 glatter Velart 1 Kletteraffe	11,50 0,30	30,-	IV Af 7474
261a	Deckel zu 261			0,60		
262	Großer geschnitzter Holztopf, Bamun		3 runde rote lang gebundene Perlen		30,-	IV Af 7475
262a	Deckel zu 262					
263	Kalebassen-Flaschen für „Mimbo“ (Palmwein). Bamun (Na) <i>Anmerkung: Geschätzter Inventarwert bezieht sich auf die Nummern 263-265. Da 265 jedoch nicht als aus dem Palast erworben gekennzeichnet wurde, scheint diese Nummer hier nicht auf.</i>		4 P. Streichhölzer	0,40	30,-	IV Af 6269
264	Wie vor (Na)		1 Schirm	2,10		IV Af 6270
266	Kalebasse-Flaschen-Stopfen, Bamun (Na)					IV Af 6531
267	Kalebasse-Flaschen-Stopfen, Bamun (Na)		2 Bd. blaue Perlen	0,40	4,-	IV Af 7503
268	Kalebasse-Flaschen-Stopfen, Bamun (Na)					IV Af 7504
269	Kalebasse-Flaschen-Stopfen, Bamun (Na)					IV Af 7505
339	Tabakpfeife, Tonkopf, Besitz der „Na“	5,-	4 Bd. Perlen 2 P. Streichhölzer	0,80 0,20	6,-	IV Af 5524
379	Trinkhorn aus Büffelhorn, aus dem Besitz der „Na“, Bamun, neu <i>Anmerkung: Geschenk Frau Thorbecke</i>	-	-		30,-	IV Af 7397
380	Wie vor, neu	3,-	1/2 Blaudruck	1,60	30,-	IV Af 7649
381	wie vor, alt, mit Bronzerand	5,-		1,25	50,-	
382	wie vor	10,-	5 K. Tab.		50,-	IV Af 4937
383	wie vor, ohne Bronzerand, sehr alt				50,-	IV Af 4938
446	Mimbo-Kalebasse mit geflochtenem Rand u. mit Löwenfell überzogen, Haare leider abgefressen, von Njoyas Vater (innen mit Harz ausgegossen, zum Abdichten u. als Parfum) Bamun, sehr alt.	1,-	1 Stoff D	0,25	15,-	IV Af 7367
447	wie vor, aber Rand greift über das besser erhaltene Fell über, das die Löwenpranke zeigt (interessant, weil heute Löwe in Bamun nicht mehr vorkommen soll), ebenfalls von Njoya Vater, Bamun, sehr alt	1,-	1 Tabak	0,25	25,-	IV Af 7366
506	Holzstuhl mit Lehne aus Bambu-Holz, mit Bambu-Geflecht überzogen, von der „Na“, Bamun		1 Tabak	0,50	20,-	IV Af 6260
1269	Gewand aus Bamun, hergestellt in der Weberei des Häuptlings Njoya (Erstes aus der Bamun-Webschule nach Deutschland gekommenes Gewand).	105,-	1 Al Tasse			IV Af 7632

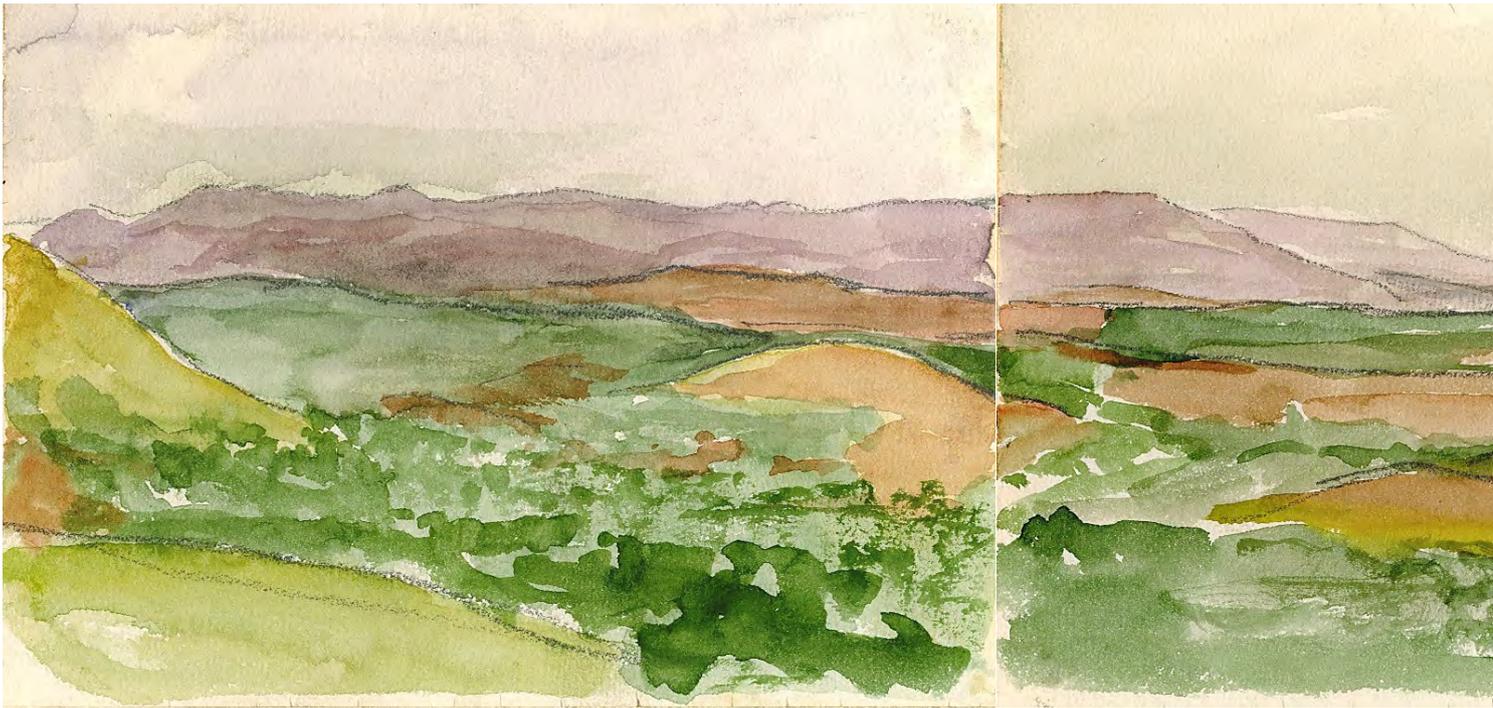


Abb. 9: „Graslandschaft, Bana“, Aquarelle von Marie Pauline Thorbecke, jeweils (H 13 cm, B 18 cm)

Hausbau und ihre Kunst der Holzbildnerei vereinigt haben, wie beim Palast des Häuptlings, ist ein fürstlich schöner Bau entstanden. Er mag eine Länge von 100 m und eine Breite von 70 m haben und besteht aus einer großen Anzahl sehr hoher, quadratischer Bamumhäuser, die in einen engen Komplex zusammengebaut sind. [...] Im Innern des Palastes wechseln hohe, dämmrige, fast leere Räume, in denen höchstens einige Betten, Töpfe, Trommeln und Waffen stehen, mit engen, stockfinsternen Gängen und weiten, luftigen Höfen. Der Ehrenhof des Häuptlings, in dem er Besuche empfängt oder Gericht spricht, erinnerte an einen Klosterkreuzgang bei uns, mit dem breiten, ringsum laufenden, schattigen Wandelgang, der nach der Hofseite zu von verzierten, holzgeschnitzten Säulen begleitet wird, mit dem im Halbrund vorspringenden Kuppelbau an einer Schmalseite, dessen Säulen die doppelte Höhe haben, mit dem hellen, sonnigen Hof in der Mitte, in dem unter leuchtend grünen Bäumen und niedrigem Strauchwerk graue, stelenartige Grabsteine der Ahnen stehen.“²⁶ Die Expedition hinterließ möglicherweise die letzte Beschreibung des Baus, der kurze Zeit später durch einen Blitzschlag in Brand geriet und bis auf zwei teilmassive Häuser, von Njoya und seiner Mutter bewohnt, zerstört wurde.

30 Inventarnummern befinden sich in den Beständen der Reiss-Engelhorn-Museen, deren Herkunft aus Besitz des Palastes von Foumban durch Angaben der Thorbeckes nachgewiesen ist (siehe Liste). Darunter neben zahlreichen alten Stücken (die Unterscheidung nach alten und neuen Stücken wird durch das Ehepaar Thorbecke bereits im für die Stadt Mannheim zusammengestellten Objektverzeichnis getroffen), die teils dem Vater von Njoya zugeschrieben werden, auch Produkte der 1912 von Njoya begründeten Webschule, die der wirtschaftlichen Stärkung dienen und alte Traditionen aufleben lassen sollte. Von einer Gefahr für den Absatz europäischer Stoffe durch die Webschule ging man jedoch nicht aus. Zu fest sah man die Stoffe aus europäischen Fabriken schon in die Wirtschaft des Landes integriert.

Zahlreiche Holzskulpturen, Pfeifen und Pfeifenköpfe aus Ton und Messing und weitere Produkte der lokalen Gelbgießerei

wurden vom Ehepaar Thorbecke erworben. Zwecks wirtschaftlicher Entwicklung der Region soll zwar eine Bahnstrecke nach Foumban geführt werden, man hofft jedoch, dass dabei „die eigenartige, an künstlerisch-schönen Erzeugnissen so reiche Bamumkultur nicht vollständig verloren“ geht.²⁷

Tikar, Joko und Tibati

Nach fast dreiwöchigem Aufenthalt in Foumban ging die Reise weiter. Tikar galt als Zentrum der Töpferei, und so fand auch eine Anzahl Gefäße ihren Weg in die Sammlungen der rem. Dieses Handwerk wurde von Frauen verrichtet, deren Leben Marie Pauline Thorbecke in großer Ausführlichkeit bespricht. „Das Leben dieser schwarzen Frauen interessiert mich sehr. Ich habe viel danach gefragt – leider immer nur durch Dolmetsch, denn es gibt keine, die auch nur ein Wort Pidgin-Englisch versteht. Das Bild, das ich dabei gewonnen habe, ist ganz sympathisch, und es scheint, daß die Tikar-Frau es erheblich besser hat als die im Westen des Mbam lebende Negerin. Sie ist hier nicht das Arbeitstier, das alle schwere Feldarbeit verrichten muß und in vollkommener Abhängigkeit lebt; ja, es gibt nicht einmal einen wirklichen Weiberkauf, wie in Bamum, Dschang und an der Küste, wo für eine Frau oft mehrere hundert Mark bezahlt werden.

Im Haus der Mutter wächst das Mädchen heran, und wird von ihr in allen häuslichen Arbeiten unterwiesen. Mit ihren Freundinnen geht sie aufs Feld, zum Fischfang und zum Tanz, und eine erzählt der anderen von den Männern und vom Leben der verheirateten Frau. Ist sie erwachsen – ungefähr mit 14 bis 15 Jahren – so genießt sie volle Freiheit und kann mit den jungen Männern umgehen; bekommt sie ein Kind, schädigt das ihren Wert und ihr Ansehen nicht im geringsten. Früher oder später heiratet eine jede, der Begriff der unverheirateten Frau ist dem Neger ganz unfassbar, denn „dazu ist sie doch da“.²⁸

Beeindruckt haben Marie Pauline Thorbecke ebenfalls die Frisuren der Frauen. Neben zahlreichen Fotografien fertigte sie Aquarelle an, die Tikar- und Fulbe-Frauen mit verschiedenen Frisuren zeigen. So befassen sich in Band 3 des Reisewerks



drei Seiten mit der Haartracht der Region. Aus diesen Seiten geht ebenfalls der in Ngambe, der bedeutendsten Stadt in Tikar, steigende Einfluss der Fulbe hervor, „jede von Tibati oder Banjo eingeführte Frisur wird mit Eifer nachgeahmt, die alte Tikar-Frisur sieht man nur noch selten.“²⁹ Im Unterschied zur Fulbe-Frisur bestand die von Thorbecke als traditionell bezeichnete Haartracht der Tikar aus einer künstlichen Haarunterlage, die aus dem abgeschnittenen Haar von Männern und Kindern gebildet wurde, aus der man eine wurstförmige Rolle formte. Keines dieser künstlichen Haarteile hat Eingang in die Sammlungen der Expedition gefunden.

Über die deutsche Militärstation Joko zog die Expedition weiter nach Tibati. Einst von großer politischer Bedeutung, beschreibt Franz Thorbecke es nun noch als Wirtschaftszentrum. Er schildert die Ankunft folgendermaßen: „Am Nachmittag des 18. August trafen wir in Tibati ein, wo uns der Lamido Hamasamwu, ein noch sehr junger, ganz schwarzer Mann mit schönen, sympathischen Augen – mehr war hinter dem fast das ganze Gesicht verhüllenden weißen Litam nicht zu sehen – mit großem Gefolge empfing. Als wir ihm die Hand gaben, brach alles Volk in laute Beifallsrufe aus.“³⁰

Marie-Pauline Thorbecke weicht in ihrer Beschreibung hiervon leicht ab und ergänzt: „Der Lamido kam uns zu Fuß entgegen: eine hohe, schmale Gestalt im wallenden Gewand, Kopf, Hals und den größten Teil des Gesichts dicht in den weißen Turban und Litam eingebunden, so daß man nur einen schmalen Streifen der dunklen Haut mit den beiden samtartigen, schwarzen Augen sah. Er reichte uns die Hand, während das Volk ringsum sich tief verneigte und diese Begrüßung mit Lobgeschrei begleitete. Dann eine kurze, durch den Dolmetsch geführte Unterhaltung in der dunklen Veranda des Rasthauses und schließlich unsere gnädige Erlaubnis, er dürfe jetzt nach Hause gehen. Ein Diener kniet nieder und nimmt ihn auf die Schultern, von da steigt er hinüber auf sein mit unendlichen Zieraten behängtes Pferd und feierlich langsam begibt sich der Zug zur Stadt zurück, mit Trommlern und Vorsängern, mit Fächern und riesigem goldgelbem Sonnenschirm, mit lautem

Lobgeschrei und hoch bäumenden Pferden.“³¹

Die immer wiederkehrende Überheblichkeit im Ton der Vertreter der deutschen Kolonialmacht täuscht nicht über die Tatsache hinweg, dass diplomatische Prozesse ob der gefühlten eigenen Überlegenheit möglicherweise nicht verstanden wurden. Während Franz Thorbecke berichtet, die deutsche Expedition reiche dem Lamido die Hand, lässt seine Frau den Lamido von Tibati diesen ersten Schritt machen. Ergänzend zu den Beschreibungen seiner Person wurde er auch fotografiert – ohne Gesichtsverhüllung – und Marie Pauline Thorbecke fertigte ein Aquarell an. (Abb. 8)

Nach mehrwöchigem Aufenthalt in Tibati kam es auf dem Rückweg nach Joko zu einem ersten Zwischenfall. In der Nacht wurde Marie Pauline Thorbecke im Schlaf durch einen Speer am Kopf verletzt. Zwar wurden die politischen Führer der Region, darunter auch der Lamido von Tibati, sofort vorgestellt, doch berichtet Thorbecke nicht über weitere Sanktionen, Verfolgung der unbekannt gebliebenen Täter oder mögliche Folgen seitens der Kolonialverwaltung für die lokalen Herrscher.

Nach fünf Ruhetagen brach man in Tibati auf und erreichte am 10.09.1912 wieder Joko. Zwar gibt Thorbecke an, dass die Heilung innerhalb der nächsten Wochen abgeschlossen war, doch schreibt er noch am 22.10.1912 einen Brief an das Rektorat der Handelshochschule in Mannheim und gibt an, dass der Gesundheitszustand seiner Frau weiterer Schonung bedürfe und die Expedition somit erst Ende Januar 1913 wieder Deutschland erreiche.³² Doch wurde die Zeit gut genutzt:

„Die Wochen, die wir wegen der Verwundung meiner Frau und wegen der Höhe der Regenzeit, die das dauernde Wandern und Arbeiten im Freien unmöglich macht, auf der Station Joko zubringen mußten, waren keine leere Wartezeit.

Alle Arbeiten der Wandermonate wurden durchgesehen und vervollständigt, die Sammlungen gereinigt, katalogisiert und verpackt. Vor allem wurden wirtschaftliche und ethnologische Erkundungen ergänzt und erweitert und Auszüge aus den meteorologischen Beobachtungen und den Volkszählungslisten der Station gemacht.



Abb. 10: Trinkhorn aus dem Besitz der Mutter von Njoja, Inventarnummer IV Af 4937, Nummer 382 im Thorbecke-Verzeichnis

Ende Oktober war meine Frau wieder hergestellt; Gewalt und Häufigkeit der Regengüsse ließen jetzt schon nach, da richteten sich unsere Gedanken auf neue Unternehmungen. Ich entschied mich, unter Verzicht auf die Durchforschung der Djerem-Bucht, zum Studium des Ngutte-Gebirges, dem eine nochmalige Durchwanderung Tikars vorausgehen sollte.

Am 5. November 1912 verließen wir nach herzlichem Abschied von unsern Freunden Joko, das in unserer Erinnerung als afrikanische Heimat lebendig ist.⁴³³

Die Sammlung wurde hierzu vorab nach Foumban geschickt, wo sie bei einem nochmaligen Aufenthalt ergänzt wurde und man die neuerlichen Käufe verzeichnete.

Der Sammlungsbestand in Mannheim

Mit ihren im Übergabeverzeichnis festgehaltenen 1341 Nummern (die Teils aus mehreren Einzelobjekten, teils auch aus zusammengehörigen Bestandteilen eines Objektes bestehen) bildet die Sammlung Thorbecke den Nukleus der Afrikabestände an den Reiss-Engelhorn-Museen. Von diesen entfallen laut Übergabeverzeichnis etwa 120 Nummern auf Dschang und Foto, etwa 130 Nummern auf Bana und Bangangte, etwa 400 Nummern auf Bamun, etwa 200 Nummern auf Tikar und etwa 400 Nummern auf die Wute, Tibati und Joko. Des Weiteren sind etwa 100 Nummern ohne oder mit ungenauer Herkunftsangabe.

Die von Marie-Pauline Thorbecke gemalten Bilder wurden von ihr rückseitig nummeriert und mit Titel versehen. In den letzten Jahren wurden sie am Museum erfasst. Von den gelisteten 97 Nummern sind momentan neun nicht auffindbar. Dies sind die Nummern 5 (Wute-Weib mit Jaundefrisur), 6 (Haussah-Dorf), 11 (Häuptling Njoja von Bamun in Fullahtracht), 14 (auf der inneren Fläche der Ndomme), 20 (Mbum-Neger in Fullahtracht), 23 (Felsberge der Wute-Ebene, gesehen vom Steilrand der Ndomme), 28 (Weiberstadt des Häuptlings von Bamun), 32 (Tikarweib mit Tikarraupenfrisur), 62 (Graslandschaft in Bana) und 73 (Tal mit Oelpalmwald im Grasland (Bana)). Drei der Landschaftsbilder (88, 89 und 90) bilden ein Panorama der Graslandschaft von Bana (Abb. 9).

Spätestens nach Eingang im Museum, möglicherweise auch schon während der Expedition, wurden den Objekten breite,

rechteckige Schilder aus starkem Papier angehängt, auf denen neben der Sammlungsherkunft auch die Sammlungsnummer im Thorbecke-Katalog vermerkt ist. Mit Eintragung in die städtischen Inventarbücher des damaligen Zeughausmuseums und dem Vermerk der Nummern auf den Objekten wurde diese Etikettierung vielfach entfernt. Die von Thorbeckes vergebenen Nummern wurden ebenfalls für die vierbändige Publikation „Im Hochland von Mittel-Kamerun“ verwendet, wo sie in den jeweiligen Bildunterschriften zu den gezeigten Objekten erscheinen. Die am Museum vergebenen Inventarnummern wurden hinter den jeweiligen Objekten im an die Stadt Mannheim übergebenen Sammlungsverzeichnis eingetragen, so können Anfragen zu Objekten auch ohne Inventarnummer bearbeitet werden.

Der Prozess der Inventarisierung ist bis heute nicht vollständig abgeschlossen. Seit Eingang der Sammlungen am Museum sind diese größtenteils in den Depots verblieben und wurden – nur in Teilen – ein einziges Mal in einer Sonderausstellung zu den Skulpturen der Sammlung Thorbecke gezeigt. Außerhalb der Stadt Mannheim haben Teile, vor allem die nun in der Ausstellung Musikwelten präsentierte Stülpmaske (IV Af 4888) aus Bamun, große Bekanntheit erlangt und wurden an zahlreichen Orten im In- und Ausland präsentiert. Erstaunlich ist dabei, dass neben einer fehlenden Würdigung durch eine Ausstellung auch die Publikationen des Museums die Sammlung teils gar nicht nennen. Selbst das 1964 als Überblick publizierte Heft „Die völkerkundlichen Sammlungen der Stadt Mannheim“ des damaligen Direktors Robert Pfaff-Giesberg bildet zwar eines der Objekte ab, lässt die Sammlung im Text jedoch unerwähnt. Ein Grund hierfür kann in der Lagerung bestehen. Möglicherweise war ein großer Teil der Objekte schlicht nicht zugänglich. Die Inventarisierung der Sammlung erfolgte, wie sich aus den Inventarbüchern ersehen lässt, in weiten Teilen erst nach 1960. Inwieweit vorherige Tauschgeschäfte nicht erfasst wurden, kann bisher nicht bestimmt werden. Ein Objekt wurde laut städtischem Verzeichnis verkauft, weitere wurden als zerstört gestrichen. Als klar kann jedoch gelten, dass der weitaus größte Teil der Objekte auch heute noch in den Beständen der Abteilung Weltkulturen und ihre Umwelt nachweisbar sein sollten. Vorhandene Angaben wurden nur in Teilen auch in die städtischen Inven-

tarbücher übernommen. Ein aus dem Besitz der Mutter von Njoya stammendes, teilweise mit Bronzeblech beschlagenes und Spinnennetzmuster verziertes Trinkhorn (Abb. 10) wurde im Verzeichnis der Sammlung als „Trinkhorn aus Büffelhorn, aus dem Besitz der ‚Na‘. Bamum, alt, mit Bronzerand“ erfasst, was im Inventarbuch nur verkürzt als „Trinkhorn mit Bronze Bamum“ wiedergegeben wird.³⁴

Schon Thorbecke kritisiert im Januar 1932 in einem Brief an den Verkehrsverein in Mannheim den Umgang mit diesem Teil der Expeditionsergebnisse. „Die meines Wissens immer noch nicht durchgeführte Aufstellung meiner Sammlung hat mir in ethnologischen Kreisen ebenso Abbruch getan, wie das Eingesperrtsein der von meiner Frau der Stadt Mannheim verkauften Kameruner Ansichten in eine grosse Holzkiste meine Frau künstlerisch beschädigt hat.“³⁵ In der ausführlichen Antwort vom 15.01.1932 lässt man Thorbecke wissen, dass aus Platz- und Geldmangel derzeit keine Aufstellung möglich sei und durch den Tod des früheren Direktors des Museums, dessen Stelle vakant sei, man auf die Ernennung eines neuen Direktors des Zeughaus-Museums warten wolle, der dann die entsprechenden Entscheidungen zu treffen habe. Nach der Interimsdirektion des Direktors der Kunsthalle kam 1936 Robert Pfaff-Giesberg nach Mannheim. Unter seiner Führung wurden die Bestände deutlich erweitert, doch kam die geplante neue Dauerausstellung wegen des Zweiten Weltkriegs nicht zur Aufstellung. Trotz schwerer Zerstörungen in der Stadt überstanden die Bestände des Zeughaus-Museums den Krieg fast unbeschädigt. Neben Schäden durch Insekten und Feuchtigkeit waren fast keine Verluste zu beklagen.

So stellt diese Sammlung, gemeinsam mit den großen Sammlungen Bosch, Kageneck und Bumiller, bis heute den bedeutendsten Teil der Sammlungen aus Afrika. Gerade hinsichtlich des vorhandenen Materials in Köln und Berlin wäre eine umfassende Sichtung und Neubewertung der Sammlungen und des Archivmaterials mehr als wünschenswert, die im Weiteren den Bestand für die Wissenschaft erschließen sollte und den Prozess der Inventarisierung bei gleichzeitiger Inventur zum Abschluss brächte. Der Wert der in Köln lagernden Negative und Abzüge ist dabei kaum zu unterschätzen, zeigen doch viele der Fotos Objekte der Sammlungen, dokumentieren deren Herstellung oder bilden die Grundlage für die – im Gegensatz zu den Schwarz-Weiß-Fotos – farbigen Aquarelle und Ölbilder von Marie Pauline Thorbecke, die somit eine sinnvolle Ergänzung zum neuen Medium Fotografie darstellten.

Text: Martin Schultz

FUSSNOTEN

- 1 Ich danke Zara Krpata und Clara Himmelheber vom Rautenstrauch-Joest-Museum für die freundliche Auskunft bezüglich der dort vorhandenen Bestände.
- 2 Stadt Mannheim (Hrsg.): Franz Thorbecke, Afrika-Forscher oder: Was tut ein Mannheimer Professor in Kamerun? Mannheim 1980, S. 5
- 3 Freitäger, Andreas: Franz Thorbecke (1875-1945), S. 158, in: Gelehrte, Diplomaten, Unternehmer. Kölner Sammler und ihre Bücherkollektionen in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2003
- 4 Für die Information und den Zugang zu den Unterlagen danke ich Simone Tibelius vom Universitätsarchiv Mannheim herzlich.
- 5 Thorbecke, Franz: Im Hochland von Mittelkamerun, Teil 1-3, in: Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts, Bd. 21 (1914), Bd. 36 (1916), Bd. 41 (1919); Teil 4, in: Universität Hamburg, Abhandlungen auf dem Gebiet der Auslandskunde, Bd. 55 (1951)
- 6 Ebd., Teil 1 (1914), S. 102
- 7 Ebd., Kapitel VII; die im Artikel gezeigten Aquarelle, Fotos und Objekte befinden sich im Bestand der Abteilung Weltkulturen und ihre Umwelt der rem. Sämtliche Abbildungen wurden vom Autor angefertigt.
- 8 Ebd., Kapitel VIII

- 9 Thorbecke, Marie Pauline: Als Frau auf Forschungsreisen, S. 159, in: Deutsche Mädchenbildung, Nr. 11, 1935, S. 157-162
- 10 Thorbecke, Marie Pauline: Auf der Savanne. Tagebuch einer Kamerunreise, Berlin 1914, S. 1
- 11 Ebd., S. 3
- 12 Ebd., S. 7 f
- 13 Thorbecke, Marie Pauline: a.a.O., Als Frau auf Forschungsreisen, S. 159 f
- 14 Thorbecke, Marie Pauline: a.a.O., Auf der Savanne, S. 17 f
- 15 Ebd., S. 31
- 16 Thorbecke, Franz: a.a.O., Teil 1 (1914), S. 11
- 17 Thorbecke, Marie Pauline: Auf der Savanne, a.a.O., S. 38
- 18 Thorbecke, Franz, a.a.O., Teil 1 (1914), S. 12
- 19 Verzeichnis der von Prof. Dr. Thorbecke 1911/12 in Kamerun gesammelten ethnografischen Gegenstände, Thorbecke-Archiv, Abteilung Weltkulturen und ihre Umwelt, rem
- 20 Thorbecke, Marie Pauline: Auf der Savanne, a.a.O., S. 43
- 21 Vollbeh, Ernst: Mit Pinsel und Palette durch Kamerun. Tagebuchaufzeichnungen und Bilder, Leipzig 1912, S. 95
- 22 Geary, Christraud: Things of the Palace. A Catalogue of the Bamum Palace Museum in Fouban (Cameroon), S. 15, in: Studien zur Kulturkunde, Bd. 60, S. 1-213, 1983
- 23 Vollbeh, Ernst: a.a.O., S. 93
- 24 Thorbecke, Franz: a.a.O., Teil 1 (1914), S. 20
- 25 Born, Klaus: Skulpturen aus Kamerun. Sammlung Thorbecke 1911/12, Mannheimer Reiss-Museum 1981, S. 2
- 26 Thorbecke, Franz: a.a.O., Teil 1 (1914), S. 17
- 27 Ebd., S. 21
- 28 Thorbecke, Marie Pauline: Auf der Savanne, a.a.O., S. 102 f
- 29 Thorbecke, Franz: a.a.O., Teil 3 (1919), S. 24
- 30 Thorbecke, Franz: a.a.O., Teil 1 (1914), S. 69
- 31 Thorbecke, Marie Pauline: Auf der Savanne, a.a.O., S. 164 f
- 32 Brief von Franz Thorbecke an Prof. Dr. Glauser vom 22.10.1912, Universitätsarchiv Mannheim, Altbestand Handelshochschule, 1 Nr. 80. UAMA
- 33 Thorbecke, Franz: a.a.O., Teil 1 (1914), S. 83
- 34 Die dem Artikel beigefügte Liste führt alle Objekte auf, die laut Angaben des Verzeichnisses aus dem Besitz von Njoya oder seiner Mutter stammen. Für weitere Stücke liegt eine gleiche Herkunft nahe, muss jedoch noch bewiesen werden.
- 35 Brief von Franz Thorbecke an Prof. Dr. Walter vom 07.01.1932, Archiv Abteilung Weltkulturen und ihre Umwelt, rem

WEITERFÜHRENDE LITERATUR

- Born, Klaus:** Skulpturen aus Kamerun. Sammlung Thorbecke 1911/12. Mannheim 1981
- Engelhard, Jutta Beate und Wolf, Werner:** Licht und Schatten. Zur Photosammlung des Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde, in: Kölner Museums-Bulletin 1991, Nr. 4/1991, S. 4-17
- Freitäger, Andreas:** Franz Thorbecke (1875-1945), in: Gelehrte, Diplomaten, Unternehmer. Kölner Sammler und ihre Bücherkollektionen in der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, Köln 2003, S. 150-159
- Geary, Christraud:** Things of the Palace. A Catalogue of the Bamum Palace Museum in Fouban (Cameroon), in: Studien zur Kulturkunde, 1983, Band 60, S. 1-213
The Voyage of King Njoya's Gift, National Museum of African Art, Washington 1994
- Germann, Paul:** Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun, in: Jahrbuch des Städtischen Museums für Völkerkunde zu Leipzig, 1910, Band 4, S. 1-35
- Hanussek, Christian:** Der Geist im Glas, in: Kunst und Kontext, 2013, Heft 5, S. 13 f
- Homberger, Lorenz (Hrsg.):** Kamerun. Kunst der Könige, Museum Rietberg, Zürich 2008
- Monastère bénédictin du Mt. Fébé:** L'Art Camerounais, Musée Camerounais de Mt. Fébé, Yaoundé 1989
- Njoya:** Histoire et coutumes des Bamoun, Memoires de l'Institut Français d'Afrique Noir, 1952, No. 5
- Northern, Tamara:** The Sign of the Leopard. Beaded Art of Cameroon. Storrs, University of Connecticut, 1975
- Pfaff-Giesberg, Robert:** Die völkerkundlichen Sammlungen der Stadt Mannheim, Mannheim 1964
- Stadt Mannheim (Hrsg.):** Franz Thorbecke, Afrika-Forscher oder: Was tut ein Mannheimer Professor in Kamerun?, Mannheim 1980
- Wiese, Bernd:** Weltansichten. Illustrationen von Forschungsreisen deutscher Geographen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2011

RÉCADEN AUS DEM KÖNIGREICH DAHOMEY



Zwischen dem 12. und dem 14. Jahrhundert drangen mehrere Volksstämme – unter anderem die Adja, Ewe und Yoruba – in das Gebiet des heutigen Benin ein und gründeten dort kleine Königreiche.

Im 15. Jahrhundert besiedelte eine Bevölkerungsgruppe der Adja, die aus dem Bereich Tado im heutigen Togo kamen, Allada und gründeten dort das Königreich der Adja.

Gegen 1615 verließen wegen Thronfolgestreitigkeiten zwei der drei rivalisierenden Brüder aus dem Königsgeschlecht der Adja die Stadt Allada. Einer zog an die Küste, in das Gebiet des heutigen Porto-Novo, und gründete dort das Königreich der Anago. Der andere Bruder zog ins Landesinnere nach Abomey. Dort ließ er sich zwischen den ansässigen Ethnien nieder und gründete das Königreich der Fon mit dem Namen Dahomey.

Unter den folgenden Königen erwarben die Fon durch den Sklavenhandel im Tauschgeschäft mit den Portugiesen, Holländern, Franzosen und Engländern Feuerwaffen. Mithilfe dieser Waffen konnte ihre Armee weit nach Norden vorstoßen und nach Süden den direkten Zugang zu den Häfen am Meer für den Sklavenhandel erobern.

Bis zur Machtübernahme der französischen Kolonialherren im Jahre 1894 waren die Könige von Dahomey auf einen sicheren und schnellen Austausch von Nachrichten nicht nur innerhalb ihres Reiches angewiesen, um ihre Regierungsgeschäfte ausüben zu können. Da die Fon keine wie auch immer geartete Schrift kennen, war ein anderes Mittel nötig, um ihre Gesandten als offiziell vom König beauftragte Boten zu legitimieren. Hierzu bedienten sich die Könige von Dahomey der

Récaden, die das Symbol des jeweiligen Königs zeigten. Die Récaden waren aus Holz geschnitzt und oft mit Applikationen aus Leder, Bronze oder Edelmetall versehen; im Durchschnitt verfügten sie über eine Länge von ca. 50 bis 60 cm.

Der Begriff Récade wurde von dem portugiesischen „Recado“ (Botschaft) übernommen. Wenngleich – wie später aufgezeigt – die Récaden über unterschiedliche Funktionen verfügen können, gibt es in der Sprache der Fon einen Sammelbegriff für die verschiedenen Typen von Récaden: „Makpo“. Es ist ein Kompositum aus den Worten „Ma“ („Wut“ bzw. „Nartheit“) und „Kpo“ („Stock“ oder „Hackenstock“); dementsprechend heißt „Makpo“ übersetzt „Stock der Wut“.¹

Um Récaden beurteilen zu können, sind vier Kriterien von Bedeutung:

- 1 Die Zuordnung der sozialen Funktion der Récade
- 2 Die Namen der Récaden
- 3 Die erkennbare Hommage der Récade an einen bestimmten König oder ein Ereignis
- 4 Die Altersbestimmung

Die Zuordnung der sozialen Funktionen der Récade

Von besonderer Bedeutung waren die Récaden wegen ihrer sozialen Funktionen, aufgrund derer sie sich wie folgt untergliedern lassen²:

- 1.1 Botenstäbe
- 1.2 Passier- und Garantiescheine für Gesandte
- 1.3 Armeeabzeichen
- 1.4 Religiöse Stäbe

Abb. 23 (links): Récade des Königs Béhanzin (Récade: Gankpo-Béhanzin), Holz, Metall, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm
Abb. 29 (oben): Gruppe von Fetscheuren mit Récaden des Gottes Hebioisso, zeitgenössische Postkarte, Quelle: Collection Générale, A. O. F., Fortier, Dakar, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

DIE KÖNIGE VON DAHOMEY UND IHRE SYMBOLE

Ganye Hessou (?-1620)³

Symbol des Königs Ganye Hessou war ein großer Vogel, dem er folgte, sein Trommelschlag war unüberhörbar. Er sollte als Erbprinz seinem Vater auf den Thron folgen, doch er konnte dem nicht nachkommen, da sein Bruder diesen widerrechtlich bestieg.⁴



Abb. 1

Dakodonou (1620-1645)

Symbole des Königs Dakodonou, von dem es hieß, er folge dem Feuerstein, der, von einem anderen geschlagen, Funken sprüht, d. h.: Jeder, der sich ihm widersetze, würde sein Leben verlieren.



Abb. 2

Houébadja (1645-1685)

Symbole des Königs Houébadja waren ein Fisch und eine Reuse, was darauf hinwies, dass der Fisch, der aus der Reuse entkommen konnte, nicht noch einmal in sie hineinschwämme, also einmal einer Falle seiner Feinde entkommen, würde Houébadja nicht noch einmal in diese laufen.



Abb. 3

Akaba (1685-1708)

Symbol des Königs Akaba war ein himmelwärts schauendes Warzenschwein, das leicht gefangen und dann geschlachtet werden konnte.

Ein weiteres Symbol des Königs Akaba war das Chamäleon, das die Krone des Kapok-Baumes Schritt für Schritt erreicht, was ein Hinweis auf seine erst in hohem Alter erfolgte Inthronisierung ist.



Abb. 4

Hangbe (1708-1711)

Hangbe war die Zwillingschwester von Akaba und die einzige Königin von Dahomey. Von ihr ist kein Symbol bekannt.

Agadja (1711-1740)

Sein Symbol zeigt ein europäisches Schiff. 1727 vergrößerte Agadja sein Reich bis nach Ouidah.



Abb. 5

RÉCADEN DER KÖNIGE VON DAHOMEY

Vom König Ganye Hessou ist keine Récade bekannt.

Vom König Dakodonou ist keine Récade bekannt.



Abb. 14 : Récade des Königs Houébadja (Récade: Aligokpo), Holz, Bronze (Neue Récade aus dem Besitz der Familie Houébadja)



Abb. 15: Récade mit dem zweiten Symbol des Königs Akaba, dem Chamäleon (Récade: Kpo), Holz, Musée du quai Branly, Paris



Abb. 16: Symbol des Königs Agadja (Récade: Kpo), Holz, Eisen, Musée du quai Branly, Paris

Tegbessou (1740-1774)

König Tegbessou wurde durch einen ein Korsett tragenden Büffel symbolisiert. Ihm dieses Korsett auszuziehen war ebenso unmöglich wie ihn von Thron zu vertreiben.



Abb. 6



Abb. 17: Récade des Königs Tegbessou, Holz, Eisen, Tropenmuseum oft he Royal Tropical Institut, Amsterdam

Kpengla (1774-1789)

König Kpenglas Symbole waren ein Vogel, der einen Stein im Schnabel trägt, sowie ein Gewehr. Wie ein ins Wasser geworfener Stein fürchtete er die Kälte ebenso wenig wie seine Feinde.



Abb. 7



Abb. 18: Récade des Königs Kpengla (Récade: Kpo), Holz, Metall, Field Museum, Chicago

Agonglo (1789-1797)

Symbole des Königs Agonglo waren ein Palmenzweig und eine Ananaspflanze, der im Gegensatz zur Palme vom Gewitter niemals Schaden zugefügt werden konnte, was darauf hinweisen sollte, dass er seine Feinde stets besiegen werde. Der Tradition seines Volkes sehr verpflichtet, verwies er Missionare des Landes.



Abb. 8

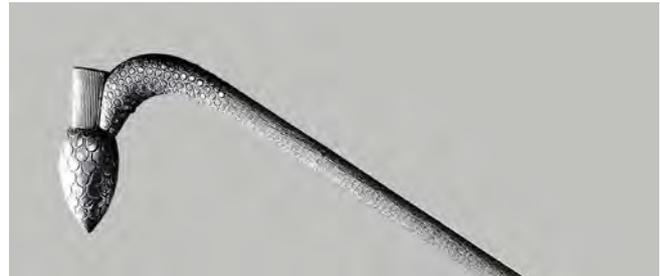


Abb. 19: Récade des Königs Agonglo (Récade: Gankpo Agonglo), Holz, Silber, Metropolitan Museum of Art, New York

Adandozan (1797-1818)

Das Symbol des Affen wurde von Adandozan an den obersten Herrscher von Oyo gesandt, um diesem mitzuteilen, dass er sich weigere, den traditionellen Tribut von Abomey an Oyo zu zahlen. Die Nachricht lautete sinngemäß: Die Ernten, die wir Ihnen vor zwei Jahren zusandten, haben Sie gegessen, und die vom letzten Jahr auch. Wonach fragen Sie? Sie sind habgierig. Dieser König wurde aus der Liste der Könige von Dahomey gestrichen.⁵



Abb. 9



Abb. 20: Récade des Königs Adandozan (Récade: Sokpo), Holz, Eisen, Musée d'Ethnographie, Genf

Ghézo (1818-1858)

König Ghézo wurde durch einen Büffel symbolisiert, der von Hindernissen ungehemmt das Land durchqueren konnte.



Abb. 10



Abb. 21: Récade des Königs Ghézo (Récade: Gankpo-Béhanzin), Holz, Eisen, Bronze, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

Glélé (1858-1889)

Das Symbol des Königs Glélé war ein Löwe, der mit seinen Zähnen unter den Tieren für Angst und Entsetzen sorgte.



Abb. 11

Béhanzin (1889-1894)

Der Hai als Symbol des Königs Béhanzin bezieht sich auf dessen Aussage, er werde, bevor er sich den Boden seiner Vorfahren von den Franzosen abnehmen lasse, als Hai ihre Schiffe zum Kentern bringen.



Abb. 12

Ago-li-Agbo (1894-1898)

König Ago-li-Agbo wurde in die Verbannung geschickt und u. a. durch ein Bein symbolisiert, was auf seine Aussage zurückgehen soll, das Königreich Dahomey sei nur gestolpert, nicht aber untergegangen. Obwohl er die Folgen der Fehler der Vergangenheit beseitigen und das Land seiner Vorfahren wieder nutzen wollte, war er als König aber quasi machtlos, da er den französischen Kolonialherren unterstand.



Abb. 13



Abb. 22: Récade des Königs Glélé (Récade: guezoton makpo), Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm



Abb. 23: Récade des Königs Béhanzin, (Récade: Gankpo: Béhanzin), Holz, Messing, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm



Abb. 24: Récade des Königs Ago-li-Agbo (Récade: Gankpo: Ago-li-Agbo), Holz, Messing, Musée d'Ethnographie, Genf (Foto: Musée d'Ethnographie)

1.1 BOTENSTÄBE

Um die Botenstäbe erkennen und zuordnen zu können, ist die Kenntnis der Symbole der einzelnen Könige unabdingbar notwendig. (siehe Abb. 1-13)

Gewöhnliche Récaden, die mit Silber verziert oder einfach aus einem Stück Holz geschnitzt wurden, dienten dem Repräsentanten oder dem Botschafter des Königs, dem Récadenträger („Récadère“), dazu, sich als Überbringer einer königlichen Botschaft auszuweisen, und verliehen ihm die seiner Funktion entsprechende Autorität. Die Gegenwart der Récade war gleichbedeutend mit der Anwesenheit des Königs.

