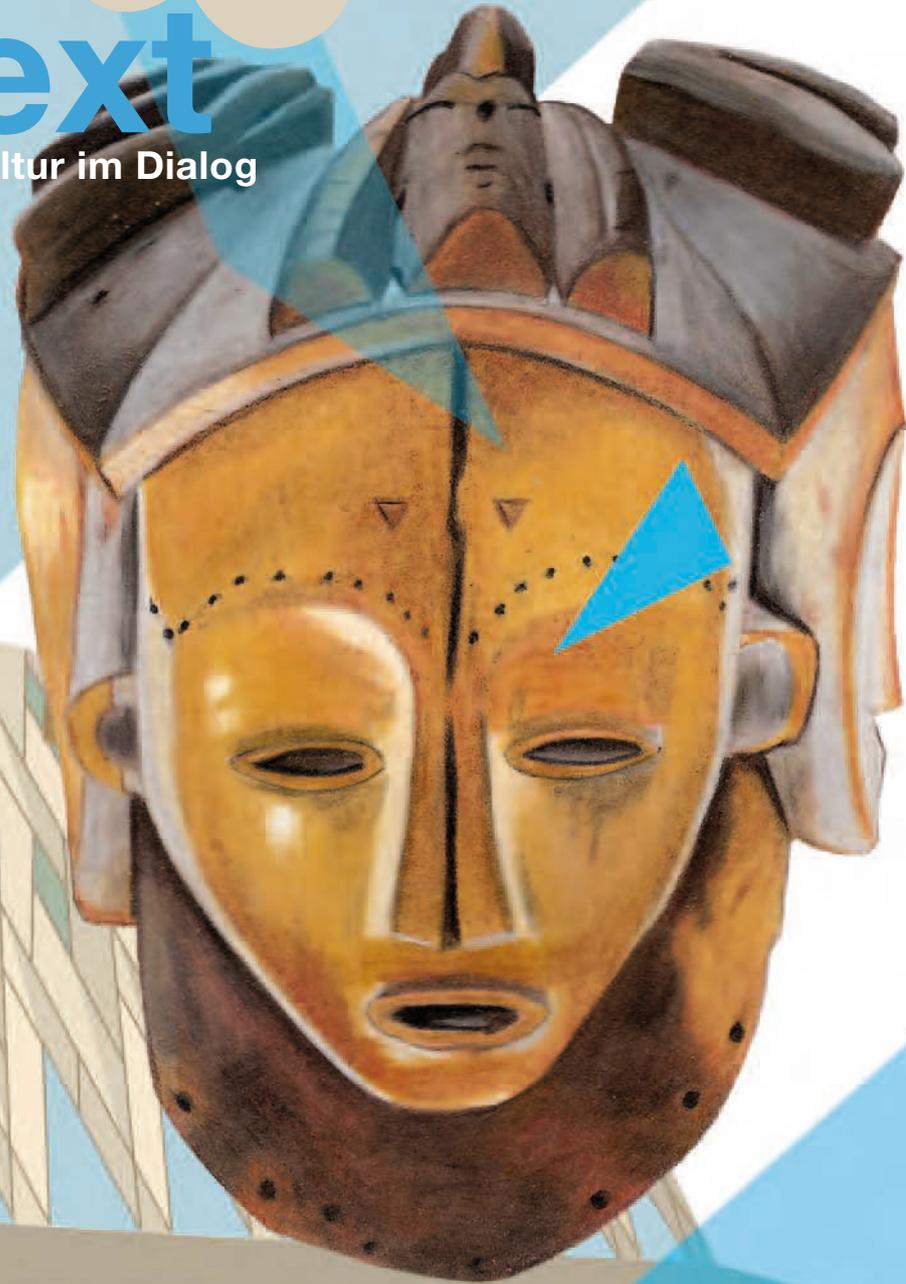


Kunst ∞ Kontext

Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog



- INKA-AUSSTELLUNG
- FILMPLAKATE AUS GHANA
- FEDERSCHMUCK JOHANN NATTERER
- NEU- UND WIEDERERÖFFNUNG DES MEG

Zeitschrift
Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur e.V.

AUSGABE
08
2014
6,50 €



Galerie Walu
FINE AFRICAN ART, EST. 1957

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

VORAB!



Das Tropenmuseum Amsterdam, das Museum Volkenkunde Leiden und das Afrika-Museum Berg en Dal bilden seit April 2014 das *National Museum of World Cultures*, und Stijn Schoonderwoerd managt das Konstrukt. Neue Direktorin der *Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen* (SES) wird ab 1. Januar 2015 die 43-jährige Niederländerin Nanette Jacomijn Snoep, die seit 1999 am Aufbau des Pariser *Musée du quai Branly* mitarbeitete. Ein weiterer Niederländer, Steven Engelsman, ist seit 2012 Direktor des Wiener Völkerkundemuseums, das seitdem *Weltmuseum* heißt, und bereitet dort den „Paukenschlag“ der Neueröffnung vor. Namensneuschöpfer machten in München aus einer ähnlichen Institution das *Museum Fünf Kontinente*. Das *Nationalmuseum Kopenhagen* sucht nach neuen Ideen und wird in den nächsten Jahren seine Ausstellungen neu konzipieren. In Lyon landet dieser Tage ein Ufo namens *Musée des Confluences*, in dem auch die ethnografischen Sammlungen eine neue Heimat gefunden haben. Und in Genf wird das *MEG* ab 31. Oktober in neuen Ausstellungsräumen zeigen können, was in den letzten Jahren erarbeitet wurde.

Doch verändert sich die Institution Völkerkundemuseum? Und wenn ja, was verändert sich und wohin? Wurden und werden mehr Stellen geschaffen? Erhalten die Mitarbeiter eigene Budgets, um selbstständiger arbeiten zu können? Gibt es mehr Geld für Projekte, Ankäufe und Forschung? Sind Etats für spezialisierte Wissenschaftler und Restauratoren eingeplant, die im Hinblick auf Ausstellungen mit den Objekten arbeiten? Berücksichtigen die Museen bei der Reorganisation die Erfahrungen anderer Museen, oder wird das stets Gleiche neu erfunden? Welchen Nutzen haben die Bürger, also die Besucher, die Wissenschaftler, die Sammler, etc. von den Museen?

Wäre nicht ein europäischer Vergleich dieser Neuorientierungsversuche interessant? Und daraus folgend ein Ranking der besten Museen?

Besonderes Interesse müsste an derartigen Fragen und Untersuchungen das Berliner Projekt *Humboldt-Forum* haben,

soll doch hier in preußischer Bescheidenheit der gesamten Welt im Kaiserschloss gezeigt werden, was die Kulturnation Deutschland Großes zu leisten imstande ist. Seit Juli 2014 finden monatlich „Werkstattgespräche“ in der *Humboldt-Box* statt, eine gute Idee. Allerdings sind es weder Gespräche, noch ist es ein Dialog, sondern stattdessen der altbekannte Monolog der KuratorInnen und der Direktorin vor Publikum.

Unauffällig durch den Hinterausgang hat sich indes die *Stiftung Preußischer Kulturbesitz* von einer wichtigen Neustrukturierung verabschiedet: Der geplante Neubau eines Depotgebäudes kommt nun doch nicht bis 2019. Das bedeutet: Es wird keine Inventur geben, keine digitale fotografische Erfassung der Sammlungen, keine virtuelle Sammlung im Internet, keine Erfassung des Restaurierungsbedarfes, usw.

Genau das ist jedoch eine der wesentlichen Leistungen des Pariser Museums und erleichtert seitdem Wissenschaftlern, Indigenen und anderen Interessierten aus aller Welt, mit den Objekten zu arbeiten.

Damit ist endgültig klar, dass das *Humboldt-Forum* nicht mit bedeutenden europäischen Museumsprojekten wie dem *Musée d'Ethnographie Genève*, dem *Musée du quai Branly*, dem *Museum Volkenkunde Leiden* u. a. konkurrieren können. Mit erstklassigen Ausstellungsdesignern allein ist schon deswegen nichts zu retten, weil diese weltweit für alle Museen tätig sind. Nur die jeweiligen Sammlungen machen das einzelne Museum zu etwas Individuellem. Hier ist zu suchen, und zwar unter Mitarbeit von möglichst vielen. Auch müsste die Diskussion öffentlich geführt werden und demokratisch sein. Das geht nicht mit einer autoritär geführten kleinen Gruppe. Wie kann etwas Neues aus einem so veralteten Führungsmodell entstehen?

Deutschland drittklassig – das wird eine peinliche Eröffnung im Jahr 2019!

Rio de Janeiro und Belém do Pará, im September 2014
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

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

Filmplakate aus Ghana 5

Prähistorische Felsmalereien Ägypten 20

Rezeption afrikanischer Skulpturen 30

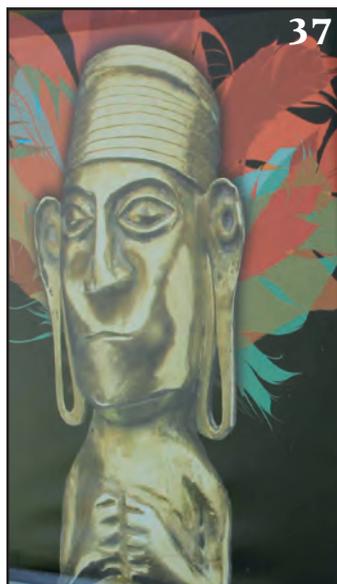
Suleymane Arachi aus Korhogo 46

Liberia-Projekt 70

Sikire Kambire 74



Dachaltar-Skulptur



Inka-Ausstellung

MUSEUM

Neu- und Wiedereröffnung Genf 14

Restaurieren - Warum und Wie? 42

AMERIKA

Inka-Ausstellung Rosenheim 37

AMAZONAS

Federschmuck der Munduruku 25

Kopfschmuck der Nahua in Wien 51

AUSSTELLUNGEN

Gefangene Bilder 79

Kachina 79

NACHGEFRAGT

Leserbrief + Buchbesprechung 80



Tukuna-Frau

GEMALTE FILMPLAKATE

AUS GHANA Nachruf auf ein abgeschlossenes Kapitel afrikanischer Werbekunst



Abb. 1 (groß): Deadly Prey, Dan Nyan Kumah, 1990er Jahre; klein (von links) Abb. 2: I Hate My Village, Agyei Art um 2005; Abb. 3: Boa vs Python, Leonardo 2004; Abb. 4: Marr(ied) to a Witch, Awal Sunil Shetty um 2005



Abb. 5: Ehemaliges Maleratelier, "Now in Digital Printing"