Wenn ein Récadère mit der Récade an seinem Bestimmungsort eintraf, ging er vor dem Empfänger der Botschaft in die Hocke, zog die Récade aus ihrer Stofftasche und präsentierte sie ehrerbietig. An dem Symbol, das an der Récade angebracht war, konnte der Gesprächspartner den Absender der Botschaft identifizieren, und sofort ging auch er zum Zeichen der Achtung in die Hocke und hörte aufmerksam dem Récadère zu, der die Botschaft des Königs übermittelte.

Vor der Rückreise konnte der Empfänger der Nachricht der Récade Geschenke machen (Geflügel, einen wertvollen Lendenschurz, eine Kiste Gin-Flaschen, etc.), die dem König mitzubringen Aufgabe des Botschafters war. Nach der Ankunft am Königshof wurden diese Gaben von einem Méhou (kö-

niglichem Nachrichtenübermittler) in Empfang genommen, der sie dem König überbrachte.

Ein Récadère war mit der absoluten Vollmacht des Königs ausgestattet, er konnte unmittelbar praktische Ergebnisse, Fragen, Antworten, Einwände oder eventuelle Entgegnungen direkt beurteilen und über sie entscheiden. Die Récade, die das geschriebene und gesprochene Wort ersetzte, ersparte durch den nicht erforderlichen Austausch von Schriftverkehr viel Zeit und ermöglichte eine schnelle und effiziente Kommunikation. Wenn der König mehrere Aufträge oder Befehle gleichzeitig an verschiedene Personen überbringen lassen wollte, war für jede Nachricht eine separate Récade notwendig. Um eine genaue Übermittlung der Befehle sicherzustellen, war es üblich, Récadères mit der ihnen verliehenen Autorität möglichst nicht auszutauschen. Es gab Minister, die beauftragt waren, die Beziehungen zwischen bestimmten Königreichen zu pflegen. Sie waren die Einzigen, die Botschaften von einem König zu einem anderen überbringen durften. Spezielle Boten des Königs von Dahomey erhielten spezielle Aufträge; sie mussten von Siegen oder Niederlagen der Nachbarn berichten, die Stärke der gegnerischen Streitkräfte ausspionieren und die allgemeine Lage in der Bevölkerung erkunden. Von vielen der von ihnen besuchten Gebiete fertigten sie zudem Karten an.

1.2 PASSIER- UND GARANTIESCHEINE FÜR GESANDTE

Die Récaden, die von uns landläufig als Botenstäbe bezeichnet werden, hatten auch noch weitere Funktionen. So empfing beispielsweise ein Récadère, nachdem die ersten Niederlassungen an der Sklavenküste entstanden waren, als Stellvertreter des Königs Abgesandte und Sklavenhändler aus anderen Ländern. Die Abgesandten führten wichtige Verhandlungen mit dem vom König hierzu bevollmächtigten Récadère, brachten Bitten oder Beschwerden vor, baten um Schutz oder lieferten vertrauliche Informationen. Bisweilen wurden auch Ehrungen seitens der Könige, deren Gebiete jenseits der Grenzen lagen, oder auch Freundschaftsversprechen übermittelt. Die Legaten wussten, dass sie mit dem Récadère vertraulich reden konnten, und es stand außer Zweifel, dass ihre Mitteilungen wortgetreu und diskret überbracht wurden.

Eine weitere Funktion kam der mit gewöhnlichen oder symbolischen Zeichen (wie z. B. einem Kreuz im Klingensblatt, Abb. 25), verzierten Récade zu, die auf Reisen benötigt wurde. Sie diente nicht nur als Ausweis des Récadère, sondern war gleichzeitig Beglaubigungsschreiben, Passier- und Garantieschein ihres Trägers. Bei Reisen in wenig besuchte oder feindlich gesinnte Gegenden, in denen jeder Fremde normalerweise zumindest mit Argwohn empfangen wurde, verschaffte das Vorzeigen der Récade freien Zutritt zu allen Hütten und einen freundschaftlichen Empfang.



Abb. 25: Récade: Kpo, Holz, Eisen, Musée du quai Branly, Paris

1.3 ARMEEABZEICHEN („ahanfounou“)

Bestimmte Récaden dienen – heutigen Bataillonszeichen vergleichbar – zur Unterscheidung verschiedener Abteilungen der Armee. Diese Symbole erinnerten in der Regel an ein bedeutendes Ereignis aus der Geschichte des Bataillons, meist an eine kriegerisch hervorragende Leistung.

Eines der hervorragenden Bataillone des Königs Glélé trug



Abb. 26: Récade: Ahanfounou, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

den Namen „Sa Se dô ku“, und deren Kommandeure waren Atàsoko und Chabi. Die Récade dieser Truppe zeigte als schmückendes Motiv einen Vogel mit einem gewaltigen Schnabel.



Abb. 27: Récade: Ahanfounou, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

Eine andere Récade war den Soldaten des Bataillons „Blu“ aus der Armee des Königs Glélé vorbehalten. Es handelte sich hierbei um eine Legion, die aus fremden Söldnern bestand. „Blu“ heißt übersetzt „gemischt“. (Abb. 27)

Die Récade der Homesi ist ein weiteres Armeeabzeichen. „Homesi“ lässt sich wohl am besten mit „interne Dienerin“ übersetzen. Die Homesi-Récaden wurden von Amazonen getragen, die in einem abgetrennten Bereich des Königspalastes lebten und diesen nicht verlassen durften. Wegen ihrer Zuverlässigkeit und Treue zum Königshaus sowie ihrer Verbissenheit im Kampf hatten die Könige von Dahomey eine Armee aus ihnen gebildet – das bislang einzig nachgewiesene Amazonen-Heer in Afrika.



Abb. 28: Récade: Ahanfounou, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

1.4 RELIGIÖSE STÄBE („vodounmakpo“)

Die häufigste religiöse Récade ist die des Gottes Hebioso, dem Gott des Blitzes und des Donners. Jeder neue Initiant des Gottes Hebioso erhielt, nachdem er das Stadium der Initiation im Kloster beendet hatte, vor seinem Austritt aus diesem das Zeichen seines Schutzpatrons. Diese Auszeichnung war unabhängig vom Alter des Initiierten. Je nach Alter und Rang des Priesters in der Hierarchie wies die Récade eine unterschiedliche Gestaltung auf. (Abb. 29 und 30). Aber alle Récaden zeigten als dominierendes dekoratives Element eine „Zickzack“-Form, die den Blitz (Zeichen des Gottes Hebioso) symbolisiert. Sie wurden ausschließlich von den „Hùbono“, den jeweiligen Oberhäuptern eines jeden Klans des Blitzgottes, getragen. Übrigens ist Hebioso – „Shàngo“ in der Sprache der Yoruba – ein für die Fon fremder, da aus dem Kult der Yoruba übernommener Gott.



Abb. 30: Récade: Vodounmakpo, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

Das Symbol für den N'insouhoué-Vodun, ein abstrahiertes Chamäleon, zeigt die Klinge dieser Récade. Dieser Vodun gehört zum religiösen Königs kult, und seine Zeremonien finden ausschließlich in den Haupt-Höfen der Königspaläste statt.



Abb. 31: Récade: Vodounmakpo, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

Eine andere Récade ist dem Dan-Vodun geweiht. Im Pantheon der Dahoméén ist „Dan ayido wèdo“ eine Gottheit, die durch die Regenbogenschlange symbolisiert wird. Sie ist eine den Menschen wohlgesonnene Gottheit. In der Symbolik der Dahoméén steht die Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, für die unendliche Kontinuität der Wiedergeburt.



Abb. 32: Récade: Vodounmakpo, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

2. DIE NAMEN DER RÉCADEN

Die Fon haben viele Récaden entsprechend ihrer Widmung für bestimmte Tätigkeiten oder Personen mit Namen versehen.

ALIGOKPO

Aligokpo war Wohnsitz des Königs Ghézo; dieser Stab wird auch Stab des Zornes genannt. `Aligokpo` ist der stärkste `Makpo`, also die mächtigste Récade. Sie ruft nach `Ma` oder `Guma`, Mächten der `Gu`-Gruppe, die man an sich bindet, um im Kampf den Sieg zu erringen. `Gu` ist die Vodun-Gotttheit der Schmiede und des Krieges.



Abb. 33: Récade: Aligokpo, Holz, Metall, Musée du quai Branly, Paris

HLAKPO

Dieser Stab zählt ebenfalls zu den Récaden. Nach einer Schlacht, bevor er in seinen Palast zurückkehrte, berichtete der König, auf diesen mit zwei Zinken versehenen Stab gestützt, seinem Volk von seinen Erfolgen (und seltener von seinen Misserfolgen). Wenn er seine Rede beendet hatte, erhob er seinen Stab und gab mit diesem dem Trommler das Zeichen, das Tam Tam zu schlagen, zu dessen Klängen das Volk Siegeshymnen sang. Hierauf folgte der Tanz des Königs, der dabei den Hlakpo in der erhobenen rechten Hand hielt.



Abb. 34: Récade: Hlakpo, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

KPOTA

Bei der Kpota handelt es sich um eine vom Migan (Minister für Justiz) als Schlagkeule benutzte Récade. Alle, die gegen bestehende moralische Regeln verstießen oder das Königreich (durch Mord, Ehebruch, o. ä.) in Verruf gebracht hatten, bekamen sie körperlich zu spüren. Zunächst wurde zu diesem Zwecke das Wohnhaus des Delinquenten umstellt. An dessen

Eingang postierte sich mit dem Rücken zur Tür ein Mann, der den Kpota über seinen Kopf hinweg in das Haus hinein schleuderte. Sobald diese Récade auf den Boden aufschlug, brach Panik aus, und diejenigen, die das Haus umzingelt hatten, drangen in dieses ein und entführten alle Bewohner, Vater, Mutter und Kinder. Sie wurden dann oftmals als Sklaven verkauft oder bei Zeremonien geopfert.



Abb. 35: Récade: Kpota, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

LOGUKPO

Sie wurde bei den Fon als Totschläger benutzt.



Abb. 36: Récade: Logukpo, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

AGLOKPO

Dieser `Makpo´ wurde nur anlässlich des Breithakentanzes vom Tam Tam-Chef benutzt und hierbei mit der einen oder anderen Hand erhoben.



Abb. 37: Récade: Aglokpo, Aluminium, aus dem Besitz vom Modeste Affama, Abomey

HONMESIKPO

Diese Récaden wurden von den Amazonen getragen, die im abgesperrten Bereich des Palastes, den sie nicht verlassen durften, lebten.



Abb. 38: Récade: Honmesikpo, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

BAKPO

Dieser Stab wurde bei der Jagd auf Wild benutzt.



Abb. 39: Récade: Bakpo, Aluminium, aus dem Besitz von Modeste Affama, Abomey

SOKPO

Als `Sokpo´ wurden die Récaden bezeichnet, die initiierte Anhänger des Gottes Hebioso trugen und tragen; sie finden noch heute bei einigen Zeremonien Verwendung.



Abb. 40: Récade: Sokpo, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

KPOGUÉ

Für diesen Récadentypus habe ich kein Vergleichsstück finden können. Sie hatte zwei Funktionen: Ein Bote, der Todesnachrichten zu überbringen hatte, trug diese mit einem schwarzen Tuch umhüllte Récade. Ihr Ende ist gekrümmt und am Schaft mit zwei Eisenringen beschlagen.

Daneben wurde diese Récade auch beim Todes-Tam Tam benutzt; im Gegensatz zu ihrer zuvor genannten Verwendung war sie hierbei in ein weißes Tuch gehüllt.

3. DIE ERKENNBARE HOMMAGE DER RÉCADE AN EINEN BESTIMMTEN KÖNIG ODER EIN EREIGNIS

Da sich bereits viele Informationen hierzu in dem Abschnitt „Die Könige von Dahomey und ihre Symbole“ finden, füge ich hier lediglich drei weitere Beispiele an, die ebenfalls verdeutlichen, dass die Symbolik der Récade oftmals auf Äußerungen des Königs Bezug nimmt oder aber ihre Ikonografie aus Sprichwörtern, Wortspielen o. ä. abgeleitet ist.

Diese Récade ist eine Hommage an den König Akaba, der sich im Zusammenhang mit seinem kriegerischen Verhalten mit einem Adler verglich. Daraus entstand – so sagt man wohl heute – das geflügelte Wort: Wenn die Waldvögel die Krallen des Königs der Lüfte sehen, verstecken sie sich alle verängstigt.



Abb. 41: Récade: Ahanfounou, Holz Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

Eine Hommage an König Dakodonou zeigt eine andere Récade. Nach der Überlieferung wurde König Dan (ein sehr schwacher König) von König Dakodonou erschlagen. In den Eingeweiden des Erschlagenen begründete Dakodonou das Königreich `Dan-xo-me´. Aus der Zerlegung dieses Namens entstand die Bezeichnung des Königreiches `Da-ho-mey´, die so viel bedeutet wie: im Bauch von Dan. Die Schlange ist hierbei das Symbol für das erwachende Königreich.



Abb. 42: Récade: Ahanfounou, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

Eine Allegorie des Sieges von König Dakodonou über König Adigué zeigt diese Récade. König Adigué prahlte damit, König Dakodonou – den Diebesvogel – in eine Falle locken zu können. König Dakodonou, der an der Spitze seines Heeres marschierte, erkannte die ihm gestellte Falle und entging ihr.



Abb. 43: Récade: Ahanfounou, Holz, Eisen, Sammlung Birgit Schlothauer/Gustav Wilhelm

4. DIE ALTERSBESTIMMUNG

Das Alter von Récaden zuverlässig zu bestimmen, ist sehr schwierig. Da Königssymbole oftmals auch eine Hommage an frühere Könige waren, kann aus ihnen nicht unbedingt auf das Alter der Récade geschlossen werden. Im Wissen um diese Problematik werden die sich im Besitz des Musée du quai Branly befindlichen Récaden nach dem nachweisbaren Zeitpunkt ihres Importes nach Europa datiert. Eine wichtige Quelle für Datierungsfragen ist das Depot des Musée d'Ethnographie in Genf, wo man die verschiedenen Récaden grob nach Jahrhunderten datiert hat. Allerdings sind die dortigen Récaden keiner Regentschaft eines bestimmten Königs zugeordnet, was bei der Datierung hilfreich sein könnte.

Daneben können sowohl die formale Gestaltung als auch die verwendeten Materialien Hinweise auf das Alter der jeweiligen Récade liefern. So fanden beispielsweise Klingen aus Kupfer und Bronze Verwendung. Bis ca. 1900 wurden Eisenklingen fast ausschließlich aus selbst hergestelltem Eisen geschmiedet, später hingegen häufig aus maschinell produziertem Bandstahl gefertigt.

Bei Récaden, die nur aus Holz, d. h. ohne Metallapplikationen, hergestellt sind, ist eine zuverlässige Altersbestimmung kaum möglich. Zum einen werden sie noch heute in den tradierten Formen hergestellt, zum anderen finden sie bei vielen Zeremonien Verwendung und zeigen so bereits nach wenigen Jahren eine perfekte Glanzpatina.

Text: Gustav Wilhelm

www.vodun.info

FUSSNOTEN

- 1 Für ihre Unterstützung bei Fragen nach der Bedeutung der Récaden und deren Namen in der Sprache der Fon möchte ich ganz besonders Herr Modeste Affama, zeitgenössischer afrikanischer Bildhauer und Maler aus Abomey, und Herrn Dah Donouvossi Kpingla, dem Oberhaupt der königlichen Familie Kpingla, Chef-fetischeur und obersten Wächter des königlichen Vodun-Tohosou in Abomey, danken.
- 2 In der Unterteilung wie Beschreibung beziehe ich mich hauptsächlich auf Adande, Alexandre: Les Récales des Rois du Dahomey, Ifan-Dakar 1962
- 3 Da sich in der Literatur bis 1789 differierende Regierungsdaten der Könige von Dahomey finden, sind die nicht eindeutig zu klärenden Daten der Regierungszeiten kursiv gegeben.
- 4 Alle Symbole der Könige von Dahomey (das des Königs Adandozan) finden sich als farbige Reliefs aus Zementmörtel an der Umgrenzungsmauer des Rathauses von Abomey.
- 5 Da von diesem König kein Symbol an den Umgrenzungsmauern der offiziellen Gebäude in Abomey existiert, hat mir der Künstler Edouard Vodoumbo aus Abomey das Symbol als Terrakotta-Tafel (8,5 x 13,5 cm) modelliert.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Alle Abbildungen: Gustav Wilhelm, außer:
Musée du quai Branly: Abb. 15, 16, 25, 33
Tropenmuseum, Amsterdam: Abb. 17
Field Museum, Chicago: Abb. 18
Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 19
Musée d'Ethnographie, Genf: Abb. 20 u. 24
Modeste Affama, Abomey: Abb. 37 u. 39



DESIGN AUS DER NATUR

Tradition und Evolution ostafrikanischer Kopfstützen

Abb. 1: Äthiopien/Eritrea: Afar (links: 12 x 12 x 9,5 cm – rechts: 14 x 14 x 9 cm)

In weiten Teilen der Welt und insbesondere Afrikas sind Kopfstützen ein alltäglicher Gegenstand. Bei uns sind sie dagegen kaum bekannt. Man weiß wenig über ihren Gebrauch, in ihrer Ästhetik werden sie nicht wahrgenommen.

Eine Kopfstütze hat zunächst die Aufgabe, die ein Kopfkissen erfüllt. Sie entlastet aber nicht nur den ruhenden Körper, insbesondere den Nacken (daher auch: „Nackenstein“), sondern bildet in Afrika zusätzlich ein Accessoire der Schönheitspflege und Hygiene, da sie die mit großem Aufwand, Geschmack und Geschick hergestellten Frisuren – sowohl der Frauen als auch der Männer – schont.

Doch Haar ist für uns Menschen, und zwar auf der ganzen Welt, mehr als ein ästhetisches Attribut. Was es für Afrikaner bedeuten mag, lässt sich vielleicht aus dem Umstand erschließen, dass die Pokot und andere Völker Haare ihrer Ahnen in die Frisuren einweben.¹ Man kann so Kopfstützen geradezu als eine Verbindung der Lebenden mit den Toten betrachten, und das nicht nur während des Schlafs.² Über den Kontakt mit Haut und Haaren wirken sie so wie eine Antenne³, durch die Verbindung mit einer anderen Welt aufgenommen werden kann. Ahnen, Götter und Geister kommunizieren in Träumen. Auch in Divinationsritualen können Kopfstützen eine Rolle spielen.⁴ Es handelt sich also um wahrhaft multifunktionale Instrumente!

Eine Kopfstütze ist zwar ein privater, oft geradezu intimer Gegenstand mit spiritueller Bedeutung, zugleich aber, in gewisser Weise, etwas Öffentliches. Man führt sie oft sichtbar – am Körper befestigt – mit sich. Insbesondere Nomaden, die ansonsten kaum über Mobiliar verfügen, pflegen zu ihr eine enge Beziehung. Entsprechend sorgfältig, zuweilen kunstfertig, wird dieser Gegenstand des täglichen Gebrauchs hergestellt, wahrscheinlich von Spezialisten⁵, und bearbeitet, möglicherweise vom Besitzer selbst.

Über die Kopfstütze kann man aber nicht nur seiner Individualität Ausdruck verleihen. Oft wird so auch eine Identität vermittelt, wenn eine bestimmte Form mit einer Gruppe – Ethnie, Geschlecht, Alter – verbunden wird. Auch ein gewisser Status – Prestige – kann dadurch artikuliert werden.⁶

Die Zuschreibung einer Form zu einer bestimmten Ethnie ist allerdings in vielen Fällen fragwürdig. Es kann nämlich vorkommen, dass die gleichen oder ähnliche Kopfstützen bei verschiedenen Ethnien oder aber verschiedene Formen bei ein und demselben Volk gebräuchlich sind. (Auch entsprechende Angaben im Folgenden sind nur als Versuche einer Verortung zu verstehen.) Deshalb erscheint es sinnvoll, Kopfstützen nicht nur im ethnologischen Kontext zu betrachten, sondern auch unter einem morphologischen Aspekt. Gedanken zur Evolution von Formen liegen in diesem Zusammenhang nahe.



Abb. 2: Kenia: Turkana oder Pokot (?) (4 x 17 x 12 cm)



Abb. 3: Äthiopien: Gurage (links: 16 x 17,5 x 10 cm – rechts: 13 x 15,5 x 12,5 cm)



Abb. 4: Äthiopien: Oromo? (links: 17 x 18 x 6 cm – rechts: 17 x 20 x 6 cm)



Abb. 5: Äthiopien: Kambatta (links: 15 x 16 x 5 cm – rechts: 19 x 20 x 6,5 cm)



Abb. 6: Äthiopien: Oromo? (links: 17 x 17 x 5,5 cm – rechts: 17 x 16,5 x 5,5 cm)



Abb. 7: Äthiopien: Kunama ? (16 x 21 x 6 cm)

Die ältesten auf uns überkommenen Kopfstützen sind 4000-5000 Jahre alt. Sie stammen aus Ägypten, und zwar aus Gräbern. Das sollte nicht überraschen, werden doch auch im heutigen Afrika Tote auf Kopfstützen gebettet.⁷ Ägyptische Kopfstützen haben zudem bereits die dreigliedrige Struktur, die sich von einem heute noch gebräuchlichen Typ nicht wesentlich unterscheidet: eine konkave Auflagefläche, darunter das Mittelteil, im Allgemeinen bestehend aus ein oder zwei „Säulen“⁸, oft variiert, sowie ein „Fuß“.

Diese Form entspricht etwa dem, was man sich gewöhnlich unter einer Kopfstütze vorstellt. Wir treffen sie in zahlreichen Varianten an, in vielen Teilen Afrikas, insbesondere in Äthiopien. Dabei können die Ausgestaltung einzelner Glieder wie auch deren Proportionen verschieden ausfallen, die Variationsbreite ist gewaltig. Wir haben es also mit einer ausgesprochen konservativen und dennoch ungemein wandlungsfähigen Form zu tun. (Es wird sich herausstellen, dass all dies auch auf andere Typen zutrifft.)

Eine Variante des ägyptischen Typs erkennt man beispielsweise in bestimmten Kopfstützen der Afar: hergestellt aus extrem leichtem Holz, scheinbar verspielt, doch funktional, mit offenbar viel individuellem Freiraum in ihrer Gestaltung. Besonders viel Sorgfalt wird offenbar auf das mittlere Teil verwandt. Die Basis fällt dagegen einheitlicher aus: Sie ist in vielen Fällen einem Kamelfuß nachgebildet – eine Art von „Hommage“ (?) an dieses Tier, das die nomadische Lebensweise in einer lebensfeindlichen Umwelt ermöglicht. (Abb. 1)

Auch wenn eine historische Kontinuität nicht nachgewiesen werden kann, so ist doch die Ähnlichkeit dieses Typs Kopfstützen mit denen des alten Ägypten zu offensichtlich, als dass dies ein Zufall sein könnte.⁹ Es handelt sich also um eine alte Form, doch keine – im evolutionären Sinn – frühe oder gar ursprüngliche. Bereits die ägyptischen Kopfstützen müssen – vor Jahrtausenden! – eine lange Entwicklung durchlaufen haben. Primitive – im eigentlichen Sinne also ursprüngliche – Kopfstützen sehen anders aus. Es ist zu erwarten, dass sie sich an

Formen anlehnen, die in der Natur angeboten werden, also etwa an einen Stein oder ein Stück Holz.

Sogar heute noch scheint ein solch archaischer Typ in Gebrauch zu sein: ein Holzblock, geglättet, an den Ecken und Kanten abgerundet. (Abb. 2)¹⁰

Exkurs: Es ist durchaus nicht ungewöhnlich, dass ältere Formen erhalten bleiben, wenn bereits spätere in Gebrauch sind. Dies ist auch in der westlichen Welt so, nur selten wird es uns bewusst. Ein Beispiel: Der Rock ist eine ältere Form als die Hose. (Eine Evolution – Weiter-Entwicklung – muss im kulturellen Kontext nicht notwendig mit einer Höher-Entwicklung einhergehen!)

In den Block-Kopfstützen der Gurage kann man eine Weiterentwicklung einfacher Blöcke vermuten. Es gibt sie in verschiedenen Stärken, mit und ohne Fuß. Die entscheidende Neuerung ist die konkave Auflagefläche. (Abb. 3)

Diese schnörkellose Form enthält mehr Gestaltungspotential, als man vermuten sollte. Blöcke können geformt, durchbrochen und beschnitzt werden. Ein Block kann ausgedünnt werden, während die Auflagefläche und der Fußteil in größerer Breite erhalten bzw. geformt werden: So wird die Kopfstütze handlicher und leichter. Welche Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben (bzw. noch spielen?), bleibt uns Außenstehenden verschlossen, ist selbst denen, die diese Kopfstützen benutzen, oft nicht klar. (Abb. 4)

Exkurs: Von Unterschieden des „Geschmacks“ abgesehen, scheint in der Ästhetik Afrikas das Schöne im Wesentlichen mit dem Guten und Praktischen gleichgesetzt zu werden. Die Gestalt eines Objekts als Ganzes findet weniger Beachtung, von größerer Bedeutung sind dagegen Einzelheiten. So weiß man von den Pokot, dass sie an einer Kopfstütze den Glanz und das eingeritzte oder eingelegte Muster schätzen, mit dem sie versehen ist.¹¹ So gesehen, sind manche der hier vorgestellten Kopfstützen also nicht besonders schön!



Abb. 8: Äthiopien: Oromo/Arsi (links: 13 x 16 x 4,5 cm – rechts: 14 x 16 x 4,5 cm)



Abb. 9: Kenia: Samburu ? (links: 12 x 20 x 12 cm – rechts: 11,5 x 15 x 14 cm)



Abb. 10: Kenia: Rendille ? (vorn: 12 x 26 x 11 cm – hinten: 10 x 42 x 22 cm)



Abb. 11: Kenia :Turkana ? (links -15 x 19 16 cm) – Äthiopien: Afar? (13 x 11,5 x 14 cm)

Wird der Korpus entsprechend durchbrochen und ornamentiert, ergibt sich ein Typ, der im Allgemeinen den Kambatta zugeschrieben wird, aber auch bei benachbarten Völkern vorkommt. (Abb. 5) Es gibt sogar Zwitterformen, die den Typus der Blockkopfstütze mit dem der ägyptischen verbinden. (Abb. 6)

Schlichtere Varianten dieses Typs, ob kompakt oder durchbrochen, sind – jedenfalls für uns – gerade durch ihre Einfachheit und Klarheit besonders reizvoll. Sie sind dreigliedrig, wie ägyptische Kopfstützen. Was vor allem die Gestalt und die Stärke des mittleren Abschnittes angeht, gibt es sie in zahlreichen Ausführungen. (Abb. 7, 8)

Eine Überlegung ist hier nicht völlig von der Hand zu weisen: dass aus einer ähnlichen Form der ägyptische Typ hervorgegangen sein könnte. Durch extreme Reduzierung des mittleren Teils entsteht nämlich eine Säule. Einzelne Exemplare zeigen einen solchen Ansatz. (Abb. 8) Bereits in den Block-Kopfstützen mit Fuß könnte man den Beginn einer Entwicklung vermuten. Historische, faktische Belege gibt es nicht. Aber dass die ägyptischen Kopfstützen aus dem Nichts entstanden sein könnten, ist undenkbar.

Einige Kopfstützen jedoch gibt es zumindest, deren Ursprung zu offensichtlich ist, als dass man spekulieren müsste. Tatsächlich sieht man ihnen an, woraus sie entstanden sind: aus einem Ast mit seinen Seitenästen. Der Ast wurde so bearbeitet, also auf einer Seite abgeflacht, dass eine Auflagefläche entstand, während aus den Seitenästen, mittels entsprechender Kürzung, die „Beine“ ausgeformt wurden, drei in der Regel. Eine in der Natur vorgefundene Form wurde übernommen, weiterentwickelt und den Erfordernissen einer Lebensweise angepasst.

Jedoch kann die Herstellung einer solchen Kopfstütze in einer immer noch weitgehend animistisch geprägten Gesellschaft – auch viele vorgebliche Christen oder Muslime sind nur oberflächlich konvertiert! – keine rein technische Aufgabe sein. Wenn die Natur in all ihren Facetten als beseelt erfahren wird, muss die Herstellung solch einer „natürlichen“ Kopfstütze etwas Sakrales an sich haben. Die Kopfstütze, die der Erweiterung des Körpers¹² dient, ist nicht nur selbst ein Stück Natur, sondern wird zum Medium, das den Kontakt zur Natur und zu „Übernatürlichem“ herstellt. Vermutlich ist sie besonders geeignet, zwischen den Sphären zu vermitteln, die in Afrika ohnehin selten deutlich getrennt sind.

Diese Art der Kopfstützen hat eine bemerkenswert weite Verbreitung erfahren: vom Sudan bis mindestens nach Kenia und Uganda im Süden. Es ist deshalb schwierig, sie bestimmten



Abb. 12: Kenia/Region Marakwet, mit Lederschleife (14,5 x 11 x 4 cm)



Abb. 13: Kenia: Samburu (13,5 x 23 x 15 cm)



Abb. 14: Süd-Sudan: Shilluk, mit mit Aluminium-Ring/Halterung (15 x 26 x 18 cm)



Abb. 15: Süd-Sudan: Nuer (16 x 40 x 19 cm)

Ethnien oder auch nur einem bestimmten Raum zuzuordnen, etwa aufgrund verschiedener Formate. Fast überall sind sie möglich: annähernd quadratische Exemplare (Abb. 9), horizontale Formen mit breiter Auflagefläche und verhältnismäßig kurzen Beinen (Abb. 10), auch ein Hochformat mit relativ kleiner Auflagefläche und langen Beinen. (Abb. 11)

Ein extremes Beispiel stellen Kopfstützen mit kleiner Auflagefläche dar, die auf nur zwei Beinen – wie auf Stelzen – stehen. Natürlich ist unter diesen Umständen an ein wirklich entspanntes Ruhen nicht zu denken. Eben dies ist auf die Lebensweise von Nomaden abgestimmt: Nur wenn er nicht in Tiefschlaf fällt, kann ein Hirte bei der Herde seine Aufgabe erfüllen. (Abb. 12)

Selbst bei diesen scheinbar völlig der Natur entlehnten Kopfstützen ist nicht jede Variante funktional begründet. Manche Kopfstützen der Samburu etwa, eines Nomadenvolkes in Kenia, weisen unter der Auflagefläche eine unsymmetrische Wölbung auf, die offenbar keinerlei praktische Bedeutung hat. Die Assoziation mit den Konturen von Brust und Bauch eines Rindes liegt nahe, ist es doch dieses Tier, mit dem das Volk in jeder Beziehung eng verbunden ist und das vor allem für Wohlstand und Prestige steht. (Abb. 13)

Dasselbe Detail, feiner ausgebildet, taucht bei einer Kopfstütze auf, die wohl aus einer Gegend weiter nördlich stammt (Indiz für eine Wanderungsbewegung?). Diese Kopfstütze ist derartig geglättet und bearbeitet, dass man ihren Ursprung aus einer Verzweigung kaum noch realisiert. (Abb. 14)

Eine weitere Verfeinerung erfährt dieser Typ bei den Dinka und anderen Nomadenvölkern im Sudan. Formale Elemente des Rindes bzw. des Pferdes werden auf eine Weise integriert, dass scheinbar etwas völlig Neues entsteht: Kaum etwas erinnert an die Naturform, die diesen Kopfstützen – zweifellos auch Statussymbole – zugrunde liegt. (Abb. 15, 16)

Objekte wie diese sind schön, in einer elementaren Weise. Für Afrikaner bilden sie Gebrauchsgegenstände, für uns sind sie kleine Skulpturen, welche uns zudem einen, wenn auch flüchtigen, Einblick in eine fremde Welt erlauben, die es so wahrscheinlich in absehbarer Zukunft nicht mehr geben wird. Noch verläuft das Leben in manchen Teilen Afrikas weitgehend in tradierten Bahnen.

Aber Tradition und Evolution schließen einander nicht aus, auch nicht in Afrika. Eben davon zeugt die Formenvielfalt der Kopfstützen, die hier – selbst bei der Beschränkung auf Ostafrika – allenfalls angedeutet werden konnte. Seit jeher haben sich begabte Hand-Werker eben dadurch ausgezeichnet, dass sie sowohl traditionell als auch innovativ arbeiten und mithin Vertrautes mit Neuem verbinden konnten. Veränderungen vollziehen sich meist unmerklich, in kleinen Schritten. Doch die sich wandelnde Welt brachte und bringt eine Fülle von Formen hervor: immer wieder ein neues Design.

Text + Fotos: Horst Bischkopf
(hbischkopf@t-online.de)

FUSSNOTEN

- 1 Nettleton, Anita: African Dream Machines. Style, Identity and Meaning of African Headrests, Johannesburg 207 (Wits University Press), S. 358
- 2 Ebd. S. 356 ff
- 3 Ebd. S. 359 f („...the headrest is a kind of antenna to the ancestors“)
- 4 Ebd. S. 360 f, ferner Falgayrettes, Christiane: Supports de Rêves, Paris 1989 (Fondation Dapper), S. 108 ff.
- 5 Poncini Ricoveri, Maria Cristina, in: Ahmed Zekaria (ed.): Ethiopian Pillows, Addis Ababa 2000, S. 36, erwähnt die Fuga als „a ‘caste’ of woodcarvers“, die die Kopfstützen für die Gurage anfertigen. Ansonsten wird die Frage der Produktion von Kopfstützen in der Literatur so gut wie ignoriert.
- 6 Sieber, Roy: African Furniture & Household Objects, Bloomington 1980, S. 128
- 7 Nettleton, a.a.O., S. 358
- 8 Das ist mehr als eine Metapher. Falgayrettes (a.a.O., S. 28 ff) betont die Analogie der Architektur ägyptischer Tempelsäulen mit der Struktur vieler Kopfstützen)
- 9 Falgayrettes a.a.O., S. 19 ff
- 10 Van der Stappen, Xavier: Aethiopia, Objets d’Ethiopie, Tervuren 1996 (Musée Royal de l’Afrique Centrale), S.110 – Hier findet sich die meines Wissens einzige Abbildung diese Typs in der Literatur (Nr. 300, bezeichnet „Appui-tête/siège“ und den Bashada zugeordnet), der möglicherweise ansonsten seiner Schmucklosigkeit und Unscheinbarkeit wegen vernachlässigt wird.
- 11 Dewey, William J.: Sleeping Beauties: The Jerome L. Joss Collection of African Headrests at UCLA, Los Angeles 1993 (Fowler Museum of Cultural History, University of California) : S. 25 f (Zitat Harold Schneider)
- 12 Nettleton, a.a.O., S. 357 erwähnt Kopfstützen „as an extension of the body“ in anderem Zusammenhang. Der hier vermutete spezifisch animistische Aspekt dieses Typs von Kopfstützen ist meines Wissens bislang in der Literatur noch nicht explizit dargestellt worden. (Es mangelt an Feldforschung, nicht nur in dieser Hinsicht!)



Abb. 16: Süd-Sudan: Dinka (10 x 40 x 9,5 cm)

HOLZSKULPTUREN DER BIRIFOR



Abb.1: Altarfiguren des Bildhauers Nikelè

Die Birifor, die von Europäern zumeist gar nicht als eigenständige Volksgruppe wahrgenommen, sondern gerne in eine „Schublade“ mit den Lobi gesteckt werden, stehen ausgerechnet bei Letzteren in dem Ruf, „noch auf den Bäumen“ zu leben.

Sprachlich den Dagara, kulturell den Lobi verwandt¹, sind die Birifor wie diese – inmitten vieler weiterer Ethnien – im Norden Ghanas und der Elfenbeinküste sowie im Südwesten Burkina Fasos angesiedelt.

Während sie sich in einigen Gebieten, zum Beispiel im Département Gaoua (Burkina Faso), mit den Lobi durch Heirat „vermischt“ und deren Sprache, das Lobiri, angenommen haben, schotten sie sich vielerorts, beispielsweise in der Uferregion des Schwarzen Volta, gegen benachbarte Ethnien ab und bleiben „unter sich“.

Da deren Söhne – anders als die der Lobi – in der Regel kein eigenes Haus für sich und ihre (zumeist mehreren) Frauen in der Nähe des Elternhauses errichten, sondern ganz einfach seitlich daran anbauen und mithin unter dem „Dach des Vaters“ bleiben, stößt man auf riesige *yir*² (traditionelle Lehmbauten), die eine Entfernung von mindestens 300, 400 Metern bis zur nächsten Familienwohnstätte aufweisen. Im Herbst, vor der Ernte, verschwinden die *yir* hinter meterhohen Gras- und Kornhalmen und tauchen dann erst überraschend auf, wenn man beim Durchstreifen des Busches plötzlich vor ihnen steht.

Im Hausinneren verfügt fast jeder Mann (aber auch viele Frauen) über einen eigenen *thi-dier* (Altar bzw. Altarraum) mit *thibè-bibir* (Kult-Figuren aus Holz) – auf Geheiß und zur Verehrung entweder ihres *moeonthi* (persönlicher Gott) oder eines Ahnen (Großvater, Großmutter oder Großonkel), der sie im Laufe ihres Lebens irgendwann einmal spirituell in Besitz genommen hat und seither nach Holzskulpturen verlangt.

Ein Unterschied zum Kult der Lobi ist nirgends erkennbar, ganz gleich, ob im burkinisch-ghanaischen Grenzgebiet oder im Großraum Bouna (Côte d’Ivoire). Die wenigen alphabetisierten – und mithin Französisch sprechenden – Birifor bekunden denn auch stets, dass die „coutumes“ (Sitten und Gebräuche) der Birifor und Lobi identisch seien, und führen dies auf die gemeinsame Ursprungsheimat Ghana zurück,

von wo aus sich beide Ethnien im 19. Jahrhundert in Richtung Burkina Faso und Côte d’Ivoire verbreitet hätten.³

Gleichwohl interessierte uns, ob es stilistische Besonderheiten gibt, durch die sich die Holzskulpturen der Birifor auszeichnen und so von den Statuen der Lobi unterscheiden lassen.

Um dies herauszufinden, machten wir uns auf in den südlichsten Zipfel Burkina Fasos, der westlich an die ivorische und östlich an die ghanaische Grenze heranreicht – nach Batié!⁴

Wenn es so etwas wie einen typischen, originären Birifor-Stil gab, dann musste dieser am ehesten hier zu finden sein. Denn in dieses Département, in dessen Mitte auch der gleichnamige Marktflecken liegt, verirrt sich nur selten ein Fremder. Externe Einflüsse sind bis heute rar, und bei den hier – friedlich abgegrenzt von anderen Ethnien – lebenden Birifor handelt es sich um „unvermischte“ Nachkommen vormaliger Einwanderer aus Ghana.

Ohne die „Vorarbeit“ unseres Freundes René, eines Lobi mit preußischen Tugenden, wäre es uns wohl nicht gelungen, einen Fuß in diese archaisch anmutende Welt zu setzen. Mithilfe des Lobiri sprechenden Schmiedes Kiepe und des Französisch sprechenden Bauern Tiepo hatte er monatelang Kontakte geknüpft, *tipèlè* (Bildhauer), *thi-sobo* (Altarbesitzer) und *bo-bou-ro* (Wahrsager) besucht, die Ankunft von *nipla* (Weißen) angekündigt und sich überall die Erlaubnis eingeholt, diese mitbringen zu dürfen.

Über einsame Trampelpfade der Einheimischen, die für Europäer unvorstellbar weite, beschwerliche Wege zu Fuß zurücklegen, fuhren wir mit unseren Motorrädern⁵ durch hügeliges Buschland auf das aus vielen verstreut liegenden *yir* bestehende Dorf Takpo im Osten nahe der ghanaischen Grenze zu.

Auf einer Anhöhe, bereits aus der Ferne sichtbar, thronte ein großes Lehmgehöft mit einer über einen Meter hohen Dachfigur aus Holz. (Abb. 2)



Abb. 2: Wohnstätte einer Birifor-Familie



Abb. 3: Souobakpiéré mit ererbter Dachfigur des Bildhauers Dagnour



Abb. 4: Schrein-Couple des Bildhauers Dagnour

„Dolmetscher“ Tiepo (s.o.), der in dem *yir* wohnte, wartete schon. Er hatte auch seine nun von überall aus dem Haus und vom Feld herbeieilenden, staunenden Verwandten bereits auf uns eingestimmt und vollführte zunächst das übliche Begrüßungsritual⁶, bevor er uns dann sogleich mit Souobakpièrè, dem Erben der Dachfigur, bekanntmachte.

Die Statue war vor etwa vier Jahrzehnten im Auftrag seines vor dreißig Jahren verstorbenen Vaters, des Wahrsagers Nikelè, vom in der Nachbarschaft lebenden Bildhauer Dagnour geschnitzt worden und stellte einen *bo-bou-ro* dar, für jedermann zu erkennen an der symbolisch angedeuteten Zipfelmütze, die Wahrsager üblicherweise zur Divination aufsetzen. (Abb. 3 u. 21) René stand uns später, dass er beim erstmaligen Anblick dieser Figur Angst bekommen habe.