Abb. 6: Gemaltes Heilerschild



Abb. 7: Digital gedrucktes Heilerschild

Das Straßenbild in Ghana hat sich binnen weniger Jahre drastisch verändert: Die traditionell handgemalten Werbeschilder der Friseure, Garküchen, „Cold Shops“ und Reparaturwerkstätten verschwinden zusehends. Im Gegensatz etwa zum wirtschaftlich deutlich schwächeren Benin, wo zumeist noch die Handarbeit im Werbesektor dominiert, sind gemalte Schilder und Plakate in Ghana bereits deutlich in der Minderzahl und an einigen Malershops steht: „XY-Art, now digital printing“ (Abb. 5). Selbst die vielen traditionellen Heiler und Magier, die an den Ausfall- und Überlandstraßen für ihre Dienste werben, nutzen inzwischen lieber dieses moderne Medium, wobei die in Ghana allgegenwärtige Handy-Nummer natürlich nicht fehlen darf. PhotoShop macht es möglich, dass sie mit Riesenschlangen, Feuerblitzen und Töpfen voller Blut posieren können (Abb. 6 u. 7). Auch andere „typische“ ghanaische Kunstgewerbe wie die Fahnenproduktion für die Asafo-Kompanien werden nur noch sporadisch ausgeübt, wobei in erster Linie für Händler zum Verkauf ins Ausland gearbeitet wird. Diese neuen Fahnen für den Sammlermarkt sind leicht durch den „Union Jack“ in der Ecke zu erkennen, während neue Fahnen für den lokalen Gebrauch die Farben Ghanas, Rot, Gelb und Grün mit einem schwarzen Stern, tragen.¹ Gut ausgelastet sind dagegen die Sargschreiner mit ihren phantasievollen Gebilden.² Mehrere berichteten im Januar 2014 übereinstimmend, dass sie nicht zuletzt für den amerikanischen und japanischen Markt, neuerdings auch oft für russische Kunden produzieren. Bestellt wird beim Enkel des berühmten Kane Kwei inzwischen über das Internet.³ Für Ghana typisch und nur in diesem Land Afrikas anzutreffen waren seit den 1980er-Jahren aber auch handgemalte Werbepлакate für Filme – sie sind heute völlig verschwunden. Ein Nachruf:

Zur Film- und Kinoszene in Ghana

Kinos gibt es in Afrika seit der Kolonialzeit. In Ghana wollte schon Kwame Nkrumah, der das Land 1958 in die Unabhängigkeit führte, die damals bestenfalls aufkeimende, heute boomende heimische Filmindustrie fördern. Noch aus den 1950er-Jahren stammt etwa das „Rex-Kino“ in Accra (Abb. 8), bestehend vor allem aus einem großen, halb überdachten Hof, das als ein Vorbild für viele der späteren kleinen Kinos in den Vorstädten der großen Städte gelten kann. Es hat seit Jahren den Betrieb eingestellt, doch versucht derzeit eine Initiative, die Tradition wiederzubeleben und es zu einem kulturellen Zentrum umzugestalten.⁴

Neben den wenigen großstädtischen Kinos „europäischen“ Zuschnitts traten in den späten 1980er-Jahren eine große Zahl sehr schlichter „Video Clubs“, oft nur einfache Holzbauten oder mit einem Sichtschutz umgebene Sitzreihen. Anstelle der aufwändigen Projektion eines Films auf eine Leinwand wurden in vielen der Kleinkinos mithilfe eines handelsüblichen Abspiel- und eines Fernsehgeräts Videokassetten gezeigt, die zunächst aus den USA oder Europa nach Afrika gelangten. Hoher Beliebtheit erfreuten sich US-amerikanische Streifen aus dem Action-, Horror- oder Splatter-Genre, daneben asiatische Karatefilme oder indische „Bollywood“-Produktionen, die dem Geschmack des oft jugendlichen Publikums entgegenkamen und für deren Verständnis keine ausgeprägten Englischkenntnisse erforderlich waren.⁵ Erst Mitte der 1990er-Jahre traten mit der Ausweitung der Produktion in Ghana und Nigeria⁶ auch in größerem



Abb. 8: „Rex Kino“ in Accra



Abb. 9: Aliens Factor, 1990er Jahre

Umfang kostengünstig gedrehte afrikanische Filme hinzu, zumeist mit okkulten Inhalten und mehreren Fortsetzungen. Die ländlichen Gebiete versorgten mobile Filmvorführer, welche mit Generator, Abspiel- und Fernsehgerät über Land zogen und die Filme in Lokalen oder auf offenen Plätzen gegen Gebühr zeigten. Zur Werbung dienten handgemalte Plakate, die ihnen die Filmverleiher („Video Library“) mit der entsprechenden Kassette zur Verfügung stellten (Abb. 9 u. 1).

Der wichtigste dieser Distributoren war Charles Quartey, der 18 Jahre lang im Accraer Stadtteil Odorkor eine Videothek betrieb, die er nach seinem Spitznamen „Zaap“ benannt hatte. Nach seinen Angaben verlieh er in dieser Zeit 2.000 Videokassetten an Filmvorführer, die sie im ganzen Land zeigten und mit dem mitgelieferten, jeweils passenden, gemalten Plakat warben. Falls mehrere Kassetten zur Verfügung standen, war auch dieselbe Anzahl von Plakaten vonnöten, was zu den immer wieder auftauchenden Variationen eines Motivs innerhalb seines Verleihsystems führte. Seit 2009 ist die Videothek geschlossen. Grund hierfür war die sinkende Nachfrage des Publikums, die es den fahrenden Filmvorführern nicht rentabel erscheinen ließ, die verschlissenen Abspiel-



Abb. 10: Zaaps Video Library

geräte durch neue CD-Spieler, die auch entsprechend neues digitales Filmmaterial erfordert hätten, zu ersetzen. In Zaaps Regalen lagern Hunderte der alten Videokassetten, auch stehen noch die letzten der dazu gehörigen gemalten Plakate aufgerollt in der Ecke. Die meisten wurden bereits an Händler und Sammler verkauft, doch möchte der Eigentümer, der sich über interessierte Besucher aus Übersee freut, noch einige als Anschauungsstücke behalten (Abb. 10).

Schlechte Zeiten sind auch für die kleinstädtisch-ländlichen Kinos angebrochen. Das von vielen Plakaten her bekannte „Name Video“ im Nungua-Markt im Osten Accras wurde 2009/2010 geschlossen und zu einem Versammlungsraum einer der vielen freikirchlichen Gemeinden umgewandelt. Der Besitzer, Herr Atta-Nii, der Kino und Verleih 20 Jahre betrieb und verschiedene Maler beschäftigte, hat keine der früher zahllosen Originalplakate mehr, sondern bietet im eher unwahrscheinlichen Fall, dass ein „Obruni“ (Weißer) sich für sein Kino interessiert, einige von Salvation Art neu gemalte, in Kommission überlassene Plakate an (Abb. 11).

Das große, zweistöckige Kino in Teshie mit seiner „professionellen“ Projektionsleinwand ist völlig auf das Public Viewing von Fußballspielen übergegangen, das sich landesweit großer Beliebtheit erfreut. Kleinkinos wie der „Idan Video Club“ in Cape Coast bieten ebenfalls die Übertragung von Fußballspielen als Hauptattraktion neben gelegentlichen Filmvorführungen an, daneben aber auch Computer, an denen Videospiele zur Verfügung stehen (Abb. 12). Das winzige ländliche Kino des Fante-Fischerdorfs Anomabu bei Saltpond zeigt dagegen ähnlich „Bombay Video“ im verwinkelten Markt von Teshie noch vor allem Filme. In Elmina warb der „Sea View Spot“ früher mit Plakaten von Kwesi Blue, der mit „TBrew Art“ oder „Mr. Brew Art“ und dem Profil eines Gesichts signierte (Abb. 13). Jetzt greift man für die seltenen Filmaufführungen auf Papierplakate zurück und nutzt den Mehrzweckraum auch gastronomisch.⁷



Abb. 11: Der Besitzer von „Name Video“ mit neuen Plakaten



Abb. 12: „Idan Video Club“, Cape Coast



Abb. 13: „Seaview Spot“ Elmina mit Plakaten von Mr. Brew Art

Die Plakate und ihre Maler

Wer der erste war, ist nicht mehr zu ermitteln. Jedenfalls entdeckte in den späten 1980er-Jahren ein Maler die 50 kg Baumwoll-Mehlsäcke von „G.M.G.-Pride of the West“ in Tema, „Sunrise“ in Takoradi, bedruckt mit einer Windmühle bzw. einem Akan-Stuhl, und weiterer Marken wie „Sankofa“ oder „Golden Spoon“ als ideale, kostengünstige Träger, um darauf mit Acrylfarben Werbeplakate für Filme zu malen. Aufgetrennt ergeben die Säcke eine nutzbare Fläche von bis zu 118 cm Seitenlänge, die bei den Plakaten aber zumeist durch das Umnähen der Kanten um einige Zentimeter unterschritten wurde. In der Regel nähte man an der Breitseite einen zweiten Mehlsack ganz oder teilweise an, so dass das fertige Plakat eine Länge von über 180 cm erreichen konnte. Ein (Hoch-)Format von etwa 150 x 110 cm war aber am gängigsten. Kleine Plakate in Größe nur eines Sackes, also etwa höchstens 118 x 100 cm, waren seltener, sind aber etwa

durch Beispiele des „Amutech Video Centers“ im Accraer Stadtteil Lapaz oder des „C Legend“ in Bolgatanga, ganz im Norden des Landes, nachgewiesen. Ansonsten wurden und werden diese „handlichen“ Formate gerne für den internationalen Markt angefertigt. Daneben diente aber auch Baumwoll-Meterware als Trägermaterial, wie sie z. B. die Maler Kofi Kuwornu („Death is Wonder“) aus Tema oder Samuel K. Mensah („Samuel Art“) in den 1990er-Jahren verwendeten. Ihre Plakatformate orientierten sich aber ebenfalls an der „Mehlsack-Norm“.

„Reisende“ Plakate wurden oft an den Ecken verstärkt, denn hier wurden sie immer wieder angenagelt und der dünne Stoff riss schnell aus. Für Plakate aus diesem Einsatzbereich sind daher fehlende oder heftig durchlöchernde Ecken charakteristisch. An der unteren Kante wurde manchmal, wie bei Zaaps Plakaten, ein Stock zum Beschweren in den Saum ein-

geschoben, aber es finden sich auch Plakate mit fest fixierten Stäben am unteren Rand, ähnlich einer Schulwandtafel. Nur in den seltensten Fällen sind diese Hölzer erhalten, denn die Händler und Sammler entfernten sie zum leichteren, zusammengefalteten Transport. Aber auch diejenigen Plakate, die zunächst nur für ein bestimmtes Kino gemalt waren, wurden nach dem Gebrauch dort oft weitergegeben, wie Übermalungen und Neubeschriftungen zeigen.

Knicke, Faltsuren, Flecken und teils heftiger Farbbrieb sind ebenfalls typisch für die Plakate, die oft gefaltet gelagert und transportiert und immer wieder genutzt wurden. Zudem waren sie beim Einsatz im Freien der Witterung ausgesetzt und wurden auch immer wieder mit Kreide beschrieben, um auf den Beginn der Vorstellung und den Eintrittspreis zu verweisen. Faltsuren und Löcher am Rand sind aber allein noch kein Kriterium für die Authentizität, denn die Maler nageln die „Leinwand“ zum Bemalen auf einen Holzrahmen und bewahren auch ihre neuesten Werke recht sorglos gefaltet und übereinandergestapelt – mit den vorhersehbaren Folgen – in ihrem Studio auf. Zudem hat sich herumgesprochen, dass Museen und Sammler alte Plakate bevorzugen, und es ist nicht schwer, entsprechende „Gebrauchsspuren“ zu erzeugen. Schon zur „aktiven Zeit“ der Plakate wurden Motive immer wieder aufgenommen, für die Werbung für denselben oder auch andere Filme neu arrangiert und auch von Maler zu Maler bedenkenlos kopiert.⁸ Wiederholungen eines Motivs sind also kein grundsätzliches Merkmal von „Fälschungen“ (Abb. 2).