Souobakpièrè war auch Erbe eines Innenaltars mit Statuen, die Nikelè vor mindestens einem halben Jahrhundert selbst geschnitzt hatte. Durch heftige Regenfälle⁷ war der Altarraum allerdings unlängst verwüstet worden, weshalb Souobakpièrè die zum überwiegenden Teil noch gut erhaltenen *thibè-bibir* im Hof präsentierte. (Abb. 1)

Von den übrigen Altarbesitzern des *yir* war sonst nur noch die Wahrsagerin Souonbeleyir dazu bereit, den *nipla* gleich bei deren erstem Besuch ihren Schrein zu zeigen. Dieser enthielt ein Couple, das Dagnour, der Schnitzer der Dachfigur, vor etwa zehn Jahren für sie gefertigt hatte. (Abb. 4)

Jedoch gewährten im Umkreis von einigen Kilometern noch etliche *thi-sobo* und *tipèlè* Zutritt zu ihren Kemenaten, allen voran Dagnour, dessen vor vier bis fünf Jahrzehnten von ihm selbst geschnitzten Schreinskulpturen⁸ erstaunlich frisch wirkten, weil sie nie beopfert worden waren. (Abb. 5)

Dar, ein kräftiger Bauer von fast siebzig Jahren, hatte schon als Kind den *thi-dier* seines Vaters geerbt und direkt nach seiner Hochzeit vor etwa fünfzig Jahren⁹ mit dem Schnitzen begonnen, um die inzwischen verrotteten Altarfiguren zu

ersetzen. Da die Statuen in der Küche untergebracht waren, wiesen sie eine Rußpatina auf. (Abb. 6)

Auch der *thi-sobo* Dabèlè in der Nachbarschaft verfügte über eine (erst fünf Jahre alte) *thibè-bibir* von Dar. (Abb. 7)

Von dem im Jahre 2012 verstorbenen Bildhauer Djorsiné besaß der *thi-sobo* Saté etliche große Statuen, die derzeit ausgelagert waren, weil der Regen kürzlich auch Satés Altarraum zerstört hatte. (Abb. 8)

Stets auf dem Feld und deshalb nie persönlich anzutreffen war der junge Bildhauer Liédoté, von dem Saté aber ebenfalls eine vor zwei Jahren geschnitzte Skulptur vorhielt. (Abb. 9) Im Westen des Départements Batié, unweit der ivoirischen Grenze, empfing uns in dem Dorf Mebaton die Wahrsagerin Souon, die zumeist von Frauen konsultiert wurde, deren Schwangerschaft problematisch verlief. Sie verfügte über einen Altarraum mit Holzfiguren, die ihre Eltern für sie vor Jahrzehnten bei ihr nicht mehr erinnerlichen Bildhauern in Auftrag gegeben hatten. (Abb. 10)

Ihr Sohn Sobo, ebenfalls ein *bo-bou-ro*, bestückte seinen *thi-dier*, den er auf Geheiß des *moeonhi* seines Vaters errichtet hatte, mit selbst gefertigten *thibè-bibir*. (Abb. 11) Im Januar 2013 hatte er zusätzlich ein Figurenpaar beim Schnitzer Siè aus dem Nachbarort Balemba bestellt und beopfert dieses seither so kräftig mit Blut, dass die Statuen nach nur zehn Monaten schon recht „gebraucht“ aussahen. (Abb. 12)

Siè, ein *tipèlè* von über 60 Jahren, erhielt viele Schnitzaufträge, die er – wie alle anderen Bildhauer auch – neben der Feldarbeit erledigte. Selbst für sehr große Figuren berechnete er seinen Einheitspreis von umgerechnet 1,50 Euro. Die einfache Begründung lautete: An einer großen sei mehr Holz, an einer kleinen arbeite er dafür länger. (Abb. 13)

Schon als kleiner Junge, während der Beaufsichtigung der Kühe, habe er mit dem Schnitzen begonnen; auch sein Vater sei *tipèlè* gewesen.

Im Dorf Maisan wurden wir herzlich von Dabah begrüßt, der von den Geistern – ebenfalls bereits als Kind – zum Bildhauer bestimmt worden war. Er arbeitete gerade an einer dreiköpfigen Skulptur für den Altar eines Nachbarn. Da dieser das Holz selbst mitgebracht hatte, sollte das Schnitzwerk, für das er normalerweise 7,50 Euro verlangt hätte, lediglich 4,50 Euro kosten. (Abb. 14)

Dabah wollte uns mit seinem nur wenige hundert Meter von ihm entfernt wohnenden Freund, dem *tipèlè* Sanyouor, bekanntmachen und unternahm deshalb dreimal in jeweils wöchentlichem Abstand hierfür einen Anlauf. Doch immer wenn Sanyouor uns zu sich herüberkommen sah, versteckte er sich aus Furcht vor den *nipla*.

Im Dorf Koukatoman empfing uns dafür gerne der Altarbesitzer Soho, dessen *thi-dier* mit ererbten Skulpturen allerdings ebenfalls kürzlich den Regenmassen zum Opfer gefallen war. Er holte lediglich ein altes Figuren-Paar hervor (Abb. 15) und versprach, nach der Wiederherstellung seines Altarraumes auch seine übrigen Statuen zu präsentieren.

In der Nähe des Marktplatzes von Batié wohnte der etwa 70 Jahre alte Schmied, *thi-sobo* und *bo-bou-ro* Kiepe (s.o.), der nach dem Tod seiner beiden ersten Frauen eine junge Konsultantin geheiratet und mit ihr gemeinsam viele kleine Kinder hatte. In seiner Schmiede stand ein verrostetes Balafon mit zwei daran befestigten Figuren, die dem Schutz des Balafonisten vor der Missgunst weniger begnadeter Balafon-Spieler dienen sollten. (Abb. 16 u. 17) Die rechte war von Dagnour, die linke (lange vor Kiepes Geburt) von einem unbekanntem Künstler geschnitzt worden.

Neben von Dagnour gefertigten Divinationsstatuetten verfügte Kiepe sodann noch über einen *thi-dier* mit einem großen Couple von Dagnour sowie einen vom selben Bildhauer mit vielen Figuren ausgestatteten Altarraum. (Abb. 18)

Sämtliche Skulpturen hatte Kiepe vor mehr als 35 Jahren bei Dagnour in Auftrag gegeben, nachdem ihm sieben ererbte Statuen auf einmal gestohlen worden waren. Lediglich eine einzige Figur¹⁰ stammte noch aus dem väterlichen Nachlass.

Vergleicht man die in der Enklave Batié vorgefundenen Holzskulpturen miteinander, so kristallisiert sich ein „Grundtypus“ heraus: Es handelt sich um aufrecht stehende Figuren mit zumeist langem Hals, schmalen Schultern und fast immer eng anliegenden Armen, die zu Stümpfen auslaufen. Die Stirn imponiert als herausragendes beziehungsweise überhängendes Dach oder als hohe Denkerfrons. Die flügellose Nase ist tief heruntergezogen, die braunen Augen sind ellipsenförmig oder kantig, der ebenfalls kantige Mund ist direkt auf einem spitz zulaufenden Kinn oder knapp darüber positioniert.

Vereinzelt sahen wir in Altarräumen Statuen mit einem oder zwei erhobenen Armen, die – wie im Kult der Lobi – die Begrüßung (ein Arm) oder das Anflehen (beide Arme) des zuständigen Geistes/Gottes bedeuteten. Aber sitzende Figuren („Gelähmte“), die Lobi-Wahrsager zur Heilung Gehbehinderter benutzen, waren ebenso wenig aufzuspüren wie „Bétises“ (Geschlechtsakt), die bei den Lobi gegen Unfruchtbarkeit eingesetzt werden. Auch „Colon“-Figuren, bei Lobi-Altären häufig anzutreffen, suchten wir vergeblich.

Die Entdeckung des beschriebenen Figuren-„Grundtypus“ wirft die Frage auf, ob es sich dabei um einen nur in Batié anzutreffenden (regionalen) Stil handelt oder aber um „typisches Birifor“. Dann müsste man auch anderorts darauf stoßen.

Abb. 8: Ausgelagerte Schreinskulpturen der Bildhauer Djorsiné und Liédoté



Abb. 5: Eigener Altarraum Dagnours mit selbst gefertigten Statuen



Abb. 6: Schreinskulpturen des Bildhauers Dar



Abb. 7: Altarfigur des Bildhauers Dar





Abb. 9: Detail: Skulptur des Bildhauers Liédoté



Abb. 10: Alte Schreinfiguren unbekannter Bildhauer



Abb. 11: Eigene Altarfiguren des Bildhauers Sobo



In Gboulognora¹¹, einem etwa 50 Kilometer nordwestlich von Batié und damit außerhalb fußläufiger Reichweite liegenden Dorf, in dem sich Birifor und Lobi miteinander verbunden haben und Lobiri gesprochen wird, versorgt der aus der Birifor-Linie stammende Bildhauer Koukithé sämtliche Altarbesitzer seiner Großfamilie mit Holzfiguren. Abb. 19 zeigt als eines seiner klassischen Figurenpaare ein Dach-Couple.

In Mébar, noch einmal zehn weitere Kilometer von dort entfernt, verfügt der alte Wahrsager Domplo, ein Birifor, noch über Statuen, die ihm sein nach Ghana ausgewanderter Onkel Datouo vor Jahrzehnten vermacht hat. Sie stammen von Datouo selbst sowie vom Bildhauer Dzoldjompri, einem Verwandten. (Abb. 20)

Die Schnitzwerke dieser drei Künstler lassen sich tatsächlich auf den „Grundtypus“ zurückführen, nur dass die von Koukithé gefertigten klobig wirken, während die Figuren Datouos und Dzoldjompris sorgfältig und feiner ausgearbeitet sind. In Donko¹², etwa 70 Kilometer nördlich von Batié, unterhält der noch sehr junge Wahrsager Balsour einen im Jahre 2001 von seinem Vater geerbten und seither nicht veränderten Altar (Abb. 21), der unter anderem mit Skulpturen des im Lawra-Distrikt in Ghana¹³ lebenden Bildhauers Sotouo¹⁴ bestückt ist.

Auch dessen Holzskulpturen weisen die beschriebenen Merkmale auf. (Abb. 21 u. 22)

Gleiches gilt für die Schreinfiguren der Altarbesitzer Sambouroma¹⁵ (Abb. 23) und Simi¹⁶ (Abb. 24) aus Momol (etwa 90 Kilometer nördlich von Batié), die vom Bildhauer Batarayouor aus derselben Gegend gefertigt wurden. Seine Werke, die teils an Datouo (Abb. 23), teils an Sotouo (Abb. 24) erinnern, weisen eine große Bandbreite auf, lassen sich aber jeweils auf die „Grundform“ zurückführen.

An der Existenz eines typischen Birifor-Stils, der nicht auf die Region Batié beschränkt ist, kann somit kein Zweifel bestehen.

In der Literatur wurde er allerdings bislang noch nicht beschrieben.

So präsentiert Piet Meyer im berühmten Rietberg-Katalog von 1981 das Foto eines Schreinraumes in Batié mit „stilreinen“ Birifor-Skulpturen (Abb. 25), führt aber hierzu aus, dass dieser einem „*thildaar*“ gehöre, also einem Altarbesitzer der Lobi.¹⁷

Herkenhoff und Katsouros ordnen klassische Birifor-Statuen zwei „anonymen“ Lobi-Bildhauern zu, nämlich dem „Schnitzer der ruhigen Gesichter“ und dem „Schnitzer des langen Halses“.¹⁸

Daniela Bognolo lokalisiert in ihrer Publikation zur aktuellen Rietberg-Ausstellung¹⁹ angeblich „typisches“ Birifor nach Poyo (südl. Nako) und Tinkhiero (südl. Gongombili) sowie nach Holly und Gbôkhò Gbalâthi (beides Département Gaoua) und ordnet auf der Grundlage einer breit angelegten Stilgeschichte knapp die Hälfte der über vierzig von ihr ausgewählten Lobi [sic!]-Skulpturen offenbar willkürlich diesen vermeintlichen „Birifor-Regional-Stilen“ zu – jedenfalls ohne eine einzige nachvollziehbare Begründung oder gar einen Beleg!

1. „Poyo“: Mittels „genealogischer“ Forschungen²⁰ will sie herausgefunden haben, dass von „ca. 1790-1860“ der „Begründer des Stils von Poyo“ gelebt und „Kipoume Youl“ geheißene habe.²¹

Da es keine schriftlichen Aufzeichnungen gibt, kann es sich bei dieser Forschungsarbeit lediglich um die Befragung Einheimischer gehandelt haben – nahezu ausnahmslos

Abb. 12: Schrein-Couple des Bildhauers Siè



Abb. 14: Der Bildhauer Dabah



Abb. 15: Ererbtes Figuren-Paar (Bildhauer: Datouo? Vgl. Abb. 20)



Abb. 16: Kiepe mit seinem Balafon



Abb. 17: Detail: Balafon-Figuren



Abb. 13: Altarraum mit Skulpturen des Bildhauers Siè

FRAGEN AN...

...den Birifor-Bildhauer Da¹ Dagnour

1. Seit wann schnitzen Sie *bouthibè*² (Holzskulpturen)?

Seit ich als Junge Hirte war. Eines Tages, während ich im Busch die Büffel hütete, begann ich damit, Holz zu schlagen und das Schnitzen von *bouthibè* zu erlernen. Ich nahm die Figuren nie mit nach Hause, sondern ließ sie immer im Busch³.

2. Wie haben Sie das Schnitzen gelernt?

Ich verdanke diese Fähigkeit der Gnade der *thi* (Götter/Geister), die es mich im Busch lehrten.

3. Reiben Sie vor dem Schlagen des Holzes ein Medikament in den Baumstamm, um sich die Erlaubnis der *thi* einzuholen?

Ich persönlich benötige hierfür kein Medikament. Ich brauche zum Holzschlagen überhaupt keine spezielle Genehmigung der *thi*. Das Holz ist deren Gabe an mich, deshalb gibt es für mich keine Probleme. Aber andere *tipèlè* (Schnitzer) müssen vorher ein Medikament in die Rinde reiben und die Antwort der *thi* abwarten.

4. Fertigen Sie *thibè-bibir* (Altar- bzw. Divinationsfiguren) aus eigenem Antrieb? Oder werden diese von jemandem geordert?

Es sind immer *thi-sobo* (Altarbesitzer) oder *bo-bou-ro* (Wahrsager), die *thibè-bibir* bei mir bestellen und mir auch sagen, welches „Modell“ sie wünschen.

5. Und wer sucht das Holz aus? Sie selbst?

Es ist immer der Auftraggeber, der bestimmt, aus welchem Holz seine *thibè-bibir* zu erstellen ist.

6. Woher kommen denn Ihre Auftraggeber?

Es bestellen bei mir die *thi-sobo* und *bo-bou-ro* aus der Nachbarschaft, es gibt aber auch solche, die von weit her kommen, z.B. aus Batié, aus Balemba oder Tabipar. Die Namen der anderen Dörfer habe ich vergessen.

7. Was machen Sie – abgesehen vom Schnitzen – sonst noch?

Ich bin natürlich Landwirt, zusätzlich aber auch noch Wahrsager und Heiler.

8. Wie sind Sie denn Wahrsager und Heiler geworden?

Das ist eine lange Geschichte: Als Kuhhirte sah ich eines Tages an einer Wegkreuzung Kaurischnecken auf dem Boden liegen, die ich aufhob und mitnahm. Als ich sie zu Hause meinem Vater übergab, sagte dieser mir ein Problem voraus. Er verstaute die Kaurischnecken sicher in einem Beutel und versteckte diesen. Ein Jahr später, als

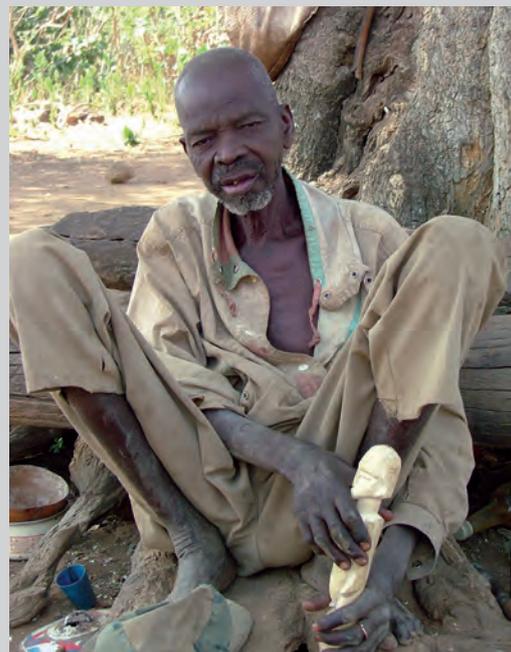
er den Beutel hervorholte und nachsah, waren die Kaurischnecken jedoch aus unerklärlichem Grund daraus verschwunden.

Jahre später heiratete ich und bekam einen Sohn, der ständig krank war. Deshalb rief mein Vater einen Wahrsager zu einer Konsultation herbei, um herauszufinden, was mit dem Jungen nicht stimmte.

Der *bo-bou-ro* sagte meinem Vater in der Divinations Sitzung auf den Kopf zu, dass sein Sohn Dagnour in seiner Kindheit Kaurischnecken aufgehoben und mitgenommen habe, die ihm, meinem Vater, aus sicherem Versteck abhanden gekommen seien. Und deshalb sei nun sein Enkel dauernd krank.

Bei den Kaurischnecken habe es sich nämlich um *thi* gehandelt, die ich niemals hätte verlieren dürfen. Aus diesem Grund verlange mein *moeonthi* (persönlicher Gott) nach einem *thi-dier* (Altarraum), und deshalb müsse mein Vater eine Kuh sowie ein Schaf und meine Mutter eine Kuh sowie eine Ziege herbeischaffen, die für die Altarweihe als Opfertiere benötigt würden.

Meine Eltern errichteten mir diesen *thi-dier*, und ich wurde durch die Gnade der *thi* auch noch Wahrsager und Heiler. Mein Sohn ist übrigens bis heute nicht mehr krank gewesen.



Der Bildhauer Dagnour aus Takpo

Das Interview führte Da Sansan René nach unserer Abreise am 28.12.2013 mithilfe des „Dolmetschers“ Tiepo.

Übersetzung vom Französischen ins Deutsche: Petra Schütz

FUSSNOTEN

- 1 Die Birifor stellen – wie die Lobi – den Familiennamen immer voran. Dieser spielt jedoch im Alltag keine Rolle, weil man einander stets – auch unter Fremden – lediglich mit dem Rufnamen anspricht.
- 2 *bouthibè* ist der „neutrale“ Begriff für eine Holzskulptur. Will ein Birifor zum Ausdruck bringen, dass sie im Kult eingesetzt wird, dann benutzt er das Wort *thibè-bibir*. Die Lobi differenzieren auf die gleiche Weise zwischen *bateba* und *thilbi*. (Singular und Plural stehen einander jeweils gleich).
- 3 Ebenso wie das Töpfern und Schmieden gilt das Schnitzen von Holzskulpturen in ganz Westafrika als „gefährliche“ Tätigkeit.



Abb. 20: Altarfiguren der Bildhauer Datouo (Couple rechts außen) und Dzoldjompi



Abb. 19: Dach-Couple des Bildhauers Koukithé



Abb. 18: Einer von Kiepes Altarräumen mit Statuen des Bildhauers Dagnour

Analphabeten, die in der Regel noch nicht einmal ihr eigenes Geburtsdatum kennen, geschweige denn sich den Todestag des Vaters oder den Namen der Großmutter gemerkt haben.²² Bognolos Suggestion, dass die um ihr Überleben kämpfenden, Geister fürchtenden, kriegsfreudigen Buschmänner der Region nichts Wichtigeres zu tun gehabt hätten, als den „Po-yo-Stil“ zu entwickeln, zu verfeinern und zu perfektionieren, gleicht sodann einer Farce.

2. „*Tinkhiero*“²³: In dem intensiv von uns erkundeten Département Gongombili stießen wir bis hin zum ivorischen Grenzgebiet im Süden auf kein einziges Birifor-Dorf, dafür aber auf viele Lobi, deren Holzskulpturen ausgesprochen heterogene Schnitzstile aufwiesen.²⁴

3. „*Holly*“²⁵: Die in dieser Gegend²⁶ anzutreffenden Birifor sind weitgehend assimiliert. So lebt in dem Dorf Koulbo der alte Wahrsager Thinôté, der seit jeher all seine Altar- und

Divinationsfiguren von dem vielseitigen Lobi [sic!]-Bildhauer Gbéréguile aus dem benachbarten Ort Danhalpéra bezieht. Ein „typischer“ Schnitzstil der Birifor lässt sich dort seit vielen Jahren nicht mehr recherchieren.

4. „*Gbôkho Gbalâthi*“²⁷: In dem von Touristenführern gerne angesteuerten Dorf, das man in der gesamten Region lediglich unter dem Namen Bonko kennt, schnitzte der von Bognolo als „Gbonlaré“ bezeichnete Bildhauer Bolaré, ein Lobiri sprechender Birifor, zeitlebens (bis zu seinem Tod im Jahre 2004) laut den Angaben seiner Hinterbliebenen ausschließlich für den Handel.²⁸

Bolaré tarnte vermutlich merkantile Massenherstellung als identitätsstiftenden Befehl der Ahnengeister zur Vereinheitlichung des Schnitzstils und dürfte deshalb verantwortlich sein für die irrtümliche Annahme Bognolos, es gäbe regionale Kunststile.²⁹



Abb. 21: Wahrsager Balsour mit ererbtem Altar



Abb. 22: Detail: Große Figur des Bildhauers Sotouo, daneben Couple des Bildhauers Sabo aus Simantéon (Batié Nord)



Abb. 23: Altarskulpturen des Bildhauers Batarayouor



Abb. 24: Altarskulpturen des Bildhauers Batarayouor

Nach welchen Kriterien die Auswahl der „Rietberg-Exponate“ und deren Subsumption unter frei erfundene Kunststile erfolgt ist, lässt sich damit allerdings nicht beantworten und bleibt als Mysterium im Dunkeln.³⁰

Text und Fotos: Petra Schütz und Detlef Linse
 schuetz@schuetz-linse.de
 www.schuetz-linse.de



Abb. 25: Von Piet Meyer in Batié fotografierter Schrein (ca. 1980)

FUSSNOTEN

- 1 Birifor und Lobi stammen vermutlich von denselben Ur-Müttern ab, denn sie tragen dieselben Familiennamen: Da, Hien, Kambiré, Kambou, Palenfo, Somé.
- 2 Singular=Plural; nur in Ausnahmefällen weichen im Birifor Singular und Plural voneinander ab.
- 3 Mangels schriftlicher Dokumentationen lassen sich allerdings nur Mutmaßungen anstellen.
- 4 Nicht zu verwechseln mit Batié-Nord (Département Bousséra)
- 5 Da es im gesamten Département Batié keine Tankstellen gibt, hält ein Kolonialwarenhändler am Markt Spirit in Weinflaschen vor.
- 6 Bei jeder Volksgruppe existieren feste Regeln, nach denen ein Gast bewillkommenet wird.
- 7 Der Regenzeit fallen in Westafrika jedes Jahr viele Lehmbauten zum Opfer, die dann nach vollbrachter Ernte im November/Dezember repariert oder gar neu errichtet werden müssen.
- 8 S. Interview mit Dagnour
- 9 Dar hatte bereits im Alter von 18 oder 19 Jahren geheiratet.
- 10 Zweite von links im großen *thi-dier*
- 11 Département Gbomblora, Burkina Faso
- 12 Département Bousséra, Burkina Faso
- 13 Über 100 Kilometer nördlich von Batié
- 14 Sotouo, den wir im Dezember 2012 persönlich kennenlernten, ist ein Mann von Mitte Sechzig.
- 15 Etwa dreißig Jahre alte Skulpturen
- 16 Etwa zehn Jahre alte Skulpturen
- 17 Meyer, Piet: Kunst und Religion der Lobi, Museum Rietberg, (Katalog), Zürich 1981, S. 36, Abb. 62
- 18 Herkenhoff, Stephan und Katsouros, Floros: Anonyme Schnitzer der Lobi, Hannover 2006, S. 49 ff. und S. 114 ff.
- 19 Bognolo, Daniela: Die Kunst der Lobi – Afrikanische Meister und ihre Ausdrucksformen, in: Museum Rietberg Zürich u. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, (Hrsg.): Afrikanische Meister – Kunst der Elfenbeinküste, (Katalog) Zürich 2014, S. 179-208
- 20 Ebd., S. 207, Endnote 16
- 21 Ebd., S. 185
- 22 Dass Birifor und Lobi unterschiedliche Sprachen sprechen, scheint der Forscherin ausweislich der von ihr verwandten Begriffe unbekannt zu sein.
- 23 Bognolo, Daniela: Die Kunst der Lobi – Afrikanische Meister und ihre Ausdrucksformen, a.a.O., S. 193 f. und s. dazu auch die Landkarte in: Bognolo, Daniela: Lobi, Mailand 2007, S. 6.
- 24 Schütz, Petra und Linse, Detlef: Kultschnitzer der Lobi, in: Kunst&Kontext 03/2012, S. 60 ff.
- 25 Bognolo, Daniela: Die Kunst der Lobi – Afrikanische Meister und ihre Ausdrucksformen, a.a.O., S. 179, Abb. 236
- 26 Von der Stadt Gaoua führt eine asphaltierte Straße dorthin.
- 27 Bognolo, Daniela: Die Kunst der Lobi – Afrikanische Meister und ihre Ausdrucksformen, a.a.O., S. 200 ff.
- 28 Vgl. Schütz, Petra und Linse, Detlef: Die Exploration der Lobi-Bildhauer, in: Kunst&Kontext 06/2013, S. 36 ff., S. 40 f.
- 29 Ebd., S. 41
- 30 Die durchwegs beeindruckenden „Provenienzen“ vermögen über das Fehlen echter Herkunftsnachweise nicht hinwegzutäuschen.

Anzeige

SOCKEL UND HALTERUNGEN AUS STAHL



FÜR HOLZFIGUREN, MASKEN, BRONZEN UND TERRAKOTTEN STÄNDER FÜR TÜREN UND SCHILDE

GRUNDPLATTE AUS 4 MM STAHLBLECH
 HALTER UND STIFTE AUS RUNDSTAHL/STAHLDRAHT VERSCHWEISST
 MATT-SCHWARZ LACKIERT, STANDFLÄCHE MIT VELOURSFILZ

INDIVIDUELLE ANFERTIGUNG VON STAND-UND WANDHALTERUNGEN
 AUSSTELLUNGSSOCKEL, VITRINEN, RESTAURIERUNGEN

KONTAKT: HERMANN BECKER
 TELEFON: 02151/ 521131 • MAIL: HB@BECKER-STAHLMOEBEL.DE



Abb. 5: Keplié-Maske der Senufo, Bronze.
Loko-Arbeit aus der Region um Sirasso, Elfenbeinküste (H: 25 cm).

**„IHR STELLT UNSERE OBJEKTE
AUS WIE BLUMEN, DIE MAN AUF
EINEN TISCH STELLT.“**

Wenn Brauch Gebrauch beeinflusst – ein Buch über die Ästhetisierung afrikanischer Plastik



Abb. 1: Kpelié-Maske der Senufo, Holz. Von Songuifolo Silué aus Sirasso, Elfenbeinküste. Entstehungszeit zwischen 1935-1939 (H: 40 cm).

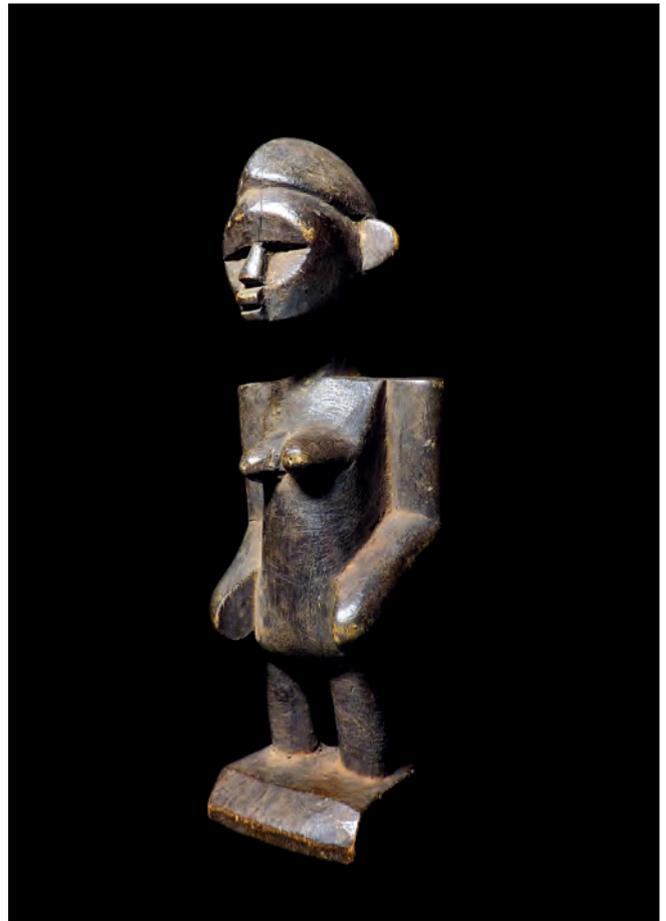


Abb. 2: Nyingife-Figur der Senufo, Holz. Von Songuifolo Silué aus Sirasso, Elfenbeinküste. Entstehungszeit vor 1970 (H: 17,5 cm).

Das war die Antwort von Songuifolo Silué aus Sirasso (Elfenbeinküste) auf die Frage des im März 2013 verstorbenen Sammlers und Kunsthändlers Karl-Heinz Krieg, wie er als Senufo unseren Umgang mit ihrem Handwerk sehe. Songuifolo Silué war ein Fono (Schmied) der Kafibele, einem islamisch geprägten Unterstamm der Senufo. Bereits als Kind erlernte er in einem von Metallschmieden geprägten Umfeld das Schnitzen in Holz. Sein Vorbild war der 20 Jahre ältere Fossoungo Dagnogo aus Kalaha, Elfenbeinküste, der ebenfalls als Fono viele Masken aus Holz schuf. Beide waren später sehr gut befreundet. Im Zweiten Weltkrieg war Silué französischer Soldat und geriet auch in deutsche Kriegsgefangenschaft. Seine Arbeiten blieben von diesen Erlebnissen jedoch unbeeinflusst. Die Literatur beschreibt ihn als herausragenden Meister. Mit einem groben Querbeil, welches hauptsächlich von den Schmieden verwendet wurde, schnitzte er in präziser Art und Weise auch glatte Flächen und feinere Ausarbeitungen. Seine Masken und Figuren hat er im traditionellen, dem sogenannten Quézomon-Stil (charakteristische Gestaltung, die in der Region des Ortes Quézomon stark verbreitet war, siehe Abb. 1) oder in seinem selbst entwickelten abstrakten Spar-Stil ausgearbeitet (Abb. 2). Kpelié-Masken, die er für die islamischen Dioula herstellte, sind von der Gestaltung her den klassischen Senufo-Masken gleich, nur sind diese vom Ausmaß her größer. Kennzeichnend für Holzmasken, welche von einem Senufo-Schmied mit dem Querbeil ausgeführt wurden, ist die dreieckige Facette auf der Rückseite. Die breite Kante dieses geschmiedeten Schnitzwerkzeugs konnte die Innenseite nicht rund und tief aushöhlen. Karl-Heinz Krieg hat diesen Meister während seiner vielen Afrika-Aufenthalte

häufig besucht und für Sammlungen und Publikationen dokumentiert.

Fasziniert und durchaus ungewollt setzen wir die afrikanische Plastik in andere Kontexte. Wir, als Sammler und Forscher, lösen sie aus ihrem Brauch und geben einer Maske bzw. einer Statue die Wirkung mit einer für unsere Begriffe ausdrucksstarken Geltung. Aufgrund der schwierigen Lebensumstände lebt ein Senufo im Jetzt. Die im Brauch eingesetzten Objekte erfahren ihren Gebrauch. Nach einem Zyklus von sieben Jahren haben zum Beispiel die Kpelié-Masken keinen spirituellen Wert mehr. Wir hingegen bewahren sie auf und erfahren dadurch auch eine Wirkung. Wir können diese Arbeiten demnach zwar als Kunst beschreiben, dürfen dabei aber nicht vergessen, weitere Betrachtungsweisen wie Erkenntnisse aus Dokumentation und Forschung, rituelle Hintergründe und Kontexte, Zuordnungen und Zusammenhänge sowie historische Betrachtungen der Kulturentwicklung und -bedeutung nicht außer Acht zu lassen. Neben den kulturellen Ursachen haben diese Arbeiten auch auf uns spirituelle und inspirierende Wirkungen, die über den von Silué angenommenen Dekorationsaspekt hinausgehen.

In unserer Kunstgeschichte erfährt diese Ästhetisierung eine Tradition. Der Effekt der afrikanischen Plastik auf Künstler wie Pablo Picasso, August Macke oder Emil Nolde ist dokumentiert. Aber auch auf die Werke zeitgenössischer Künstler wie von Georg Baselitz, die Fotografien von Man Ray oder „The Chapman Family Collection“ der Londoner Künstler Jake und Dinos Chapman sind afrikanische Kulturobjekte von stilprägendem Einfluss. Neben der Kunst ist auch das Design stark beeinflusst: Die amerikanische Kosmetikunterneh-



Abb. 3: Keplié-Maske der Senofo, Bronze. Von Gobé Koné aus Gbon, Elfenbeinküste. Original, entstanden ca. 1930 (H: 24 cm).



Abb. 4: Keplié-Maske der Senofo, Bronze. Fälschung mit künstlicher Patina (H: 30 cm).

merin Helena Rubinstein war als leidenschaftliche Sammlerin fasziniert und inspiriert von dieser ästhetischen Wirkung. Es findet eine weitere Ästhetisierung von afrikanischer Plastik statt.

Anfangs war mir diese ästhetische Wirkung in meiner Tätigkeit als Designer von Schmuck nicht bewusst. Zwar sammelte ich afrikanische Plastik und spezialisierte mich dabei auf das Schnitz- und Gusshandwerk der Senofo, sah aber nie eine bewusste Verbindung zu meinen eigenen Arbeiten. Erst als ich Karl-Heinz Krieg kennenlernte, sah und erkannte ich, wie reich und komplex sich das westafrikanische Handwerk gestaltet und wie dieses meine Arbeit beeinflusste und bestimmte.

Dabei zeigte mir Karl-Heinz Krieg zunächst einmal den Unterschied zwischen Original und Fälschung: Erst im Vergleich und im Nebeneinanderstellen erkennt man, wie gearbeitet und nachträglich manipuliert werden kann. In diesem Zusammenhang wird immer wieder von der Kopie gesprochen. Dabei muss man definieren, was eine Kopie ist. Die sogenannte „Airport-Art“ ist ein für den Verkauf angefertigtes Objekt; sie ist keine Kopie, kann jedoch eine Fälschung sein, wenn sie manipuliert wurde. Von einer Kopie spricht man, wenn ein anderer Produzent eine exakte Reproduktion herstellt und damit dem Urheber schadet. Fertigt nun ein Senofo-Schnitzer eine identische Maske für den Verkauf an, die er auch so für den rituellen Gebrauch schnitzt, ist dies eine Dublette bzw. eine Zweitanfertigung, aber keine Kopie. Der Schnitzer ist nach wie vor der Urheber, schadet sich selbst also nicht. Das Schnitzen bildet seine Existenzgrundlage. Er lebt schließlich vom Erlös seiner Tätigkeit und transportiert zudem sein Kön-

nen und seine Tradition nach außen.

Eine Fälschung liegt dann vor, wenn eine bewusste Täuschung in Form eines Farb- oder Chemikalienauftrags vorliegt, um ein Objekt älter aussehen zu lassen oder es mit einer Patina zu versehen. Häufig wird mithilfe von Salpetersäure auf Metalllegierungen eine blätternde, grünliche Ausblühung erzeugt (Abb. 4), oder Metallobjekte werden mit Schwarzoxid geschwärzt. Die Art und Stärke der Patina richtet sich dabei nach dem Anteil von Kupfer in einer Metalllegierung. Bronze besteht zu 90 Anteilen aus Kupfer, zu 10 Anteilen aus Zinn, Messing hingegen nur zu 63 Anteilen aus Kupfer und 37 Anteilen Zinn. Je größer der Kupferanteil in einer Legierung ist, desto mehr Patina entwickelt sich im Laufe der Zeit. Bei Objekten, die 100 Jahre und älter sind, kann diese Patina eine dunkelgrüne Tönung annehmen, die intensiv wie ein Farbauftrag wirken kann (Abb. 5 und Abb. 6). Enthält ein Metallobjekt Zinn, so bildet sich eine feine, staubartige und türkisfarbene Patina, sobald die Maske mit Schweiß in Kontakt gekommen ist oder nicht trocken gelagert wurde (Abb. 3). In der Schmuckherstellung arbeiten wir mit diesen genau definierten Metalllegierungen. Ein Schmied oder Gießer der Senofo jedoch verwendet in seinem Guss nur die Metalle, die er zur Hand hat bzw. die er von den Geistwesen zugewiesen bekommt. Zum Teil handelt es sich dabei um Mischungen, deren Zusammensetzung nicht eindeutig zu bestimmen ist. Auch bei Holzobjekten können Farbaufträge kennzeichnend für Fälschungen sein. Ein Objekt gilt als gefälscht, wenn durch bewusstes Abtragen der Oberfläche offensichtlich benutzte Tragespuren künstlich erzeugt werden. In diesem Fall muss man jedoch aufpassen, denn die Schwarzbeize ist



Abb. 6: Erdnuss-Ring der Senufo, aus Djenne, Mali. Entstehungszeit ca. 1800 (H: 4 cm).



Abb. 7: Erdnuss-Anhänger aus der Kollektion ORNITO, 2013. Modellguss in 925er Sterlingsilber (H: 4,3 cm).

bei den Senufo auch Teil des Ritus. Durch das Auftragen des Pflanzensuds aus einer Wurzelrinde und das Einreiben mit einem eisenhaltigen Schlamm wird dem Objekt auch eine spirituelle Kraft mitgegeben. Natürlich schützt diese Beize das Holzobjekt auch vor Witterung, Austrocknung, Insektenfraß oder Gebrauchsspuren. Es bildet sich im Laufe der Zeit eine lackartige, schwarze Patina. Jedoch wurde überliefert, dass diese Schwarzbeize und die damit verbundene spirituelle Kraft nach dem rituellen Gebrauch auch wieder dem Objekt entnommen werden konnte. Eine solche Maske wirkt dann wie abgeschmiegelt und besonders stark beansprucht, was ihre Verkäuflichkeit wiederum erhöht. Durch diese Untersuchungen an afrikanischen Objekten entwickelten sich für mich Erkenntnisse, die vor allem in die Umsetzbarkeit meines Designs eingeflossen sind.

Genialität oder Zufallsprodukt?

Manche Fragen zur afrikanischen Plastik, wie Herkunft, Entstehungszeit, Macher oder Machart lassen sich einfach nicht beantworten. Gerade das kann aber ein Impuls für Kreativität sein. Der Auslöser für mich war ein ca. 200 Jahre alter Senufo-Ring mit einer Erdnuss (Abb. 6). Was bei uns als „Peanuts“ abgetan wird, ist bei einem Senufo von hohem Wert: Die Erdnuss, in Metall gegossen, auf einem Ring oder an einem Anhänger, gilt als Zeichen für Wohlstand. Im sogenannten Modellguss wird eine reale Erdnuss an einen Wachtring platziert. Mit Lehm wird das Objekt ummantelt und über dem Feuer so erhitzt, dass das Wachs in der verlorenen Form flüssig aus dieser laufen kann. Die Erdnuss sitzt dabei nach wie vor in dieser Gussform. Gießt man nun das flüssige Metall

über den Kanal ein, verbrennt zunächst die papierartige, poröse Schale. Das Metall kühlt sofort an der Außenhaut ab, die Schlacke zieht sich nach innen und verdeckt für einen kurzen Moment die beiden essbaren Nüsse. Da diese eine glatte Oberfläche besitzen und von der Konsistenz dichter und kompakter sind als die dünne Schale, gießen sich diese beiden Nüsse im langsameren Verbrennungsprozess separat ab. Das Absurde: In ca. 1 von 50 Güssen ist der Nusskern innen beweglich, so auch bei dem oben genannten antiken Ring. Ein solcher Vorgang ist für mich und meine Schmuckherstellung eine große Herausforderung. Im Guss für einen Silberanhänger (Abb. 7) sieht man, wie solide Schale und Nuss in höchster Detailwiedergabe separat gegossen sind.

Die Verdichtung von Metall

Die eiserne Dogon-Maske (Abb. 8) wurde aus Wachs in einer Stärke von durchschnittlich 2 Millimetern modelliert. Die Ränder des Wachsmodells sind beschnitten, die Maske in Grundform gebracht. Bei einer Gesamtlänge von 28 Zentimetern ist ein so dünnwandiger Guss extrem schwer auszugießen. An verschiedenen Stellen um Stirn und Nase herum ist der Guss daher löcherig. Das flüssige Eisen ist in der Mundpartie nicht zusammengelaufen. Eine angenietete Spange bessert die scharfkantige Stelle aus. Betrachtet man die Oberfläche der oben abgebildeten Dogon-Maske unter dem Mikroskop, so lässt sich eine kraterartige Struktur erkennen. Es finden sich Spuren von Quarzsand und Lehm. Nach dem Fotografieren der Maske ist erst bei der Bildbearbeitung aufgefallen, dass eine rote Farbpigmentierung im Stirnbereich zu sehen ist. Auffällig ist die glänzende Schlange, die als Auf-



Abb. 8: Eisen-Maske der Dogon, Mali.
Entstehungszeit vor 1900 (H: 28 cm).



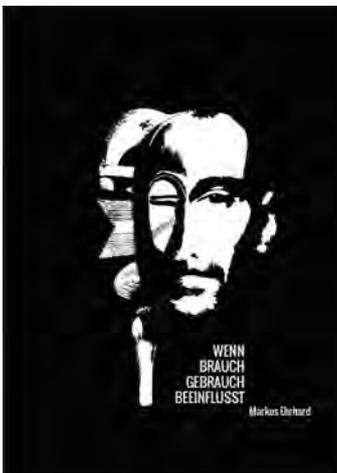
Abb. 9: Anhänger Verdichtung aus der Kollektion ORNITO, 2013.
Guss in 935er Sterlingsilber (H: 3,8 cm).

satz genietet wurde. Die Nietstelle zeigt einen durchgehend gleichen Ansatz von Rost, die Schlange ist nicht nachträglich angebracht worden. Der Grund, warum die Schlange so gut wie keine Oxidation zeigt, ist die Verdichtung des Metalls durch das Schmieden. Diese Erkenntnis habe ich mit einem monolithförmigen Anhänger (Abb. 9) aus 935er Sterlingsilber aufgegriffen: Mit der Zeit oxidiert der obere gegossene Teil des Anhängers, der untere geschmiedete und somit verdichtete Bereich bleibt – so wie die Schlange der Dogon-Maske – unangegriffen.

LITERATUR

- **Krieg, Karl-Heinz/Lohse, Wulf:** Kunst und Religion bei den Gbato-Senufo, Elfenbeinküste, (Selbstverlag) Hamburg 1981, S. 48
- **Zwernemann, Jürgen/Lohse, Wulf:** Aus Afrika, Ahnen-Geister-Götter, Hamburgisches Museum für Völkerkunde, (Christian Verlag), Hamburg 1985, S. 21, 65 und 66
- **Elmer, Artur und Heidrun:** Afrika Begegnung, Künstler Kunst Kultur, Viersen 2002, S. 42, 67 und 68
- **Ehrhard, Markus:** Wenn Brauch Gebrauch beeinflusst, in: ORNITO, 2013, S. 63, 96-103, 126-129, 146-147, 198-201

Text und Fotos: Markus Ehrhard



Buch: WENN BRAUCH GEBRAUCH BEEINFLUSST

Die afrikanische Sammlung von Markus Ehrhard und ihre Wirkung auf sein Design.

Neben einer fundierten Dokumentation zu seiner Sammlung mit Schwerpunkt auf die Schnitz- und Gussarbeiten der Senufo zeigt der Designer die Auswirkungen auf seinen Entwurf von ausdrucksstarkem Schmuck unserer Zeit. Nach der Aufbereitung traditioneller Gusstechniken werden die Möglichkeiten der Umsetzung und deren Konfektionierung dargestellt. Er stellt mit seinen Arbeiten die Frage, ob die Moderne hält, was die Tradition verspricht. „Brauch wie Gebrauch bestimmen die Form“, sagt Markus

Ehrhard und betrachtet damit eine weitere Ästhetisierung der afrikanischen Plastik.

Im Kapitel der afrikanischen Plastik werden insgesamt 115 Figuren, Masken und Schmuck der Senufo, Dogon, Kulango, Dan, Lobi, Pram-Pram, Gurunsi und der Yoruba vorgestellt. Aufbereitet sind die Arbeiten mit der Dokumentation und Fotos des Feldforschers und Sammlers Karl-Heinz Krieg.

Das Buch umfasst 248 Seiten, davon 180 Seiten mit zahlreichen Farbabbildungen. Das Hochformat in DIN-A4 hat die Abmessungen 21,0 cm x 29,7 cm.

Preis: 68,- Euro

Erhältlich bei www.ornito.com

„NACH DER WÜSTE KANN MAN SICH SEHNEN...“

Der Sahara-Forscher Baldur Gabriel

Konzentriert sitzt Baldur Gabriel hinter einer Tasse Kaffee. Aus seinem Rucksack hat er einige Papiere herausgeholt, die er mir zeigt. Sein glattes Gesicht wird von weißem Haar umrahmt. Seine Stimme ist fest und überraschend jugendlich. Hinter den Gläsern seiner Brille ruht der Blick auf seinem Gegenüber. Der Mann ist gewohnt, in Ruhe zu betrachten, zu beobachten, keine voreiligen Schlüsse zu ziehen. Das mag der Erfahrung eines langen Lebens geschuldet sein. (Abb. 1)

Seit mehr als 50 Jahren erforscht Gabriel die Sahara. Mit 9,4 Millionen Quadratkilometern ist sie die größte Wüste der Welt, doch nur ein Viertel ist mit Sand bedeckt. Zum größten Teil besteht sie aus Geröll, felsigen Ebenen und Plateaus. Auch Gebirge liegen in der Wüste, u. a. das Hoggar-Gebirge im Süden Algeriens und, als größtes und höchstes, das Tibesti-Gebirge im nordwestlichen Tschad. Die Wüste hat ihn nie losgelassen, die Landschaft überwältigt ihn noch immer und seine zahlreichen Begegnungen mit den Menschen in oder am Rande der Wüste haben ihn tief geprägt. Die Sahara ist ein sehr alter Kulturraum in der Geschichte der Menschheit. Er verband die mediterrane Welt mit Schwarzafrika durch einen über 1.000 Jahre währenden Transsahara-Handel.¹ Auch wenn durch diesen Raum einmal eine der großen Verkehrsadern der Welt verlief – er war mehr als das. Die Felszeichnungen in der Sahara bezeugen einen Lebensraum mit wechselhafter Geschichte. Gabriel durchmisst mit seinen Forschungen den Zeitraum der letzten 20.000 Jahre. Seine Entdeckungen tragen dazu bei, das Wissen um diesen Raum zu erweitern. Er war der erste, der überregional untersuchte, was millionenfach in der Sahara anzutreffende Steinansammlungen zu bedeuten haben. Seine Untersuchungen dieser „Steinplätze“, wie er sie nennt, ergaben, dass es sich um Feuerstellen neolithischer Rinderhirten handelt.² Die C14-Methode bestätigte seine Vermutung. (Abb. 2) So wissen wir heute, dass in den einst grünen Savannen Hirten mit großen Herden unterwegs waren. Neben Giraffen und Elefanten bevölkerten auch Flusspferde und Krokodile die Landschaft. Die „Steinplätze“ liegen zumeist an Depressionen, an Vertiefungen im Gelände, die dem Vieh als Tränke dienten, weil man hier am ehesten an Wasser herankam, sei es in Form von Pfützen oder von Grundwasser, nach dem man scharfte oder grub. Er konnte auch nachweisen, dass die Hirten auf ihren Wanderungen über sehr lange Zeiträume immer wieder an die alten Orte zurückkehrten. Heute besteht weitgehende Einigkeit darin, dass die Sahara als Wiege des afrikanischen Rinderhirtennomadismus zu gelten hat. Es gibt ihn nur noch in Afrika.³

Nahe bei den „Steinplätzen“ fand Gabriel, dessen Spezialität es ist, Geografie, Geologie und Archäologie zusammenzuführen, bis zu 50 kg schwere Steine, die eindeutig Spuren menschlicher Bearbeitung aufwiesen. Doch noch ist sich die Wissen-

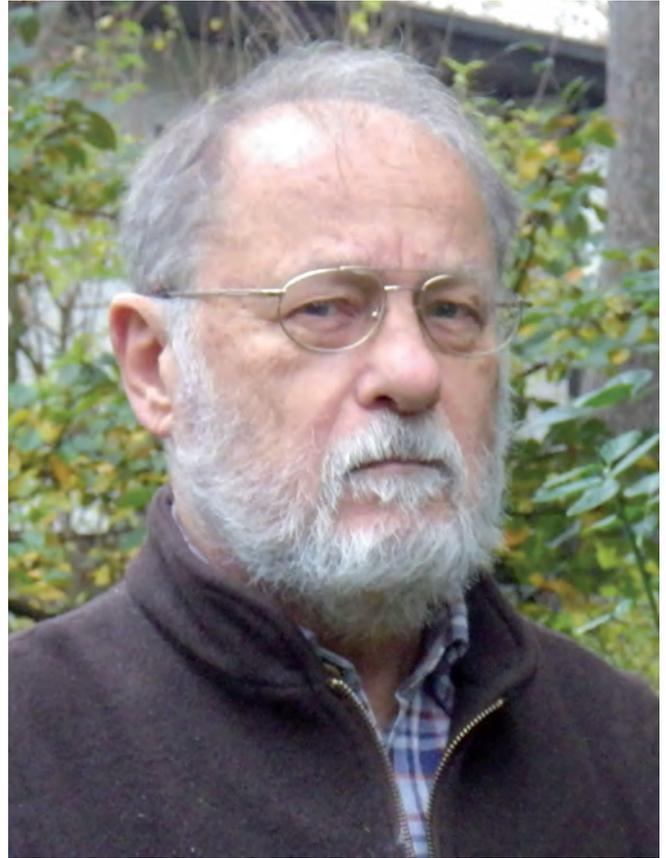


Abb. 1: Baldur Gabriel in seinem Garten in Berlin

schaft nicht einig, wie sie diese Steine interpretieren soll. Manche Wissenschaftler glauben, dass es sich um „Fallensteine“ handelt, Steine also, die im Zusammenhang mit Tierfallen verwendet wurden. Eine Felszeichnung zeigt sogar einen Elefanten mit einem solchen Stein; aber was scheren einen Elefanten 50 kg...? Gabriel neigt einer anderen Interpretation zu: Er versteht sie als „Fesselsteine“ („tethering stones“), als Steine, um die ein Seil geführt war und die dazu dienten, bestimmte Tiere aus der Herde anzupflocken, sie in der Nähe der Feuerstellen zu halten. Es wäre nicht das erste Mal, dass er recht behielte.⁴

Zu den wichtigen Entdeckungen Gabriels gehören mehr als 8000 Jahre alte Keramikreste, die er im Tibesti-Gebirge in der südöstlichen Zentralsahara im Tschad fand. 1965 hatte die Freie Universität Berlin auf Initiative des Geografen Jürgen Hövermann dort, in der Oase Bardai, eine geowissenschaftliche Forschungsstation feierlich eröffnet.⁵ Es galt, „durch eine genaue Erforschung des Verlaufes von bestimmten Höhenlinien Aussagen über das Klima sowie das Paläoklima und deren Bedeutung für Formungsprozesse“ zu machen. Schon damals war Gabriels Ansatz, verschiedene Disziplinen zu verbinden, erfolgreich. Was bedeutet der Fund so alter Keramik? Er ist ein starker Hinweis darauf, dass in der Sahara zwei Lebensformen nebeneinander existierten: die der (hellhäutigen) Nomaden und die jener (dunkelhäutigen) Menschen, die im kühleren Gebirge ein sesshaftes Leben führten. Sesshafte haben Keramik-Gefäße, Nomaden bevorzugen stabilere Materialien wie Holz oder Leder. Gabriel ist fest davon überzeugt, dass die Gebirge eine außerordentliche Rolle in der Siedlungsgeschichte der Sahara spielen: Er sieht in ihnen Rückzugsgebiete der Menschen abhängig vom Klimawandel. Welche Rolle spielten sie für die kulturelle Entwicklung in der Sahara? Leidenschaftlich gerne würde er in das Gebirge zurückkehren,



Abb. 2: Ein „Steinplatz“ in Nordsomalia, wie er in der ganzen Sahara millionenfach zu finden ist.

seine Keramik-Funde sieht er nur als einen Hinweis, intensivere Untersuchungen müssten folgen. Doch die Station gibt es nicht mehr und die politische Situation im Tschad, wie überhaupt im Sahel, setzt die Forscher einer zu großen Gefahr für Leib und Leben aus.

Die Beherrschung verschiedener Disziplinen erlaubt Gabriel, sie zu einem „runden Ansatz“ zu verbinden. Gabriel gräbt nicht. Er beobachtet, analysiert, ordnet ein. „Nachhaltige Archäologie“ nennt er das, er beschädigt nichts. Er macht „Surveys“, systematisch angelegte Geländebegehungen auf der Suche nach relevanten Daten, die am Ende einen Überblick ermöglichen. Man kann ihn als Kundschafter der Archäologie sehen, denn er sieht, was die Zunft leicht übersieht, weil sie nur ungenügend darin geschult ist, im Gelände natürliche und kulturhistorische Landschaftselemente zu unterscheiden. Er kann ihr Hinweise geben.⁷ Deshalb ist er ein geschätzter Partner, wenn es darum geht, geografische, geologische und archäologische Sichtweisen zu kombinieren. Der Forscher bedient sich dabei u. a. technischer Hilfsmittel wie Google Earth und GPS-Daten. Der Blick aus dem All hilft, Strukturen am Boden zu erkennen. Doch es ist unabdingbar, im Feld zu überprüfen, was die Bilder zu vermitteln scheinen („Groundcheck“). Nicht alles, was man zu erkennen vermeint, entspricht den Tatsachen. Beim archäologischen Forschungsprojekt W.A.D.I.⁸ wurden etwa „Bodenstörungen“ gefunden, die sich als anthropogen begründete Grubenfelder erwiesen, deren Zweck noch nicht gänzlich geklärt ist. (Abb. 3) Friedhöfe mit zum Teil dicht aneinander liegenden Gräbern aus verschiedenen Epochen belegen eine gewisse Siedlungskontinuität, Handmühlen verweisen auf das Mahlen unbekannter Materialien, Schlacken Hügel verraten, dass hier schon vor sehr langer Zeit Eisen produziert wurde. Den Sudan muss man sich als einen „melting pot“ vorstellen, als eine Zone des Aufeinandertreffens verschiedener Kulturen im Laufe der Jahrtausende, die sich begegneten, sich durchdrangen, miteinander verschmolzen. Aus seinen Ebenen wanderten die Hirten in den Süden des Kontinents und nahmen ihre Kultur mit. Die Sa-

hara war ein besiedelter und genutzter Großraum. Um 6.000 v. Chr. begann sie auszutrocknen, unterbrochen ca. 4.000 v. Chr. von einer neuen, kurzen Feuchtzeit. Die dann einsetzende Trockenzeit zwang die Menschen, sich anzupassen. Sie versuchten, an Wasserstellen zu überleben, in den Gebirgen, oder sie wanderten nach Süden und Osten, ins Niltal. „Der Kulturstrom“, sagt Gabriel, „floss von West nach Ost, nicht umgekehrt.“ Er macht klimatische Gründe dafür geltend. Das wirft neue Fragen hinsichtlich der Entstehung der Hochkulturen am Nil auf. „In Europa ist jeder Stein dreimal umgedreht worden, in Afrika sind große Teile des Kontinents un-

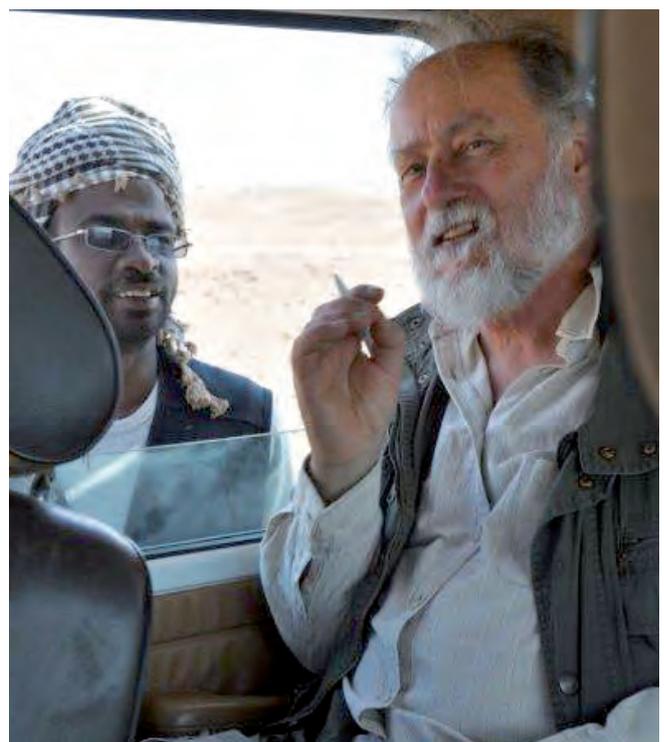


Abb. 3: Gabriel 2013 am 5. Nilkatarakt im Gespräch mit Sami El-Amin (sudanesische Altertumsbehörde N.C.A.M.)

erforscht“, hat Gabriel seinen Studenten wieder und wieder mit auf den Weg gegeben. Werden sie versuchen, den Geheimnissen auf die Spur zu kommen?

Die politische Situation in der Sahara insgesamt ist prekär. Als Operationsgebiet von Islamisten ist sie in letzter Zeit ins Blickfeld gerückt. „Einzig im Nordsudan ist die Forschung gegenwärtig noch weitgehend ungefährlich“, sagt Gabriel. Um die westliche Sahara-Forschung ist es ruhig geworden, die Gefahr droht, dass sie langsam zum Erliegen kommt. Deutschland hat kein Zentrum der Sahara-Forschung; Berlin war es einmal, aber ist es nicht mehr. Die letzte große deutsche Ausstellung über die Sahara fand 1978 im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln statt.⁹ Die politische Entwicklung in der Sahara und ihrem südlichen Rand, dem Sahel, betrifft Europa direkt: Ein rasantes Bevölkerungswachstum stößt auf schwindende natürliche Ressourcen wie Holz als Energieträger, auf Perspektivlosigkeit für die Jugend und eine energische Islamisierung. So ist dieser alte menschheitliche Kulturraum scheinbar weit weg und doch sehr nah. Rückt die Sahara weiter nach Süden vor? Gabriel ist, wie andere Wissenschaftler auch, skeptisch, ob eine solche Aussage zutrifft.

Der Geoarchäologe wurde in diesem Jahr 77 Jahre alt. Denkt er ans Aufhören? Keineswegs, es ist „psychologisch wichtig, aktiv zu bleiben“, meint der Vater zweier erwachsener Töchter. Unbehagen bereitet ihm die „Weißt-Du-noch-damals?“-Stimmung, die er bei manch einem Kollegen beobachtet. Gabriel hält inne und trinkt einen Schluck von seinem Milchkaffee. Er lächelt: Gerade ist seine Expertise wieder gefragt, dieses Mal außerhalb der Sahara. In Äthiopien wurde in

der Provinz Tigre von deutschen Wissenschaftlern eine Kirche aus frühchristlicher Zeit ausgegraben, deren Fundamente aus der Antike stammen. Im Frühjahr sollen die Beziehungen zwischen dem frühen Christentum, das um 350 n. Chr. in Äthiopien Fuß fasste, und der vorhergehenden antiken Kultur erforscht werden. Seine Aufgabe wird es sein, die Umgebung der Grabungsstätte nach Relikten abzusuchen, die Aufschluss über die Welt der Menschen geben können, die damals dort lebten – ein „Survey“, wie er ihm behagt.

Text: Christian Kennert
chrkennert@web.de

ANMERKUNGEN

- 1 Austen, Ralph A.: Sahara. Tausend Jahre Austausch von Ideen und Waren, Berlin 2012
- 2 Neolithic camp sites in the Sahara. Anticipation of future research, in: Acta Praehistorica 14, 2002, S. 51-66
- 3 Alter und Ursprung des Rinderhirten-Nomadismus in Afrika (mit einer Literaturübersicht), in: Erdkunde 56 (4), 2002, S. 385-400
- 4 Tethering stones and stone sites (Steinplätze) at the Fourth Nile Cataract, in: Acta Praehistorica 22, 2012, S. 83-90
- 5 Hagedorn, Horst: Die Forschungsstation Bardai/Tibesti – ein Rückblick, in: Die Erde 135, 2004, S. 237-243
- 6 Ebd., S. 239
- 7 Spuren im Sand und Gestein. Kulturhistorische Landschaftselemente der Sahara, in: Hildesheimer Universitätschriften 11, 2002, S. 132-145
- 8 W(adi) A(bu) D(om) I(tenary). Archäologischer Survey an der Mündung des Wadi Abu Dom/Nordsudan. Das Wadi stellte die wichtigste Verbindung zwischen den Städten Napata und Meroe im Reiche Kusch (10. Jh.v. Chr. - 4. Jh. n. Chr.), dar. Ziel des Projektes war die Erforschung der Organisation der räumlichen Kommunikation in einem Wüstengebiet.
- 9 Rautenstrauch-Joest-Museum, Sahara. 10.000 Jahre zwischen Weide und Wüste (Katalog), Köln 1978

FOTOS

Abb. 1-3: Baldur Gabriel (Baldur.Gabriel@web.de)

Anzeige

Besuchen Sie den NEUEN Internet Druckshop...

[blog](#)
[XING[®]](#)
[facebook](#)



[HOME](#)
[PRODUKTE](#)
[ÜBER UNS](#)
[SERVICE](#)
[SO GEHT'S](#)
[LIEFERZEITEN](#)
[KONTAKT](#)

- » Spezialanfrage
- » Flyer
- » Folder
- » Broschüren
- » Banner
- » Beilagen
- » Briefpapier
- » Briefumschläge
- » Visitenkarten
- » Blöcke
- » Planobogen
- » Rollups/Displays
- » Kunstdrucke
- » Postkarten
- » Eintrittskarten
- » Wandpläne
- » Plakate
- » Citylight
- » Fahnen
- » Schreibstuhlintertagen
- » 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 Zahlungsvarianten** 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 PRIN[®].de



Abb. 1: Ziernarben einer Mola-Frau (Männer haben 3 parallele Striche), Briefmarke der Republik Togo, 1985

Das Volk der Temba-Kotokoli ist in Nord-Togo in den Präfekturen Tchoudjo (Region Centrale) und Assoli (Region Kara) mit den Verwaltungssitzen Sokode und Bafilo angesiedelt. Im Osten reicht das Siedlungsgebiet bis zur Grenze nach Benin und zu den Tchamba, im Nordosten bis zu den Kabye und im Nordwesten bis zum Land der Bassari-Ntcham. Im Westen sind Dagombastämme angesiedelt, in der südlichen Präfektur Sotouboua leben u.a. Kabye und Losso.¹

Die Temba-Kotokoli sind eine komplexe heterogene Volksgruppe, die sich aus der Vermischung einer autochthonen Landbevölkerung mit in mehreren Wellen eingewanderten Reitervölkern sowie Händlern und Hirten vorwiegend aus dem Norden und Westen zusammensetzt.² Die ursprüngliche Landbevölkerung bestand aus Lama (oder Lamba) und Kabye. Eine erste Invasion erfolgte im 17. Jh. durch die Gurma aus dem Norden, Bassari, Dagomba und einige Ashanti aus dem

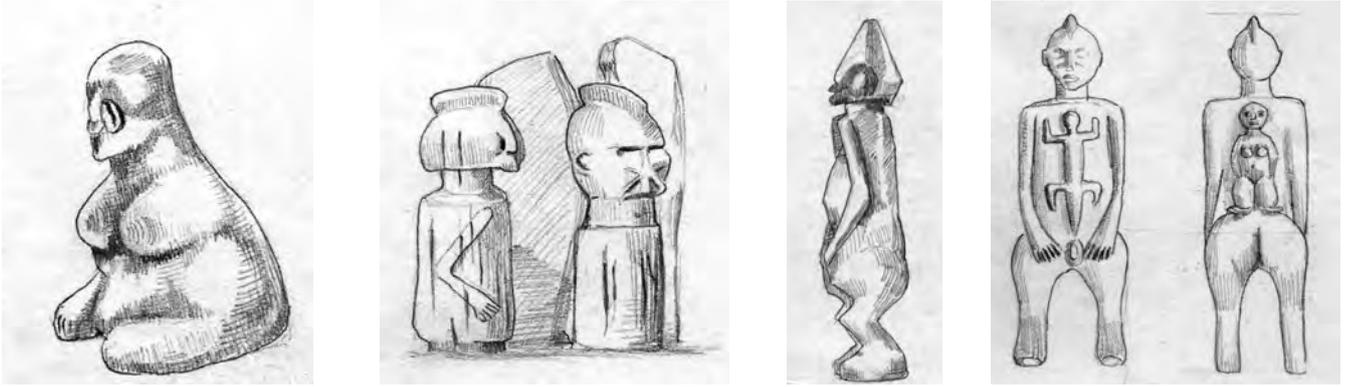
SKULPTUREN DER TEMBA-KOTOKOLI IN NORD-TOGO

Westen sowie Bariba aus dem Osten. Die Gurma bildeten dabei den vorherrschenden Mola-Klan, einen der sog. Adelsklane, die im Gegensatz zu den autochthonen Klänen die politische Macht innehatten. Manifestiert wird die spezifische Klanzugehörigkeit durch charakteristische Skarifikationen (Ziernarben, vgl. Abb. 1). Ende des 18. Jh. folgten islamische Kaufleute mit Mande-Ursprung sowie Haussa- und Songhai-Immigranten, welche die sog. Egom-Klone bildeten und den Islam in die Region brachten. Diese Klone waren wichtig für die wirtschaftliche Entwicklung, sie hatten jedoch keine politische Macht, deren Individuen konnten weder gewählt werden noch konnten sie selbst wählen. Noch spätere Einwanderer waren Peul-Hirten (ca. 1830) sowie erneut Bassari (ca. 1870). Der Mola-Klan der ersten Invasionswelle ließ sich in den Atakora-Bergen nieder und gründete das Dorf Tabalo, die spätere Gründung von Sokode wird den Dagomba zugeschrieben.³ Weitere durch Mitglieder des Mola-Klans gegründete Dörfer und Dorfgemeinschaften (sog. Chefferies) folgten, die sich aufgrund von Konflikten mit den Nachbarvölkern zu Beginn des 19. Jh. zum Königreich Tchoudjo (auch Kotokoli genannt) zusammenschlossen. Unter dessen Schutz entwickelte sich ein florierender Handel entlang der wichtigen Karavanenrouten von Norden und Westen. Der Einfluss des Königreichs begann mit der Kolonialisierung zu schwinden.⁴

Gemeinsam ist dem entstandenen Völkergemisch die Sprache: „Tem“, eine Sprache der Gur-Gruppe. Tem-Sprecher gibt es ca. 300 000. Hinsichtlich der Bezeichnung des Volkes existieren unterschiedliche Sichtweisen, verwendet wurden/werden „Tim“, „Tem“, „Temba“, „Tembia“ und „Kotokoli“. Eine ursprüngliche, von Frobenius⁵ und dem Grafen v. Zech benutz-



Abb. 2: „Kotokoli“, 125 cm, Katalogangabe in Krieger (Fußnote 19, Nr. 3): Fetischfigur aus Holz, Tchoudjo (Thierry 1899, III C 11716), abgebildet in (von links): Markov (Fußnote 16, 3 Fotos), Sydow (Fußnote 17, Tafel 113), Gillon et al. (Fußnote 17, S. 147) (man beachte u.a. die Arbeit an der Patina von 1919 bis 1954)



Von links nach rechts: Abb. 3: Tonfigur lisa (Teufelsfigur), ca. 25 cm, aus Torogode (Frobenius Bildarchiv Nr. KBA 10430, 1907-09); Abb. 4: "Tim" Opferfiguren kang-gara, ca. 50 cm, aus Häuptlingsgehöft in Bafilo (Frobenius Bildarchiv Nr. KBA 10570, 1907-09); Abb. 5: "Tim" Figur in Tabalo (Frobenius Bildarchiv Nr. KBA 10428, 1907-09); Abb. 7: "Tim" Opferfigur (su oder sea), Vorder- und Hinteransicht, ca. 35 cm, aus Dako (Frobenius Bildarchiv Nr. KBA 10572, 1907-09)

te Bezeichnung war "Tim" oder "Timnu". Gemäß Cornevin⁶ werden die "Temba" des Königreichs Tchaudjo "Kotokoli" genannt. Alexandre⁷ insistiert auf der Bezeichnung "Kotokoli" (und nicht "Tem"), die seit dem 18. Jh. im Gebrauch ist und von der Bevölkerung selbst verwendet wird. Dem widerspricht Mamah⁸: Der Name "Kotokoli" sei dem Volk von aus dem Norden stammenden Kaufleuten verliehen worden. Sie selbst unterteilten sich in "Temba" (Sing.: Temne) und "Tembia" (Sing.: Tembu). Erstere Bezeichnung werde für die noch mit der traditionellen Religion verbundenen Bevölkerungsteile benutzt. Individuen hingegen, die ihre wirtschaftliche Situation stärken und sich von traditionellen Zwängen befreien wollten, seien zum Islam konvertiert. Um dies zu manifestieren und sich abzugrenzen, hätten sie sich "Tembia" genannt.

Die Kosmologie der Temba ist gemäß Alexandre⁹ nicht sehr weit entwickelt, er führt dies auf die starke ethnische Mischung zurück. Frühere Mythen der Ureinwohner wurden nicht bewahrt, kollektive Initiationsriten beispielsweise existieren nicht. Die mündliche Überlieferung geht "nur" bis auf die Gurma-Invasion zurück. Gemäß Adjeoda¹⁰ gibt es in der traditionellen Religion (neben dem vorherrschenden Islam) drei Typen von Schutzgottheiten: den Hauptgott *eso*, die Ahnen sowie die *lezazi* – Schutzwesen der Familien, Dörfer und Klane. Der Hauptgott verlangt Respekt und Verehrung, was in erster Linie durch Opferungen bezeugt wird. Er stattet den Menschen mit fünf Komponenten aus: *kezena*, *zini*, *buwa*, *wulo* und *kiliwu*. Das Doppel *kenzena* kann sich von der Person entfernen (z.B. im Schlaf) und somit den Kräften von andern *kenzeni* und schädlichen Wesen ausgesetzt sein. Es kehrt nach dem Tod zu Gott zurück, kann zum Ahnen werden und als die *kiliwu* Komponente in einem Nachkommen zurückkehren und dessen Charakter beeinflussen. Der Tod ist somit nicht ein Ende, sondern eine Passage von einem zum andern Menschen, die den Fortbestand der Verwandtschaft sicherstellt.

Sogenannte *arzini* sind gutwillige aber unsichtbare Geistwesen. Sie können sich via Hellscher offenbaren, um materialisiert zu werden. Die materialisierten und dann von den *arzini* bewohnten Gegenstände werden *lezazi* genannt und selbst als Schutzwesen angesehen.¹¹ Sie sind nur in dieser materialisierten Form für den Menschen sichtbar und können nur so verehrt (beopfert) werden. Mamah¹² präzisiert die Natur dieser Gegenstände – dies können u.a. konische Lehmhügel oder Statuen sein. Schon Frobenius¹³ erwähnte Holzfiguren, die immer paarweise auftraten und *lisa*, *lissassi* oder *lesassi* genannt wurden. Die Frauenfigur wurde *tjettere*, die Män-

nerfigur *djere* genannt. Die Figuren stellen keine Ahnen dar, wie z.B. die Tonfiguren der benachbarten Kabyé. Sie werden als Schutzfiguren (z.B. bei Krankheit) gebraucht und beopfert. Neben den Schutzgottheiten und gutwilligen gibt es auch böswillige Geistwesen. Deren Beschreibung ist in der Literatur nicht einheitlich. Auf gleicher Stufe wie die gutwilligen *arzini* gibt es die böswilligen *lilim*, die auch unsichtbar sind. Menschen mit Doppelsicht, sog. *izanara*, können auch mit der unsichtbaren Welt kommunizieren, sich mit den *lilim* verbünden und sich somit deren schädliche Kräfte zunutze machen¹⁴. Die Ursachen von sich offenbarenden schädlichen Einflüssen können im Rahmen der Divination erkannt und entsprechende Gegenmaßnahmen eingeleitet werden.

Obwohl im Rahmen von Feldstudien mehrere ethnologische Arbeiten zur traditionellen Religion und sozio-politischen Organisation der Temba entstanden sind, erwähnen nur wenige – Frobenius und Mamah¹⁵ – das Vorhandensein von Statuen und deren Funktion. In der kunstbezogenen Literatur ist jedoch bereits sehr früh eine Vielzahl von Temba-Statuen dokumentiert. Die rituellen Gebräuche werden demzufolge immer noch aufrechterhalten, obwohl das Volk schon lange praktisch vollständig islamisiert ist. Markov¹⁶ zeigte bereits 1919 ein erstes Foto einer großen Kotokoli-Statue (Vgl. Abb. 2). Die Statue wird früh weiter publiziert¹⁷. Im Frobenius Bildarchiv sind mehrere auf seiner Reise in den Jahren 1907-09 angefertigte Zeichnungen von kleineren Tem-Figuren (u.a. eine Tonfigur), z.T. als Opferfiguren bezeichnet, sowie Fotos eines Paares zu finden (Vgl. Abb. 3-6). Ein Begleiter von Frobenius, Dr. Hurgersdorf, erwarb ein Figurenpaar, *sea* genannt (Sing.: *su*), wovon Abb. 7 eine Figur zeigt. Diese Figurenpaare wurden von einer eisernen Schlange begleitet, die auch *su* genannt wurde. Weitere frühe Abbildungen sind in Sydow¹⁸ und Krieger¹⁹ zu sehen (Vgl. Abb. 8-9).

Charakteristisch in der Ikonographie dieser Statuen sind die zylindrische Grundform mit stark reduzierten Details sowie die angewinkelten Beine und Arme, wobei die Hände oft seitlich des Bauchnabels oder Geschlechtsteils liegen. Männliche Statuen sind oft mit einem prägnanten Haarkamm versehen. In erster Linie Kamm sowie die Arm- und Beingestaltung unterscheiden sich dabei von den noch stärker reduzierten Statuen der nördlichen Moba.

Stilistisch sind die Temba-Statuen denjenigen der Nachbarn – der Tchamba, Kabye, Losso und Lamba²⁰ – sehr ähnlich. Nur aufgrund des Aussehens, ohne weitere Kenntnis, ist eine genaue Zuordnung zu einem dieser Stämme deshalb nicht möglich. Auch aufgrund der beschriebenen Völkervermischungen



Abb. 6: "Tem" Figurenpaar (Frobenius Bildarchiv Nr. KBA 10177a/b/c/d), Sammlung Dr. Kersting, dem Museum f. Völkerkunde Hamburg als Geschenk überwiesen

ist es problematisch, eine Statue dem "Volk Temba" zuzuordnen zu wollen, was ja eine – nicht vorhandene – Homogenität dieses Volkes voraussetzt. Wie schon von Keller am Beispiel der weiter nördlichen Mamprusi und Kusasi erläutert, kann eine Klassierung allenfalls aufgrund des Fundortes erfolgen –

also nicht eine "Temba-Statue", sondern eine "Statue aus dem Temba-Gebiet". Die für die Skulpturen der Abb. 2-9 angegebenen Fundorte liegen dabei alle im Temba-Siedlungsgebiet.

Text: Thomas Keller / thomas.keller@epfl.ch



Abb. 8 (links): "Tim" Figur, 50,5 cm, Museum für Völkerkunde Hamburg, Nr. 12.148.24 aus Sydow (Fußnote 17, Tafel 113);
Abb. 9 (rechts): "Kotokoli", 20,5cm, Katalogangabe in Krieger (Fußnote 19, Bd. II, Nr. 89): Rohe menschliche Figur aus Holz., Tschowade, Bezirk Sokoto (Schröder 1907, III C 21837)

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Mamah, Fousseni Abby-Alphah Ouro-Djoko: La culture traditionnelle et la littérature orale des Tem. Steiner, Stuttgart (Dissertation Universität Frankfurt am Main 1981), Stuttgart 1984
- 2 Alexandre, Pierre: Organisation politique des Kotokoli du Nord-Togo. Cahiers d'études africaines, 1963, Vol. 4, No. 14: 228-274, Mamah, a.a.O. und Adjeoda, Roger: Ordre politique et rituels thérapeutiques chez les Tem du Togo. L'Harmattan, Paris 2000
- 3 Mamah, a.a.O.
- 4 Vgl. Gayibor, Nicoué Lodjou: Le peuplement du Togo – état actuel des connaissances historiques. Université du Bénin, Les Presses de l'UB, Lomé 1996
- 5 Vgl. Frobenius, Leo: Und Afrika sprach, Band 3: Unter den unsträflichen Aethiopen. Vita, Berlin 1913
- 6 Cornevin, Robert: Histoire du Togo, Mondes d'Outre-Mer, Berger-Levrault, Paris 1959
- 7 Alexandre, a.a.O., S. 228
- 8 Mamah, a.a.O., S. 2
- 9 Alexandre, a.a.O., S. 242
- 10 Adjeoda, a.a.O., S. 126
- 11 Ebda., S. 158
- 12 Mamah, a.a.O., S. 212
- 13 Vgl. Frobenius, a.a.O.
- 14 Vgl. Adjeoda, a.a.O., S. 170 und Mamah, a.a.O., S. 207
- 15 Vgl. Frobenius, a.a.O. und Mamah, a.a.O.
- 16 Markov, Vladimir (1919). Iskusstvo Negrov, Peterburg 1919 : Izd. Otdela izobrazitel'nykh iskusstv Narodnogo komissariata po prosveshcheniiu.
- 17 Sydow, Eckart von: Afrikanische Plastik. Aus dem Nachlass herausgegeben von Gerdt Kutscher, Verlag Gebr. Mann, Berlin 1954 und Gillon, Werner; Forman, Werner; Furman, Jo; Elisofon, Eliot (1979). Collecting African Art. Rizzoli, New York 1979
- 18 Sydow, a.a.O.
- 19 Krieger, Kurt: Westafrikanische Plastik, Band I/II, Museum für Völkerkunde, Berlin 1965/69
- 20 Vgl. Amrouche, Pierre: Corps & décors, statuaire Lamba et Losso du Togo. Editions Berggruen, Paris 2008
- 21 Keller, Thomas: Skulpturen der Mamprusi und Kusasi in Nord-Togo und -Ghana. Kunst&Kontext, 2013, Nr. 06, S. [Seitenzahlen bitte noch einfügen!]

FERNE VÖLKER – TEXTILE KUNST

Textilien aus der Sammlung Anita Schröder

23. Februar bis 11. Mai 2014 im Nordsee-Museum Nissen Haus, Husum

Sammlerin

Anita Schröder wurde in Schweden geboren, hat dort lange gelebt, war dann in Singapur und Tokio und wohnt nun schon seit vielen Jahren in München. Sie schreibt über sich: „Mein ganzes Leben ist von Kunst und Sammeln geprägt. Nicht nur Textilien, sondern auch alte Masken und Skulpturen, meist aus Afrika, aber auch Ozeanien und Amerika. Für Textilien habe ich immer eine besondere Passion gehabt.“

Textilien

„In allen Kulturen haben Textilien eine starke Tradition und sind sehr vielfältig, denn sie sind ein Teil der Identität der Menschen, die durch diese künstlerische Arbeit ihren Status zeigen. Textilien haben oft einen Prestigewert und wurden z. B. als Brautgeschenk, in Zeremonien oder als Bezahlung benutzt“, schreibt die Sammlerin in der Einladung zur Ausstellung. Es geht ihr darum, die Vielzahl der Webtechniken zu zeigen, darunter auch eine der kompliziertesten, die Ikat-Webtechnik, die z. B. in Indonesien sehr verbreitet war. In der Demokratischen Republik Kongo wurden Fasern der Raffia-Palmlätter von Männern gewebt und dann von Frauen mit verschiedenen Techniken dekoriert. Fast in allen Kulturen waren es Frauen, die webten. Für sie eine der wenigen Möglichkeiten, sich künstlerisch auszudrücken. Die Muster und Zeichen wurden oft direkt von der Mutter an die Tochter weitergegeben. Dementsprechend geheim waren häufig die Rezepte für die Einfärbung mit Naturfarben.

Sammlung

Jede Sammlung hat ihren eigenen Charakter und reflektiert den individuellen Geschmack des Sammlers oder der Sammlerin. Anita Schröder schreibt: „Man kann die Webtechnik bewundern, aber für mich ist das erste Auswahlkriterium, dass jedes Textil einen ästhetischen und künstlerischen Ausdruck hat. Außerdem ist es für mich interessant, die symbolischen Muster in Textilien verschiedener Kulturen zu vergleichen und Ähnlichkeiten zu entdecken.“

Die Textilien in dieser Ausstellung kommen aus der ganzen Welt und sind teilweise bis zu 150 Jahre alt, die Mehrzahl wurde vor 1960 hergestellt. Der Kontinent Afrika ist z. B. mit Stücken der Länder Kongo, Kamerun, Ghana, Mali vertreten und Asien mit China, Laos, Indien, Indonesien und Kambodscha. Aus Amerika sind es Textilien der Kuna, der Navajo und Irokesen. Auch aus Schweden sind einige alte Arbeiten zu sehen. Eines der Lieblingsstücke der Sammlerin ist ein über drei Meter langer Wickelrock der Kuba mit abstrakten, asymmetrischen Mustern, ein anderes ein altes schwedisches Textil, das um 1850 entstand, trotz seines Alters immer noch mit leuchtenden Farben. Wichtiges Zubehör der Textilienherstellung in einigen Regionen Afrikas sind Webrollenhalter, die häufig figurativ verziert wurden. Sie gaben dem

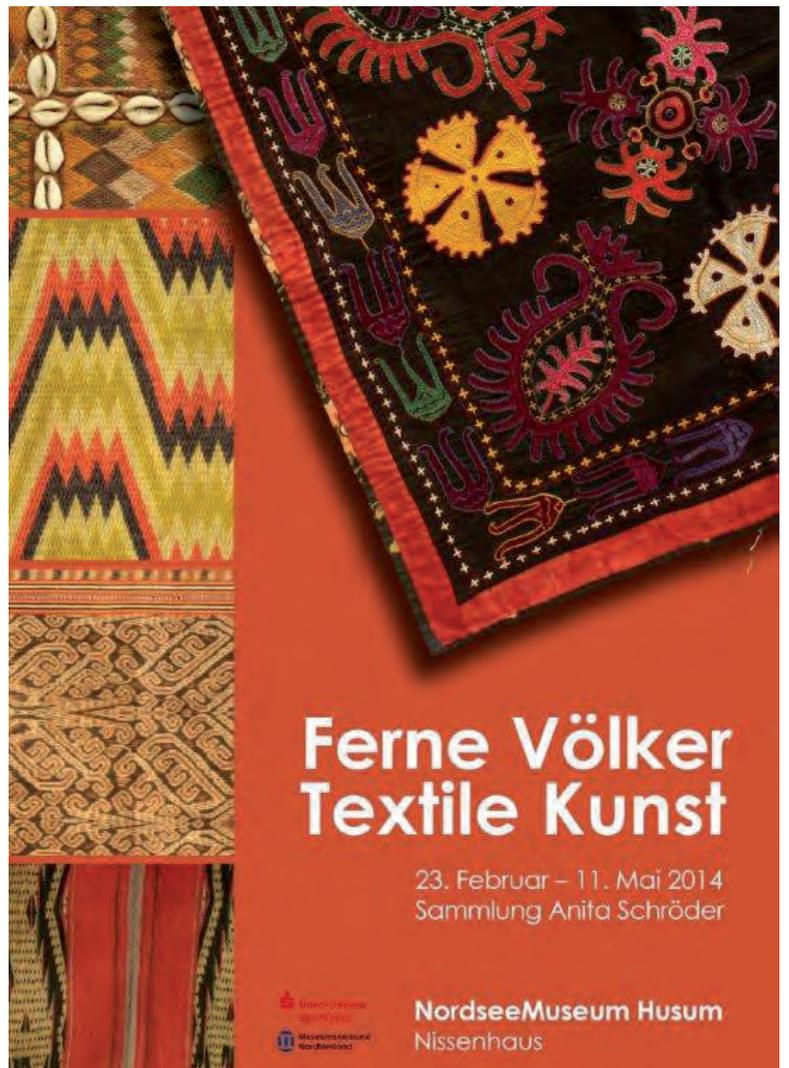
Weber symbolische Kraft, um ein gutes Resultat zu schaffen. Zehn solcher Exemplare zusammen mit anderem Webzubehör sind daher Teil der Ausstellung.

Erworben wurden die Stücke seit 1970 bei Händlern in Paris, Kuala Lumpur, Singapur, Tokyo, Brüssel und aus privaten Sammlungen.