Da es in den 1980/90er-Jahren sehr junge Künstler waren, die sich dieses Genres widmeten, kann man viele Träger der „klingenden Namen“ wie Joe Mensah, Dan Nyen Kumah, E. A. Heavy Jeasures, Bright Obeng und „Death is Wonder“ Kofi Kuwornu auch heute noch antreffen⁹, doch sind fast alle inzwischen notgedrungen auf andere Arbeitsfelder umgestiegen oder fertigen, wie D. A. Jasper in Teshie, nur noch auf Bestellung von Händlern oder Sammlern Plakate an.¹⁰

Für Zaap war bis zu dessen Geschäftsaufgabe fast ausschließlich „Leonardo“ Edward Lamptey tätig¹¹, den man als einen der ganz wenigen bis zum Ende der Ära der gemalten Kinowerbung aktiven, spezialisierten Maler Ghanas ansprechen kann. Er gibt an, seit über 20 Jahren Filmplakate zu malen – heute allerdings nur noch für Sammler. Über 1.000 Plakate habe er in dieser Zeit für Zaap angefertigt, und dieser große Ausstoß ist Grund dafür, dass sein Name ausgesprochen häufig auf Darstellungen seit den frühen 1990er-Jahren erscheint. Zu Beginn seiner Tätigkeit war er daneben auch für andere Video Center tätig, etwa „Rolls Royce Video“ in Accra oder den „Ziggy Video Club“ im Stadtteil Kaneshie, der etwa 2006 den Betrieb einstellte. Sein Stil hat sich in dieser langen Zeit deutlich gewandelt: Waren es in den Anfangsjahren aufwändige, detailverliebte Darstellungen¹², so wurden sie ab etwa 2000 immer mehr von flächiger Malerei auf oft monochromem Grund, meist relativ flüchtig hingeworfen, abgelöst (Abb. 3). Hier zeichnete sich wohl auch der finanzielle Druck seitens des Auftraggebers in Zeiten rückläufiger Geschäfte ab. Leonardos Plakate sind oft datiert; falls

nicht, lassen sich die neueren anhand der meist vorhandenen Adressangabe zeitlich einordnen: Bis etwa 2005 hatte der Maler ein Atelier im Stadtteil Darkuman, nicht allzu weit von Zaaps Verleih entfernt¹³, danach zog er in eine schlichte Bretterhütte an der Kasoa Road, der Hauptausfallstraße Accras nach Westen, wo er ein Grundstück besaß (Abb. 14).



Abb. 14: Leonardo vor seinem Atelier in Accra

Seine für Zaap gemalten Plakate, ausschließlich zu US-amerikanischen, europäischen und asiatischen Action-Filmen – der Verleiher verzichtete auf afrikanische Produktionen, die bei seinem Publikum wegen ihrer eher epischen Machart weniger ankamen¹⁴ – zeichnen sich durch ein über Jahre relativ gleichbleibendes Format (etwa 160 x 115 cm), sorgfältig eingefasste Kanten und verstärkte Ecken aus, denn sie mussten auf ihrem Weg durch das ganze Land weit stärkere Beanspruchungen aushalten als die Plakate, die nur an einem Kino ausgehängt wurden. Auch war die Qualität der Farben und ihre professionelle Verarbeitung auf langen Gebrauch angelegt, während die zu pastosen, dick aufgetragenen Farben der Plakate mancher „Gelegenheitsmaler“ sehr schnell beim



Abb. 15: Leonardo mit einem neuen Plakat

Falten oder Rollen abbröckelten. Der große untere Saum von Zaaps Plakaten ist nach beiden Seiten offen. Hier wurde ein Stock eingeführt, der das oben angenagelte Plakat beschwerte und auseinanderzog. Zum Transport und zur Lagerung wurden die Plakate um diesen Stock aufgerollt. Leonardos neuere Plakate für den Kunstmarkt sind leicht am kleineren Format (Länge nur noch etwa 135 cm), der fehlenden Ein-



Abb. 16: Awal Sunil Shetty vor seinem Atelier in Teshie

fassung und den geänderten Themen zu erkennen: Er malt nun Motive ghanaischer und nigerianischer Filme, die sich an die europäische und amerikanische Kundschaft besser verkaufen lassen (Abb. 15).

Ein weiterer noch tätiger und sehr profilierter Maler der Kino-Spätzeit des beginnenden 21. Jahrhunderts ist Awal Sunil Shetty, der in Accras geschäftigem Vorort Teshie – Ethnologen vor allem durch die bereits angesprochenen Schreiner phantasievoller Särge ein Begriff – in unmittelbarer Nachbarschaft des „Bombay-Video-Clubs“ ein winziges Atelier betreibt (Abb. 16). Der glühende Fan von Manchester United hat den kaum 8 m² großen Raum mit selbstgemalten Fuß-



Abb. 17: Awal Sunil Shetty mit neuen Plakatkreationen

ball- und Michael Jackson-Plakaten ausgestattet. Nachdem seine früheren Auftraggeber, die Kinos und Verleiher Makosa, Ziggy and Pomall den Betrieb eingestellt haben, oder, wie Bombay, nur noch eingeschränkt tätig sind, malt er nur noch für Händler, die seine Werke mit einer Gewinnspanne von teilweise weit über 1000 % im Internet anbieten, und gelegentliche Besucher und Auftraggeber. Die Motive nimmt

er aus heimischen wie internationalen Filmen, und in der Regel setzt er seinen Namen, versehen mit einem Stern und seit einigen Jahren der Handynummer, darauf (Abb. 4). Ein Plakat erfordert 2-3 Tage Arbeit. Wie Leonardo gibt er an, alle Filme gesehen zu haben, deren Plakat er malt, doch zeigt sich auch in seinen Darstellungen die auf fast allen Plakaten wiederkehrende Lust, den Filminhalt dramatisch zu überhöhen und Szenen, Dinge und Lebewesen einzufügen, die mit der eigentlichen „Story“ nichts zu tun haben (Abb. 17), oder wie D. A. Jasper aus Teshie erklärte: „In some of our movie posters, we use our imaginations much more. We put fires in the background. If you don't have a gun, we will put a gun in your hand.“¹⁵ Das an Awals Atelier angrenzende „Bombay Video-Kino“ nebst dem früheren Filmverleih selbst scheint auf den ersten Blick mit gemalten Filmplakaten bedeckt, doch sind die Motive von ihm direkt auf die Mauer des Gebäudes aufgebracht (Abb. 18). Im Inneren und im Eingangsbereich werben nur noch kleinformatige, gedruckte Plakate für afrikanische Filme (Abb. 19).

War die Auftragslage für die relativ wenigen spezialisierten Maler während der etwa 15 Jahre dauernden Blüte des Filmgeschäfts recht gut, so hat sich seit der Jahrtausendwende die Situation grundlegend geändert. Es waren gleich mehrere Faktoren, welche das Ende der handgemalten Filmplakate einläuteten: Vor dem Hintergrund des wirtschaftlichen Aufschwungs in Ghana, auch der fortschreitenden Elektrifizierung, wurden für immer mehr Menschen Fernsehgeräte, Video- und CD-Abspielgeräte, Computer und Laptops mit entsprechenden Laufwerken erschwinglich. Gleichzeitig machen die auf den Straßen massenhaft angebotenen Billig-CDs mit Filmen aus heimischer und nigerianischer Erzeugung sowie Raubkopien internationaler Produktionen Filme unmittelbar zugänglich. Videokassetten hatten dagegen ihren Preis¹⁶ und waren, wie auch die Abspielgeräte, für nur wenige Ghanaer erreichbar.

Der „technische Fortschritt“ im Druckgewerbe tat ein Übriges: Die afrikanischen Filmfirmen, die inzwischen den Markt dominieren, liefern zu ihren Produktionen auf Papier gedruckte Farbplakate. Sie waren zunächst aufgrund der technischen Möglichkeiten relativ kleinformatig, meist nur in Größe DIN-A4. Inzwischen sind sie im stattlichen DIN-A1-Format massenhaft an Verkaufsständen und an den Kiosken der Videotheken, aber auch im öffentlichen Raum, etwa an Bauzäunen und Mauern, anzutreffen (Abb. 20). Mehrere Quadratmeter große Plakate werden digital auch auf PVC-Folie gedruckt. Man findet sie in Ghana in erster Linie im Viertel der Filmproduzenten in Kumasi, wo sie in großer Zahl an den Hausfassaden für die neuesten Produktionen werben (Abb. 21). Daneben sind sie auch ab und an auf Werbeflächen im Stadtbild anzutreffen.¹⁷ Auch Wandkalender, heraus-



Abb. 18: „Bombay Video Library“, Teshie



Abb. 19: Innenraum des „Bombay Video Clubs“



Abb. 20: Papierposter an einem CD-Geschäft, Omwe

gegeben von den Filmproduktionsfirmen, transportieren die Motive der neuesten Streifen (Abb. 21).

Aus diesen Gründen werden heute keine Werbeplakate für Kinos und Videotheken mehr gemalt – die Zeit dieser speziell in Ghana anzutreffenden Werbekunst ist definitiv vorbei. Sie können mit einem Preis von 15-20 € nicht mit den billigen

Papierplakaten oder den relativ robusten, wenngleich mit der Zeit verblässenden Digitaldrucken auf Kunststofffolien konkurrieren, die zudem als „moderner“ eingestuft werden. In Europa und Nordamerika ist dagegen das Interesse an dieser nur kurz betriebenen Kunstgattung erwacht und Sammler bezahlten schon, wie jüngst das Wall Street Journal berichtete, bis zu 15.000 \$ für exzellente Stücke.¹⁸ (Abb. 23, 24 u. 25)

Rezeption

Wohl einer der ersten, welche die Plakate der Ghanaischen Kinos als eigene Kunstgattung begriffen, war der Galerist Ernie Wolfe III. aus Los Angeles, der 1991 bei einer Reise in Ghana auf die bunten Gemälde stieß und ab diesem Zeitpunkt zu sammeln begann. Seine Bücher „Extreme Canvas“ (2000) und „Extreme Canvas 2“ (2012) trugen wesentlich dazu bei, die Plakate bekannt zu machen, wobei er sich im Wesentlichen auf die „goldenen Jahre“ dieses Genres, also von den späten 1980er-Jahren bis in die späten 1990er-Jahre beschränkt. Auch in Ghana sind seine Publikationen bei Malern bekannt, was zu erstaunlichen Kopien von Plakaten aus den 1990er-Jahren führt, die, nach den Vorbildern im Buch kopiert, immer wieder produziert werden. Im Fowler Museum der UCLA in Los Angeles fand denn auch 2001 die

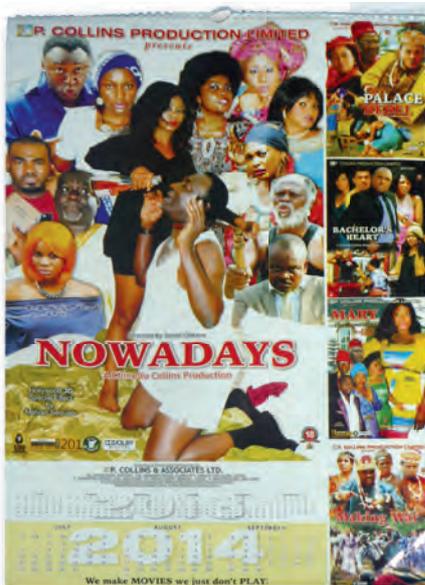


Abb. 21 (links): Wandkalender einer nigerianischen Filmfirma, Abb. 22 (rechts): Großposter im Viertel der Filmproduzenten in Kumasi





Abb. 23: Glamour Girls, TBrew Art Takoradi, 1990er Jahre

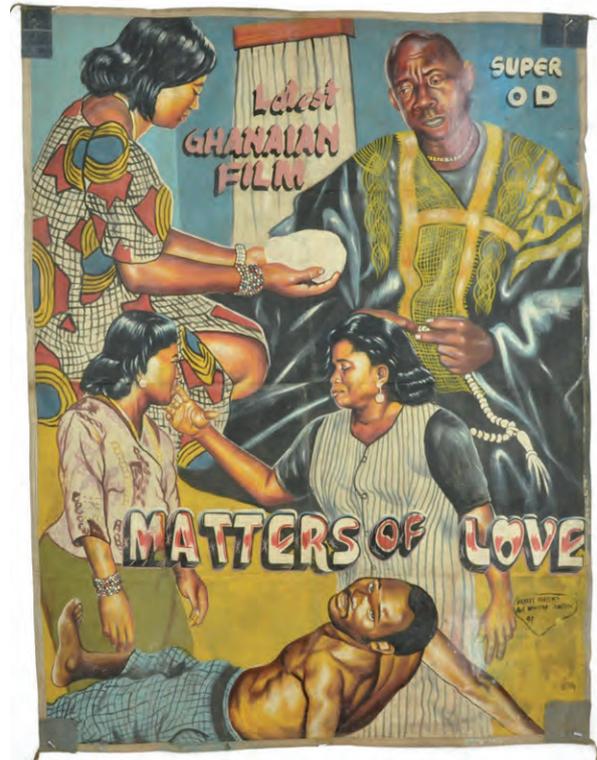


Abb. 24: Matters of Love, Gilbert Forsons's Art, Accra 1997

erste größere Museumsausstellung ghanaischer Filmplakate statt.¹⁹ In Europa stellte erstmals in einer speziellen Schau der Sammler Pascal Saumade in Sète/Frankreich 2002 eine große Zahl von Plakaten aus²⁰, auch gab er einen Bildband zu diesem Thema heraus. Im folgenden Jahr machte die Fondation Dapper im Rahmen einer Ausstellung über die Kunst Ghanas auf dieses Genre aufmerksam²¹, und auch beim Africalia-Festival in Brüssel wurden ghanaische Filmplakate gezeigt.²² Es folgte 2005/06 das Affiche Museum Hoorn mit seiner Schau „Killers op Canvas“, zu der auch ein kleiner Katalog erschien. Präsentiert wurden etwa 100 Plakate aus der Sammlung des Niederländers Mandy Elsas, der bei seinen geschäftlichen Aufenthalten in Ghana rund 700 Plakate erwerben konnte.²³ Unabhängig voneinander, aber nahezu zeitgleich wurden 2008 in einer Galerie in Berlin eine Verkaufsausstellung von Plakaten²⁴ und in der Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern in München eine Privatsammlung von Filmplakaten²⁵ präsentiert. Man beschloss, gemeinsame Sache zu machen, und legte unter dem Titel „Ghanavision“ eine Publikation der jeweils gezeigten Plakate vor. Die Münchner Schau war 2009 in erweiterter Form im Mährischen Nationalmuseum im Rahmen der Graphik Biennale im tschechischen Brunn zu sehen.²⁶ 2010 offerierte in Holyoke/Massachusetts eine Verkaufsausstellung 100 Poster der Sammlung von Michelle Gilbert, welche den Ausstellungsteil im Musée Dapper betreut hatte.²⁷ Nach einer kleineren Galerieausstellung mit 25 Plakaten in einer Berliner Galerie in selben Jahr²⁸ zeigte die Neue Sammlung in der Pinakothek der Moderne in München 2011 rund 70 Plakate unter dem Titel „Deadly and Brutal. Filmplakate aus Ghana“.²⁹ Ebenfalls 2011 präsentierte der Galerist Glen Joffe etwa 200 Poster im Chicago Cultural Center und in seiner Galerie.³⁰ 2013 waren es das Musée du Quai Branly, das eine Kabinettausstellung von ghanaischen Filmplakaten zeigte³¹, außerdem eine Galerie in Marseille³². Daneben schlossen die



Abb. 25: Eaten Alive, Magasco Art, um 2000

breit angelegten Ausstellungen von Tobias Wendl – „Afrikanische Reklamekunst“ 2002/03 in Bayreuth und München³³ und „Africa Screams“ 2004/06 in Bayreuth, Wien, Aalen und Frankfurt a. M.³⁴ – schon früh auch dieses Thema mit ein. In einem Projekt für das Musée d' Ethnographie im Schweizerischen Neuchâtel entwickelte schließlich Regula Tschumi 2012 gemeinsam mit verschiedenen Schilderern das Pla-

kat der Ausstellung „Hors-champs“, in letzter Form gestaltet von E. A. Heavy Jeaus aus Teshie, der schon in den 1990er Jahren die Plakatszene mit geprägt hatte.³⁵

Damit sind die gemalten Filmplakate aus Ghana, zu ihrer Blütezeit von Ethnologen und Sammlern kaum beachtet, endgültig im Kunstbetrieb und in den Museen außerhalb des Entstehungslandes angekommen. Dass die Filmemacherin Akosua Adoma Owusu, die die Revitalisierung des „Rex Kinos“ in Accra betreibt, nun daran denkt, es mit Plakaten alter Art oder Motiven daraus auszuschmücken, ist vielleicht ein erstes Zeichen dafür, dass eines Tages die kulturelle Bedeutung der bunten, phantasievollen Movie Poster, einer „eigenständigen, faszinierenden Kunstform“ (Tobias Wendl)³⁶ auch in Ghana erkannt werden wird.

Text: Wolfgang Stäbler

ANMERKUNGEN:

- Mitteilung des Asafo-Kommandeurs von Kormantse und Fahnenmachers Sopi Kwame Sasah, Januar 2014. Eine traditionelle Fahne kostet bei ihm 200 Ghana Cedis, 1 Flasche Schnaps, 1 Huhn und 6 Eier.
- Vgl. Regula Tschumi: *The Buried Treasures of the Ga. Coffin Art in Ghana*, Bern 2008
- www.ghanacoffin.com, 20.2.2014
- www.kickstarter.com/projects/568625108/damn-the-man-save-the-rex, 20.2.2014
- Vgl. Gilbert, Michelle: *Image choc: peintures-affiches du Ghana*, in: Ghana. Hier et aujourd'hui – Yesterday and Today (Ausstellungskatalog Musée Dapper), Paris 2003, S. 353-379, hier S. 365
- Zu der Entwicklung der Filmproduktion in Westafrika, besonders in Nigeria, s. v. a. den Aufsatzband Barrot, Pierre (Hrsg.): *Nollywood. The Video Phenomenon in Nigeria*, Oxford/Ibadan/Bloomington 2008. Die Autoren sprechen von bis zu 1500 nigerianischen Spielfilmen pro Jahr (S. 33), an anderer Stelle von einer Durchschnittsproduktion von zwei Filmen pro Tag in Nigeria, einem pro Woche in Ghana (S. 123). Andere Quellen nennen abweichende Zahlen.
- Die angebliche frühere, direkt angrenzende Werkstatt des Malers (er wird sonst ins nahe Takoradi verortet und fügte seiner Signatur manchmal auch „Tadi“ hinzu) ist inzwischen anderweitig genutzt
- Plakate mit einem „Urheberrechtshinweis“ sind äußerst selten. Ein Beispiel: Wolfe, Ernie III: *Extreme Canvas 2. The Golden Age of Hand-Painted Movie Posters from Ghana*, o. O. (Los Angeles) 2012, S. 255
- Ernie Wolfe III versammelte sie 2005 zu einem Gruppenfoto: ebd., S. 478 f
- Mitteilung von D. A. Jasper, Januar 2014
- Wenige Plakate malte E. A. Pastory, an den Namen eines dritten, selten tätigen Malers erinnert er sich nicht mehr, Auskunft von Charles Quartey, März 2014
- Z. B. in *Extreme Canvas 2*, a. a. O., S. 124
- Vgl. Wolfe, Ernie III: *Extreme Canvas, Hand-Painted Movie Posters from Ghana*, o. O. (Los Angeles) 2000, S. 295 und ders.: *Extreme Canvas 2*, a. a. O., S. 38
- Auskunft von Charles Quartey, März 2014
- Wall Street Journal, 14.2.2014; <http://online.wsj.com/news/articles/SB20001424052702304632204579336993414451818>, 20.2.2014
- 2002 kosteten nigerianische Kassetten knapp 3 \$, vgl. Garritano, Carmela: *African Video Movies and Global Desires. A Ghanaian History*, Athens/Ohio 2013, S. 213
- In Benin fand ich im Januar 2012 an einer kleinstädtischen Videothek in Ketou ein solches nigerianisches Großplakat als Werbung.
- Wall Street Journal, 14.2.2014; <http://online.wsj.com/news/articles/SB20001424052702304632204579336993414451818>, 20.2.2014
- „Death-Stalking, Sleep-Walking, Barbarian Ninja Terminators: Hand-Painted Movie Posters From Ghana“, 18.1.-29.7.2001
- „Cinodesté, il était une fois de Broadway à Accra“, Musée International d'Art Modeste, Sète 15.9.-1.12.2002
- „Ghana. Hier et aujourd'hui“, Musée Dapper, Paris 7.3.-13.7.2003
- „Movie Posters from Ghana and Nigeria“, Brüssel, 21.6.-14.9.2003
- „Killers op Canvas. Geschilderte filmaffiches uit Ghana“, Affichemuseum Hoor, 28.10.2005-15.1.2006
- „Ghana Movie Posters“, Bongout Galerie, Berlin 2008
- „Teufel, Tod und Schwarzenegger“, Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern, München, 29.2.-28.3.2008
- „Dabel, smrt & Schwarzenegger“, Filmove plakaty z Ghana ze sbirky Wolfganga Stäblera/SRN, Brünn, 23.4.-30.6.2010
- „Ghanaian Movie Posters“, Papercity Studios, Holyoke/Massachusetts, Herbst 2010
- „Movie Movie. Handgemalte Filmplakate aus Ghana“, Galerie Dogon, Berlin, 20.2.-25.3.2010
- „Deadly and Brutal. Filmplakate aus Ghana, Sammlung Stäbler“, Neue Sammlung, Pinakothek der Moderne München, 1.4.-26.6.2011
- „Movie Mojo. Hand Painted Video Posters from Ghana“, 29.4.-4.9.2011
- „Le rire, l'horreur et la mort. Affiches peintes de vidéoclubs du Ghana“, 26.2.-19.5.2013
- „Hollywoodoo“, Friche La Belle de Mai, Marseille, 14.5.-10.6.2013
- Iwalewa-Haus Bayreuth, 24.10.2002-16.2.2003; Münchner Stadtmuseum, 14.3.-30.6.2003
- „Africa Screams“, Iwalewa-Haus Bayreuth, 29.4.-12.9.2004; Kunsthalle Wien, 5.11.2004-5.2.2005; Kunstverein Aalen, 3.4.-12.6.2005; Museum der Weltkulturen Frankfurt a. M., 8.7.2005-15.1.2006
- Ausstellung 5.11.-15.12.2013; www.regulatschumi.ch/de/projekte/ausstellungen/hors-champs, 20.2.2014
- Tobias Wendl: *Afrika Screams. Spurensuche für eine Archäologie des Bösen und des Schreckens*, in: ders. (Hrsg.): *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*, Wuppertal 2004, S. 11-29, hier S. 28