Wir leben in einer Zeit, „in der die meisten Textil-Traditionen verschwunden sind und verschwinden“, schreibt die Sammlerin. „Darum ist es mir wichtig, alte Textilien zu zeigen, denn sie gehören der Vergangenheit an. Vielleicht lassen wir uns durch einzelne Muster in unserer Arbeit inspirieren, interessieren uns für die Kultur des Herkunftslandes, wollen mehr über die Hersteller oder die Herstellung lernen usw. Unser Interesse und die Bewunderung in einer Ausstellung belebt diese vergangene Kunst in gewisser Weise neu.“

Text: Andreas Schlothauer

Foto: Anita Schröder



Ferne Völker Textile Kunst

23. Februar – 11. Mai 2014
Sammlung Anita Schröder



NordseeMuseum Husum
Nissenhaus

NELL WALDEN

– die erste Sammlerin
außereuropäischer Kunst?

„[...] die Schwedin Nell Walden. Malerin, Schriftstellerin und Dichterin, wird [...] zur Sammlerin großen Stiles; ihre Leidenschaft richtet sich auch auf die Kunst der Naturvölker an deren Entdeckung im Zusammenhang mit der modernen Kunst sie einen wichtigen Anteil hatte. Ihre Sammlung, die für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts so bedeutungsvoll geworden ist, [...]“¹



Abb. 1: Das Wohnzimmer der Sammlerin Nell Walden in Ascona, Schweiz, um 1935.²

Die Schwedin Nell Walden (1887-1975) war eine der ersten Sammler des deutschen Expressionismus und der damaligen europäischen Avantgarde. Sie erwarb ab 1914 zahlreiche Früh-Werke von Klee, Kandinsky, Chagall, Marc, Macke, Kokoschka, Archipenko, etc. Die Versteigerung von Teilen ihrer Sammlung im Jahre 1954 war für die damalige Kunstwelt ein Ereignis. Ihre Rolle im Rahmen des STURM wird bisher unterschätzt. In der gleichnamigen Ausstellung des Wuppertaler Von der Heydt-Museums im Jahre 2012 wurde Nell Walden von der Kuratorin Andea von Hülsen-Esch am Rande – als Gattin Herwarth Waldens – erwähnt.³ Auch in dem aktuellsten Buch zum STURM aus dem Jahre 2013 ist sie nur beiläufig genannt.⁴

Fast unbekannt ist unter Sammlern und Ethnologen, dass Nell Walden auch eine bedeutende Sammlung der Naturvölker besaß, also afrikanische, ozeanische, asiatische Masken und Figuren sowie südamerikanische Textilien und Keramik. Die genaue Zahl des Sammlungsbestandes ist nicht feststellbar, lag jedoch mindestens bei 327, ziemlich sicher bei 540 und kann sogar deutlich oberhalb 600 Objekten gelegen haben. Etwa 15-20 % der Sammlung befinden sich heute im Rietberg Museum Zürich, als Teil der Sammlung Von der Heydt. Es ist interessant, dass eine Sammlung dieses Umfanges, dieser Vielfalt und der Bedeutung heute derart unbekannt ist. Liegt es daran, dass sie eine Frau war? Eine der ersten, wenn nicht die erste Sammlerin außereuropäischer Kunst in Deutschland.

Der STURM - Herwarth und Nell Walden⁵

„Da sind nebeneinander Romanen, Germanen, Slawen, Semiten, Mongolen, Neger, Südsee-Insulaner, Franzosen [...] Das christliche Motivbild zeigte Herwarth Walden neben dem riesigen Standbild eines melanesischen Uli-Götzen und neben einer vielköpfigen hinduistischen Götterstatue.“⁶

Das erste Viertel des 20. Jahrhunderts erschütterte die Deutschen durch Krieg, Revolution, Inflation und war doch eine Blütezeit der Kultur und Kunst. Nell Walden schrieb rückblickend im Jahr 1963: „Die Verschmelzung von jüdischem Geist und jüdischer künstlerischer Begabung mit deutschen Kultur- und Kunstelementen hat zu einem Niveau an künstlerischen Leistungen geführt, das nicht so leicht wieder erreicht werden kann. Das Zentrum war Berlin. [...] Berlin war international. [...] Im STURM waren alle europäischen Nationen durch Künstler vertreten.“⁷

Eine zentrale Persönlichkeit dieser künstlerischen Bewegung war der Musiker, Komponist, Schriftsteller, Verleger und Galeristen Herwarth Walden (1878-1941), der neben den Galeristen Paul Cassirer und Alfred Flechtheim in dieser Zeit prägend war, nicht nur für die deutsche, sondern auch für die europäische Kunstszene. Nell Walden schreibt über diese Zeit und Herwarth Walden: „Niemand wird bestreiten können, dass er Wegbereiter und Vorkämpfer für die Neue Kunst gewesen ist. Die großen Meister dieser Kunst, die heute weltberühmt sind, hat Walden gefördert und als erster propagiert, ganz selbstlos und gegen einen unvorstellbar gehässigen Widerstand von Presse und Publikum.“⁸

Geboren als Georg Lewin⁹, Sohn eines Berliner Arztes, absolvierte er zunächst eine Ausbildung als Pianist und Komponist, bevor er im Jahre 1904 den Verein für Kunst als Podium für junge Autoren ins Leben rief. 1910 gründete er die Zeitschrift *Der STURM*, in welcher z. B. Alfred Döblin, Guillaume Apollinaire, Rudolf Blümner, Max Brod, Karl Kraus veröffentlichten.¹⁰ Die im Jahre 1912 eröffnete *STURM*-Galerie in der Potsdamerstrasse 134 A (Berlin) präsentierte Werke damals unbekannter Künstler, z. B. Marc Chagall, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, August Macke, Heinrich Campendonk, Oskar Kokoschka, Fernand Leger, Lyonel Fei-

ninger, Alexej Jawlensky, Gabriele Münter, Hans Arp, Robert Delaunay, und half wesentlich, diese auf dem Kunstmarkt zu etablieren.¹¹

Nell Roslund (1887-1975) entdeckte 1910 die Zeitschrift *Der STURM* im Hause ihrer Freundin Hedwig Schlasbert, der Schwester Herwarth Waldens, im schwedischen Landskrona. 1911 kam es dort zu einer Begegnung mit Herwarth. Ein zweites, zufälliges Treffen in Berlin fand Anfang des Jahres 1912 statt – der Beginn ihrer Mitarbeit an seinen *STURM*-Projekten. Im November 1912 heirateten sie.¹² Erstes gemeinsames Projekt war die Vorbereitung der internationalen Ausstellung *Erster Deutscher Herbstsalon* im September 1913 mit etwa „400 Werken von 75 Künstlern“ aus Frankreich, Holland, Indien, Italien, Österreich, Rumänien, Rußland, Schweiz, Spanien, Tschechoslowakei, Ungarn, USA und Deutschland.¹³ Damals von den Medien verrissen, gilt diese Ausstellung heute als wichtiges Kunstergebnis. In den folgenden Jahren organisierte *Der STURM* Hunderte Ausstellungen in ganz Deutschland und Europa. Bis zur Scheidung im Jahr 1924 war Nell als Mitarbeiterin Herwarths wichtiges Fundament und zumindest von 1914 bis 1918 auch wichtigster Finanzier der Projekte. „Die Hälfte meines Honorars gab ich Herwarth Walden für den *STURM*.“¹⁴ Sie unterstützte und ermöglichte die Ausstellungen und die Zeitschrift durch ihre Arbeit als Korrespondentin schwedischer Zeitungen und Übersetzerin für das Auswärtige Amt. Rückblickend schrieb sie: „Die finanziell besten Jahre für ihn und den *STURM* waren seltsamerweise die Kriegsjahre 1914 bis 1918. Das lag daran, daß ich in jenen Jahren die Möglichkeit hatte, viel Geld zu verdienen, und zwar als Mitarbeiterin von zehn schwedischen Zeitungen, außerdem das Lektorat Skandinavien für das Auswärtige Amt und das deutsche Kriegspresse-Quartier besorgte.“¹⁵ Seit 1919 engagierte sich Herwarth Walden zunehmend politisch und wird Mitglied der Kommunistischen Partei. Die künstlerischen Projekte verlieren an Bedeutung. 1924 kommt es zur einvernehmlichen Scheidung von Nell, nicht jedoch zum Bruch: „Meine Freundschaft, meine Anteilnahme und weitere Mitarbeit an seinem großen *STURM*-Werk verblieben ihm indessen ungeschmälert.“¹⁶

Die letzten *STURM*-Ausstellungen fanden im Jahre 1929 statt. Die Zeitschrift endete 1932. Herwarth Walden ging noch im selben Jahr nach Moskau. Dort wurde er 1941 verhaftet, der Spionage beschuldigt und verstarb wenig später im Gefängnis.¹⁷

Die *STURM*-Sammlung der Waldens

Ihr Großvater mütterlicherseits war Reeder, dessen Schiffe nach Indien, China, Japan fuhren. Nell Walden berichtet: „[...] stellte man mir die Frage, wie ich zum Sammeln gekommen sei. Ich konnte wahrheitsgemäß antworten: ‚Sammeln ist bei mir ein vererbtes Laster.‘ [...] Als Kind war es meine größte Freude, im großelterlichen Haus zu sein, dessen großen Räume, gefüllt mit Gegenständen aus Ostasien mich faszinierten. Sicher habe ich meine Sammelleidenschaft vom Großvater geerbt.“¹⁸ Im Jahre 1914 erwirbt sie erste Bilder, z. B. von Kandinsky:¹⁹ „Meine eigene Sammlertätigkeit fiel hauptsächlich in die Zeit von Herbst 1914 bis 1918. Ganz begreiflich, weil ich zu jener Zeit große Einnahmen hatte. So konnte ich bei jeder *STURM*-Ausstellung Werke von *STURM*-Künstlern erwerben.“²⁰

Auf Wunsch von Herwarth Walden beschränkte sich die

Kenntnis der finanziellen Unterstützung des *STURM* durch Nell Walden auf einen kleinen Kreis von Mitwissern. Die entstehende Sammlung war eine gemeinsame. „Als er aber unsere Kunstsammlung als ‚Sammlung Herwarth Walden‘ bezeichnete, protestierte ich, und Walden sah ein, daß es nicht korrekt war, die Kunstsammlung, die ich mit meinem Gelde anlegte, als die seine zu bezeichnen, [...] Wir einigten uns auf den Namen ‚Sammlung Walden‘. Diese Bezeichnung war, solange wir verheiratet waren, wohl die richtige.“²¹ Mit der Scheidung im Jahre 1924 ging die Sammlung an Nell Walden, sodass sie „[...] wohl eine der umfangreichsten Privatsammlungen zur modernen Kunst in Deutschland besessen haben dürfte.“²² In der Sammlung Walden waren in den 1920er-Jahren z. B. folgende Künstler vertreten: Alexander Archipenko, Heinrich Campendonk, Carlo Carrá, Marc Chagall, Robert Delaunay, Emil Filla, Johanns Itten, Alexej Jawlensky, Béla Kádár, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Fernand Léger, André Lhote, August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Kurt Schwitters.²³

Im September 1927 wird ein Teil der Walden-Sammlung erstmals in der Galerie Flechtheim in Berlin am Lützowufer 13 ausgestellt – unter dem Titel „Nell Walden-Heimann und ihre Sammlungen“.²⁴ Ursprünglich wollte sie die *STURM*-Sammlung inklusive des Archivs komplett einem Berliner Museum übereignen. Mit der drohenden Machtübernahme der Nazis und da die Kunsthalle Basel eine *STURM*-Ausstellung plante, verbrachte sie die Sammlung ab 1932 in die Schweiz und emigrierte selbst 1933 nach Ascona. Ihr Mann wollte Deutschland (noch) nicht verlassen, wurde Ende der 1930er-Jahre deportiert und ermordet.²⁵ Erstmals ausgestellt wird die Walden-Sammlung im Berner Kunstmuseum von Oktober 1944 bis März 1945. Max Huggler, der damalige Direktor schrieb: „Diese Sammlung befand sich seit Jahren an verschiedenen Stellen zerstreut in der Schweiz. (Nun) [...] konnte der Großteil des Sammlungsbestandes in den vorhandenen Räumen untergebracht werden. Damit kommt die Sammlung Nell Walden, die für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts unentbehrlich und zu einem Begriff geworden ist, als persönliche und einmalige Schöpfung zur Darstellung.“²⁶

In den folgenden Jahren gingen wesentliche Sammlungsteile an Museen in der Schweiz (Kunsthalle Basel, Kunstmuseum Bern) und in Schweden (Moderna museet Stockholm, Landskrona Museum). Vieles befindet sich auch in Privatbesitz. Im Jahre 1954 wurde vom Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer eine Auktion mit Werken der Walden-Sammlung durchgeführt, die weltweit großes Interesse bei Kunsthändlern und Sammlern erregte. Der finanzielle Erfolg war für Nell Walden nicht das wesentliche Motiv: „Jedenfalls war mein Gesamtertrag bei der Auktion nicht höher als die Summe, die heute für ein hervorragendes Bild meiner Sammlung im Wiederverkauf bezahlt wird. [...] Der finanzielle Gewinn war für mich nie ausschlaggebend.“²⁷ Wichtiger war für sie das Signal an die Öffentlichkeit, dass der *STURM*, d. h. das gemeinsame Wirken Herwarth Waldens und seiner Freunde, nicht vergessen war. „Etwas Gutes ist durch diese Auktion und das zur gleichen Zeit erscheinende *STURM*-Buch doch entstanden: Herwarth Walden, die Tätigkeiten des *STURM* und die *STURM*-Künstler wurden wieder aktuell [...] und anerkannt. Denn bis 1954 waren Walden und der *STURM* eigentlich ganz in Vergessenheit geraten. Es brauchte also diesen Weckruf.“²⁸ Nell Walden verstarb 1975 in Bern.

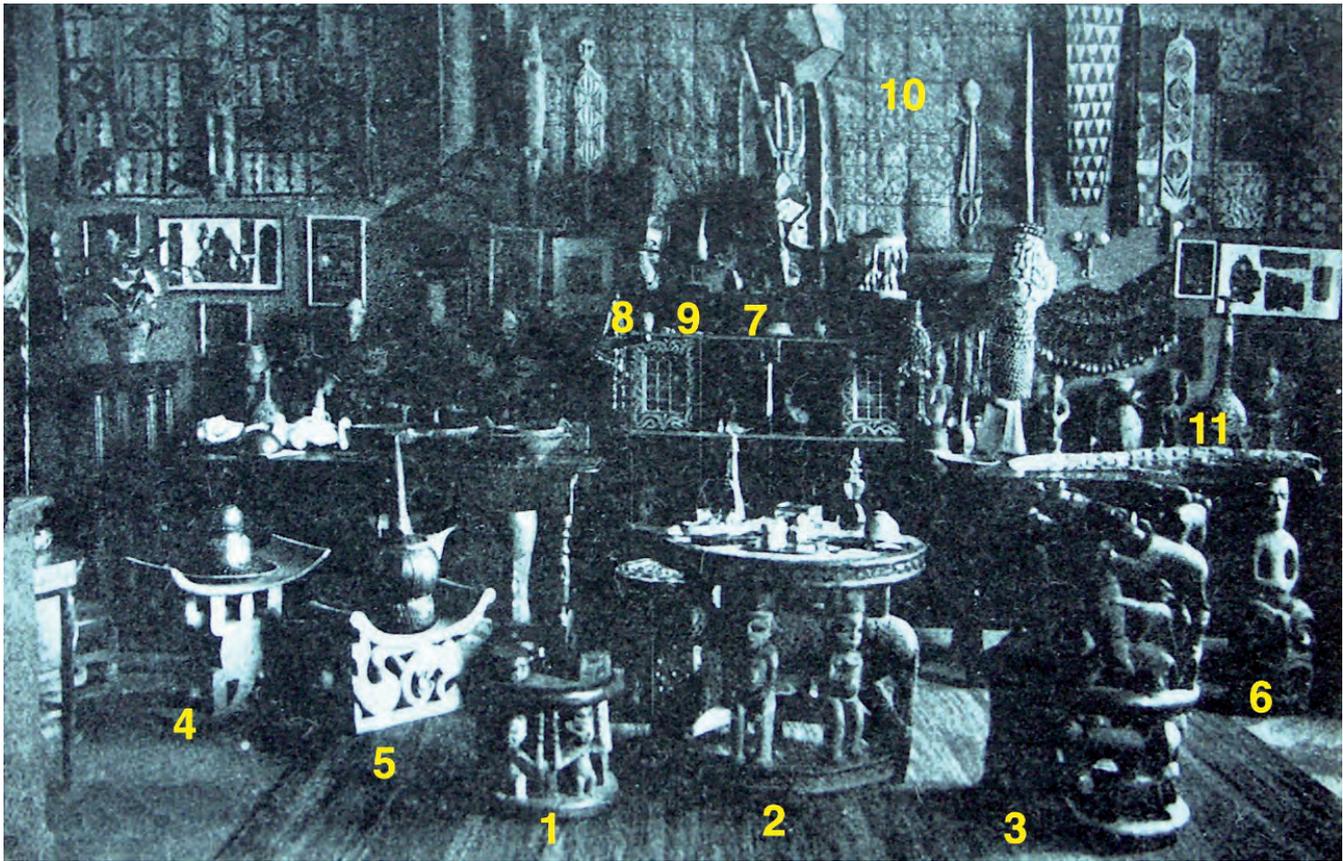


Abb. 2: „Sammlung Nell Walden-Heimann, Berlin“, Der Querschnitt 1928²⁹ (1,2,3) Hocker der Bamun, Kameruner Grasland; (4) Hocker der Duala, Kamerun; (5) Hocker der Ashanti, Ghana; (6) Figur der Maori; (7) kepong-Maske, Neu-Irland; (8) Neu-Irland-Maske; (9) Schale der Yoruba; (10) Tapas sowie Tanzstäbe und Figuren; (11) Perl-Kalebasse der Bamun, Kameruner Grasland (heute Völkerkundemuseum Burgdorf, BU-NWH110).

Die Walden-Heimann Sammlung der Naturvölker

„Es blieb in meiner Berliner Zeit aber nicht beim Bildersammeln; es kam noch eine ethnographische Sammlung hinzu, vor allem in meiner zweiten Ehe, denn meinen Mann, Dr. Hans Heimann, habe ich mit meiner Sammelleidenschaft angesteckt. Die Ethnographika reizten ihn noch mehr als die Bilder.“³⁰ Da die Heirat im Jahre 1926 stattfand, ist sicher, dass ein großer Teil der Sammlung zwischen 1926 und 1932 zusammengetragen wurde. Das nachweisbar früheste Stück, ein Hocker der Duala (Kameruner Küste), erwarb Nell Walden aber schon im Jahre 1913 in Hamburg. Es befindet sich heute im schwedischen Landskrona Museum (Inv.-Nr. 16223).³¹ Es kann also davon ausgegangen werden, dass Nell Walden bereits vor 1926 etliche Stücke angesammelt hatte.

Die Walden-Heimann Sammlung gelangte im Jahre 1932 in die Schweiz und war zuerst im Musée d'Ethnographie Genève (MEG) eingelagert, bevor sie Anfang der 1940er-Jahre an das Berner Kunstmuseum weitergereicht wurde. Bei der Einfuhr wurden 327 Objekte für den Zoll erfasst, die Sammlungsliste befindet sich im Archiv des MEG (350.A.1.1.4/25). An einigen Stücken im Völkerkundemuseum Burgdorf sind noch Zoll-Etiketten sowie ein weißes Etikett mit dem Nummerierungssystem z. B. „NWH125“ aus dieser Zeit. Eine lückenhafte Angebotsliste im Völkerkundemuseum Burgdorf nennt „539“ als höchste Nummer. Weiterhin ist bei etlichen Stücken im Museum Landskrona ein Erwerb von „René Gardi (Expedition 1965)“ dokumentiert (Z. B. Inv.-Nr. 16224-27). Waldens Sammelei endete also frühestens um 1965. Es ist derzeit davon auszugehen, dass der Gesamtbestand deutlich oberhalb von 600 Objekten lag.

Weitere Angaben zum Erwerb von Stücken oder zu deren

Preisen sind von Nell Walden nicht veröffentlicht, es gibt auch kaum sonstige Hinweise.³² Einige Stücke wurden bei der Berliner Händlerfamilie Arthur Speyer erworben. Speyer III. erzählte in einem Interview: „Herbert [sic!] Walden [...] kannte meinen Vater und seine Frau, das war damals die Nelly Walden, die ist dann später auch noch als Sammlerin aufgetreten und die hat sich dann von Herbert Walden getrennt und hat einen jüdischen Frauenarzt geheiratet, einen Doktor Heimann, und der war nachher der Arzt meiner Mutter und wenn er sie behandelt hat, ließ er sich mit ethnographischen Stücken bezahlen und dadurch hat diese Nelly Walden dann eine ethnographische Sammlung zusammengestellt. Und sie hat sie dann später nach dem Zweiten Weltkrieg in Schweden verkauft für relativ gutes Geld.“³³ Diese Informationen von Speyer sind nur zum Teil richtig. Abgesehen davon, dass der Vorname Waldens Herwarth und nicht Herbert lautete, ist bei einer Gesamtzahl von mindestens 327 Objekten kaum anzunehmen, dass die Sammlung allein das Resultat von Krankenbehandlungen war. Zudem gelangte nur ein Teil der Stücke nach Schweden.³⁴

Der Verbleib der Sammlung ist teilweise feststellbar. Falsch ist die Angabe bei Bilanz: „Heute befindet sich die ethnographische Sammlung zusammen mit den eigenen Werken [...] im Museum ihrer Heimatstadt Landskrona.“³⁵ Denn im Jahre 1945 empfahl Johannes Itten, damals Direktor des Kunstgewerbemuseums Zürich, von der Heydt den Ankauf ethnographischer Objekte aus der Sammlung Walden-Heimann. [...] „Ich habe von Frau Nell Walden eine größere Zahl von Objekten aus ihrer ethnographischen Sammlung ausgewählt für unser Museum, und zwar 47 Stück aus Ozeanien, Neu-Guinea, Neu-

Mecklenburg, Neu-Pommern, Salomonen usw., alles indonesische Sachen, und 10 Stück aus ihrer Afrika-Sammlung ... Ich möchte Sie nun höflichst anfragen, ob Sie geneigt wären, diese Sammlung zu dem genannten Betrage zu übernehmen.“³⁶ Heydt willigte ein, d. h. etwa 15-20% der Sammlung Walden-Heimann wurden angekauft und befinden sich heute als Teil der Heydt-Sammlung im Museum Rietberg Zürich. Im Landskrona Museum befinden sich 138 Nummern, d. h. etwas mehr als 140 Objekte³⁷ und mindestens 10 Stücke sind im Völkerkundemuseum Burgdorf nachweisbar.

Museum Rietberg Zürich

Neun Kunstwerke sind in der Dauerausstellung zu sehen, acht ozeanische und ein indonesisches, darunter eine „Flügel-Maske kepong aus Neu-Irland“ (RME405). Identifiziert sind weitere 69 Werke, die sich im Schaudapot befinden; z. B. eine „Antilopenmaske der Tikar, Bamenda Kameruner Grasland“ (RAf724, abgebildet in Leuzinger 1978, Nr. 101) und ein „Zeremonialstab der Batshokwe, Angola oder Südkongo“ (RAC905, abgebildet in Leuzinger, Nr. 156).³⁸

Völkerkundemuseum Burgdorf

Im Jahresbericht 1946 sind unter der Rubrik „Zuwachsverzeichnis April 1943 bis März 1946“ genannt:

„I. Afrika

1 Kürbisflasche mit buntem Perlschmuck (W110, Nummernzuordnung durch den Autor), 1 Hörnermaske aus Holz (W141, Nummernzuordnung Autor), 1 Pfeifenkopf aus schwarzem Ton, 1 Wurfbeil, alles aus Kamerun, sowie 2 Opferschalen aus Lagos (W125, Nummernzuordnung Autor): Ankauf 1945 aus der Sammlung Nell Walden.“

III. Ozeanien

„1 Ahnenpfahl [W238, Nummernzuordnung Autor], 1 kleine Schnabelmaske aus Holz, 1 Kleiderhaken mit schönen geometrischen Ornamenten: Ankauf 1945 aus der Sammlung Nell Walden.“³⁹

Bernisches Historisches Museum

In Bern verblieben laut dem Inventar der ethnographischen Abteilung 12 Objekte: neun aus Melanesien, zwei aus Peru und eines von Bali. Der Rest des ehemaligen Walden-Heimann-Deponats wurde 1936 zurückgegeben und ist laut Vermerk im Inventar heute im Museum Rietberg Zürich.

1936.510.1023 Malangan, Neu-Irland; 1936.510.1067 Kopfstütze, Papua-Neuguinea; 1936.510.1068 Tanzstab, Papua-Neuguinea; 1936.510.1069 Schürze, Papua-Neuguinea; 1936.510.1070 Tragtasche, Papua-Neuguinea; 1936.510.1071 Schürze, Admiralitätsinsel; 1936.510.1072 Frauenrock, Admiralitätsinsel; 1936.510.1093 kleine Maske, Papua-Neuguinea; 1936.510.1094 kleine Maske, Papua-Neuguinea; 1945.441.0247 Webgerät, Peru; 1945.441.0248 Spindel, Peru; 1945.441.0249 Figur, Bali.

Der Briefwechsel in den Jahren 1947 bis 1950 zwischen dem damaligen Kurator Marcel Rychner und Nell Walden legt nahe, dass noch weitere Stücke nach Burgdorf kamen.⁴⁰ Weitere 12 Objekte sind im Bernischen Historischen Museum, möglicherweise auch einige im Museum der Kulturen Basel und sicher vieles unerkannt in Privatsammlungen, denn das Stuttgarter Auktionshaus Roman Norbert Ketterer hat 1956 in einer Auktion 117 Nummern angeboten. Etliche Stücke wurden damals jedoch nicht verkauft und befinden sich heute im Landskrona Museum.

Im Folgenden werden nur einige Stücke vorgestellt, um die Bedeutung der Sammlung zu zeigen, eine Aufarbeitung mit

Abgleich der verschiedenen Sammlungslisten steht noch am Anfang. Zwei Fotos in Zeitschriften der Galerie Flechtheim und eine Postkarte (Abb. 1) vermitteln einen optischen Eindruck; das eine veröffentlicht im Jahr 1928 in *Der Querschnitt*, das andere im Jahr 1932 in *Omnibus*.

In Abbildung 2 stehen im Vordergrund mittig drei Hocker der Bamun aus dem Kameruner Grasland (1,2,3), links ein Hocker der Ashanti (4 bzw. der oben erwähnte der Duala (5) und ganz rechts eine Figur der Maori (6). Zentral auf dem Regal ist die kepong-Maske erkennbar, die sich heute im Rietberg Museum befindet (7), links davon eine weitere Neu-Irland-Maske (8) und rechts eine Schale mit Figuren, möglicherweise der Yoruba aus Nigeria oder Benin (9). An den Wänden sind Tapas befestigt sowie Tanzstäbe und Figuren Papua-Neuguineas und umliegender Inseln (10). Viele Stücke, die auf dem Foto nur unscharf zu erkennen sind, werden möglicherweise dann regional eindeutig zuordenbar sein, wenn das abgebildete Stück gefunden ist. Ein Beispiel hierfür ist eine mit Perlen verzierte Kalebasse der Bamun des Kameruner Graslandes (11), die sich heute im Burgdorfer Völkerkundemuseum befindet (BU-NWH110; auf dem Foto in der mittleren Ebene rechts im Bild).



Abb. 3: „Bei Nell Walden-Heimann, Berlin“, *Omnibus* 1932⁴¹ (1) kepong-Maske, Neu-Irland; (3, 4) Schale der Yoruba; (2) idem (heute Völkerkundemuseum Burgdorf, BU-W125); (5) Maske des Kameruner Graslandes; (6) gope-Brett aus dem Gebiet des Purari-River, Papua-Golf, Neu-Guinea; (7) Tanzstäbe und (8) Figuren Papua-Neuguineas; (9) zwei aufeinander gestapelte Hocker der Bamun, Kameruner Grasland; (10) alt-amerikanische Textilien; (11) alt-amerikanische Keramik.

Auf Abbildung 3 ist das Regal hervorgehoben. Mittig wieder die kepong-Maske (1). Rechts zwei und links eine bemalte Schale mit Figuren der Yoruba aus Nigeria oder Benin (2, 3, 4), Nummer 2 ist heute im Völkerkundemuseum Burgdorf (BU-W125).



Abb. 4: Ahnenfigur vom unteren Sepik, Papua-Neuguinea, um 1900 (BU-NWH238)



Abb. 5: Perlverzierte Kalebasse der Bamun, Kameruner Grasland, um 1910 (BU-W110)



Abb. 6: Schalenträgerin der Yoruba, ehemaliges Dahomey (heute Benin), um 1885 (BU-W125-4a)

„SAAL LINKS VOM EINGANG:

Große Vitrine:

Inka-Töpfereien aus dem Gebiet von Pachacamac ...; Grabbeigaben von charakteristischer Form, besonders selten die rechteckig geformten.

Rückwand:

Unter Glas: Ornamentierte Gewebe und Wollborten von Leichentüchern der Inkas

Auf Sockeln: Mexikanische Steinplastik, peruanischer Tonkrug, Holzplastik aus der Südsee

Darüber Tapas.

Linke Wand: Gefäße aus Persien, Schiwastatue

Rechte Wand: Geschnitzte Idole und Tanzgegenstände Afrikas.

SAAL RECHTS VOM EINGANG:

Große Vitrine:

Nackenstützen, Neuguinea; Schutzidole gegen Krankheit, Insel Nias bei Sumatra; Knochen- und Obsidiandolche, Admiralitätsinseln

Rückwand:

Flügelmaske aus Neumecklenburg; Tanzstäbe und Giebelmasken der Südsee; geschnitzter Häuptlingsstuhl, Tisch und Hocker aus Kamerun.

Linke Wand:

Tanzmasken aus der Südsee und Kamerun;

1. Vitrine; Schildpattmaske der Torres-Straße.

2. Vitrine: Benin-Bronzen, 16/17. Jahrh., äußerst selten; der Leopard nur in zwei Exemplaren vorhanden.

3. Vitrine: geschnitzte Idole.

Rechte Wand:

Geschnitzte Idole Afrikas,

Schild und Waffen von Borneo.“ (S. 59)

Oberhalb des Regales eine Maske des Kameruner Graslandes (5) und ganz rechts unten im Bild ein gope-Brett aus dem Gebiet des Purari-River, Papua-Golf, Neu-Guinea (6). Darüber Tanzstäbe (7) und Figuren Papua-Neuguineas (8) sowie links zwei aufeinander gestapelte Hocker der Bamun, Kameruner Grasland (9). Ganz oben befinden sich alt-amerikanische Textilien in Bilderrahmen (10) und unten im Regal alt-amerikanische Keramik (11). Die knappe Beschreibung ... Ausstellungsteiles „Kunst des Naturvölker“ im Katalog des Berner Kunstmuseums „Der Sturm. Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912-1920 von Oktober 1944 bis März einen ähnlichen Eindruck von der Vielfalt der Sammlung (siehe oben grauer Kasten).

Im Ausstellungskatalog Afrikanische Plastik der Berliner Secession des Jahres 1932 sind zwei weitere Stücke genannt: „Liberia 128. Weibliche Figur“ und „Unteres Kongogebiet 129. Weibliche Figur“. ⁴² Die Liberia-Figur ist durch eine Abbildung und den zugehörigen Objekttext des Stuttgarter Auktionskataloges identifizierbar als eine Figur der Mende. ⁴³ Im Katalog der Ausstellung Afrikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen im Kunstgewerbemuseum Zürich vom 24. Juni bis 2. September 1945 ist durch eine Abbildung und den Objekttext ein weiteres Stück eindeutig feststellbar: eine kleine Bronze-Figur eines Leoparden aus dem Königreich Benin. „XVIIIb Leopard, Bronze / Benin, Nigeria / 1 18 cm Sammlung Nell-Walden, Schinznach-Bad“. ⁴⁴ Auf einem Foto der Ausstellung Art du Benin des Musée du Trocadéro (Paris) im Jahr 1932 war diese kleine Skulptur zu sehen (Akte Louis Carre Nr. 12319.05 in der Vitrine links, oben rechts).

Text: Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN

- 1 Nach „Prof. (Max) Hugglers Einführung zum Katalog der Berner Ausstellung“. In Sammlungsakte Nell Walden, Völkerkundemuseum Burgdorf. Ähnlich auch im Vorwort des Ausstellungskataloges des Berner Kunstmuseum 1944/45 S. 50
- 2 Archiv Bernisches Historisches Museum, Akte Nell Walden
- 3 Ausstellung „Der Sturm – Zentrum der Avantgarde“, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 13.3. - 10.6.2012
- 4 Chytraeus-Auerbach, Irene und Ulli, Elke (Hrsg.): Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde. Kultur und Technik, Band 24, Berlin 2013.
- 5 Zu den Lebensdaten Herwarth Waldens ein kurzer Überblick in Berner Kunstmuseum: Nell Walden Sammlung und eigene Werke. Bern, 1966, S. 5-7; zu Nell Walden S. 8 f.
- 6 Zitat von Lothar Schreyer in: Walden, Nell: Herwarth Walden, Mainz 1963, S. 12
- 7 Ebd., S. 31
- 8 Ebd., S. 16
- 9 Den Namen Herwarth Walden nahm er um 1900 auf Veranlassung seiner ersten Ehefrau an, der Dichterin Else Lasker-Schüler (1869-1945), mit der er von 1901 bis 1911 verheiratet war.
- 10 Alphabetisches Verzeichnis der Mitarbeiter der Zeitschrift Der STURM in: Walden, Nell und Schreyer, Lothar: Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, Baden-Baden 1954, I. bis XIV. Jahrgang, S. 211-256
- 11 Verzeichnis der STURM-Ausstellungen der Jahre 1912 bis 1921 ebd., S. 257-266
- 12 Ebd., S. 9 ff.
- 13 Ebd., S. 25
- 14 Walden, Nell: Herwarth Walden, Mainz 1963, S. 44
- 15 Ebd., S. 21, siehe auch Walden, Nell und Schreyer, Lothar, a.a.O., S. 38 ff.
- 16 Walden, Nell und Schreyer, Lothar, a.a.O., S. 61
- 17 Ebd., S. 33 f.
- 18 Walden, Nell: Herwarth Walden, a.a.O., S. 56
- 19 Walden, Nell und Schreyer, Lothar, a.a.O., S. 34
- 20 Walden, Nell: Herwarth Walden, a.a.O., S. 23
- 21 Ebd., S. 23. Die Inkorrektheit, dass Nell später die gemeinsame Sammlung stets als Sammlung Nell Walden bezeichnete, ist ihr allerdings nicht aufgefallen. Ohne Herwarth Walden hätte es die Sammlung nicht gegeben und bei der Auswahl der Werke war seine Meinung sicher nicht unwichtig. Es geht mir nicht um die juristischen Eigentumsverhältnisse, sondern um eine historische Einordnung des Entstehens. Daher spreche ich in diesem Textabschnitt von der Walden-Sammlung.
- 22 Bilanz, Karla: Nell Walden, in: Jürgs, Britta (Hrsg.): Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabelle d'Este bis Peggy Guggenheim, Berlin 2000, S. 229-256, S. 237. Die Zusammenfassung der Autorin ist geprägt von einem Übermaß eigener Interpretation und Wertung bei mangelhaften Quellenangaben zu ihren Deutungen.
- 23 Eine Liste der Künstler in der Walden-Sammlung findet sich in Walden, Nell und Schreyer, Lothar, a.a.O., auf S. 268 sowie im Katalog des Berner Kunstmuseums zur Ausstellung: Der Sturm. Sammlung von Nell Walden aus den Jahren 1912-1920, Bern 1944, S. 51 ff. In der Sammlung Walden waren in den 1920er-Jahren folgende Künstler vertreten: „Alexander Archipenko, Rudolf Bauer, Vincenc Benes, Umberto Boccioni, Erich Buchholz, Heinrich Campendonk, Carlo Carrà, Marc Chagall, Robert Delaunay, Tour Donas, Emil Filla, Albert Gleizes, Isaac Grünewald, Sigrig Grünewald-Hjertén, Jacoba Heemskerck, Johannes Itten, Alexej Jawlensky, Bela Kadar, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Ottokar Kubin, Fernand Léger, André Lhote, August Macke, Franz Marc, Louis Marcoussis, Carl Mense, Jean Metzinger, Johannes Molzahn, Georg Muche, Felix Müller, Gabriele Münter, Otto Nebel, Gösta-Adrian Nilsson, Peri Laslo, J. Pobereschsky, Iwan Puni, Hugo Scheiber, Lothar Schreyer, Georg Schrimpf, Kurt Schwitters, Gino Severini, Arnold Topp, Maria Uhden, William Wauer, Marianne Werefkin, Ossip Zadkine.“
- 24 Im Jahre 1926 hatte Nell Walden den Berliner Frauenarzt Hans Heimann geheiratet.
- 25 Das genaue Datum und die Umstände nennt Nell Walden nicht, siehe Walden, Nell: Herwarth Walden, a.a.O., S. 30
- 26 Zitat Max Huggler im Berner Ausstellungskatalog von 1944, a.a.O., S. 50
- 27 Walden, Nell: Herwarth Walden, a.a.O., S. 63
- 28 Ebd., S. 64
- 29 Aus: Der Querschnitt, Zeitschrift der Galerie Flechtheim, 8. Jahrgang, Heft 1, Berlin 1928, S. 132
- 30 Walden, Nell: Herwarth Walden, a.a.O., S. 56 f.
- 31 Der Hocker ist beschrieben in: Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 23. Auktion Außereuropäische Kunst China, Persien, Peru, Naturvölker, 11. und 12. April 1956 (Auktionskatalog), S. 659, und ist als zweiter von links auf Abb. 2. zu sehen.
- 32 Vereinzelt finden sich im Landskrona Museum weitere Objektdaten.
- 33 Schindlbeck, Harald: Gefunden und Verloren. Arthur Speyer, die dreißiger Jahre und die Verluste der Sammlung Südsee des Ethnologischen Museums Berlin, Berlin 2012, S. 66
- 34 Eine große methodische Schwäche des Buches „Gefunden und Verloren“ liegt darin, dass Schindlbeck die Angaben Speyers selten quer geprüft hat.
- 35 Bilanz, a.a.O., S. 252
- 36 Brief Johannes Itten an Eduard von der Heydt vom 15. April 1946, Museum Rietberg Archiv Zürich, zitiert in: Tisa-Francini, Esther: Ergebnisse aus der Provenienzforschung, in: Museum Rietberg Zürich, Jahresbericht 2009, S.103. Itten und Walden kannten sich aus Berliner STURM-Zeiten. Werke von Itten waren in der Walden-Sammlung. Die Schweizer Kunsthistorikerin Esther Tisa Francini bearbeitet in den letzten Jahren die Bestände im Rietberg Museum hinsichtlich der Provenienz.
- 37 Landskrona Museum: Nell Walden. Introduction till Nell Waldens donation i Landskrona 1972 und Sammlungsliste vom 8. Dezember 2010, erhalten per Mail am 12. März 2014 von Birthe Wibrand, Konstantintendent Landskrona museum/Konsthall. Vielen Dank an Anita Schröder für die Hilfe.
- 38 Leuzinger, Elsi: Afrikanische Skulpturen, Zürich 1978
- 39 Städtisches Museum Burgdorf: Bericht über das Schuljahr 1945/46, IX. Ethnographische Sammlung, Burgdorf 1946, S. 49
- 40 So z. B. eine bunt bemalte Figur der Yoruba (ehemaliges Dahomey), Mutter mit Kind an der Brust, auf der Unterseite ein Etikett mit der Nummer „NWH130“. Weiterhin gibt es mindestens drei Karteikarten von Objekten „W241 Kleine Holzplatte“, „W530 Brustschmuck“ und „W538 künstliche Blumen aus Federn“.
- 41 Foto aus: Omnibus (Zeitschrift der Galerie Flechtheim), 1932, S. 90
- 42 Berliner Secession: Afrikanische Plastik, Berlin 1932. Die meisten Ausstellungsobjekte stammten aus dem Berliner Völkerkundemuseum. Für Auswahl und Aufstellung der Werke war Eckart Sydow verantwortlich. Weitere „Hervorragende Stücke kamen aus Privatsammlungen: A. Ehrenberg, Alfred Flechtheim, Baron v. d. Heydt, H. Himmelheber, E. Hintz, Arno Nadel, Max Pechstein, Frau Gulla Pfeffer, H. Purman, Baron Simolin, A. Speyer, Frau Nell Walden.“
- 43 „Liberia 645 Weibliche Figur mit den charakteristischen Halswülsten, 53,5 cm hoch, 160,- [DM] Abbildung auf Tafel 30“
- 44 Kunstgewerbemuseum Zürich: Afrikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen. 24. Juni bis 2. September 1945

QUELLEN DER BESTANDSBESTIMMUNG für den Autor

Zwei historische Fotos, Objekttexte in drei Ausstellungskatalogen, ein Auktionskatalog mit Fotos von Einzelobjekten sowie die Erwerbsakten im Völkerkundemuseum Burgdorf, im Landskrona Museum und im Rietberg Museum Zürich.

- * Abbildung in: Der Querschnitt, Band 8/1, 1928, S. 132
- * Abbildung in: Omnibus, 1932, S. 90
- * Ausstellungskatalog Afrikanische Plastik der Berliner Secession, Ort, 1932
- * Ausstellungskatalog Afrikanische Kunst aus Schweizer Sammlungen im Schweizer Kunstgewerbemuseum Zürich, 1945
- * Ausstellungskatalog des Berner Kunstmuseums Der Sturm-Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912-1920, Oktober 1944 bis März 1945, S. 59
- * Auktionskatalog des Stuttgarter Kunstkabinetts Roman Norbert Ketterer, 23. Auktion Außereuropäische Kunst China, Persien, Peru, Naturvölker, 11. u. 12. April 1956
- * Erwerbsakte Nell Walden im Museum Rietberg Zürich
- * Erwerbsakte Nell Walden im Völkerkundemuseum Burgdorf
- * Erwerbsakte Nell Walden im Musée d'Ethnographie, Genf, 350.A.1.1.1.4/25
- * Erwerbsakte Nell Walden, Bernisches Historisches Museum

WEITERE LITERATUR (nicht zitiert):

Tisa-Francini, Esther: Der Kunstmarkt in der Zwischenkriegszeit. Deutsche Sammler, Händler und Künstler in der Schweiz. in: Jaccard, Paul-André et Guex, Sébastien: Le marché de l'art en Suisse. Du XIXe siècle à nos jours, Basel 2009, S. 163 -174

Riksförbundet för bildande Konst: Der Sturm-Sammlung Nell Walden Expressionisten, Futuristen, Kubisten. Vandringsutställning 132, 1954

Walden, Herwarth: zur Kunst der neger und südseeinsulaner. in: Der Sturm „Sonderheft Afrika Südsee“, Berlin 1926, S. 72-76



Detail aus Abbildung 4

DIE DÄNISCHE MONSUNEN-EXPEDITION (1933-35)



Abb. 1: Postkarte der Monsunen-Expedition, Foto: Privatsammlung, Abb. 2: Die Expeditionsmitglieder (von links nach rechts): Kapitän P. Bundberg Thomsen, Steuermann S. Nielsen, N. P. Petersen, Ethnologe J. Degenkolw, Zoologe K-E. Stubbe Teglbjærg, A. Bojsen-Møller, Matrose J. Mortensen, Matrose C. Pedersen, Journalist H. Mielche. Foto von Fredslund Andersen, Aarhus, Dänemark, (Privatsammlung)

Die Geschichte einer vergessenen dänischen Expedition

An die dänische Monsunen-Expedition erinnern sich nur wenige. Die Informationen und gesammelten Objekte lagern unveröffentlicht in verschiedenen privaten und staatlichen Archiven. Nicht weil sie geheim wären, sondern weil sie im Lauf der Zeit schlicht vergessen wurden. Ein großer Teil des ethnografischen Materials befindet sich im Nationalmuseum in Kopenhagen (Dänemark), einige der Stücke sind in der Ausstellung zu sehen.

Es war eine private Forschungsreise rund um die Welt, es wurden ethnografische und zoologische Objekte gesammelt, aber es war auch die Suche nach Abenteuer. Einige der neun Mitglieder waren hochseerfahren, andere nahmen wegen ihrer wissenschaftlichen Spezialisierung teil. Der Organisator der Expedition, Aksel Bojsen-Møller, war ein erfahrener Reisender mit einer großen Breite von Interessen und Fähigkeiten. Er investierte sein gesamtes Vermögen in das Projekt, erwarb die notwendige Ausrüstung und beantragte die vielen offiziellen Genehmigungen, die erforderlich waren. Außerdem unterstützten verschiedene dänische Firmen die Expedition mit Materialschenkungen, und die dänische Marine stellte

kostenlos Waffen, Munition, Karten und nautisches Gerät zur Verfügung.



Abb. 3: Falle zum Fang von Tintenfischen, Loyalitets Inseln, Neu-Kaledonien. Nationalmuseum Kopenhagen, Dänemark, (I.2945) 1

Der dänische Journalist Hakon Mielche wurde als Dokumentarist ausgewählt und war verantwortlich für Foto- und Filmaufnahmen. Seine Reisetagebücher waren der Kern des Reiseberichts Monsunens Sidste Rejse. Das Buch wurde in viele Sprachen übersetzt.

Benannt war die Expedition nach dem Schiffsnamen (auf Englisch monsoon), den der frühere Eigner diesem gegeben hatte. MS Monsunen war in Boulogne sur Mer im Jahr 1895 als Fischtrawler für den Atlantik gebaut worden. Als es im



Abb. 4: Einwohner der Insel Malekula mit Schlitztrommel, Foto: H. Mielche (Privatsammlung)

Frühjahr 1933 von Bojsen- Møller erworben wurde, hatte es seit 1931 schon einige lange Seereisen rund um den Globus mit einer dänischen Familie hinter sich. Das Schiff musste überholt und repariert werden, und der Eigentümer hatte beschlossen es zu veräußern.

Nach der Rückkehr wurde die ethnografische Sammlung, wie vorher vereinbart, von Bojsen-Møller an das Nationalmuseum



Abb. 5: Bojsen-Møller handelt an Deck der Monsunen mit Einwohnern der Neuen Hebriden (Vanuatu), Foto: Privatsammlung



Fig. 4. Legemsator Anefigur, Syd Malekula, Ny Hebriderne.

Abb. 6: Ahnenfigur rambaramp, südlicher Teil der Insel Malekula, Vanuatu, Foto aus dem Artikel von H.Larsen, 1939 (Privatsammlung)

Kopenhagen verkauft, obwohl vom Museum für Völkerkunde Hamburg ebenfalls ein sehr gutes Angebot für die ganze Sammlung vorlag. Insgesamt wurden 1.200 Objekte gesammelt, davon mehr als 700 in Papua-Neuguinea. Zu allen Objekten gab es Sammlungsangaben über ihre regionale Herkunft und Verwendung, manchmal auch schwarz-weiß Fotos oder Filme.

Im Nationalmuseum war 1936 das gesammelte Material für eine kurze Zeit vollständig ausgestellt, und zwei Artikel wurden von den verantwortlichen Museumskuratoren geschrieben. Seitdem waren Monsunen-Objekte nur vereinzelt im Kontext sich ändernder Dauerausstellungen zu sehen. Heute sind einige der schönsten und interessantesten Stücke in der aktuellen Dauerausstellung enthalten.



Abb. 7: Zwei Ahnenschädel, südlicher Teil der Insel Malekula, Vanuatu. (I.3009, I.3013) in einer Ausstellung des Nationalmuseum Kopenhagen. Foto: Thomas Otte Stensager

Die französische La Korrigane-Expedition verließ Marseille am 28. März 1934, also fast gleichzeitig, sie wurde in den letzten Jahren wissenschaftlich aufgearbeitet und ist dadurch bekannter. Anscheinend wussten beide Expeditionen nichts von der anderen, obwohl die Reiserouten und besuchten Plätze fast identisch waren. Besonders interessant ist der Vergleich der jeweils gesammelten Objekte, was konnte vor Ort erworben werden, in welcher Qualität und mit welchen Informationen.

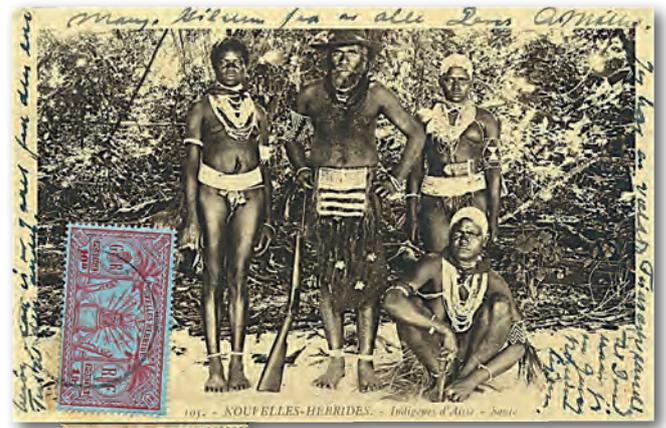


Abb. 8, 9: Einwohner der Neuen Hebriden, Karte von A.Bojsen-Møller aus Fila, Neue Hebriden, an Magister A. Bruun in Kopenhagen, 1934. (Privatsammlung)

Eine Weltreise beginnt

Am 14. Oktober 1933 verliess die Monsunen Kopenhagen, fuhr quer über den Atlantik, besuchte das ehemals dänische West Indies (Virgin Islands) in der Karibik und von dort durch den Panama Kanal in den Pazifik. In Panama City feierten die Crew-Mitglieder Weihnachten im Hause zweier ortsansässiger dänischer Familien und verbrachten die Zeit bis Neujahr mit Exkursionen in der näheren Umgebung. Dann warfen sie Anker vor den Galapagos-Inseln, dann den Marquesas-Inseln, anschließend folgten die Stationen Tuamotu, Takaroa, Tahiti, Samoa, Fiji, New Kaledonien, Loyalty-Inseln, Neue Hebriden (Vanuatu), Banks-Inseln, Torres-Inseln und Santa Cruz-Inseln. Das Leben an Bord war zur täglichen Routine geworden mit dem täglichen Sammeln mariner Fauna und Flora. Die Zahl der Ethnografika, die sie in den polynesischen Häfen erwerben konnten, war gering und die Qualität enttäuschend, obwohl z. B. auf Samoa kava-Schalen und tapas erworben wurden. Die grösste Zahl und besten Objekte dieses Teils der Reise wurden auf Vanuatu erworben (z.B. I.3009 , I.3013, I.3771, I.3020, I.3002), insgesamt 200 Objekte inklusive einer rambaramp, einer lebensgroßen Ahnenfigur, übermodellierten Ahnenschädeln und Farnbaum-Figuren. Mielche lieferte eine begeisterte Beschreibung: „Hier in Malekulo fand die Expedition ihr reichstes Arbeitsfeld und die Lagerräume der Monsunen wurden in einem Maß gefüllt, dass sie fast platze ... Jeder Tag brachte neue Ladungen an Bord während wir in den Inseln der Neuen Hebriden ankerten “ 2 Wo auch immer die Monsunen ankerte, machte die Crew Inland-Exkursionen und sammelte ethnografische und zoologische Objekte. Ortsansässige Dänen und Europäer wurden besucht, um wertvolle Informationen zu erhalten. Oft führte dies sie zu abgelegenen Dörfern, wo die alte Kultur noch bestand. Der Handel um Objekte dauerte oft einen Tag oder zwei bevor eine beide Seiten befriedigende Vereinbarung getroffen war. Handelsware war entweder von Dänemark mitgenommen worden oder wurde unterwegs erworben, z. B. Tabak, Perlen, Spiegel, Streichhölzer und Messer.

Schiffsbruch

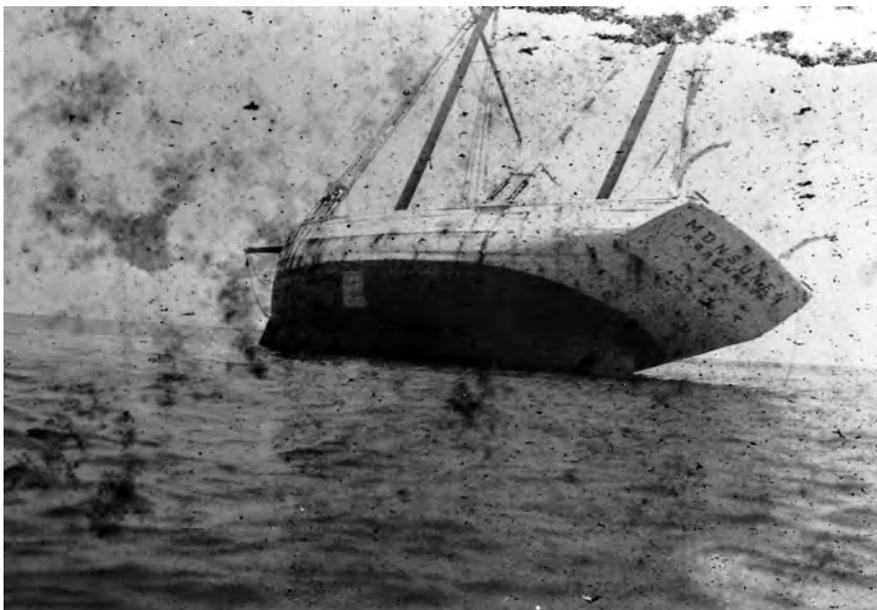


Abb. 10: Monsunen nach dem Schiffbruch auf dem Korallenriff vor der Insel Vanikoro, Santa Cruz-Inseln, Anfang August 1934, Foto: Privatsammlung

Als die Monsunen die Santa Cruz-Inseln erreichte, warf am 10. August 1934 ein heftiger Sturm das Schiff auf ein Korallenriff nahe der Insel Vanikoro. Die Crew schaffte es unter Mithilfe der Angestellten der australischen Vanikoro Timber Company, heil an Land zu kommen. Eine Inspektion des Schiffes nach dem Sturm ergab schnell, dass es so schwer beschädigt war, dass es nicht repariert werden konnte. Obwohl Wasser eingedrungen war, war nur ein kleiner Teil der ethnografischen Sammlungen beschädigt, allerdings waren etliche zoologische Objekte verloren.

Das Wrack erzwang einen längeren Aufenthalt und das Schiff wurde zerlegt. Die Holzplanken wurden zu Kisten für die Objekte verarbeitet und alles andere an örtliche Holzarbeiter verkauft. Nur die Ballaststeine wurden auf dem Riff belassen, wo sie noch bis in die späten 1960er Jahre lagen. Es war nicht das erste Schiff, das in dem gefährlichen Gewässer um Vanikoro verloren ging. Die Astrolabe und die Boussole, zwei Schiffe der La Perouse-Expedition sanken hier im Jahr 1788.

Die Monsunen-Crew war auf Vanikoro gestrandet und Telegramme wurden nach Dänemark geschickt. Nach zwei langen Monaten des Wartens war endlich die Abreise organisiert. Am 5. Oktober 1934 verliess die Crew mit den Sammlungen und dem Rest der Ausrüstung die Insel an Bord eines Dampfbootes nach Tulagi, der Hauptstadt der der Salomonen-Inseln. Dort wurde festgestellt, dass der Erwerb und die Ausrüstung eines neuen Schiffes finanziell unmöglich war und sie daher nach Dänemark zurückkehren mussten. Nach einigen Tagen in Tulagi war eine Passage auf dem Frachter Salamau mit Endstation London organisiert. Die zu transportierenden Kisten und Behälter hatten ein Gesamtgewicht von 2.628 Kilogramm.

Der erste Hafen auf dem Heimweg war Kavieng auf Neu-Irland. Während das Schiff im Hafen lag, machte die Expeditionsteilnehmer einen Ausflug ins Inland und besuchten Dörfer, immer noch auf der Suche nach mehr Material. „Im flackernden Licht brennender Palmzweige zogen wir ein wunderbares Meisterwerk nach dem anderen aus dem Stauraum unter den Dächern und befreiten sie von ihrer Verpackung trockener staubiger, rauchiger Zweige ... zwei bis drei Meter hohe Skulpturen mit roten, weißen, gelben und schwarzen Farben bemalt.“ 3

Sammeln am Sepik-River

Bojsen-Møller war sehr darauf bedacht, dass die Expedition die geplante Reise den Sepik-River aufwärts durchführte. Er betrachtete dies als abenteuerlichsten und aufregendsten Teil mit wichtigen Sammelmöglichkeiten. Daher verließ er die anderen in Kavieng und traf Reisevorbereitungen mit einem Schotten, William McGregor, der seit einigen Jahren in Neuguinea arbeitete und das Land gut kannte. Von der australischen Verwaltung in der Küstenstadt Madang erhielten sie die Erlaubnis, bewaffnet in die „nicht-kontrollierten“ Gebiete zu reisen, um „native curios“ (inclusive mit Paradiesvogel-Federn verzierte Objekte) und sechs menschliche Schädel zu erwerben.



Abb. 11: Auf dem Sepik bei Marienberg, November 1934, Foto: Privatsammlung



Abb. 12: Tumbungu am mittleren Sepik, 1. Dezember, 1934. Hier wurden drei der sechs Ahnenschädel erworben. Foto: W.McGregor (Privatsammlung)



Abb. 13: Schädel (.I3554) auf Abb. 12 ganz links. „Kopf der Frau Weanbonabit von Kamindimbit, getötet in einer Stammesfehde von Männern des Ortes Nyindigum“. Foto: Thomas Otte Stensager



Abb. 14: Schädel (I3555) auf Abb. 12 in der Mitte. „Kopf der Frau Koromanage von Kamindimbit, getötet in einer Stammesfehde von Männern des Ortes Nyindigum“. Foto: Thomas Otte Stensager



Abb. 15: Schädel (I3556) auf Abb. 12 in der Mitte. „Kopf des Mannes Aibomdu von Kumbrigowi, getötet in einer Stammesfehde von Männern des Ortes Nyindigum“. Foto: Thomas Otte Stensager

Das Motorboot McGregors wurde beladen und vierzig Träger angeworben, die in ihre Dörfer im Inland zurückkehren wollten. Die Expedition verließ Madang am Morgen des 16. November 1934. Im Verlauf der nächsten zwei Monate wurden am Sepik-River die schönsten Kunstwerke gesammelt, die heute den Ruf der Monsunen-Expedition ausmachen.

Die meiste Zeit verbrachten sie zwischen Potter- und Ramu-River, belegt sind Besuche der Ortschaften Kopa, Marienberg, Kambarmba, Angerman, Kniambit, Masandani, Angerman, Tumbungu, Nyindigum, Kunduanum, and Singari. Zu den spektakulärsten Stücken zählen ein komplettes Tanzkostüm der Iatmul, sechs Ahnenschädel und eine große, fein gearbeitete Schlitztrommel.

Ein Text von Bojsen-Møller macht die starken Eindrücke nachvollziehbar: „Wir fanden erstaunliche Objekte und unsere Sammelleidenschaft zog uns weiter und weiter in die Sümpfe zu immer abgelegeneren Dörfern. Die Malaria erwischte uns beide, wir quälten uns mit den überladenen Kanus und erkämpften den Weg durch den Schlamm mit unseren schwarzen Trägern durch Wolken von Moskitos. Anschläge und Pfeile der Eingeborenen beeindruckten uns nicht mehr, wir erwarben Respekt uns durch den Gebrauch von Dynamit [...] Auch heute noch erscheint mir die Reise vom Ramu-River zur Küste als et-



Abb. 16, 17: Flötenendstück aus dem Ort Kambaramba Sepik-River, Papua-Neuguinea, gesammelt von A. Bojsen-Møller, 1934. H. 25,5 cm. Foto: Peter Willerstedt⁶



Abb. 18: Tambuan-Tänzer im Festschmuck, Ort: Angerman, mittlerer Sepik, Sepik, 23. November 1934, Foto: Privatsammlung



was Übermenschliches [...] Wir brachten etwa 700 Objekte mit.“⁴ Wieder zurück an der Sepik-Mündung erreichten sie Madang am 10. Januar 1935 und segelten nach Rabaul, von wo aus Bojsen-Møller mit dem Dampfboot nach Dänemark fuhr. Im Nationalmuseum Kopenhagen war der Enthusiasmus der Kuratoren über das gesammelte Material sehr groß, und es wurde später mit großem Stolz ausländischen Kollegen während der Internationalen Anthropologen und Ethnologen Konferenz im Jahr 1938 gezeigt.

Die zoologische Sammlung erhielt das Zoologische Museum der Universität in Kopenhagen (Universitetets Zoologiske Museum) von Bojsen-Møller als Geschenk. Trotz der Verluste war es eine wertvolle Ergänzung der bereits vorhandenen Pazifik-Bestände. Von besonderem Interesse war für die Wissenschaftler die Sammlung von 1.800 Insekten.

Nachtrag

Beide Expeditionen, Monsunen und La Korrigane, erfolgten kurz vor dem Ausbruch des 2. Weltkrieges, als die Welt tiefgreifenden Veränderungen ausgesetzt war. Die meisten von der Expedition besuchten Plätze waren der dänischen Öffentlichkeit kaum bekannt, trotzdem war das Interesse sehr groß. Es erschienen Zeitungsartikel und Reisebücher, außerdem gab es Vortragsreisen der Teilnehmer. Heute ist die Monsunen-Expedition und ihre Sammlung der dänischen Öffentlichkeit kaum und dem Rest der Welt gar nicht bekannt, obwohl kürzlich einige Monsunen-Objekte 2006/07 in einer Ausstellung der Fundación La Caixa in Barcelona zu sehen waren („Culturas del MUNDO - Colecciones del Museo Nacional de Dinamarca“).

Glücklicherweise ist die Expedition recht gut dokumentiert, sowohl durch die abenteuerlichen Reiseschilderungen, als auch wissenschaftlich durch die vielen gesammelten Objekte.⁵

Text: Thomas Otte Stensager

Fotos: Aksel Bojsen Möller, Thomas Otte Stensager
Übersetzung (Englisch/Dänisch): Andreas Schlothauer

Abb. 19: Tambuan-Tänzer im Festschmuck, Ort: Angerman, mittlerer Sepik, Sepik, 23. November 1934, Foto: Privatsammlung



Abb. 20 und 21: Tambuan-Maske mit Kostüm in der Melanesien-Ausstellung des Nationalmuseum Kopenhagen (I3586 a-s), gesammelt von A. Bojsen-Møller, 1934.
Foto: Thomas Otte Stensager



Abb. 22: Schlitztrommel karakau aus dem nördlichen Sumpfgebiet bei Angerman in der Melanesien-Ausstellung des Nationalmuseum Kopenhagen (I3528), gesammelt von A. Bojsen-Møller, 1934.
Foto: Thomas Otte Stensager



Abb. 23: Gesammelte Objekte vom unteren Ramu-Fluss, Dezember 1934.
Foto: Privatsammlung



Abb. 24: kano-Maske vom Sepik-Fluss, Neu-Guinea, gesammelt von A. Bojsen-Møller, 1934. H. 35 cm.⁷

ANMERKUNGEN

- 1 Illustration in einem Artikel des Museumkurators H. Larsen "Det Etnografiske Udbytte af Monsun-Ekspeditionen 1933-34", Nationalmuseets Arbejdsmark 1939.
- 2 Mielche, Hakon: Monsunens sidste Rejse. København, 1935, S. 222 f.
- 3 Hier bezieht sich Bojsen-Møller ganz offensichtlich auf die malangan-Figuren der Sammlung (I.3462, I.3463). Bojsen-Møller, Aksel: Globetrotter og Hovedjæger, Vordingborg 1960, S. 87

- 4 Bojsen-Møller, Aksel: Globetrotter og Hovedjæger, Vordingborg 1960. S. 109 f.
- 5 Vielen Dank für die Unterstützung an die Mitarbeiter des Nationalmuseum Kopenhagen, des Wereldmuseum Rotterdam, Loed van Bussel und Anita Schröder.
- 6 Provenienz:
Privatsammlung, Dänemark
Galerie Anita und Jan Lundberg, Schweden, 1970
Erik Vernaa, Dänemark
Axel Bojsen-Møller, vom Nationalmuseum November 1937
Nationalmuseum Kopenhagen, 1935, Monsun Inventar-Liste C, Nr. 212A
Axel Bojsen-Møller, 20. November 1934, Kambaramba
Ausstellung: "Louisiana", Humlebæk, Dänemark., September 1991 - Januar 1992, "Oceanien - Kunst fra Melanesien", Kat.Nr. 352.
- 7 Provenienz:
Privatsammlung, Dänemark
Galerie Anita und Jan Lundberg, Schweden, 1970
Erik Vernaa, Dänemark
Aksel Bojsen-Møller

LITERATUR

- Bojsen-Møller, Aksel:** Globetrotter og Hovedjæger, Vordingborg 1960
- Coiffier, Christian:** Le voyage de La Korrigane dans les mers du Sud, Paris 2001
- Fundación La Caixa:** "Culturas del MUNDO - Colecciones del Museo Nacional de Dinamarca", Barcelona 2006.
- Larsen, Helge:** Det Etnografiske Udbytte af Monsun-Ekspeditionen 1933-34, Nationalmuseets Arbejdsmark 1939.
- Mielche, Hakon:** Monsunens sidste Rejse, København 1935
Monsunens sista resa, Stockholm 1937
Let's See if the World is Round, London 1938
Ni mann og en skute, Bergen 1941
Zou de aarde wel rond zijn?, Den Haag 1946
Wollen mal sehen ob die Erde rund ist. Sorglose Segelfahrt durch die sieben Meere, Berlin/Wien/München/Basel 1953.
- Nationalmuseet København:** Etnografisk Samling, Photo and Report Archive, and Object Repository
- Thomsen, Thomas:** Kunst og Kultur ved Sepikfloden paa Ny Guinea, in: Tilskueren, København 1935.
Private Archive zur Monsunen-Expedition.

„VODOU HEALER“ Ein Dokumentarfilm von Henning Christoph

und

„VODUN VOODOO VODOU SPIRITS“

– die Kraft des Heilens“ (Buch mit DVD)

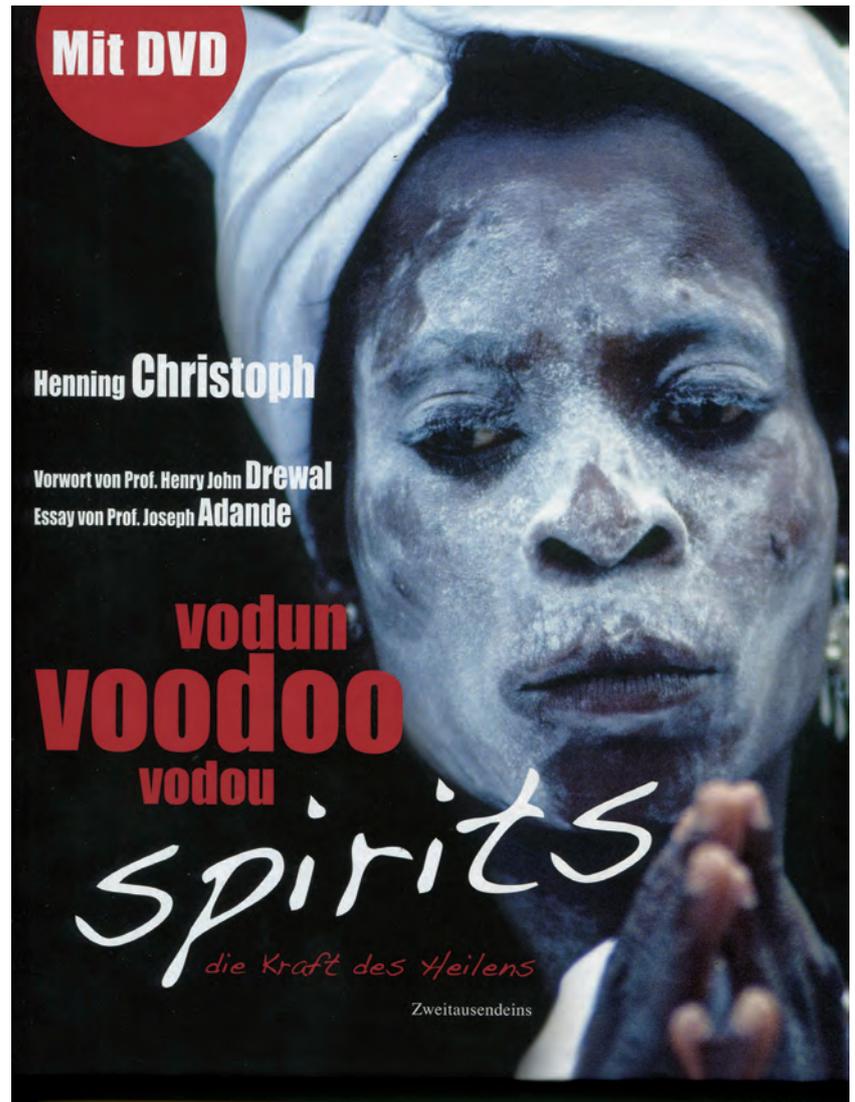
Der Film „Vodou Healer“

Der afroamerikanische Voodoo-Priester Papa Joe ist in einem Dorf unweit von Raleigh (North Carolina) geboren. Sein Vater glaubte an die Kraft des *hoodoo*, während seine Mutter Christin war. Bei seinem Großvater handelte es sich um einen „root doctor“ (traditioneller Heiler), eine Tradition, die von afrikanischen Sklaven aus dem Kongo mitgebracht worden war. Als junger Mann kam Papa Joe nach New York und arbeitete dort als Analyst an der Wall Street, besuchte pfingstlerische („born again“) Kirchen in Harlem und fand darin seine Berufung. Er wurde Pastor und predigte in verschiedenen Kirchen in Queens und New York City. Eines Tages lernte er einen Haitianer in der Bronx kennen, der ihn auf Voodoo aufmerksam machte. Dies war der Wendepunkt in seinem Leben. Er ging zurück nach Raleigh, errichtete in seinem Haus einen Altar, hielt Vorträge, veranstaltete Voodoo-Konsultationen und lernte bei seinem haitianischen „Godfather“, der ihn in die Geheimnisse der Voodoo-Zeremonien einweihte. Nach einigen Jahren wurde er zum Priester initiiert. Durch Mundpro-

paganda verbreitete sich sein Ruf in den USA, und heute kommen seine Klienten aus allen Landesteilen. Inzwischen gibt es über 30 Altäre („Planet of the Gods“) in den USA. Jeder kommt, wenn Papa Joe den Geistern opfert. Einige brauchen Schutz, andere Heilung und wieder andere Rat. Er ist für alle da: Reiche, Arme, Rechtsanwälte, Kriminelle, Lehrer, Weiße, Latinos und Afroamerikaner. Er ist eine Vaterfigur, ein Patriarch. Die Idee zum Film entstand bei einem Besuch in Raleigh. Eines Tages, während der Sprechstunde von Papa Joe, wurde eine sehr nervöse Dame etwa doppelten Umfangs wie Christoph zu ihm gebracht. Die Frau war hysterisch, weil sie eine schwarze Schlange in ihrer Küche gesehen hatte. Im *hoodoo* (Kongo-Version des Voodoo) ist dies ein Zeichen dafür, dass ihr jemand ein „root“ (Schwarze Magie) geschickt hatte.

Papa Joe beauftragte Christoph, bei der Dame zu warten, damit sie nicht weglaufe. Noch während er sich fragte, wie er diese im Notfall aufhalten könnte, öffnete Papa Joe die Tür zum Schrein: Die Wände schwarz gestrichen, ein rotes Kreuz

verkehrt herum gehängt und ein Buchregal gefüllt mit Totenschädeln. Christoph wurde gebeten, sich vor das Regal zu setzen und eine Zigarre anzuzünden. Papa Joe stand inmitten des Raumes, seine Hände hielten hinter seinem Rücken einen Hahn und ein Messer. Die Dame wurde hereingebeten. Sie war sehr nervös, und während sie noch stammelte „Ich kann kein Blut sehen“, köpfte Papa Joe den Hahn und hielt den blutenden Körper über sie. Die Dame schrie „Oh Jesus“ und krachte strauchelnd auf Henning, der Zigarre paffend auf seinem Stuhl saß. So viel Energie hielt der Stuhl nicht stand, und gemeinsam knallten sie in das Bücherregal. Die Dame oben, Christoph darunter, die Zigarre nun nicht mehr im Mund, sondern den Bart entzündend, und die Schädel um sie herum. Atemlos presste Christoph ein „Help“ hervor, und die beiden mexikanischen Helfer hieften die Dame von Christoph herunter. Joes einziger Kommentar war: „Well, I guess that did the trick“, dann schickte er einen seiner Assistenten zu McDonald’s, um Essen für alle zu holen. Während des Essens, noch unter dem Schock des Erlebnisses, kam Christoph die Idee zu dem Film, den er anfangs „Magic and McDonald’s“ betitelte. Papa Joe kontaktierte Henning Christoph im Jahr 2005, als er im Internet dessen Voodoo-Museum „Soul of Africa“ entdeckte. Per Mail fragte er Henning nach Altären, Riten und Fetischen des afrikanischen Vodun. Aus diesem ersten Kontakt entstand ein lebhafter Austausch. Henning traf ein Jahr später Papa Joe in Raleigh und folgte der Einladung eine Woche lang, um die US-amerikanische Version des Vodou kennenzulernen. Es erschien ihm wie eine Disneyland-Version dessen, was er aus Westafrika kannte. Von da an besuchte Henning jährlich für eine Woche Papa Joes „Planet of the God“, immer dann, wenn die Hauptzeremonien abgehalten wurden. Gemeinsame Besuche in Benin und Kamerun folgten. Entstanden ist ein faszinierender Film, der den US-amerikanischen Voodoo auf eine Weise dokumentiert, wie es nur jahrelanges Vertrauen und enge Freundschaft ermöglichen.



Buch mit DVD

Vodun Voodoo Vodou Spirits - die Kraft des Heilens.

Henning Christoph, mit einem Vorwort von Henry John Drewal und einem Essay von Joseph Adande. Verlag Zweitausendeins, 2012 Das Buch ist eine Reise nach Benin, in das Mutterland eines Kultes, der in Europa oft missverstanden wird und Angst auslöst. Außenstehenden bleiben die Rituale meist verborgen, oder sie sehen nur einen für sie bestimmten Teil. In Benin und anderen Ländern Westafrikas, in denen Vodun praktiziert wird, sind die Handlungen der Heiler sowohl Religion als auch Medizin.

Text: Andreas Schlothauer

Henning Christoph, geboren 1944 in Grimma, Deutschland. Die Familie emigrierte 1950 in die USA. Dort studierte er Anthropologie und Journalismus und dann ab 1967 Fotografie in Deutschland. Seit 1969 ist Christoph freier Fotojournalist. Seine Fotos und Fotoreportagen wurden z.B. in Life, Time, Newsweek, New York Times, Figaro, Stern und Geo publiziert, und er gewann sechsmal einen *World Press Photo Award* für seine Arbeiten. In den letzten 40 Jahren unternahm er mehr als 100 Reisen in verschiedene Regionen Afrikas, um Magie, Heilung, Geheimgesellschaften und Voodoo in West- und Zentralafrika zu dokumentieren. Sein „Soul of Africa Museum“ in Essen (Deutschland) ist schon lange kein Geheimtipp mehr, und eine persönliche Führung durch Henning ist eine bleibende Erinnerung (siehe auch Kunst&Kontext 02, S. 67-69).

TATORT PARCOURS DES MONDES PARIS - Mob lyncht Dayak-Holzfigur



Eine Hinrichtung in Paris: Lynchmob-Mentalität führt zur Verurteilung einer aus Borneo stammenden Holzskulptur durch ein „Femegericht“ auf dem Parcours des Mondes.

**A LYNCHING IN PARIS:
MOB MENTALITY CONDEMNS BORNEO SCULPTURE IN
PARCOURS KANGAROO COURT**

Beim Lesen dieses Artikels sollte man folgende Worte des Autors beachten:

„Ich habe keinerlei wirtschaftliches Interesse an dieser Figur und keine persönliche Nähe zum Verkäufer. Von der Existenz des Stückes habe ich erst durch die Werbung im Tribal Art Magazine erfahren. Als Spezialist für die Kunst aus Borneo habe ich ähnliche Stücke verkauft und werde sie hoffentlich auch in der Zukunft noch anbieten können. Daher habe ich ein Interesse daran, dass solche Stücke gewissenhaft beurteilt werden, auf der Basis von Beweisen und logischen Beobachtungen.“

Schon kurz vor der Eröffnung des Parcours des Mondes 2013 in Paris schien es hinter den Kulissen zu brodeln. Schnell verbreitete sich das Gerücht, eine Holzfigur aus Borneo, angeboten von einer bedeutenden Galerie als ‚key piece‘, sei eine Fälschung.

Die Galerie hatte die Skulptur in der letzten Ausgabe des Tribal Art Magazine beworben – und ich muss zugeben, dass mich das Objekt anfangs verwirrte. Das einzige Bild der Anzeige, eine frontale Teilansicht, betonte das ungewöhnlichste Merkmal – hochgezogene Schultern und lang gedehnte Ohrläppchen. Trotzdem sah ich nichts, das in mir den Verdacht einer Fälschung weckte.

Mehrere Kollegen kontaktierten mich, um meine Meinung zu dem Stück zu erfahren, weil sie von meinem Interesse für diese Kunst Borneos wussten. Offensichtlich war das Motiv, dass sie der Figur nicht trauten. Allein aufgrund des Bildes wollte ich keine Einschätzung abgeben und beschloss zu warten, bis ich das Stück betrachten konnte.

Professionelle Händler sollten sich erst dann ein Urteil zur Authentizität eines Stückes erlauben, wenn sie ihre Beobachtungen am Stück nachprüfbar begründen können.

Meine Neugier war geweckt, und so besuchte ich die Galerie am Eröffnungstag. Die Skulptur wurde einzeln in einem eigenen, unten gelegenen Raum präsentiert, und die Galerie hatte einen Prospekt erstellt mit detaillierten Objektbeschreibungen, wissenschaftlichen Berichten und Fotos. An den Wänden hingen vergrößerte Seiten dieses Prospektes. Mehr als eine Stunde studierte ich das Stück und die Informationen an den Wänden sorgfältig. Um Einzelheiten erneut zu prüfen, kehrte ich mehrmals in die Galerie zurück.

Über 35 Jahre Erfahrung mit dem Kaufen und Verkaufen sowie der Erforschung von Kunst aus Borneo und ferner das Betrachten Tausender Objekte sagten mir, dass diese Skulptur authentisch sei. Und nicht nur authentisch, sondern auch ein großes Kunstwerk, eine Skulptur mit überwältigender und kraftvoller Ausstrahlung. Die tierähnliche Figur ragt imposant über dem Betrachter, auf der Spitze eines Pfostens sitzend, die Beine zu

Abb.1: Skulptur der Dayak, Borneo, H: 205 cm

jeder Seite ausgestreckt. Sie hockt bequem da und erinnert an ein Raubtier aus einer anderen Welt, hoch oben auf der Lauer liegend, nach der Beute spähend, bereit zum Angriff.

Die Skulptur zeigt ausgeprägte Verwitterungsspuren und eine weiche, matte Oberfläche, wie ich sie mit sehr alten Hartholzobjekten verbinde, die manchmal in den Flüssen Borneos gefunden wurden. Diese waren Jahrzehnte, vielleicht Jahrhunderte, dem schlammigen und sandigen Wasser ausgesetzt, das vorwärts und rückwärts über die Oberfläche floss. Durch diesen Prozess bildeten sich allmählich Rinnen und Kanäle in der langen, vertikalen Maserung des Holzes (wenn man die Skulptur aufrecht betrachtet). Verwitterungsspuren finden sich typischerweise oberhalb und unterhalb von hervorstehenden Strukturen. Im Gegensatz dazu haben im Freien stehende Skulpturen üblicherweise Abnutzungs- und Erosionsspuren in herausragenden horizontalen Bereichen.

Weiterhin sind Hartholzfiguren, die sehr lange im Freien standen, wechselnder Intensität von Sonnenlicht und Schatten, hämmernden Regenfällen und biologischen Wechselwirkungen ausgesetzt. Dies führt zu einem breiten Spektrum unterschiedlicher Oberflächen, z.B. unregelmäßigem Flechtenwachstum, ungleichmäßiger Färbung. Im Gegensatz dazu zeigen ‚Fluss‘-Stücke, die in trübem Wasser oder im Schlamm lagen, eine Oberfläche von gleichmäßiger grauer Farbe.

THAT'S WEIRD, SCIENCE!

Die wissenschaftliche Analyse war sehr ausführlich und setzte durch die Anwendung verschiedener Untersuchungsmethoden einen neuen ‚Gold-Standard‘ des Authentizitätsnachweises. Ich beschränke meine Kommentare auf die wichtigen Highlights.

Dem Holz wurden Proben für C-14 Tests entnommen und an drei Labore geschickt. Die Ergebnisse reichten vom 15. bis zum 17. Jahrhundert, mit Tendenz zum frühesten Datum. Als Holzart wurde die obere Sektion eines besonderen Hartholzes (Shorea) auf Borneo identifiziert, Oberfläche und Holzstruktur wurden mit hoch auflösenden Mikroskopen und spektrometrischen Verfahren untersucht. Kein Hinweis auf eine künstliche Veränderung durch chemische Behandlung oder durch moderne Werkzeuge wurde gefunden. Alle wissenschaftlichen Befunde verweisen auf ein natürlich gealtertes Objekt. Der Bericht endet mit dem knappen Urteil, „dass das Objekt nach dem Schnitzen über eine lange Zeit erst einen natürlichen Alterungsprozess durchlaufen und dann eine zweite Veränderung durch Lagerung im Wasser erfahren hat. Alles weist auf die festgestellte Entstehungszeit, das 15. Jahrhundert nach Christus, hin.“

Die wissenschaftlichen Daten sind eindeutig und nicht zu leugnen.¹

PREMATURE BURIAL

Als ich die Treppe hochkam und ins grelle Licht trat, fühlte ich mich, als hätte ich das Allerheiligste einer Kathedrale verlassen. Zurück auf der Straße begegnete ich Kollegen, einige mit speziellem Interesse an der Kunst Borneos. Das Stück wurde diskutiert, denn fast jeder hatte das Gerücht schon vernommen. Einige hatten es gesehen, andere nicht. Wenn ich die Kommentare zusammenfasse, die ich vor, während und nach



Abb. 2: Dreiviertel-Profil



Abb. 3: Rechtes Profil

Abb. 4: Rückansicht

Abb. 5: Dreiviertel-Rückansicht

Abb. 6: Linkes Profil

dem Parcours hörte, glaubt eine Mehrheit, dass es sich um eine Fälschung handelt, oder ist sich nicht sicher. Nur eine Handvoll bekannte offen, dass sie das Stück für authentisch halte. Interessanterweise wurden die ‚Beweise‘, dass es sich um eine Fälschung handele, oft geradezu unisono wiederholt, als würde von einem Manuskript abgelesen. Nachfolgend habe ich die am häufigsten verwendeten Aussagen (hellgrau) aufgelistet und meine Anmerkungen angefügt:

“Es wurde aus einem alten Stück Holz geschnitzt (um die C-14 Tests zu täuschen).”

Das Alter des Holzes wurde von drei Carbon-Tests bestätigt. Es gibt keinen nachvollziehbaren Anhalt dafür, dass für das Schnitzen des Stücks älteres Holz verwendet wurde. In dieser Hinsicht kam die wissenschaftliche Analyse zum eindeutig gegenteiligen Ergebnis.

Frisch gefälltes Eisenholz oder ähnliches Hartholz kann man recht leicht schnitzen – einer der praktischen Gründe, warum einheimische Künstler in Borneo frisch geschlagene Bäume für ihre Skulpturen verwenden. Altes, getrocknetes Eisenholz ist dagegen sehr spröde und splittert leicht. Dadurch ist es viel schwieriger, die gleiche Detailgenauigkeit sowie feine Ausarbeitungen mit dem Beil zu erreichen wie bei frischem Holz. Aber selbst wenn wir davon ausgehen, dass solch ein

Stück einwandfrei geschnitzt wurde, muss der Fälscher immer noch die originale Oberfläche in den Teilen, die neu bearbeitet wurden, nachbilden. Oder er gestaltet eine vollständig neue Oberfläche, die versucht, diejenige eines Objektes zu kopieren, das – in diesem Fall – seit Jahrhunderten dem Wasser ausgesetzt war. Über eine sehr lange Zeit formen natürliche Kräfte wie Regen und Flussschlamm die Oberfläche, die, wenn man sie genau und hoch aufgelöst betrachtet, Details auf der vertikalen Maserung und den freiliegenden Enden enthüllt, die unregelmäßig zu fließen scheinen, mit feinen und sanft abgetragenen Schichten. Ich bin davon überzeugt, dass jede Anstrengung, eine alte natürliche Oberfläche neu zu schaffen, entlarvt werden kann. Auch wenn einige meiner Kollegen etwas anderes behaupten.