LITERATURAUSWAHL:

- Barlovic, Ingo:** Von bösen Voodoo-Priestern, Kung-Fu-Helden und Menschenfressern. Handgemalte Filmplakate aus Ghana, A4 – Magazin für Außereuropäische Kultur, April 2012, S. 78-81
- Barrot, Pierre (Hrsg.):** *Nollywood. The Video Phenomenon in Nigeria*, Oxford/Ibadan/Bloomington 2008
- Garritano, Carmela:** *African Video Movies and Global Desires. A Ghanaian History*, Athens/Ohio 2013
- Ghana Movie Posters*, Mollusk #6, Berlin 2008
- Ghanavision. Hand-Painted Film-Posters from Ghana*, Berlin 2009
- Gilbert, Michelle:** *Image choc: peinture-affiche du Ghana*, in: *Fondation Dapper (Hrsg.): Ghana. Hier et aujourd'hui – Yesterday and Today*, Paris 2003, S. 353-379
- Killers op Canvas. Geschilderte filmaffiches uit Ghana*, Hoor 2005
- Saumade, Pascal:** *Hollywoodoo. Incredibles movie posters du Ghana*, Marseille 2002
- Wendl, Tobias (Hrsg.):** *Afrikanische Reklamekunst*, Wuppertal 2002
- Ders. (Hrsg.):** *Africa Screams. Das Böse in Kino, Kunst und Kult*, Wuppertal 2004
- Ders.:** *Filmplakate aus Ghana*, in: Kramer, Dieter/ Schmidt, Wendelin (Hrsg.): *Plakate in Afrika*, Frankfurt a. M. 2004, S. 77-81
- Wolfe, Ernie III:** *Extreme Canvas. Hand-Painted Movie Posters from Ghana*, o. O. (Los Angeles) 2000
- Ders.:** *Extreme Canvas 2. The Golden Age of Hand-painted Movie Posters from Ghana*, o. O. (Los Angeles) 2012

ABBILDUNGEN:

- Deadly Prey, Dan Nyan Kumah. La/Accra, ursprünglich für Princess Video (übermalte), 1990er-Jahre, 164 x 114 cm (Sammlung Stäbler)
- I Hate My Village, Agyei Art Osenase für Sly Fox Video, um 2005, 152 x 89 cm (Sammlung Stäbler); das Motiv der beiden Menschenfresser, vom Filmcover übernommen, wurde von mehreren Malern zu unterschiedlichen Filmen verwendet
- Boa vs Python, Leonardo 2004 für Zaap, 180 x 115 cm (Sammlung Stäbler)
- Marr(i)ed to a Witch, Awal Sunil Shetty, 163 x 104 cm; JK bedeutet Joseph Kwame Appiah, der Name eines Malers, der auch für Bombay tätig war; Auskunft von A. S. Shetty, März 2014 (Sammlung Stäbler)
- Werbung im Wandel: Das frühere Maleratelier von „Simpleman Arts“ in Kumasi, Okomfo Anokye Road, Januar 2014: „Now in Digital Printing“
- Gemaltes Heilerschild, Ackah Kurom (Central Region), Januar 2014
- Digital gedrucktes Heilerschild, Kwahu Nsaba (Eastern Region), Januar 2014
- Das „Rex Kino“ in Accra, Januar 2014
- Aliens Factor, unbekannter Maler für „Lee Street Video Club Cape Coast“, 1990er-Jahre, mit Resten einer Kreide-Beschriftung („Nice Alien...“), 150 x 111 cm (Sammlung Stäbler)
- Zaaps Video Library: in der Ecke einige aufgerollte, gemalte Plakate, Januar 2014
- Der langjährige Besitzer von „Name Video“, Teshie, bietet neu gemalte Plakate an, Januar 2014
- Computer mit Videospiele im „Idan Video Club“, Cape Coast, Januar 2014
- Der „Seaview Spot“ in Elmina mit Plakaten von Mr. Brew Art, 2013
- Leonardo vor seinem Atelier an der Kasoa Road, Accra, Januar 2014
- Leonardo mit einem neu gemalten Plakat, Januar 2014
- Awal Sunil Shetty, „Official Partner of Manchester United“, vor seinem Atelier, Teshie, Januar 2014
- Awal Sunil Shetty mit neuen Plakatkreationen, Januar 2014
- Die „Bombay Video Library“ mit auf die Wand gemalten Plakatmotiven zwischen „Bombay Video Club“ und Awals Atelier, Januar 2014
- Der „Bombay Video Club“, Januar 2014: Hier werben nur noch gedruckte Plakate
- Papierposter an einem CD-Geschäft, Omwe (Ashanti Region), Januar 2014
- Wandkalender der nigerianischen Filmproduktion P. Collins im „Idan Video Club“, Cape Coast, Januar 2014 (Sammlung Stäbler)
- Großposter an den Hauswänden und CD-Verkaufsstände im Viertel der Filmproduzenten nahe dem Zentralmarkt in Kumasi, Januar 2014
- Glamour Girls, TBrew Art Takoradi, 1990er Jahre, 191 x 118 cm (Sammlung Stäbler)
- Matters of Love, Gilbert Forsons's Art, Accra 1997, 156 x 120 cm (Sammlung Stäbler)
- Eaten Alive, Magasco Art für „Peace Video Club“, um 2000, 153 x 112 cm (Sammlung Stäbler)

ABBILDUNGSNACHWEIS:

Alle Fotos: Wolfgang Stäbler, außer Abb. 1, Foto: Lisa Söllner, 3; Foto: Die Neue Sammlung, A. Lorenzo, 13, Foto: Kofi, Accra

DIE NEU- UND WIEDERERÖFFNUNG DES MUSÉE D'ETHNOGRAPHIE DE GENÈVE (MEG)



Abb. 1: Fassadenansicht des Neubaues

Inmitten einer Identitätskrise stellen sich die ethnologischen Museen viele Fragen zur Zukunft ihrer Institution und versuchen, ihr öffentliches Image zu verändern. Das wurde auch Zeit! Denn einige Vitрины sind lange nicht mehr verändert worden, und die Botschaft, die über die Kulturen, deren Objekte ausgestellt sind, vermittelt wird, ist auch nicht mehr ganz aktuell. Durch die Globalisierung und die multikulturellen Gesellschaften tritt dieses Missverhältnis immer deutlicher hervor. Die Museen wollen die leicht angestaubte Präsentation einer vergangenen Epoche erneuern und mit den in den Magazinen ruhenden Sammlungen arbeiten, um das Interesse der Besucher neu zu wecken. Die Objekte wurden aus den Lagern geholt, inventarisiert, fotografiert, restauriert, in ein neues Depot verbracht, und das Konzept wurde geändert. Viele Museen begannen umzubauen oder umzuziehen, einige änderten sogar ihren Namen.

Wie andere ethnografische Museen versucht das MEG, ausgehend von den Sammlungen, die nicht nur ethnografische Objekte, sondern auch historisches Material enthalten, die



Abb. 2: Simulation des Neubaues und der Gartenanlage

Vergangenheit mit der Gegenwart zu verbinden. Das Museum will nicht mehr nur ein Ort des Wissens, sondern auch ein Ort der Reflexion über die Kulturen der Welt sein. Was das Konzept des MEG unterscheidet, ist, dass hier nicht auf die Neueröffnung gewartet, sondern bereits seit Jahren in die wissenschaftliche Recherche, die Restaurierung und die Zugänglichkeit zu Informationen investiert wurde. Und noch etwas ist bemerkenswert: Das MEG stellt dreimal pro Jahr im Journal des Museums TOTEM¹ die eigenen Projekte vor und vermittelt

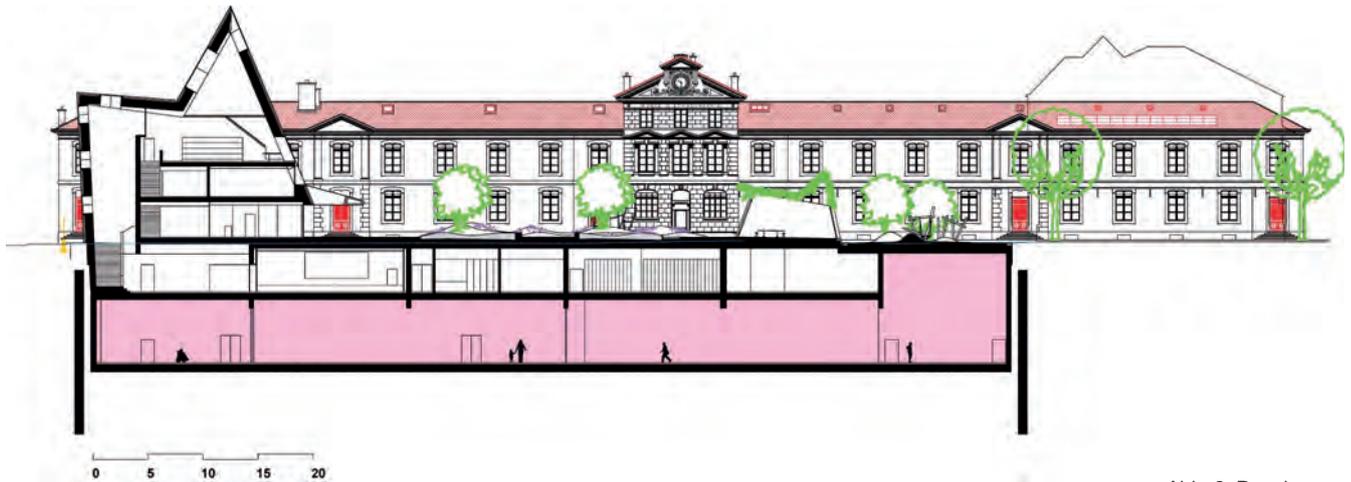


Abb. 3: Bauplanung

so einen ausgezeichneten Überblick des laufenden Prozesses (siehe Anhang 1). Für Boris Wastiau, den derzeitigen Direktor des MEG (siehe Anhang 2), „ist das Projekt eine einzigartige Gelegenheit, die soziale Aufgabe eines ethnologischen Museums und die Arten unserer Interaktion mit den verschiedenen Öffentlichkeiten gründlich neu zu überdenken.“² Das betrifft vor allem die Vergrößerung des Museumsgebäudes und die neue Präsentation der Sammlungen, aber auch das ausstellungsbegleitende Programm und die Vermittlung von wissenschaftlichen Erkenntnissen durch die neu eingestellten Mitarbeiter.