“Es war aus dem falschen Holz geschnitzt.”

Diese Aussage entbehrt jeder Grundlage. Auf Borneo nutzen die Schnitzer eine große Vielfalt an harten, mittleren und weichen Hölzern für ihre Skulpturen, Architekturelemente, Amulette, Masken, etc. Da bestimmte Baumarten nicht gleichmäßig auf der Insel verteilt sind, verwenden die Dayak, was verfügbar und brauchbar ist. Eisenholz (Belian) ist die bevorzugte Wahl, wenn es um großformatige Begräbnisobjekte und figurative Pfosten geht, aber sie beschränken sich



Abb. 7: Schädel



Abb. 8: Gesicht

nicht auf dieses Hartholz. So gibt es zahlreiche alte Begräbnisskulpturen und Beinhäuser, die nicht aus Hartholz sind, sondern beispielsweise aus einem mittelharten rötlichen Holz namens Kayu Aru.

Das Gutachten hat als Holzart Shorea identifiziert, ein sehr dichtes Hartholz. Wenn dieses nicht in Borneo heimisch wäre, wären Zweifel an der Echtheit begründet. Shorea kommt jedoch dort vor, wodurch die Authentizität der Figur ihre Bestätigung erhält.

Dabei finde ich interessant, dass diese Art des Hartholzes sehr stark dem Eisenholz ähnelt – und zwar so sehr, dass ich ohne die wissenschaftliche Analyse der Meinung gewesen wäre, es handelte sich um eine der vier bekannten Arten von Eisenholz. Daher stelle ich mir die Frage, wie viele der als authentisch anerkannten Hartholz-Skulpturen nicht aus Belian-Holz, sondern aus Shorea sein könnten.²

“Das Holz wurde mit Säure behandelt, um diese grob verwitterte Oberfläche zu erzeugen.” Oder: “Man hat einen Sandstrahler für diese erodierte Oberfläche eingesetzt.” Oder: “Die Furchen an der Oberfläche wurden mit einem Messer herausgeschnitzt.”

Auch hierfür gibt es keinen Anhalt, und die wissenschaftliche Analyse kommt zum gegenteiligen Ergebnis. Ich bin davon überzeugt, dass durch Säure, durch Sandstrahlen oder durch das künstliche Schnitzen von Furchen und Kanälen keine gleichartige, natürlich verwitterte, mit feinen Schich-

ten versehene Oberfläche geschaffen werden kann wie auf dieser und anderen alten Skulpturen aus Hartholz. Noch nie habe ich einen Nachweis dafür gefunden, dass dies möglich ist – auch wenn einige meiner Kollegen dies regelmäßig behaupten.

“Die Oberfläche wurde behandelt, um diese graue Farbe zu erzeugen” Oder: “Es wurde einige Jahre lang Wasser und Feuchtigkeit ausgesetzt, um eine alte Fluss-Oberfläche vorzutäuschen.”

Die wissenschaftliche Analyse erwähnt keine künstliche Farbe oder Oberflächenbehandlung. Außerdem gibt es keinen Beweis, dass es möglich wäre, eine über Jahrhunderte gewachsene, mehrschichtige Patina zu kopieren, indem man ein neu beschnitztes Stück aus Hartholz für eine viel kürzere Zeit in einen Fluss legt.

“Die Behandlung hat 20 Jahren gedauert.”

Okay, jetzt muss ich laut lachen. 20 Jahre, tatsächlich? Ich möchte meinen indonesischen Freunden nicht zu nahe treten, aber es ist äußerst unwahrscheinlich, dass jemand in Indonesien Reproduktionen mit der Geduld und der Voraussicht eines 20-Jahres-Planes anfertigt, um eine Meister-Fälschung zu erschaffen. Bestenfalls würden sie eine neue Statue schnitzen und sie in den Dschungel werfen oder draußen stehen lassen, bis sie eine akzeptable Oberfläche hat, die bei unerfahrenen Käufern durchgeht.

Und gehen wir mal 20 Jahre zurück (oder besser 25 bis 30

Jahre, wenn man die fünf bis zehn Jahre hinzuzählt, seit das Stück angeblich Indonesien verlassen hat). Zu dieser Zeit gab es in Borneo eine Menge authentischer Objekte. Es existierte noch keine Marktlücke, die man mit qualitativvollen Fälschungen hätte füllen müssen. Es gab keinen Grund, Zeit und Energie darauf zu verschwenden, komplizierte Fakes herzustellen, insbesondere für solch großformatige Objekte wie diese Figur. Es gab keine finanzielle Motivation, so weit in die Zukunft zu planen.

Außerdem dachte in Indonesien in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren niemand an C-14 Tests zur Altersbestimmung. Daher gab es keinen Grund, altes Holz zu verwenden, um die Testergebnisse zu unterlaufen. Wissenschaftliche Methoden sind ein recht neues Konzept im Bereich Tribal Art. Heute berücksichtigen indonesische Fälscher dies möglicherweise, aber sicher nicht vor 20 oder 30 Jahren. Warum also für eine Fälschung ein altes Stück Holz verwenden, vor allem ein Stück von dieser Größe, wenn man frisches Holz viel einfacher bearbeiten konnte? Und all dieser Aufwand, wo nach Ansicht der Verleumder ohnehin ein langer Arbeitsprozess eingeplant war, um eine alt erscheinende Oberfläche zu erschaffen, welche die ältere Originaloberfläche ersetzen würde?

“Die Skulptur ist in keinem traditionellen Stil geschnitzt, und es gibt nichts Ähnliches in Borneo Tribal Art.”

Diese Skulptur hat einige ungewöhnliche Merkmale, und eines davon ist einzigartig: Ich glaube nicht, dass ich jemals eine Dayak-Skulptur mit solch übertrieben hochgezogenen Schultern und so langegezogenen Ohrfläppchen gesehen habe. Dies bedeutet aber nicht, dass es dies nicht auch bei anderen Figuren gab beziehungsweise gibt. Denn weder ich noch andere kennen jede Dayak-Figur, die jemals gemacht wurde. Sicher existieren dort traditionelle Stile, aber immer gab es auch Platz für Neuerungen, wie eine Vielzahl authentischer Beispiele zeigt, die einzigartige, unübliche oder geradezu bizarr-wilde Merkmale aufweisen. Es gibt so viele Untergruppen und Unter-Untergruppen der Dayak, häufig nur auf ein Dorf beschränkt, dass seltsame Abweichungen und singuläre Stücke viel üblicher sind, als man annehmen könnte.

Es kam der Hinweis, dass das stark verlängerte Kinn und die Sitzhaltung der Figur auf dem Pfosten ebenfalls nicht dem traditionellen Stil entsprächen. Dem stimme ich nicht zu. Es gibt nichts in der traditionellen Kunst Borneos, was diese Abweichungen verbieten würde, auch wenn sie ungewöhnlich sind. Dafür gibt es viele andere Merkmale, die auch an Skulpturen der Kayanic Dayak-Kulturen zu finden sind. Ich habe schon andere Skulpturen gesehen mit gleicher Konstruktion der Oberseite des Kopfes, den gleichen großen runden Augen, dieser Nasenform, einem geöffneten Mund mit bloßen Zähnen, einer kraftvoll ausgedehnten Brust, einer verjüngten Taille, dem gekrümmten Rücken und einem hervorstehenden Gesäß sowie solchen langen dünnen Armen mit spitzen Ellbogenknochen und auf den Oberschenkeln ruhenden Händen.

Möglicherweise ist das Gebilde, das von der Figur aus an der Rückseite des Pfostens nach unten läuft, ein Schwanz. Wäre dies so, dann handelte es sich um ein weiteres Merkmal, das auch an anderen archaischen Dayak-Figuren nicht unüblich ist.

Bedenkt man, dass die Figur auf ein Alter von über 500 Jahren datiert wurde, so gehört sie zu einer sehr seltenen Grup-

pe von Skulpturen, denn die meisten erhaltenen Skulpturen sind weniger als 200 Jahre alt. Nur wenige Stücke werden auf mehr als 200 Jahre geschätzt und nur eine sehr kleine Anzahl auf mehr als 500 Jahre oder noch älter.

Seit mehr als 30 Jahren versuche ich, so viele dieser frühen Skulpturen wie möglich zu finden, und mir ist klar: Es gibt frühe Beispiele, die einer traditionellen Formensprache folgen, die bis in die historische Zeit ähnlich bleibt. Es gibt aber auch singuläre Stücke und seltsame Abweichungen, die nur für eine kurze Zeit vorkamen, wenn man die Kohlenstoffdatierungen berücksichtigt.

Wie kann mit einer solchen Gewissheit der Schluss gezogen werden, dass es diese Stilistik in der Vergangenheit nicht gegeben habe, wenn es so wenige frühe Vergleichsstücke gibt?

“Fabriken mit Handwerker-Experten stellen qualitativ hochwertige Fakes für den Markt her.”

“Fabrik” ist eine Bezeichnung, die gewisse Händler verwenden, um auszudrücken, dass Stücke maßgerecht in Massenproduktion hergestellt wurden. Es gibt Fabriken, in denen Touristenware hergestellt wird, z.B. Batik, Möbel, einfache Reproduktionen, dekorative Stücke, aber ich bezweifle, dass es Tribal Art-“Fabriken“ gibt, die in Massenproduktion qualitativ hochwertige Fälschungen herstellen. Viel wahrscheinlicher gibt es eine unbekannte Zahl von kleinen Werkstätten, die eine bescheidene Menge an Stücken herstellen und hoffen, sie würden im Markt als authentisch durchgehen.

Ich erwähne dies, weil ich mir nicht vorstellen kann, dass eine derartige Werkstatt, die qualitativ hochwertige, schwer zu entlarvende Fälschungen herstellt, die ja an Händler oder Sammler verkauft werden sollen, genau diese Personengruppen in ihre Räumlichkeiten lässt und so ihre Handelsgeheimnisse enthüllt. Trotzdem hat vor allem ein Händler immer wieder behauptet, er hätte viele dieser Werkstätten besucht und wäre in ihre Techniken eingeweiht worden.

Ich kenne auch noch andere, die Ähnliches von sich behaupten. Auf intensives Nachfragen mussten sie dann aber eingestehen, dass sie zu einem gar nicht so geheimen Ort geführt wurden, wo einige offensichtlich gefälschte Statuen herumlagen. Mir ist niemand bekannt, der nachweislich eine solch hochklassige Werkstatt besucht hat oder dem gar eine noch nicht fertig gestellte Arbeit gezeigt wurde. Nicht der kleinste Beweis in Form eines Fotos oder einer Videoaufnahme liegt vor, der zeigen würde, wie ein geschickter Kunsthandwerker eine großartige Fälschung herstellt.

Eine andere Frage ist, warum solche Fälschungen oder Reproduktionen nach nur einem Stück aufgehört haben sollten. Normalerweise fertigt man so viele an, wie man verkaufen kann! Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass eine Werkstatt eine hervorragende Fälschung herstellt, sie erfolgreich verkauft und dann zu etwas anderem übergeht.

So erschienen beispielsweise vor etwa fünf Jahren einige recht gute Reproduktionen einer speziellen Dayak-‘Höhlen’-Wächterfigur auf den Märkten in Bali. Zuerst als authentisch beurteilt, wurden einige verkauft. Sofort wurden zusätzliche Stücke angeboten. Ich stieß auf mehr als ein Dutzend weiterer Stücke, bis klar wurde, dass es sich um Fälschungen handelte. Aber selbst als dies klar war, haben es noch weitere dieser Fakes auf den Markt geschafft. Die Urheber haben nicht nur eine, sondern Dutzende solcher Figuren angefertigt, und zwar sogar dann noch, als der Betrug längst aufgedeckt worden war.³

THE PLOT SICKENS

Meiner Meinung nach haben die derzeitigen Besitzer der Skulptur alles getan, um die Authentizität dieses vermutlich wichtigen Kunstwerkes durch wissenschaftliche Daten zu belegen. Trotzdem wurde die Figur als Fälschung deklariert, ohne diese Behauptung auch nur ansatzweise zu beweisen. Die negativen Statements waren ausschließlich Gerüchte, Fehlinformationen, phantastische Geschichten, eine Aneinanderreihung unlogischer Schlussfolgerungen und, ganz offen, blanke Unwahrheiten.

Warum verbreiten so viele in der Tribal Art-Community so leichtfertig falsche oder fragwürdige Informationen, während andererseits Fakten und Logik nicht beachtet werden? Ich habe dafür keine einfache Antwort, sondern möchte mehrere Verhaltensmuster diskutieren, die zu diesem Problem beitragen:

- * Persönliche und geschäftliche Rivalitäten, die vielleicht aus einem als unbedeutend empfundenen Zank erwachsen, aber letztlich dazu geführt haben, dass ein Händler einen anderen als Rivalen betrachtet und sein Angebot aus reiner Bosheit verunglimpft.
- * Der Glaube mancher Händler, dass sie ihr eigenes Ansehen bei Sammlern und Händlern erhöhen könnten, indem sie das Ansehen ihrer Konkurrenten beschädigen und deren Objekte schlecht reden. Sie versuchen sich als der Händler zu positionieren, als der Experte, der alle Fakes erkennt, während andere das nicht können. Ziel ist es, einen reichen Sammler zu finden, der ihn als den Berater und/oder als einzige Quelle für zukünftige Erwerbsstücke auswählt.
- * Dann gibt es auch einige, denen es schwer fällt, ihre eigene Meinung zu formulieren. Sie werden von der Masse überrollt und sind zu verunsichert, um gegen die Welle anzuschwimmen. Andere plappern jedes Gerücht nach, das sie hören, vielleicht um zu zeigen, dass sie ‚eingeweiht‘ sind. Andere übernehmen automatisch alles Negative, weil es als sichere Wette erscheint. Später kann man immer noch sagen, dass man halt übervorsichtig war.

In diesem Fall sind die Rädelsführer und Handlanger bekannt. Sie sind Wiederholungstäter und werden wohl nicht damit aufhören, andere Händler und deren Angebote schlecht zu reden, da ihre miesen Anstrengungen oft Früchte tragen. Sie begreifen nicht, dass ihr Handeln überflüssige Verwirrung und Unsicherheit am Markt sät, die dann auch auf ihr eigenes Angebot zurückschlägt. Interessanterweise haben viele dieser Kritiker Stücke mit gleichen Oberflächenmerkmalen wie die diskutierte Dayak-Figur besessen oder verkauft. Welche Logik lässt sie diesen Widerspruch ignorieren?

Welche Gründe es auch immer sein mögen: Ich habe keine Nachsicht mit Leuten, die immer wieder böswillig und ohne Beweise Stücke aburteilen. Sie beschädigen durch ihr Handeln nicht nur das Ansehen des Verkäufers, sondern auch das Objekt selbst. Sie sind Diebe, denn indem sie ein authentisches Kunstwerk in Verruf bringen, stehlen sie die Geschichte der Kultur, in der diese Kunst entstanden ist.

Text: Mark Johnson
www.markajohnson.com

Fotos: © Jean-François Chavanne

Übersetzung: Ingo Barlovic, Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN:

- 1: Identische Verwitterungsspuren sind auf einem im Musée du quai Branly ausgestellten Pfosten der Modang-Dayak zu erkennen.
- 2: Skulpturen aus weicherem Holz sind leichter manipulierbar. So schnitzt z.B. das Volk der Toraja auf der Insel Sulawesi Ahnen-Statuen, Tau-Tau genannt. Meist stehende oder sitzende Figuren, die einem präzisen, formalen Stil folgen, der kaum Raum für Innovationen lässt, und die immer aus dem Herzen des Jackfruchtbaums (Nangka) geschnitzt werden. Die sehr kompakten Holzfasern ermöglichen eine sehr glatte Oberfläche, und die ursprünglich gelbe Farbe wird honigbraun. Tau-Taus, denen diese Merkmale und Oberflächen fehlen oder die aus einem anderen Holz geschnitzt wurden (einschließlich aus qualitativ schlechten Stücken des Jackfruchtbaums), sind demnach verdächtig
- 3: Für einen Vergleich empfehle ich, die Beschreibung von zwei bekannten Dayak-‘Fluss-Stücken‘ in der vor kurzem erschienenen Veröffentlichung „Eyes of the Ancestors“ des Dallas Museum of Art zu lesen (S. 135 ff). Der Text kann leicht auf die Dayak-Skulptur in Paris bezogen werden, da alle drei Objekte die gleiche Geschichte haben. So haben sie eine lange Zeit in einer maritimen Umgebung überlebt, und sie besitzen vor allem zumindest einige aufregende einzigartige Charakteristika, die bis dahin unbekannt waren.

Im Gegenzug können die negativen Aussagen gegen die Pariser Skulptur genauso leicht dazu genutzt werden, die Figuren aus Dallas zu verurteilen. Zum Glück für das Museum Dallas wurden dessen Figuren kurz vor diesem jüngsten Ausbruch von ‚Fluss-Wahnsinn‘ gekauft – denn so wurde ihre Authentizität niemals in Frage gestellt.

■ GESUCHT: MASKEN UND FIGUREN LIBERIAS

■ FÜR LIBERIA-AUSSTELLUNG IM MUSEUM DER VÖLKER (SCHWAZ) – NOVEMBER 2014

Eine Ausstellung zum Thema „Liberia“ ist schon seit Jahren ein wichtiges Anliegen von Siegfried Wolfram, der 20 Jahre in diesem Land arbeitete und lebte. Im Jahr 2012 veröffentlichte er ein Buch zum künstlerischen Schaffen der Ethnien Liberias mit dem Titel „Liberia-Kultur-Kunst-Handwerk“.

Das Museum der Völker in Schwaz plant gemeinsam mit Siegfried Wolfram eine Sonderausstellung zum Thema „LIBERIA“ im November 2014 in einem Raum des Museums. Gesucht werden Sammler und Museen, die bereit sind, Objekte für diese Ausstellung (etwa 3-4 Monate) unter den folgenden Voraussetzungen zur Verfügung zu stellen.

1. Die Stücke sind während der Ausstellungsdauer im Museum der Völker (Schwaz) versichert.
2. Für den Transport ist der jeweilige Einlieferer verantwortlich.
3. Fotos bitte an Siegfried Wolfram schicken oder mailen.
4. Eine Vorauswahl wird von einer Arbeitsgruppe getroffen.
5. Das Museum der Völker (Schwaz) hat das Recht auf Endauswahl der Objekte.
6. Die ausgewählten Stücke werden vor der Ausstellung im Internet veröffentlicht.

BUDDHA-VIELFALT AN DER MOSEL



Abb. 1: Dvarapala-Figuren aus Thailand

Zu den beiden oben abgebildeten Figuren hat sich ihr „Entdecker“ Werner Zintl, Worms, bereits in „Kunst & Kontext“ geäußert (01/2011, S. 34 f.).

Mittlerweile (seit 2013) gehen sie dauerhaft ihrer Aufgabe im privaten Buddha-Museum in Traben-Trarbach (an der Mosel) nach. Im Folgenden möchte ich diesen Funktionsbereich innerhalb des buddhistischen Pantheons erläutern und dabei die Gelegenheit nutzen, einige weitere Skulpturen des Museums vorzustellen.

Zunächst jedoch einige Worte zum Museum selbst, das sich an einem solch „unerwarteten“ Ort befindet – denn welcher Zusammenhang mag zwischen Jugendstil und Moselwein sowie dem Erleuchteten, der ca. 500 v. Chr. im heutigen Grenzgebiet Indien/Nepal lebte, bestehen?

Nun, zum einen der Wohnort des Sammlers, der, bewirkt durch das Interesse an indischer Geisteswelt und Religionen, seit über 20 Jahren Buddhas sammelt, die zunehmend dringend Platz benötigten. Es bot sich eine aufgegebene Weinkellerei an, ein Werk des Jugendstil-Architekten Bruno Möhring (1863-1929), dem Traben-Trarbach eine Reihe weiterer noch existierender Bauten verdankt. Eine Zeitlang war der Architekt Bruno Taut (1880-1938), der länger in Japan tätig war, Mitarbeiter in dessen Büro. Mag Bruno Taut in Deutschland auch etwas in Vergessenheit geraten sein, so ist er doch in Japan einer der bekanntesten westlichen Architekten, nicht zuletzt deswegen, weil er die Welt mit japanischen Tempeln und Gärten bekannt und vertraut gemacht hat. So gibt es tatsächlich eine Beziehung, die nicht zu konstruiert erscheint: Der Jugendstil verdankt sehr viel japanischen Einflüssen; Bruno Taut, Japan und Bruno Möhring mögen daher in einem Atemzug genannt werden – und nun hat sich eben auch noch der Buddha (nebst Verwandten) hinzugesellt, in einer vormaligen Weinkellerei, die nach umfangreichen Sanierungs- und

Umbauarbeiten mit neuem geistigem Inhalt als Buddha-Museum am 8. Dezember 2009 ihre Tore öffnete.

Unerwartet ist das Museum natürlich dennoch, zumal den Besuchern der geschilderte Zusammenhang zumeist nicht bekannt ist. Es ist aber wohl gerade das Unerwartete, das die Besucher – in den Sommermonaten mehrheitlich Touristen – ins Museum lockt. Um es gleich vorweg zu sagen: Die Resonanz der Besucher ist positiv, bisweilen überschwänglich. Etwa 2.000 Skulpturen werden ihnen auf 4.000 Quadratmetern präsentiert, mit anderen Worten: Verweilen sie bei jeder Figur eine Minute, so würden sie rund 30 Stunden benötigen, um alle zu sehen, von der kleinsten (5 mm) bis zu den größten – und die größten sind...

die zwei abgebildeten hölzernen siamesischen Dvarapalas (Torwächter): Der mit Hauern, die aus seinem Maul heraustrreten, misst 3,65 m; sein Pendant – ohne Hauer – 3,90 m (beide ohne Sockel).

Buddhistische Klöster und Tempel (letztere sind „Klöster“ ohne dort wohnende, sehr wohl aber durchaus dort „diensttuende“ Mönche) werden bewacht durch eine Vielzahl von Wesen¹, mindestens jedoch von sechs:

vier Lokapala (loka = lateinisch locus = der Ort), jeweils einer für jede Himmelsrichtung, sowie zwei Dvarapala „Torwächter“, die, wie die Übersetzung nahe legt, am Eingangstor postiert sind.

Die Dvarapala zeigen sich je nach Land, religiöser und künstlerischer Tradition sehr unterschiedlich. In Indonesien vielfach sitzend und fett. In Japan halbnackt, riesig und ungeheuer muskulös; der eine brüllt mit weit aufgerissenem Maul dem Eintretenden einen Verdammungsfluch entgegen, der andere glotzt ihn mit weit aufgerissenen Augen drohend an. (Eine Variante lässt den einen „A“, den anderen „Hum“ sagen – was unserem Alpha und Omega entspricht – womit die gesamte buddhistische Lehre ausgesprochen ist). Ihre Kraft und Macht setzen diese Burschen nur gegen Feinde des Buddhismus ein – Buddhisten selbst haben vor ihnen nichts zu befürchten.

In Thailand stehen sie starr und steif, und ihre furchteinflößende Faszination geht wesentlich von ihren Gesichtern aus. Nicht in allen, aber doch in sehr vielen buddhistischen Sakralanlagen des Landes, halten sie den Eingang besetzt. Insbesondere Tempel der Hauptstadt Bangkok, wie der Wat Arun (Tempel der Morgenröte) oder der Wat Pra Keo (der dem Königspalast angeschlossene Tempel) bieten eindrucksvolle Exemplare. Entsprechend der Vorliebe der Thais sind sie farbig – kräftig, leuchtend, kontrastierend – ausgeführt, wobei man fairerweise darauf hinweisen muss, dass ebenfalls europäische Holzsoldaten in eher zweckmäßigen Uniformen zum Wachdienst herangezogen sind, wie auch chinesische Steinskulpturen, die als Ballast von Reis-Dschunken ins Land kamen und unverändert in ihrem Steingrau Verwendung fanden. (Reis wurde von Siam nach China transportiert; den Dschunken fehlte es für die Rückreise bisweilen an Fracht. Dann wurden, zwecks Stabilisierung der Schiffe bei Seegang, schwere Steine – manchmal in Form von Skulpturen – in den Laderaum gelegt.)

Die Vorbilder der thailändischen Dvarapala sind nicht die „Bo-



Abb. 2: Gandhara Buddha
(früheste Darstellungen des Buddha in menschlicher Form).

dybuilder“ japanischer Provenienz, sondern mehrheitlich Dämonen, Yakshas – Naturgeister, die in Bäumen oder unter der Erde hausen. Vielfach zeigen sie – so wie hier – wildschweinähnliche Hauer, wild verzerrte Gesichter, sind sie mit gewaltigen, allerdings eher schlichten Waffen ausgerüstet. Im Ramakien, der thailändischen Version des indischen Nationalepos Ramayana, in der es um die Wiedererlangung einer entführten wunderschönen Frau geht, werden Krieger der gegnerischen, der „Entführer-Armee“, häufig so dargestellt. Man kann es direkt vor Ort vergleichen: Das Ramakien ist im Wat Pra Keo auf einem gewaltigen, über viele Wände verlaufenden Gemälde dargestellt.

Gandhara Buddha

Erblickte man eine derartige Figur auf einem westeuropäischen Friedhof, so würde man sie vermutlich kaum als Fremdkörper empfinden. Warum?

Das antike Gandhara beim heutigen Taxila, unweit von Peschawar, war der östlichste Punkt, den Alexander der Große (356 bis 323) bei seiner Eroberung Asiens erreichte. Dort meuterten seine Truppen. Beim erzwungenen Rückmarsch nach Europa starb er in Babylon. Sein zusammengeraubtes Reich wurde unter seinen Verwandten, Kommandeuren, etc. „aufgeteilt“ (Diadochenkämpfe).

Die Region, um die es hier geht, blieb noch lange nach seinem Tod unter hellenistischem und römischem Einfluss. Die Lehre des Buddha erreichte diesen äußersten Vorposten hellenistischer Kultur auf dem indischen Subkontinent 100 Jahre nach Alexander. Wurde der Buddha in der Frühzeit, d.h. nach seinem Tod/seinem Eingehen ins Parinirvana, nur an-ikonisch dargestellt, d.h. als leerer Thron, als Fußabdruck (für seine Geburt), als Rad der Lehre (für seine Doktrin), als Bodhibaum/Bodhibaum-Blatt (für sein Erwachen/seine Erleuchtung), als Stupa, Pagode, (für seinen Eingang ins Pari-, ins endgültige Nirvana), so beginnt in Gandhara, etwa zu Beginn unserer Zeitrechnung, die Darstellung des Buddha in menschlicher Gestalt: Zahlreich und in vielen Varianten wurde er als voll-

plastische Skulptur, in Reliefs und szenischen Darstellungen wiedergegeben. Die Produktion dauerte bis etwa 450 nach Christus an, als „weiße Hunnen“ Gandhara eroberten und die buddhistischen Klöster und Werkstätten zerstörten. Zwischen 1913 und 1934 legte der britische Archäologe John Marshall die antiken Stätten frei, angeregt durch Berichte chinesischer Reisender (des chinesischen Gesandten Zhang Qian, ca. 130 vor Christus, und der buddhistischen Mönche Fa Xian, 399 bis 414, und Xuan Zang, 629 bis 645; genannt sind die Reisedaten).

Der Gandhara-Buddha ist ein Mischstil: In der Darstellung überwiegt das europäisch-hellenistische Element (und das beantwortet die Frage, warum dieser Buddha nicht fremdartig wirkt), in der Thematik das indisch-buddhistische. So ist der Kopf des hier präsentierten Buddhas von einem Heiligenschein umgeben; er trägt eine griechisch-römische Toga; er hat europäische Gesichtszüge; sein europäisches Haar (nicht die typischen Schneckenlöckchen des Buddha) ist zu einem Haarknoten zusammengebunden, aus dem, so wird u.a. vermutet, sich die Erleuchtungserhöhung (Ushnisha) entwickelte, das Merkmal, an dem in späterer Zeit mit Sicherheit ein Buddha zu identifizieren war; häufig (dieser nicht) trägt der Gandhara-Buddha als „Manneszier“ einen Bart.

Aber die Hände zeigen Mudras (Gesten, die auf Ereignisse im Leben des Buddha und auf Lehraussagen verweisen), hier, sehr wahrscheinlich (da z.T. zerbrochen), das „Ingangsetzen des Rades der Lehre“ (Dharmachakra-mudra); er sitzt „buddhistisch“, in vollem oder halbem Lotussitz (Padmasana), die Beine verschränkt oder übereinander geschoben, die Fußsohlen nach oben, die Knie zu Boden gedrückt. Auf der Stirn, oberhalb der Nasenwurzel, ist die Urna (Haarlocke oder drittes Auge) zu erkennen. Die Szenerie (Objekte und Ereignisse aus dem Leben des Buddha), wäre, wenn vorhanden, indisch.

Sukhothai, Thailand (Mitte 13. Jh. bis 1438) Schreitender Buddha

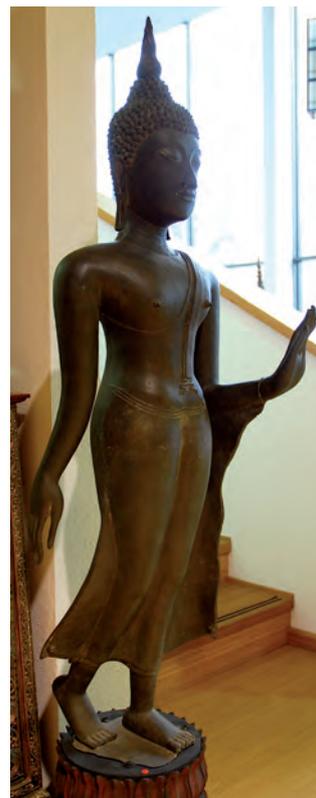


Abb. 3: Schreitender Buddha, Sukhothai
(Hinayana/ Theravada Buddhismus)

Die klassischen Plastiken entstammen dem frühen 14. Jahrhundert. Die Sukhothai-Künstler waren die ersten, die den Buddha in allen vier Positionen – sitzend, liegend, stehend, schreitend – als Vollplastik darstellten. Es ist der Beginn der thailändischen Kunst - die Kunst zuvor, auf heute thailändischem Territorium, war Kunst der Khmer, Kunst der Mon, etc. - und nach Auffassung vieler Kunsthistoriker zugleich ihr Höhepunkt.

Mit dem schreitenden Buddha verbindet sich folgende Episode: Nachdem Siddhartha Gautama Shakyamuni im Alter von etwa 30 Jahren die Erleuchtung erlebt hatte, zum Buddha geworden war, besuchte er seine Mutter, die sieben Tage nach seiner Geburt gestorben war, für drei

Monate im Tāvātimsa-Himmel, dem Himmel der 33 Götter, um ihr seine Lehre zu erläutern. Anschließend kehrte er in Begleitung der indischen Götter Indra und Brahma über eine Himmelsleiter bzw. -treppe (beide Darstellungen kommen vor) auf die Erde zurück. Die Szene zählte als Relief und Malerei auf Sri Lanka zum Motivschatz der Kunsthandwerker. Der vollplastische, schreitende Buddha hingegen ist eine „Erfindung“ der thailändischen Kunst. Mit der schreitenden Darstellung identifizieren sich die „Waldmönche“ Thailands, d.h. die Mönche, die auch heute noch weitab menschlicher Behausungen leben und daher für ihren alltäglichen Almosenweg weite Strecken zurücklegen müssen.

Es existieren – selbstverständlich – Vorschriften, die bei der Schaffung einer Buddha-Skulptur zu beachten sind. Darunter finden sich durchaus einige, die nicht überall eingehalten werden, und andere, die man geradezu als typisch für ein Land, eine Epoche, bezeichnen kann. Insbesondere Thailand hat interessantes Eigenes entwickelt². So heißt es: „...Die Sukhothai-Künstler bevorzugten als Material Bronze. Folgende Gründe mögen u.a. eine Rolle gespielt haben:

Material: Mangel an geeigneten Steinen.

Ästhetisch: Die Formung von Wachs und Ton ist eine sinnliche Erfahrung, das Ergebnis das Glatte und Fließende – charakteristisch für die Sukhothai-Skulptur und in Stein nicht oder zumindest nicht in diesem Maße zu erreichen.

Religiös: Man verabscheute die Gewalt des Meißels an einem Stein, des Messers am Holz, aus dem schließlich ein Buddha werden sollte; es war einer Buddha-Plastik unwürdig, dass sie aus einem MEHR entstanden war, das man weggeschlagen bzw. weggeschnitzt, also reduziert hatte; man zog ein Material vor, das in einem Arbeitsgang aus einem NICHTS ein ETWAS schuf (im Gussvorgang)...“

Und zu dem, was dabei herauskam, heißt es:

„...Die Arme wie der Rüssel eines jungen Elefanten; die Hände wie eine sich öffnende Lotusknospe; die Beine wie der (Schein)Stamm der Banane. Das Kinn wie ein Mangokern; die Nase wie der Schnabel eines Papageien...“

Und weiter:

„Er ist kaum aufgetreten und wirkt schon maniert, grotesk, fast surreal. Zeigen Skulpturen anderer Kulturen und Epochen einen friedlichen, meditierenden Buddha, der noch nicht ganz erfolgreich in seinem Bemühen ist, sich von dieser materiellen Welt zu lösen, so deutet die Sukhothai-Skulptur ein Wesen an, das sich im Prozess der Entmaterialisierung befindet, auf halbem Weg zwischen fest und verwehend: Er geht nicht, er fließt. Er sitzt nicht, er schwebt frei über seinem Sockel. Er verleugnet seine metallische, harte und unbewegliche Natur. Selbst seine durchscheinende Robe verweist auf einen Buddha, der die Fesseln der Welt schon abgestreift hat. Er erscheint weich und asexuell...“³

Japan, Kannon in zylindrisch-ovalem Behälter (Mahayana)

Wer sich auskennt, erkennt sofort, dass es sich bei diesem Objekt um ein japanisches handelt. Was ist es, das es als solches kenntlich macht? Es ist eine Skulptur, die sich in einem Behälter befindet, der vollständig zu schließen ist, sodass **nicht mehr sichtbar** ist, was sich darin befindet.

Die „autochthone“ Religion Japans ist der Shintoismus. **Shinto**, „sino-japanisch“, d.h. chinesisch-japanisch, heißt „Weg der Götter“ (japanisch Shin, chinesisch Shen, ist der Geist, die Gottheit; japanisch To, chinesisch Dao, ist der Weg). Nebenbei, eine durchaus nicht uninteressante Einzelheit: Rein



Abb. 4: Kannon in zylindrisch-ovalem Behälter, Japan

japanisch ausgesprochen lautet Shinto „Kami no michi“, was ebenfalls mit „Weg der Götter“ zu übersetzen ist⁴. Kami ist Bestandteil des im Westen bekannten Wortes Kamikaze, welches die japanischen Selbstmord-Piloten gegen Ende des Zweiten Weltkriegs bezeichnet. Zurück geht der Begriff auf das 13. Jahrhundert, als die Mongolen versuchten, Japan zu erobern, was daran scheiterte, dass ein Taifun (von chinesisch Tai Feng sehr/heftiger Wind) – ein „Wind der Götter“ (Kamikaze) – die mongolische Flotte zerstörte. Die religiösen Anlagen des Shintoismus heißen Jinja. Jin sind wiederum die Götter/Geister (kein Schreibfehler; im Japanischen gibt es – im Gegensatz zum Chinesischen – für **ein** Schriftzeichen **mehrere verschiedene** Aussprachen). Ja ist die Organisation, Gesellschaft, Firma, Assoziation. Also zusammen etwa „Büro/Versammlung der Götter“ oder Ähnliches – jedenfalls **nicht** „Schrein“. Aber als Schreine werden die religiösen Anlagen des Shintoismus (d.h. das Ensemble der Gebäude) bei uns, zumindest in Deutschland und England (shrine), bezeichnet. Wie es zu dieser „Übersetzung“ kam, ist mir nicht bekannt. Aber sie ist gelungen, denn ein Schrein ist ein Kasten, eine Truhe, in der man etwas verwahrt, verschließt. Ist es darin, ist es nicht mehr sichtbar. Und in einem Shinto-Schrein wird auch etwas verwahrt, und zwar der/das Shin/Kami – die Gottheit (oder ein Attribut dieser Gottheit, z.B. ein Spiegel). Was sich in einem bestimmten Schrein befindet, kennen – wenn überhaupt – nur die Schrein-Priester⁵.

Im **japanischen Buddhismus** begegnen wir einer vergleichbaren Praxis. So mancher bedeutende Buddha oder Bodhisattva wird hier nur selten gezeigt – bisweilen vergehen dazwischen Jahre. Dem amerikanischen Gelehrten Ernest Fenollosa (1853-1908) beispielsweise gelang es 1884 als Erstem, die in viele Lagen weißen Stoffs eingewickelte und in der Yumedono (Traumhalle) des Klosters Horyuji bei Nara, in einem schwarzen Lackkasten verwahrte Guze Kannon⁶, auszuwickeln und zu studieren. Seither wird dieser „Hibutsu“ 秘仏 (geheime Buddha) alljährlich im Frühling und Herbst kurzzeitig der Öffentlichkeit präsentiert.

Und noch etwas ist an dem hier ausgestellten Objekt „japanisch“. In verschlossenem Zustand ist der Behälter außen völlig schlicht und schwarz. Selbst die fein gearbeiteten Scharniere und der Verschluss sind im selben Schwarz gehalten und setzen sich daher



Abb. 5: Kannon mit Baby im Arm, Japan

kaum ab. Öffnet man jedoch den Behälter, so wirkt die Goldfarbe im Inneren noch prächtiger, als sie ohnehin ist. In der langen Friedenszeit des Tokugawa-Shogunats von 1603 bis 1868 gelangten Teile der gesellschaftlich gering geachteten Klasse der Kaufleute zu beträchtlichem Wohlstand, durften sich aber, aufgrund ihres Status, in der Öffentlichkeit nur in sehr schlichter Kleidung zeigen – das Innere dieser Kleidung jedoch war von großer Pracht, zeigte erlesene Muster und bestand aus kostbarem Material (Seide, Pelze, etc.). Die Figur stellt die Kannon dar, die japanische Version des Bodhisattva Avalokiteshvara, eindeutig zu identifizieren an der Vase mit dem Nektar der Todlosigkeit in der linken Hand und dem Haupt ihres geistigen Vaters, des Buddha Amitabha (japan. Amida-butsu), im Haar.

Kannon mit Baby im Arm, Japan

Kannon (観音) ist der japanische Name des Bodhisattva Avalokiteshvara (chines. Guanyin). In Japan und China gilt er als weiblich. Dieser Bodhisattva ist für alles und jedes zuständig und daher der meistbeschäftigte. Besonders in Japan wenden sich Frauen mit der Bitte um Schwangerschaft, um einen Sohn, um problemlose Niederkunft, um Gesundheit und prächtiges Gedeihen des Nachwuchses, etc. an die Kannon.

Diesen Komplex spiegelt die Kannon mit dem Baby auf dem Arm wieder.

Ein weiterer Aspekt kommt hinzu: Zwischen den Jahren 1597 und 1873 (Aufhebung des Verbots des Christentums)



Abb. 6: Weinkelch Gu. Bronze. Frühe Shang-Zeit (Shang, auch Yin, 16. Jh. bis 1066 v. Chr.)

kam es in Japan wiederholt zu rigorosen Christenverfolgungen; u.a. identifizierten die Behörden vermeintliche Christen, indem diese aufgefordert wurden, auf christliche Abbildungen (sogenannte fumi-e (踏み絵, [wörtl. „Tret-Bild“]) zu treten. Weigerten sie sich, so galten sie als überführt und wurden in der Regel hingerichtet.

Um keinen Verdacht zu erregen und damit Entdeckung und Strafe zu entgehen, benutzten die Kakure Kirishitan (隠れキリシタン), „geheime (japanische) Christen“, in ihren geheimen Gottesdiensten akzeptierte Objekte ihres Kulturkreises; z.B. chinesische bronzene Weinkelche (Zun oder Gu) aus ältester Zeit, d.h. 16. bis 11. Jh. vor Christus (Abb. 6), die aus gusstechnischen Gründen kreuzförmige Öffnungen⁷ am Standfuß aufweisen, als Abendmahlskelche; oder Werkzeuge, wie Scheren aus Europa, die eine kreuzförmige Aussparung zeigen (Abb. 7); oder eben Skulpturen der im frühen 17. Jh. von China nach Japan gelangten Guanyin mit dem Baby, die in Japan von japanischen Christen als Maria mit dem Kind (Maria-Kannon マリア観音) verehrt wurden.



Abb. 7: Schere mit kreuzförmiger Aussparung



Abb. 8 Ksitigarbha (Mahayana), ???



Abb. 9: Shadakshari-Lokeshvara, „Herr der sechs Silben“

Ksitigarbha⁸ (Mahayana)

Man erkennt ihn sofort: Er ist die einzige buddhistische Gottheit mit kahlem Schädel (weder die Löckchen des Buddha noch die elaborierte, hochgetürmte Haarfrisur vieler Bodhisattvas), und er hält fast immer einen „Rasselstab“ (khakkhara) in der Hand, der zu den Besitztümern jedes Mönchs gehört. Mit diesem hat es folgende Bewandnis: Zum einen rasselt der Mönch damit beim allmorgendlichen Almosengang, um a) kleine Tiere zu verscheuchen, die er unbeabsichtigt zertreten könnte, und um b) die Hausfrau auf sein Kommen aufmerksam zu machen, sodass sie vor die Tür treten und ihm einen Schlag Essen in den Almosennapf füllen kann; zum anderen soll c) das misstönende Rasseln süßere, verlockendere Töne von seinem Ohr fernhalten, die ihn wieder an die Welt fesseln könnten.