Ideen zur Umgestaltung des Museums sind nicht neu. Vor mehr als 40 Jahren wurde mit der Arbeit an Vorgängerprojekten begonnen, und die Planungen haben damals einige Millionen Schweizer Franken verschlungen. Es wurden Neubauten diskutiert, der Umzug in alte Gebäude geplant, und verschiedene Viertel der Stadt wurden als Standorte erörtert. Da war die Villa Calandrini am Stadtrand von Genf im Jahr 1978, dann das Neubauprojekt bei Reposoir. Die Stadt Genf hatte dort sechs Hektar Land erworben, und das neue Museum sollte in Form eines Pavillons errichtet werden. Aber eine Organisation von Umweltschützern war dagegen, da hierdurch die letzte große Wiese der Stadt verschwunden wäre. 1989 wählte der Stadtrat das Palais Wilson als Standort, nicht aber die Genfer Bevölkerung in der folgenden Volksabstimmung. 2001 wurde es sehr konkret: das Projekt am „place Sturm“. Doch auch hier stoppte ein „Nein“ des Volkes die Umsetzung. Schließlich blieb das Museum am Boulevard Carl-Vogt, und der Beschluss lautete: Umbau der vorhandenen historischen Gebäude (um 1900) sowie ergänzend ein Neubau. Etwa dreißig Linden mussten dafür gefällt werden. Dies hätte fast das Ende des Projektes bedeutet, doch dieses Mal fiel das Referendum mit 67% zugunsten des MEG aus, denn das Grünflächen-Konzept der Landschaftsarchitekten Guido Hager und Pascal Posset aus Zürich hatte die Diskussion beruhigt.

Nachdem das Projekt akzeptiert, die Budgets bewilligt und das Referendum am 27. September 2010 positiv ausgefallen war, hatte das Museum vier Jahre und ein Budget von 67 Millionen Schweizer Franken, um die Baumaßnahmen durchzuführen. Der wichtigste Teil des Museums wird sich unter der Erde befinden, herausragen werden drei Geschosse mit einem Metalldach in Form eines Pfeiles, durchbrochen von rautenförmigen Fenstern. Diese Form ist ein wichtiger repräsentativer Teil des neuen Museums, entworfen vom Architekturbüro Graber &

Pulver und inspiriert von bestimmten indonesischen Häusern sowie von Flechtmotiven. Bei Fertigstellung werden 7.200 qm öffentliche Flächen verfügbar sein, mit einem Geschäft, einer Terrasse, einem Café und einem Spielplatz. Weiterhin:

Ebene +2: Eine Biblio- und Mediathek über zwei Etagen mit einem großen Lesesaal, einem Salon, einem Musikraum und Arbeitsräumen mit Zugang zur Objektdatenbank, zu den historischen Fotos und zu mehr als 50.000 Monographien, Tonaufnahmen und Filmen.

Ebene +1: Das Atelier, ein Kreativ-Raum, zugeschnitten auf kulturelle und wissenschaftliche Vermittlungsaktivitäten für Kinder und Schulklassen, aber auch für alle anderen Aktivitäten, die nicht in den Ausstellungs- oder Konferenzräumen stattfinden können. Auf dieser Etage sind auch die Werkstätten und das Labor der Restauratoren.

Ebene -1: Ein Foyer, ein großes Auditorium mit 250 Plätzen mit technischer Ausstattung für Auftritte und Projektion sowie zwei Konferenzsäle mit je 50 Plätzen, geeignet für Konferenzen, Vorträge, Filmvorführungen, Konzerte und Live-Auftritte.

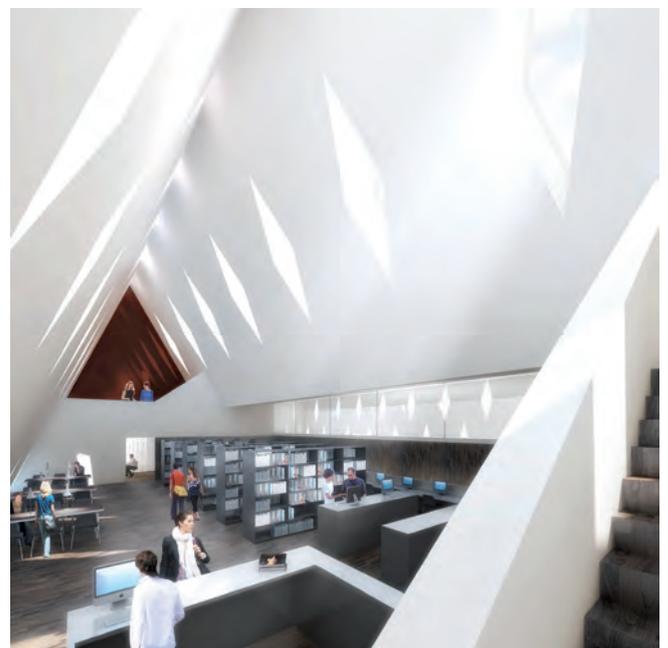


Abb. 4: Simulation des Bibliothek- und Mediathekraumes



Abb. 5: Simulation eines Ausstellungsraumes

Ebene -2: 2.000 m² für Dauer- und Sonderausstellungen, also viermal so viel Fläche wie im bisherigen Museum.

Die Sammlungen, die sich seit dem Jahr 2010 in den Lagerhallen der Ports Francs von Genf befinden, werden zwischen 2017 und 2018 in einen für diese Zwecke konstruierten Depot-Neubau, dem so genannten Carré Vert, etwa 500 Meter entfernt vom MEG umziehen.



Abb. 6: Fassadenansicht des Neubaus

Für das neue MEG wird es nach der Eröffnung darum gehen, die bereits laufenden Aktionen zu verstärken (siehe Anhang 1). Die neuen Möglichkeiten liegen vor allem in der Vergrößerung der Ausstellungsflächen und der Rückkehr der Dauerausstellungen, die seit etwa fünfzehn Jahren nicht mehr zu sehen waren, da der vorhandene Raum ausschließlich für Sonderausstellungen genutzt wurde.

„Die Ausstellungen sind so konzipiert, dass die unterschiedlichen Resultate der wissenschaftlichen Arbeit veröffentlicht werden können: die ethnologische Feldarbeit auf fünf Kontinenten, das Studium der Sammlungen (nicht nur der Objekte, sondern auch der audio-visuellen Archive) und die kritische Museologie, im dem Sinne, dass aktiv nach neuen Mitteln gesucht wird, um die Interaktion mit der Öffentlichkeit in all ihrer Breite zu suchen.“³

Der Auftrag für die Szenografie wurde im Rahmen eines öffentlichen Wettbewerbes an das Atelier Brückner aus Stuttgart vergeben, das schon für das Rautenstrauch Joest-Museum (Köln), das Scheepvaartmuseum (Amsterdam), das Deutsche Filmmuseum (Frankfurt am Main), das BMW-Museum (München) und die Ausstellung „Universum der Teilchen“

des CERN neue Konzepte umgesetzt hat. Die Sonder- und Dauerausstellungsräume sind rechteckig mit jeweils tausend Quadratmetern freiem Raum ohne Pfeiler und zwischen fünf bis zehn Meter hoch. Dies erlaubt die Installation spektakulärer Szenografien, z. B. die Reproduktion von Mauerfresken der Mochica oder die monumentale, mehr als 17 Meter lange Videoinstallation des korsischen Künstlers Ange Leccia. Bei einem Gesamtbestand von 80.000 Objekten werden 1.050 zu sehen sein, aus allen Kontinenten – inklusive Europa –, durchschnittlich 200 Objekte pro Kontinent. Mit der neuen Präsentation möchte das MEG historische und gegenwärtige Fragestellungen der Gesellschaft aufnehmen und sich „am Dialog mit verschiedenen Öffentlichkeiten über die Kulturen der Welt und unserer Art des Verstehens der eigenen sozialen und kulturellen Umwelt“ beteiligen.“⁴

Die Sammlungen des MEG wurden in verschiedenen Epochen, mit unterschiedlichen Absichten zusammengetragen. Die Zusammenstellung der Objekte reflektiert daher keinesfalls die kulturelle und aktuelle Realität des jeweiligen Landes, deren Objekte präsentiert sind. Besser als die Suche nach einem neo-ethnologischen Diskurs über die verschiedenen Kulturen der Welt ist es, die Sammlungen als Archive zu betrachten, welche die menschliche Vielfalt dokumentieren. Das Museum



DAS MEG VOR SEINER WIEDERERÖFFNUNG

Geschichte

Bei seiner Gründung wurden im MEG die ethnografischen Bestände mehrerer Institutionen zusammengefasst, z. B. des Cabinet de curiosités de la Bibliothèque publique, des Musée Académique, des Musée Archéologique, des Musée de la Société de Missions, des Musée Alfred Bertrand und des Musée Ariana. Seit seiner Gründung im Jahre 1901 war das Museum in der Villa Mon-Repos untergebracht und seit 1939 residiert es unter der heutigen Adresse Boulevard Carl-Vogt 65. Das Museum wurde in den Anfangsjahren wesentlich durch Eugène Pittard (1867-1962) gestaltet, erster Direktor von 1935 bis 1952 und auch Gründer des Lehrstuhles für Anthropologie der Universität Genf. Als Direktoren folgten ihm Louis Necker (1981-2001), dann Ninian Hubert van Blyenburgh (2003-2005), Jacques Hainard (2006-2009) und seit 2009 Boris Wastiau. Louis Necker und Jacques Hainard waren auch nach ihrer Pensionierung eng mit dem MEG verbunden. Der erste war Ehren-Direktor und vertrat das Museum in verschiedenen Stiftungen und wissenschaftlichen Institutionen, der zweite war als Teil der Direktion des Département de la Culture das Bindeglied zur Politik, zum Architekturbüro und zu den Medien. Heute zählt das MEG mit etwa 80.000 Objekten, 50.000 Büchern und unzähligen Abbildungen, Fotografien, Ton- und Filmaufnahmen gemeinsam mit dem Museum der Kulturen Basel zu

den zwei wichtigsten ethnografischen Sammlungen der Schweiz. Die Arbeit mit den Sammlungen ist nach der geografischen Herkunft der Objekte auf fünf Abteilungen verteilt (Afrika, Amerika, Asien, Europa und Ozeanien), außerdem die Kontinent übergreifende Abteilung Ethnomusikologie und die Fachbibliothek. Derzeit sind im MEG etwa 40 Mitarbeiter beschäftigt. Das Museum ist Mitglied des ICOM und hat seine Politik an dessen Regeln und Richtlinien ausgerichtet.

Sammlungen und Erwerb

Fast die Hälfte der Objekte gelangte als Schenkung in das Museum. Seit dem 18. Jahrhundert erwarben Kaufleute, Missionare und Wissenschaftler auf ihren Reisen und sammelten Privatpersonen aus Genf und Umgebung, z. B. Alfred Bertrand, Horace van Berchem, Georges Barbey, Émile Chambon, André Leroi-Gourhan, Henry und Ferdinand de Saussure und Oswald Pictet. Außerdem vergrößerten sich die Sammlungen durch die Feldforschung von Mitarbeitern oder durch Ankäufe mit dem Ziel, die gekauften Objekte in das Ausstellungsprogramm zu integrieren.

Restaurierung

Nachdem eine Prioritätenliste der zu restaurierenden Objekte erstellt war, etablierte das Museum eine Arbeitsmethodik, die strikt jeden Eingriff, jede Veränderung und die Restaurierung dokumentiert. Spezielle Werkzeuge

und Verpackungsmaterialien wurden angeschafft.

Archive

Zwischen 2010 und 2014 wurden die Archivmaterialien des Museums, etwa 355 laufende Aktenmeter, vollständig an das Stadtarchiv von Genf (Archives de la Ville de Genève) übergeben. Die Dokumente wurden aufbereitet, teilweise restauriert und größtenteils digitalisiert. Auch die Inventare der alten Vorgängermuseen des MEG befinden sich dort. Die professionelle Aufbereitung des Archives hat die Arbeit mit dem Material deutlich vereinfacht.

Objektzugang

Der Zugang zu den Objekten im Depot ist schriftlich geregelt und für Experten und Wissenschaftler garantiert. Das Museum versucht, deren Veröffentlichungen dadurch zu erleichtern, dass die Copyright-Rechte bei Fotografien ohne Auflagen für wissenschaftliche Zwecke freigegeben sind.

Forschung

Die Konservatoren der fünf Abteilungen Afrika, Amerika, Asien, Europa und Ozeanien sowie der Ethnomusikologie haben die Aufgabe, die Zusammenarbeit mit den Universitäten zu unterstützen und ihre Forschungsaktivitäten der Öffentlichkeit und Fachleuten in Form von Ausstellungen, Publikationen, Tagungen und Konferenzen zu vermitteln.



Öffentlichkeitsarbeit und Vermittlung

Die Internetseite wird seit über zehn Jahren auf der Basis einer Datenbank, des Collection Management System, von einem Multimedia-Verantwortlichen des Museums, einem Archäologen und Anthropologen, programmiert und ist daher exakt auf die Ansprüche des Museums zugeschnitten. Dies ermöglicht es, die Informationen der Kuratoren und anderer Spezialisten ohne externe Dienstleister zeitnah einzuarbeiten. Die Internetseite erhielt im Jahr 2011 den Möbius-Preis als Auszeichnung für die „beste Internetseite eines ethnologischen Museums“.

Dreimal im Jahr erscheint das Magazin TOTEM (früher: „Journal Totem“), das über die Aktivitäten des Museums

berichtet: Biografien neuer Mitarbeiter, Zusammenfassungen der Feldforschungs- und Vermittlungsprojekte, Archiv- und Objektforschung etc.

Außerdem bietet das MEG spezifische Vermittlungsprogramme an, die auf Zielgruppen zugeschnitten sind, z. B. für Schüler, für Jugendliche, für Menschen mit unterschiedlichen Arten körperlicher Behinderung.



Abb. 10 und 11: Objekte der Dauerausstellung

wählt als Ausgangspunkt die Genfer Sammlung, also die eigene Geschichte, und wird die Akteure, den wissenschaftlichen Kontext und die Forschungsarbeit präsentieren. So wird zu Beginn der Ausstellung in chronologischer und thematischer Einführung erzählt, wie die Sammlungen des MEG entstanden: „[...] fremde und exotische Objekte, Kunstwerke, die für ihren Marktwert geschätzt wurden, ambivalente Objekte, die von Missionaren gesammelt wurden, diplomatische Geschenke im Rahmen der internationalen Beziehungen und endlich Objekte, die im Feld während der wissenschaftlichen Arbeit gesammelt, studiert, verglichen und interpretiert wurden, um sie auszustellen.“⁵

Die szenografische Präsentation der Objekte in Vitrinen, die als Metapher einer Compactus-Anlage entworfen sind, zeigt die Kontinente „chrono-typografisch“, um die verschiedenen Orte der Herstellung, des Handels und der Ausstellung der Objekte zu verbinden. Die Idee ist, pro Kontinent ein Thema vorzustellen, das der jeweilige Kurator festgelegt hat. D. h. die Erzählung für Europa, die Ikonografie der Religion und des Staates für Asien, bildende Kunst, Wahrsagen und individuelle Kreativität für Afrika, ein systematischer Ansatz der kulturellen Regionen und Zeitabschnitte für Amerika und die Beziehungen zwischen Lebenden und Toten für Ozeanien. Die Ethnomusikologie erhält einen eigenen Bereich, in welchem die Instrumente gemeinsam mit Bildern ihres ursprünglichen Gebrauches zu sehen sind. Die Tonaufnahmen können in einem Musikraum gehört werden, der in einer Zusammenarbeit des Künstlers Ange Leccia und des Komponisten Julien Pérez realisiert wurde.

In Sonderausstellungen werden die historisch, ethnografisch oder ästhetisch besonders wertvollen Objekte gezeigt, die in der Dauerausstellung unterrepräsentiert sind, sowie die ethnologische Feldforschung der Museumskuratoren, die Resultate von Kooperationen mit Experten, institutionellen Partnern oder Vertretern der Herkunftsländer. Diese bieten außerdem die Möglichkeit, von den historischen Besonder-

heiten der Sammlungen auszugehen und es so einzurichten, dass die Objekte nicht nur historische Dokumente, sondern auch eine Präsentation der Gegenwart der ausgestellten Kultur sind. Ein neuer Akzent wird auf die Kooperation mit der jeweiligen Gesellschaft und auf den Ankauf von Werken zeitgenössischer Künstler und Kunsthandwerker gesetzt. Mit aktuellen Themen möchte das Museum die Begegnung zwischen dem Publikum und unterschiedlichen Kulturen fördern.

Um diese Ziele zu erreichen, wurde in den letzten vier Jahren das Personal des Museums deutlich erweitert, nicht nur um Wissenschaftler und Restauratoren, sondern auch um Kulturvermittler. Etwa zehn Stellen wurden neu geschaffen und Aufgabenbereiche den bestehenden Stellen angegliedert. Für die Ausstellungen wurden zehn verschiedene Führungen konzipiert, angepasst an unterschiedliche Bedürfnisse und Fähigkeiten, z. B. für Kleinkinder, Jugendliche, Senioren, Menschen mit Behinderungen, aber auch ausgerichtet an Interessen und Themen. Die Ateliers und Werkstätten sind vor allem an den Bedürfnissen kleiner Kinder orientiert. Die Säle erlauben eine Vielzahl von Aktivitäten, z. B. Lesungen, Theater, Filme, Tanz und Musik. Und das Publikum, das nicht in das Museum kommt, kann spezielle Aktivitäten und Ausstellungen des MEG auch außerhalb erleben, z. B. in Altenheimen oder im öffentlichen Raum.

Eine besondere Innovation ist das eMEG, das sich an Jugendliche und Erwachsene richtet. Ein System der digitalen Information und Navigation, das während oder nach dem Ausstellungsbesuch über eine englisch- und französischsprachige Internetseite den Zugang zu einer sehr großen Anzahl von Informationen erlaubt. Es werden allgemeine Texte zur Ausstellung, zu einzelnen Ausstellungsteilen und zu den Vitrinen zu finden sein. Jedes Objekt wird mit Texten, Bildern, Archivadokumenten, Ton- und Filmaufnahmen verbunden sein. Diese Informationen können gespeichert, mitgenommen und in sozialen Netzwerken weitergegeben werden. Die Idee ist, dass verschiedenste Kenntnisse, Bedürfnisse und Erwartungen

Boris Wastiau, Direktor des MEG

Abb. 12: Boris Wastiau

Diplom in Sozialwissenschaften und Anthropologie der Freien Universität Brüssel (Bereich Afrika und Amerika)
 1991-1992: zuerst Erasmus-Student und dann Gastwissenschaftler am Musée et Département d'Anthropologie de l'Université Coimbra (Portugal)
 1992-1993: Master in außereuropäischer Kunst an der Universität von East Anglia (Sainsbury Research Unit for the Arts of Africa, Oceania and the Americas) in Norwich (England)
 1993-1997: Doktorarbeit in Kunstethnologie und 18 Monate Feldforschung bei den Luvale (Nord-West Sambia)
 1996-2007: Kurator der Abteilung Ethnografie des Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren (Belgien)
 2007-2009: Kurator der Abteilungen Afrika und Amerika des MEG;
 seit Februar 2009: Direktor des MEG

Publikationen (Auswahl)

2010 Angola, figures du pouvoir. (mit Christiane Falgayrettes-Leveau), Paris
 2008 Médusa en Afrique. La sculpture de l'enchantement, Genf und Mailand
 2008 African Terra-Cottas (mit Floriane Morin), Genf
 2006 Chokwe. Histoire et société à travers la sculpture Chokwe, Mailand
 2002 Congo-Tervuren. Aller-Retour, Brüssel
 2000 Mahamba: The transforming arts of spirit possession among the Luvale-speaking people of the upper-Zambezi, Fribourg
 1998 M. L. Rodrigues de Areia, I. Figueira, B. Wastiau, C. Serrano, R. Martins (eds.) Angola. Bibliografia antropológica, Coimbra

der Besucher berücksichtigt werden können und jeder seinen Rundgang in der Ausstellung individuell gestalten kann. Das eMEG stellt also gleichzeitig einfache, übersichtliche Texte, aber auch sehr detaillierte Informationen zur Verfügung. Der schnelle Besucher hat die Möglichkeit, die Sammlung in 15 Minuten zu entdecken, während der interessierte Spezialist Zugang zu den Objektdaten, zu den Archivdokumenten und anderen Ergebnissen erhält.

Zwei Monate vor der Wiedereröffnung des Museum war nur die äußere Architektur sichtbar. Mit dem neuen Ausstellungskonzept möchte das MEG seinen Besuchern einen wissenschaftlichen und zeitgemäßen Blick auf die Sammlungen bieten. Die Museumsmitarbeiter haben in den letzten Jahren eine enorme Vorbereitungsarbeit geleistet, die mit der Eröffnung der neuen Ausstellungsräume einen Neubeginn bedeuten kann. Es wird spannend sein, die Umsetzung des Konzeptes ab dem 31. Oktober 2014 zu erleben.

Text: Audrey Peraldi

Übersetzung: Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN

- 1 Alle Ausgaben der Zeitschrift TOTEM sind digitalisiert, siehe www.ville-ge.ch/meg/totem.php
- 2 Boris Wastiau in: TOTEM 52, 2009, S. 4
- 3 Boris Wastiau in: TOTEM 53, 2009, S. 2
- 4 Philippe Mathez in: TOTEM 57, 2010, S. 6
- 5 Le Nouveau MEG 2014, S. 15

FOTONACHWEIS

- Abb. 1, 6: MEG, Blaise Glauser, 2014;
 Abb. 2, 4: Architron, Zürich;
 Abb. 3: Graber und Pulver, Zürich;
 Abb. 5: Atelier Brückner, Stuttgart;
 Abb. 7-11: MEG, J. Watts;
 Abb. 12: Jean Revillard/REZO
 Abb. 13: Anatol Dreyer, Linden-Museum Stuttgart;



Abb. 13: Darstellung eines Fuchses aus Gold, Moche-Kultur

Demnächst im MEG:

- Die Könige der Moche. Götter und Herrschaft im alten Peru (2014)
- Der Buddhismus der Madame Butterfly (2015)
- Fidji. Kunst und Geschichte der Fidji-Inseln und des westlichen Polynesien (2016).