Im Volksmund heißt diese Gottheit „Höllens-Buddha“, und man möchte meinen, er sei der Herr **in** der Hölle. Dies wäre jedoch ein Irrtum. Er ist vielmehr der Herr **vor** der Hölle: Er verhindert, dass Wesen, die zu Lebzeiten negatives Karma ansammelten, in die Hölle kommen, und die, die schon drin sind, versucht er, wenn sich die Gelegenheit ergibt, herauszuholen. Kein Wunder, dass er äußerst beliebt ist – vor allem bei den Halunken der buddhistisch geprägten Welt, aber nicht nur bei diesen – denn in dem Sutra, das über ihn Auskunft gibt, heißt es: „Demjenigen, der ein Bildnis von ihm herstellen lässt oder ihm Opfergaben darbringt, werden 10 Belohnungen zuteil:

1. Fruchtbares Land und reiche Ernte, 2. Andauernde Harmonie innerhalb der Familie 3. Als Verstorbener in den Himmel gelangen, 4. Langlebigkeit, 5. Erfüllung aller Wünsche, 6. Weder Feuer- noch Wasserschäden, 7. Verlust wird abgewendet, 8. Keine Alpträume mehr, 9. Schutz durch Gottheiten, 10. Gesellschaft mit Heiligen.“ (Ksitigarbha-Sutra, Kapitel 11)

Und noch etwas macht ihn zu einem wichtigen Vertreter unter

den buddhistischen Gottheiten: Seitdem der historische Buddha ins Parinirvana eingegangen ist, ist sein Nachfolger, der Buddha der Zukunft, Maitreya, (vermutlich) noch nicht auf Erden erschienen, **denn** die genannten Zahlen, gemäß derer er erscheinen soll, lauten 30.000 Jahre oder 5,6 Milliarden Jahre. Ksitigarbha jedenfalls nimmt die gegenwärtig vakante Stelle ein.

Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass, wenn man in unserem Museum auf Opfergaben stößt (Geld oder Blumen), diese bevorzugt beim Ksitigarbha findet.

In Japan begegnet man ihm fast überall. Vorzugsweise an Weggabelungen und Straßenkreuzungen, wo er dafür sorgt, dass man sich nicht „verirrt“ (auch im übertragenen Sinne zu verstehen) – es ist die Funktion, die in Indien und Südostasien der elefantenköpfige Ganesha einnimmt.

Ferner ist es in Japan üblich, für jedes tot geborene, gleich nach Geburt gestorbene oder abgetriebene Kind eine Skulptur des Jizo im Tempel aufzustellen – in jeder Größe und aus unterschiedlichsten Materialien. Es hat sich eingebürgert, die Höllensbuddha-Figuren bevorzugt in gewissen Tempeln Japans aufzustellen (z.B. im Hase-dera in Kamakura, unweit von Tokyo/Yokohama). Wenn es dann so viele sind, dass ein üblicher Tempelbetrieb nicht mehr aufrechterhalten werden kann, werden sie im Rahmen einer Zeremonie begraben. Häufig sieht man diese Figuren mit einem gestrickten oder gehäkelten Wollmützchen und einem Lätzchen bekleidet. Diese sind von den betroffenen Müttern angefertigt, denn die Babies müssen, um ins Jenseits zu gelangen, den Fluss Sanzu no kawa (三途の川) überqueren, an dem die Hexe Datsueba („Fortnehmen-Kleidung-Alte“ 奪衣婆) den Babies die Kleidung stiehlt, sodass auf diese Weise der Höllensbuddha den Kindern wieder zu Kleidung verhilft.

Himalaya-Raum (Vajrayana)

Shadakshari-Lokeshvara, „Herr der sechs Silben“

Shadakshari-Lokeshvara ist die häufigste Darstellung des sitzenden Bodhisattva Avalokiteshvara. Mit den „6 Silben“ ist das wohl bekannteste, zumindest häufigst zitierte Mantra der buddhistischen Welt, „Om, mani padme, Hum“, gemeint. Der bengalische Dichter und Literaturnobelpreisträger Rabindranath Tagore (1861-1941) – erster asiatischer Nobelpreisträger überhaupt – formulierte: „Die vibrierende Silbe Om drückt das Absolute aus, und die Silbe Hum führt zurück zur Unteilbarkeit.“

Die beiden mittleren Worte haben als Grundbedeutung „wunscherfüllendes Juwel“ (Mani) und „Lotus“ (Padma). Die Beziehung beider stößt in der Übersetzung auf offensichtlich nicht zu lösende grammatische Schwierigkeiten. Was sicher gesagt werden kann, ist: Es ist von diesen beiden Objekten die Rede. Mit dem Lotus dürfte die Lehre des Buddha gemeint sein, mit dem Juwel (das sich darin befindet?) vermutlich der Bodhisattva Avalokiteshvara.

Beide Objekte nun finden sich bei Shadakshari-Lokeshvara: In der linken Hand hält er einen Lotus, in den beiden Händen vor der Brust birgt er das Cintamani, das wunscherfüllende Juwel. Der ersehnte Wunsch ist – selbstverständlich – die Erreichung des buddhistischen Heilsziels. Mit dem Rezitieren des oben genannten sechssilbigen Mantra schließen sich die Pforten zu den sechs Daseinsbereichen, in die man wiedergeboren werden könnte, sodass also eine erneute Wiedergeburt unmöglich ist, womit das Ziel – das Ausscheiden aus dem Kreislauf der Wiedergeburten – erreicht wäre. Die sechs Daseinsbereiche sind drei positive: das Reich der Götter, das der Halbgötter sowie die Menschenwelt; und drei negative: Tierreich, Hölle(n) und die Welt der Hungergeister.

Der Rosenkranz, den Shadakshari-Lokeshvara zu einer ‚8‘ geformt in der rechten Hand hält (und der üblicherweise aus 108 Perlen bzw. 54 bzw. 27 Perlen besteht), ist ein unverzichtbares Instrument, um die Übersicht über die Anrufungen zu behalten (genannt: „Das Prinzip der großen Zahl im tibetischen Buddhismus“).

FUSSNOTEN

- 1 Besonders in China ist dem Buddha in der Haupthalle häufig ein eigener „Leibwächter“ namens Wei Tuo (skt. Skandha) zugeordnet. Daran zu erkennen, dass er, wenn in derselben Halle, den Buddha – das Hauptstandbild – nicht aus den Augen lässt oder aber aus einer anderen Halle auf die Haupthalle blickt, in der sich das Hauptstandbild befindet. Tatsächlich gilt Wei Tuo als Schützer der buddhistischen Lehre, die der Buddha als Skulptur verkörpert; daher ist ein Konservierungsverfahren buddhistischer Schriften auch nach Wei Tuo benannt.
- 2 Eine weitere architektonische Besonderheit sind Bauten, in denen ein Buddha sitzt, der bis zur Raumdecke reicht und der ein solches Volumen hat, dass man sich nur mit Mühe, wenn überhaupt, um ihn herumzwingen kann. Die erwünschte Einsicht blitzt auf: „Der Buddha füllt den ganzen Raum aus“, und egal, was man auch anstellt, man kann immer nur Aspekte von ihm sehen. Angesichts der Enge mag dem Besucher darüber hinaus auch der Gedanke äußerer Beengtheit und innerer Freiheit kommen. Manchmal stößt man in einer großen Klosterhalle auch auf eine Konstruktion, die unserem gemauerten Kachelofen ähnelt, in der sich ja oft eine Kammer befindet, um etwas warm zu halten (oder z.B. „Äpfel im Bratrock“ zu produzieren). In Thailand sitzt dann darin ein sehr viel kleinerer Buddha, der allerdings ebenfalls wiederum die ganze Kammer ausfüllt.
*In Japan wird der Adi-Buddha, der „ursprüngliche“ Buddha, der immer war und immer sein wird, geradezu mit dem Universum identifiziert.
- 3 Steve van Beek, The Arts of Thailand, Hongkong 1988, S. 113 ff.
- 4 Das liest sich nur etwas verwirrend, denn Ähnliches gibt es vermutlich in sehr vielen Sprachen. So im Deutschen: Wenn Sie beispielsweise statt von einem „Beinbruch“ von einer „Fraktur“ reden oder anstelle des Wortes „unterordnen“ das Wort „subsumieren“ benutzen. Letzteres hört sich jeweils (ein)gebildeter, fachlicher an, und das gilt eben auch für das Sino-Japanische im Vergleich zum rein Japanischen.
- 5 In Tokyo wurde mir erzählt, dass während des Zweiten Weltkriegs einige Männer die Gelegenheit genutzt hätten, in einem durch alliierte Bomben zerstörten Shinto-Schrein nachzuschauen, was sich in dem Schrein (d.h. der Truhe) befände. Doch noch ehe sie ihr Wissen hätten weitergeben können, seien sie alle eines unnatürlichen Todes gestorben.

- 6 Guze (auch Kuze und Kuse) 救世 wörtl. „retten Welt“- Kannon. Es handelt sich um die früheste noch existierende hölzerne Skulptur Japans, geschaffen aus einem Stück Kämpfer („Kämpfer“ auf Japanisch Kusu 樗 – Zufall?)
- 7 Durch die kreuzförmige Aussparung am Fuß wurde für den Guss ein Distanzstück eingeführt, das die beiden Gusskerne für den Becher (hohl) und den Fuß (hohl) auseinanderhielt, sodass sich beim Gussvorgang ein Becherboden bilden konnte.
- 8 Chinesisch Dizang; japanisch Jizo, auch: O-Jizo; übersetzt „Schatz der Erde“. Wird überwiegend in China, Korea und Japan gezeigt

Text und Fotos: Claus Rettig
E-Mail: clausrettig@t-online.de

Claus Rettig. Jahrgang 1945. Studium Chinesisch, Japanisch.
Langjährige Fernostaufenthalte. Im Buddha-Museum tätig als wissenschaftlicher Mitarbeiter.

ERKLÄRUNG EINIGER BEGRIFFE

Im Buddhismus werden **drei Hauptrichtungen unterschieden:**

Hinayana (Kleines Fahrzeug), auch Theravada (Lehre der Älteren), in Sri Lanka und Südostasien

Mahayana (Großes Fahrzeug) in China, Korea, Japan, Vietnam

Vajrayana (Diamant Fahrzeug) in der Himalayaregion, Mongolei, Teilen Russlands sowie ebenfalls in Japan und China.

Buddha ist kein Eigenname, sondern eine Art Titel, die Bestätigung, die Erleuchtung/das Erwachen/das Klarwerden erlangt zu haben. Im Mahayana und Vajrayana gibt es zahlreiche Buddhas.

Bodhisattva. Zwei Definitionen:

1. Im Hinayana: Die letzte Wiedergeburt. In diesem letzten Leben erlangt der Bodhisattva die Buddhaschaft und geht beim Tode ins Paranirvana, ins endgültige Nirvana, ein und wird nicht mehr wiedergeboren.

2. Im Mahayana und Vajrayana: „Nothelfer“. Wesen, das der/ein Buddha aus sich entstehen lässt. Es hat die „Qualifikation“ eines Buddhas, verzichtet aber auf den Eingang ins Nirvana, solange es noch leidende Lebewesen gibt, denen zu helfen ist.

Da es zahlreiche Buddhas gibt, gibt es auch zahlreiche Bodhisattvas. Der populärste, „meistbeschäftigte“, ist der Bodhisattva Avalokiteshvara, japan. **Kannon** (chines. Guanyin).

Mantra ist eine „Anrufung“, eine „Hinwendung“ und damit auch eine „Einladung“. Im Vajrayana unterscheidet man die drei M: Mudra (Handgeste) für den Körper, Mantra für die Sprache und Meditation für den Geist. (Ein viertes M wäre das Mandala als visueller Ausdruck der Meditation).

Nirvana. Mit dem Nirvana verhält es sich so ähnlich wie mit der Kunst. Definitionen und Erklärungen sind Legion. Daher hier nur eine Definition: Alles ist zusammengesetzt. Was zusammengesetzt ist, zerfällt irgendwann und setzt sich gemeinsam mit anderen Bestandteilen wieder zusammen. Alles wandelt sich zwar permanent, aber in unterschiedlichen Zeitspannen. Die einzige Ausnahme ist das Nirvana. **Das Nirvana ist das Ende der Wandelsituation.**

108. Die heilige Zahl im Buddhismus. Zwei Erklärungen:

1. Die Verschmelzung von Zeit (12) und Raum (9 – neun altindische Planetengottheiten).

$12 \times 9 = 108.$

2. Der Mensch hat 6 Sinnesorgane (5 plus Gehirn). Mittels der Sinne erfährt man die/hat man Kontakt zur Welt. Jeder Sinneseindruck dieser 6 Sinne kann mit angenehmen, unangenehmen oder neutralen Gefühlen verbunden sein: $3 \times 6 = 18.$

Jedes dieser 18 Gefühle kann an die Welt fesseln oder auch nicht: $2 \times 18 = 36$

und manifestiert sich in 3 Zeiten: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft: $3 \times 36 = 108.$

LASTWAGENMALEREI AUS AFGHANISTAN



Abb. 1: Kampf zwischen Schlange und Vogel

Raubvögel im Formationsflug, die an eine Kampffliegerstaffel erinnern. Ein Vogelpaar, das so ähnlich auch auf alpenländischen Bauern- und Hochzeitsschranken zu sehen ist. Paradiesische Landschaften. Verführerische Augen.

Eine ungeheure Vielfalt zeichnet sie aus, die Malerei, die afghanische Lastwagen und, auf ähnliche Weise, jedoch mit signifikanten Unterschieden, auch viele pakistanische Trucks zierte. Oder vielmehr – zumindest in Afghanistan – zierte. Denn im seit nun über 40 Jahren in blutigen Auseinandersetzungen zerrissenen Afghanistan ist die Tradition der Lastwagenmalerei weitestgehend verloren. Noch in den 1970er-Jahren aber war die Mehrzahl der afghanischen LKWs so bunt und vielfältig bemalt und im über das Fahrerhaus hinausragenden Balkon mit klingenden Glöckchen versehen, dass sie im angloamerikanischen Sprachgebrauch des Nachbarlandes Pakistan „Jingle Trucks“ genannt werden.

Diese Volkskunst entstand bereits in den 1920/30er-Jahren, als in Afghanistan die ersten Laster aus dem damaligen Britisch-Indien, dem Gebiet des späteren Pakistan, importiert wurden. Dabei steht diese Malerei in einer schon sehr viel längeren Tradition. Es war in Afghanistan schon lange üblich, freie Flächen malerisch zu nutzen, etwa die Wände in Moscheen und in Teehäusern.

Die Bemalung der Lastwagen

Importiert wurde nur das industriell gefertigte Chassis mit Motor und Motorhaube, in Afghanistan und auch in Pakistan wurde der handgefertigte Holzaufbau aufgesetzt. Eine Ausnahme sind komplett importierte Tankfahrzeuge. Als Gattungsbegriff für Lastwagen wird das englische Wort „Lorry“ verwendet, wobei in Afghanistan für den Plural das (persische) Suffix Lorry-ha angehängt wird. Beim bemalten Lastwagen sind zwei unterschiedliche Typen zu unterscheiden:

Roket (= Rakete), bei diesem Typus sind die Rückwand und die Seitenwände bis zum oberen Abschluss durchgezogene Holzflächen. Seitlich stützende Metall-Konstruktionen gliedern die großen Flächen vertikal. Gelegentlich wird beim Roket sogar die gesamte hölzerne Seitenwand und nicht nur der Zwischenraum zwischen den gliedernden Metall-Stützen für eine einzige große szenische Bild-Komposition genutzt.

Tschakla (= Lastwagen), bzw. Quetta, nach ihrem Ursprung in der pakistanischen Stadt nahe der südlichen afghanischen Grenze, ist der in Afghanistan und auch in Pakistan häufiger vorkommende Typus Lastwagen, wohl weil er sich höher beladen lässt. Hier wird der obere, sehr deutlich über die Höhe des Fahrerhauses hinausgehende Teil der Seitenwände als horizontal verlaufende Lattenkonstruktion ausgeführt. Bei diesem Typus bilden die auf den Seitenwänden sowohl



Abb. 2: LKW-Modell aus Pakistan, L: 92 cm



Abb. 3: Benazir Bhutto

horizontal als auch vertikal verlaufenden Metallstreben die natürlichen Rahmen für Metallplatten, die in den Zwischenräumen auf die Bretter genietet und anschließend bemalt werden.

Tanker werden ebenfalls bemalt, die ovale Rückseite verdient besondere Beachtung.

Bemalt werden die Lastwagen in erster Linie in Kabul und Kandahar in Werkstätten, die sich in den sogenannten „Serails“ am Stadtrand befinden, wo auch die Waren zum Transport durch die LKWs gelagert sind. Die Malerei erfolgt in hoch arbeitsteiliger Organisation: Lehrlinge führen die Grundierung und einfache ornamentale Umrahmungen aus, bereits erfahrene Gesellen gestalten die schwierigeren Teile und der Meister die komplexere Detail- und Schlusausführung. Ein Verfahren, mit dem auch bereits viele bedeutende europäische Maler der Renaissance und späterer Epochen ihre Produktion auszuweiten wussten. Kenner – und dazu zählen viele Fahrer und Besitzer von Lastwagen – identifizieren die Provenienz der Malerei anhand der bildnerischen Handschrift des jeweiligen Meisters auch ohne Signatur.

Zur Bemalung wird grundsätzlich jede freie Fläche genutzt, sowohl die Seitenteile als auch Vorder- und Rückseite. Dabei finden sich auf der Vorderseite, auf dem über die Frontscheibe hinaus ragenden Balkon, in der Regel vor allem Symbole und Schriften mit oft religiösem Inhalt. Sie sollen segnen und vor Unfällen schützen, den Fahrer, die Besatzung, die Ladung und den Wagen. Dazu dient häufig auch die Darstellung eines Auges, das den bösen Blick abwehrt, ein Symbol, das in seiner klassischen apotropäischen Funktion nicht alleine auf den islamischen Kulturkreis beschränkt ist. Die Rückseite der Lastwagen wird oft von einem ‚starken‘, äußerst auffälligen Bild dominiert. So schmückt z. B. eine stolze Benazir Bhutto die Rückansicht eines aus Pakistan stammenden LKW-Modells des Jahres 1993, dem Jahr ihrer erfolgreichen Wiederwahl zur Premierministerin, lange bevor sie später im Wahlkampf 2007 ermordet wurde. (Abb. 2 u. 3)

Die Motive auf den Seitenteilen sind äußerst vielfältig. „Hier ist alles zu finden, was angesagt ist“, so Jürgen Wasim Fremb-

gen vom Münchner Völkerkundemuseum.¹ Wie in der westlichen Welt, so scheint es auch in der Welt der Lastwagenmaler Moden und Aktualitäten zu geben, Motive, die kurzfristig ‚in‘ sind, dann aber auch wieder an Beliebtheit verlieren.

Die Forschung von Bénédicte Dutreux-Steuil

Die französische Kunsthistorikerin Marie-Bénédicte Dutreux-Steuil hat in den Jahren 1976/77 für ihre Magisterarbeit² die afghanische Lastwagenmalerei vor Ort recherchiert. Bevor sie mit ihrem Mann, dem Ethnologen und späteren Journalisten Willi Steuil nach Europa zurückkehrte, beauftragte sie prominente Künstler in Kabul, den Motivkanon ihrer Lastwagenmalerei repräsentativ zu dokumentieren. Dies wurde auf mehr als 70 Blechplatten realisiert, wie sie auch auf den hölzernen Aufbauten der Lastwagen befestigt werden. Etwa 50 dieser Blechschilder stellte das Ehepaar Steuil erstmals 1980 in der Galerie Lutze in Friedrichshafen vor, die bemalten Schilder sind die wesentlichen Grundlagen dieses Artikels. Exemplarische Teile der Sammlung Dutreux-Steuil befinden sich heute auch im Staatlichen Museum für Völkerkunde in München.

Die umfangreichen Arbeiten stammen aus sechs Malerwerkstätten in Kabul, wobei die meisten der ca. 1 m x 0,67 m großen Paneele von dem in den 1970er-Jahren angesehenen Künstler gemalt wurden, dem Doyen der afghanischen Lastwagenmalerei, Nur ud-Din Zalmai.

Er hatte in Kabul im „Serail Ferquamerscher“ sein Atelier, seine Arbeiten sind signiert.

THEMENGRUPPEN DER MALEREIEN

1. Natur und Landschaft

Es sind bukolische, ja geradezu paradiesische Szenen. Satte Wiesen mit übergrünen Bäumen, schäumende Flüsse und schimmernde Bäche. In der oft ariden Landschaft Afghanistans transportieren Lastwagen den Überfluss der Natur. Es sind Mischungen aus mythischen, überlieferten Bildern, eigene Träume und Vorstellungen vom Paradies. Es sind so gut wie niemals Landschaften, die der tatsächlichen Umwelt



Abb. 4: Europäische (?) Landschaft



Abb. 5: Der ‚König der Tiere‘



Abb. 6: Pfauen, ein Herrschaftssymbol



Abb. 7: Papageien als Stellvertreter für menschliche Liebe

und der eigenen Erfahrung des Malers entstammen. Es sind imaginäre Landschaften. Übrigens werden auch niemals reale Szenen oder gar Alltagssituationen abgebildet.

Häufig werden europäische Landschaften mit Gebäuden und Schlössern dargestellt (Abb.4). Vorlagen sind vor allem Kalenderbilder, daneben auch zum Teil bereits sehr alte Postkarten, die in den Werkstätten der Maler als Schätze bewahrt werden. Ein Phänomen sind Abziehbilder als Vorlage, die schon aus den 1920er- und 1930er-Jahren stammen und aus Großbritannien importierten Zigaretten beigelegt waren. Dies erklärt, dass europäische Schlösser meist seitenverkehrt dargestellt sind. Es ist anzunehmen – so zumindest Beobachtungen vor allem in Pakistan, die jedoch nicht durch Studien belegt sind – dass heutzutage auch von Fernsehen und Video vermittelte Bilder ihren Weg auf Lastwagen finden.

2. Tiere

Tiere sind auf allen Lastwagen abgebildet. Äußerst beliebt sind Darstellungen von Raubtieren, vor allem von Löwen. Der Löwe, der für Stärke und für Macht steht, für Mut und Tapferkeit, der „König der Tiere“. Kraftvolle Raubtiere spielen seit der Antike vom Nahen Osten bis nach Südasien in der volkstümlichen Glaubens – und Sagenwelt eine wichtige Rolle. (Abb. 5)

Vögel sind allgegenwärtig auf afghanischen Lastwagen, sie sind ebenfalls vielfältige Symbolträger. Pfauen (Abb. 6) sind ein altes Herrschaftssymbol, das zudem mit Reinheit und Schönheit in Verbindung gebracht wird. Papageien oder Tauben können als Paar das Umwerben des Weibchens und damit auch das sexuelle Spiel symbolisieren. So zum Beispiel auch zu finden in alpenländischen Bauernmalereien. Auch dort flirten Vögel miteinander und stehen stellvertretend für menschliche Liebe, zärtliche Sorge und Sexualität. Kulturübergreifende Metaphern, die häufig verbreitet in der Volkskunst auftauchen. (Abb. 7)

Vögel spielen aber auch in Darstellungen eine Rolle, die auf präislamische Mythen und etwa auch indische Vorstellungen zurückgehen, etwa als Verkünder göttlicher Weisheiten. Relativ häufig wird ein Papagei mit einem Telefon dargestellt. Der Ursprung liegt wohl im „Papageienbuch“, einer Sammlung von Märchen aus Indien, von dem es sehr früh auch eine persische Fassung gab. Darin erzählt ein Papagei seiner Herrin viele Nächte lang spannende Märchen, um sie so vom Ehebruch abzuhalten, weil er ein Gespräch der Liebenden belauscht hatte. Der Papagei auf dem Bild (Abb. 8) würde demnach entweder ins Telefon zu seiner Herrin sprechen oder aber ein nicht für ihn bestimmtes Telefonat der Liebenden mithören. Eine pragmatische Idee zu diesem Motiv äußert Micheline Centlivres-Demont: Der Lastwagenbesitzer betone wohl, dass er per Telefon erreichbar sei.³ Eine charmante, jedoch im Afghanistan der 1960/70er-Jahre eher weniger naheliegende Interpretation.

Die häufig abgebildeten Raubvögel symbolisieren natürlich Stärke, gelegentlich lassen Darstellungen im Formationsflug sogar an Krieg denken, an die Machtdemonstration, die sich in Angriffen von Kampfflugzeugen zeigt und die (s.u.) auch explizit dargestellt werden. Ein Bild (Abb. 1) weist laut Jürgen Wasim Frembgen auf den archetypischen Kampf um die Fruchtbarkeit zwischen dem Vogel, dem Symbol des Himm-

lischen, und der Schlange, dem in der Erde Verborgenen, hin. Marie-Benedicte Dutreux-Steul verweist in ihrer Studie auf derartige Vorstellungen aus der Glaubenswelt des Zoroastrismus (Parsismus).

In einem äußerst originellen Motiv sind Nachtfalter/Motten zu sehen, die vor einem durch einen Pfeil durchbohrten Herz eine Kerze umschwirren (Abb. 9). Für Jürgen Wasim Frembgen zeigt das durchbohrte Herz die Sehnsucht des jungen Mannes, der sich nach Liebe sehnt. Die Nachtfalter/Motten stehen für den mystischen Sucher, der sich in der göttlichen Flamme verzehrt. Gelegentlich wird die Kerze durch eine Öllampe ersetzt.

Männer, Motten, Licht, die spontane Assoziation des westlichen Betrachters ist eher profan: Wie hat es nur Marlene Dietrich in den Kanon der afghanischen Lastwagenmalerei geschafft?

Al Buraq verdient eine besonders herausgehobene Erwähnung (Abb. 10). Al Buraq, ein Fabelwesen von hoher religiöser Bedeutung, ist auf sehr vielen Lastwagen zu finden: das geflügelte Pferd mit einem Frauenkopf, das nach der Überlieferung den Propheten nach Jerusalem und auf seiner Himmelsreise trug. Aufgrund der islamischen Wertevorstellungen ist das Frauenantlitz von Al Buraq meist verschleiert, doch nutzen Maler die gute Gelegenheit bisweilen dennoch auch zur Abbildung eines weiblichen Gesichts.

Manchmal erinnern die Bilder afghanischer Lastwagenmaler von exotischen Tieren an die Quadrat-Malerei aus Tansania. Interessanterweise wurden bereits im 19. Jahrhundert exotische Landschaften und Tiere aus Schwarz-Afrika, die durch Kalenderbilder bekannt wurden, in die Enzyklopädie afghanischer Kunst aufgenommen. (Abb. 11)

3. Bilder der Moderne

Es sind technische Errungenschaften wie etwa das Telefon, aber auch Darstellungen von modernen, hohen Gebäuden, oft und vielfältig ist moderne Mobilität Gegenstand der Malerei: Flugzeuge, Züge und Schiffe (Abb. 12), aber auch die durchaus bereits allseits bekannten Objekte wie Autos, Busse oder Lastwagen. Ein Bild aus den 1970er-Jahren zeigt einen Zug, der jedoch nicht auf den Gleisen fährt, sondern zwischen den rechts und links sichtbaren Gleisen wie auf einer Straße. Maler kannten ihre Motive häufig nicht aus eigener Anschauung, sondern etwa aus Erzählungen der vielfach weit herum gekommenen Lastwagenfahrer oder aber lediglich aus Bildern, aus denen sich die Eisenbahn-Technik demjenigen nicht zwangsläufig erschließt, der vor allem ja auch in künstlerischen Dimensionen denkt.

Durch solch einen Bilderkanon auf den sich im Land bewegenden Lastwagen wird die fremde technisierte Zivilisation bekannt gemacht und zum Objekt der eigenen Kultur – besonders deutlich bei der Kombination des klassischen Motivs des Papageien mit dem Telefon als Symbol der modernen Technik.

Bilder der Moderne sind auch die Darstellungen des Staatswappens in seinen verschiedenen Ausprägungen (Abb. 13). Im Vielvölkerstaat Afghanistan⁴ ist zwar die nationale Identität nicht besonders ausgeprägt, jedoch verbinden Wappen und Landesfarben in der ethnischen Vielfalt.



Abb. 8: Der lauschende Papagei



Abb. 9: Sehnsucht nach Liebe und nach der göttlichen Flamme



Abb. 10: Al Buraq



Abb. 11: Afrika-Klischees in Afghanistan



Abb. 12: Moderne Mobilität



Abb. 13: Das afghanische Staatswappen



Abb. 14: Ein Panzer

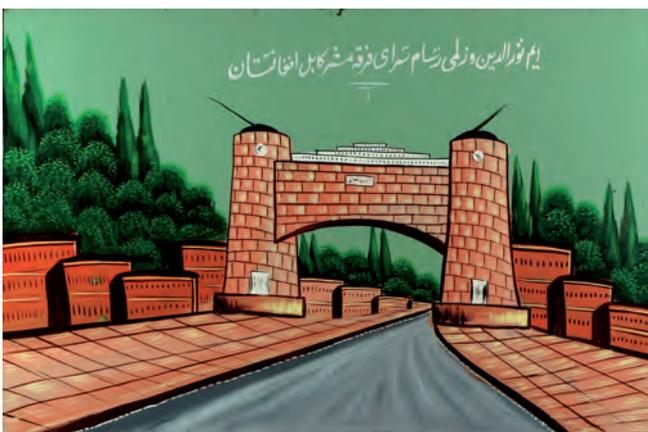


Abb. 15: Das Tor am Khyber-Pass

4. Bilder vom Krieg

Kriegs- und Waffendarstellungen sind einerseits zwar ein Teil des Themenbereichs der modernen Zivilisation, jedoch andererseits so häufig präsent und auch prägnant, dass sie als eigenständige Gruppe gelten können. So wird modernes Kriegsgerät abgebildet, wie ein Panzer, dem jedoch auch anzusehen ist, dass der Maler ihn in den 1970er-Jahren ohne persönliche Anschauung gemalt hat (Abb. 14). Oder auch das berühmte Tor am Ausgang des in Pakistan gelegenen Khyber Passes, das auf dem Bild jenseits jeder Realität mit Geschützen bestückt ist (Abb. 15). Oder Kampfszenen mit Jagdbombern im realistischen Angriff (Abb. 16). Solche Motive sind in Afghanistan zwischen 1965 und 1971 aufgetaucht, den beiden jüngsten Indisch-Pakistanischen Kriegen, und sie gehören seitdem zum Repertoire. Damit sind sie auch Vorläufer der berühmten afghanischen Kriegsteppiche, die es seit Anfang der 1980er-Jahre gibt, als Verarbeitung des Kampfes gegen die sowjetische Intervention seit Ende 1979.

Es kommt darin aber auch das kämpferische Selbstbewusstsein der Afghanen zum Ausdruck. Die bis heute wenn auch nur rudimentär ausgebildete afghanische nationale Identität speist sich ganz wesentlich aus dem kollektiven Bewusstsein der erfolgreichen kriegerischen Abwehr ausländischer Interventionen. Zunächst der Briten, dann der Sowjets und – dies ist absehbar – auch der internationalen ISAF-Truppen, in erster Linie Großbritanniens und der USA. So mittlerweile die verbreitete Perzeption selbst vieler Nicht-Taliban-Anhänger.

5. Menschen

Aufgrund der islamischen Wertvorstellungen sind bildliche Darstellungen von Menschen untersagt, zumindest jedoch sehr problematisch. Die islamische Kultur beschränkt sich daher in der Regel auf symbolische Wiedergaben, wie etwa durch Hände oder Augen – die aber durchaus auch erotisch konnotiert sein können. Doch gerade prominente Maler, die zwar alle in der islamischen Glaubenswelt verwurzelt sind, begreifen sich durchaus als Kreative mit einem künstlerischen Selbstbewusstsein, das ihnen das gelegentliche Aus-tasten von Grenzen erlaubt. Etwa bei Al Buraq (s.o.) oder auch mit Bezug auf aktuelle Anlässe. So taucht zu Anfang der 1970er-Jahre eine mit einer Kalaschnikow bewaffnete und mit einem Palästinensertuch nur wenig verschleierte Frau auf Lastwagenmalereien auf. Das immer mit ihr zusammen gezeigte Flugzeug identifiziert sie leicht als Leila Chaled. Die Palästinenserin überraschte auch die muslimische Welt im August 1969 als erste weibliche Flugzeugführerin. Die Aktualität bot den afghanischen Malern die Chance zu dieser künstlerischen Freiheit.

Weitere Abbildungen von Menschen finden sich zahlreich, jedoch meist unter Vermeidung der Gesichter, in mythologischen Zusammenhängen, etwa im heroischen Kampf mit Tieren und Fabelwesen. Heute sind konkrete Abbildungen von Menschen offenbar häufiger zu finden, vor allem in der den Lastwagen verwandten Rikscha-Malerei. Till Ansgar Baumhauer – er arbeitet an einer Dissertation, in der er sich u.a. mit der in Herat entwickelten, neueren und eigenständigen afghanischen Rikscha-Produktion beschäftigt – konnte bei seinen Aufenthalten in Afghanistan zwischen 2009 und 2011 z. B. Actionhelden auf Rikschas abgebildet sehen, neben den klassischen Löwenkämpfern auch sinnliche Frauen,

deren Vorbilder ersichtlich aus indischen Bollywood-Filmen stammen. Noch in den 1970/80er-Jahren wurden dreirädrige motorisierte Rikschas komplett aus Pakistan importiert und in aller Regel in Afghanistan nicht dekoriert. In der neuen Herat-Produktion spielen Massenmedien eine große Rolle. So erscheint auch die Chinese Beauty mit dem festlichen langen Kleid. Für den Fahrer sind diese Frauenabbildungen sinnliche Traumwelten. Die Traumfiguren haben es mit Hilfe von Film und Video in die Darstellung auf Transportmittel geschafft und werden somit in den Kanon der afghanischen Populärkultur aufgenommen (Abb. 17).

6. Gebäude

Häufig finden sich historische Gebäude aus Afghanistan selbst, etwa das Schloss der Könige in Kabul oder die Blaue Moschee von Mazar-e Scharif (Abb. 18), weitere bedeutende Moscheen aus der gesamten islamischen Welt oder auch die Kaaba von Mekka. Sie legen Zeugnis ab von der eigenen Religiosität, bieten Schutz und sind aber auch Sehnsuchtsträume: Wer in Afghanistan hat schon die Möglichkeit, das Taj Mahal (Abb. 19) wirklich zu besuchen? So sind die Lastwagen ein ambulantes Bilderbuch, das dem Betrachter die Welt vor Augen führt, die ihm in eigener Erfahrung wohl verschlossen bleiben wird. Und der Trucker vermittelt den Eindruck, als habe er diese weite großartige Welt tatsächlich selbst gesehen und bringe sie von seinen abenteuerlichen Reisen mit. Tatsächlich erzählen die Fahrer dem staunenden lokalen Publikum in Teehäusern gerne sehr ausführlich und bilderreich vom Abenteuer und der Weite der Landstraße.

7. Schriften

Schriftzüge haben zumeist ebenfalls einen religiösen Bezug, es sind oft Zitate aus dem Koran oder aber aus der klassischen persisch-afghanischen Poesie. Die prominenten Maler-Meister sind alle schriftkundig und mit den Klassikern wie Rumi, Ferdowsi, Attar oder Omar Khayyam bestens vertraut. Sie dichten oft auch selbst oder verwenden Zitate ihnen befreundeter unbekannter Poeten.

Warum werden Lastwagen bemalt?

Metall muss vor Rost und Holz vor Witterungseinflüssen geschützt werden. Dies ist die grundsätzlich banale und notwendige Begründung für die Bemalungen. Daneben gelten sie ganz einfach als schön und sind auch deshalb der Stolz des LKW-Besitzers und auch der Fahrer. Sie stehen für Prestige, sie zeigen, dass der Lastwagenbesitzer sich etwas leisten kann. Zudem lockt der aufwendig extravagant bemalte Lastwagen als plakative mobile Werbung durchaus Kunden an. Aber Afghanistan – nicht ganz so intensiv Pakistan – ist auch ein Land mit einer außerordentlich ausgeprägten oralen Kultur des bildhaften Erzählens und der Poesie. Bildung in der weitgehend nicht schriftkundigen Gesellschaft wird gleichgesetzt nicht nur mit der Kenntnis der Religion, sondern vor allem auch von Lyrik und Legenden. Der bemalte Lastwagen spiegelt tatsächlich diese Bildungsideale.

Sicherlich spielt auch das Bedürfnis eine Rolle, in der harten, ariden, zerklüfteten und steinigen Landschaft die Farbe und damit das Leben mit sich zu nehmen. Daneben sollen die Darstellungen und Schriften vor allem auch mit ihren religiösen Bezügen für Sicherheit und Schutz auf den gefährlichen



Abb. 16: Einfluss der Indisch-Pakistanischen Kriege



Abb. 17: Chinese Beauty



Abb. 18: Mazar-e Scharif



Abb. 19: Taj Mahal

Wegen sorgen. Der bemalte Lastwagen spiegelt außerdem die Sehnsüchte des Fahrers und des Eigentümers, ja er stellt sie sichtbar jedermann zur eigenen Identifikation zur Schau: die Träume von Reichtum, Liebe, Macht, Stärke, Abenteuer. Vor allem für die Menschen in abgelegenen Gegenden ist der bemalte Lastwagen ein Tor zu einer Welt, die man nicht aus eigener Anschauung kennt und auch niemals kennen lernen wird, ein Bilderbuch, eine Zeitschrift. Die Malereien helfen, fremde Kulturen zu vereinnahmen, ja zu afghanisieren. Kultur ist niemals statisch.

Die Kultur der Lastwagenmalerei scheint in Afghanistan jedoch zu Ende zu gehen.

Ursächlich ist sicherlich in erster Linie die seit 45 Jahren dauernde Zerstörung des Landes und seiner Gesellschaft im Krieg. So konnte Willi Steul im Juni 2013 bei einem allerdings kurzen Aufenthalt in Mazar-i-Sharif und in Herat nur ganz wenige Lastwagen mit eindeutig sehr alter und verblasender Bemalung beobachten, jedoch keinen einzigen mit einer Bemalung offenbar jüngeren Datums. In Afghanistan und auch Pakistan dominieren heute die Lastwagen wie vom internationalen Hersteller gefertigt und bestenfalls mit wenigen ornamentalen Malereien oder sogar Reklame `verschönt` (Abb. 20 u. 21). Dies hat möglicherweise vor allem finanzielle Gründe. Die ornamentale Dekoration wird in der Regel mit Schablonen aufgebracht, Pappe, aus denen die Ornamente geschnitten sind, die auf die Fläche aufgelegt und mit wenigen Farbstrichen übermalt werden. Neuere wissenschaftliche Studien gibt es nicht.

Text: Marie-Bénédicte Dutreux-Steul und Ingo Barlovic⁵

ANMERKUNGEN:

- 1: Diese und seine nachfolgenden Erläuterungen machte Jürgen Wasim Frembgen bei einem persönlichen Gespräch am 27.01.2014
- 2: Dutreux-Steul, Marie-Bénédicte: „La Peinture des Camions en Afghanistan“, Paris (Sorbonne) 1978
- 3: Centlivres-Demont, Micheline: Volkskunst in Afghanistan, Graz 1976, S. 32
- 4: Linguisten identifizieren bis zu 19 unterschiedliche Sprachen auf dem Gebiet Afghanistans und rund 40 verschiedene Ethnien, wobei die Paschtunen mit etwa 35 % der Bevölkerung die größte ethnische Gruppe bilden. Sie haben sich auch immer als Staatsvolk begriffen, zumal die Königsdynastie aus dem paschtunischen Clan der Durrani stammte, so wie übrigens auch die Präsidenten Mohammad Daoud und heute Mohammad Karzai.
- 5: Die Autoren danken Till Ansgar Baumhauer, Jürgen Wasim Frembgen, Leiter der Abteilung Islamischer Orient am Staatlichen Museum für Völkerkunde, München und Willi Steul, Intendant des Deutschlandradios und Autor des Standardwerkes „Paschtunwali – Zum Ehrenkodex der Paschtunen“, für ihre fachkompetente Unterstützung.

LITERATUR:

- Blanc, Jean-Charles:** Bilder, die fahren, Frankfurt 1976
Centlivres-Demont, Micheline: Volkskunst in Afghanistan, Graz 1976
Dutreux-Steul, Bénédicte: La Peinture des Camions en Afghanistan, Paris (Sorbonne) 1978
Hamburgisches Museum für Völkerkunde: Pakistan Express, Hamburg 1995

FOTOS:

- Abb. 1-3, 7-9, 14-15, 18-19: Ingo Barlovic
 Abb. 4-6, 10-13, 16-17: Galerie Bernd Lutze, Friedrichshafen
 Abb. 20-21: Till Ansgar Baumhauer

Die Objekte zu den Abbildungen befinden sich in folgenden Sammlungen:
 Abb. 1-3, 7-9, 14-15, 18-19: A. Baron, I. Barlovic, Eching/Ammersee
 Abb. 4, 6, 12, 16-17: Staatliches Museum für Völkerkunde, München (Die 10 sich dort befindenden Schilder haben die Inventarnummern 83-302701 bis 83-302710)
 Abb. 10: B. Lutze, Friedrichshafen
 Abb. 5, 11, 13: unbekannt



Abb. 20: LKW in Herat, zwischen 2009 und 2011 fotografiert



Abb. 21: Moderner LKW in Herat, zwischen 2009 und 2011 fotografiert

Schwarze Affenmaske, Dogon, Mali, Holz, Höhe 37 cm, erworben 1965 in dem Dorf Ogoro, Süd-Dogonland.



KUNSTHANDEL-AGENTUR **BERND SCHULZ**

Oststrasse 77, D-47475 Kamp-Lintfort, Tel:+49(0)2842-1405/6498

info@bs-kunsthandel.de, www.bs-kunsthandel.de

Inhaber: Bernd Schulz, Konsul der Republik Mali

Mitglied im BVK – Bundesverband öffentlich bestellter und vereidigter Kunst-
sachverständiger sowie qualifizierter Kunstsachverständiger e.V./
BVS – Bundesverband öffentlich bestellter und vereidigter Sachverständiger e.V.

Kommende Ausstellung
**Westafrika
und seine Kunst**
27.04. - 15.06.2014
dargestellt im umfassenden
Katalog zur Ausstellung

Kunsthandlung Hattesen

since 1931



*Christian Ries (Danish Dana-Expedition, 1928-1930)
Senufo artist Sabariko Koné of Ouazomon (before 1930)
(Identification with the help of „Senufo-Archiv Karl-Heinz Krieg“)*



Holm 76
D-24937 Flensburg

Große Straße 3
D-25938 Wyk auf Föhr

Hohenstaufenring 53
D-50674 Köln

fon: +49 461 25077 • art@hattesen.com • *Opening hours by appointment*