Es folgen dann Ausstellungen zum Islam und der arabischen Schrift in Afrika (2016), über die Zeit in den europäischen Kulturen (2017), über die Musik und das Geheimnis (2018), sowie außerhalb des Museums Ausstellungen mit Landschaftsfotos aus Peru, mit Feldfotos aus Amazonien von René Fürst und Fotos aus alten Archivbeständen.

IM TAL DER BILDER

Prähistorische Felsmalereien im Wadi Sura, Ägypten

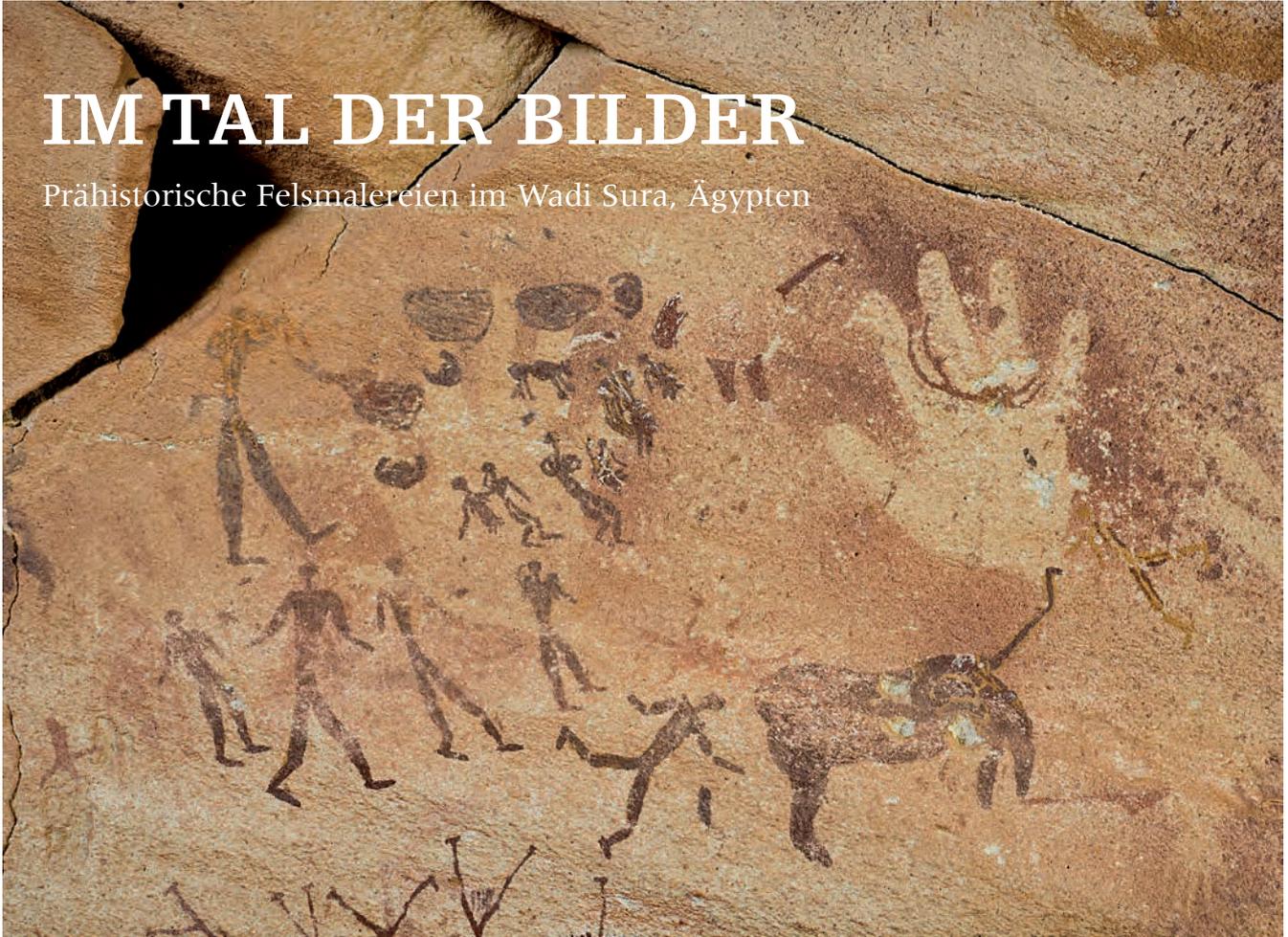


Abb. 1: Lagerszene mit Hund (?) und Strauß; daneben Handnegative, „Schwimmer“, kopfloses Ungeheuer und anderes

Massimo Foggini staunte gewiss nicht schlecht, als er, wohl noch etwas außer Atem nach dem steilen Aufstieg, am späten Nachmittag des 11. Mai 2002 neben seinen Sohn Jacopo trat – und vor eine prähistorische Bilderwand, die zu den großartigsten Felskunststellen der gesamten Sahara zählt. Wenige Minuten zuvor hatte der italienische Geschäftsmann und begeisterte Wüstentourist hier, in einem Talabschnitt am südwestlichen Fuße des Gifl Kebir-Massivs in Ägypten, nur wenige Kilometer von der libyschen Grenze entfernt (Abb. 2), eine Grotte in etwa 20 Meter Höhe an einer Felswand ausgemacht, zu der eine vorgelagerte Düne hinaufführte (Abb. 3). Der sportliche Jacopo sollte einmal erkunden, ob sich dort nicht ein paar Felsbilder verbargen; behände hatte er den angewehten Dünensand erklommen, war hinter seiner Kuppe verschwunden und alsbald wieder aufgetaucht, aufgeregt mit den Armen rudierend: „Migliaia! Migliaia!“ – „Tausende! Tausende!“ Nun standen sie gemeinsam vor einer der spektakulärsten archäologischen Entdeckungen der letzten Jahre und ließen den Blick über eine verwirrend vielfältige Fülle von zumeist hervorragend erhaltenen Felsmalereien schweifen, die wohl seit Jahrtausenden kein Mensch mehr zu Gesicht bekommen hatte. Sie stammen aus einer Zeit, in der die südliche Libysche Wüste – heute eine der trockensten und heißesten Regionen der Welt – zumindest saisonal noch bewohnbar war, für prähistorische Gruppen von Jägern und Sammlern des siebten bis fünften Jahrtausends vor Christus.

Die Entdeckung erstaunt umso mehr, als bereits 1933 – im Rahmen der „XI. Deutschen Inner-Afrikanischen Forschungs-Expedition“ des Frankfurter Ethnologen Leo Frobenius – von

László Almásy, dem „Englischen Patienten“ des gleichnamigen bekannten Hollywood-Filmes, in einer Entfernung von nur gut zehn Kilometern eine Felsbildgrotte gefunden worden war, die als „Höhle der Schwimmer“ („Cave of Swimmers“) zu einiger Berühmtheit gelangte und seit vielen Jahren als besondere Attraktion zum Pflichtprogramm nahezu sämtlicher in der Region operierender Tourismusunternehmen gehört. Namentlich war das ungewöhnliche Motiv scheinbar schwimmender Menschen, das sich mehrfach dort fand. Auch in der neuentdeckten Grotte taucht es wiederholt auf, wird aber gleichsam in den Schatten gestellt von einem noch viel rätselhafteren Motiv, das gleich dutzendfach erscheint: ein seltsames Mischwesen, offenbar zusammengesetzt aus Teilen verschiedener Tiere, oft mit nur zwei oder drei Beinen dargestellt, meist mit einem aufgerichteten, langen Schwanz, der an denjenigen eines Löwen erinnert – aber stets ohne Kopf (Abb. 4 u. 5). Dort, wo er sein sollte, befindet sich nur eine Art Spalt, und in einigen Fällen scheinen kleine Menschenfiguren an dieser Stelle von dem imaginären Wesen verschluckt (oder ausgespien) zu werden.

Diese hybriden Kreaturen führten dann auch zu der Bezeichnung „Cave of Beasts“, unter der die Grotte – neben weniger einprägsamen Benennungen – schon bald nach ihrer Entdeckung bekannt wurde. Erstaunlich rasch erfolgten erste Versuche, ihre außergewöhnliche Bilderwelt zu deuten, darunter recht gewagte Hypothesen, die in manchen Szenen und Motiven ikonographische Vorläufer von mythischen und religiösen Vorstellungen sahen, wie sie aus der pharaonischen Hochkultur am Nil bekannt sind. Miroslav Bárta, ein nam-



Abb. 2: Karte Ägyptens mit Lage der Wadi Sura-Region nahe der Grenze zu Libyen

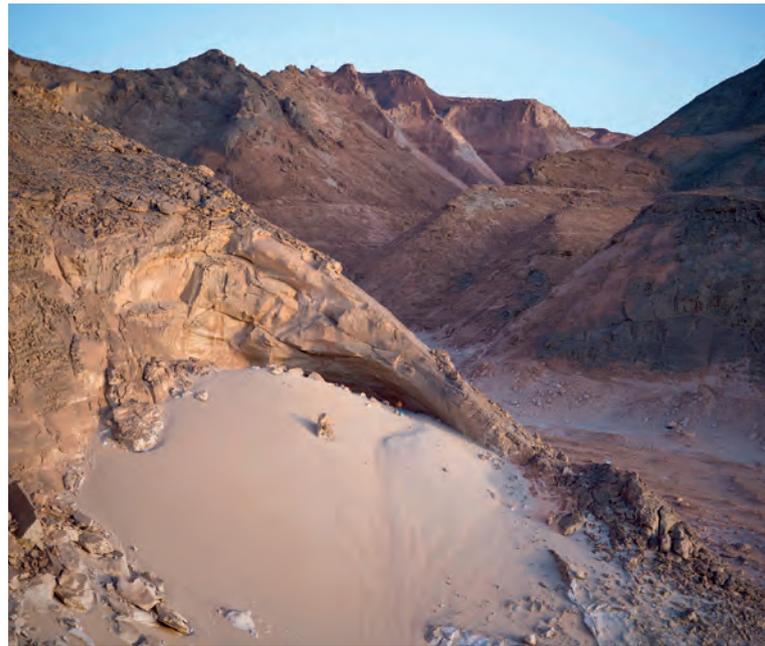


Abb. 3: Die „Höhle der Bestien“ („Cave of Beasts“) im Wadi Sura: eine prähistorische Felsbildgrotte am Fuße des Gifl Kebir-Plateaus im Südwesten Ägyptens

hafter tschechischer Ägyptologe, der diesem Deutungsansatz ein ganzes Buch widmete, sprach sogar davon, dass die Gifl Kebir-Region möglicherweise als der Geburtsort der altägyptischen Zivilisation anzusehen sei. Auch wenn die spätestens um 5000 v. Chr. einsetzende Austrocknung der Sahara vermutlich zu „Abwanderungen“ mancher prähistorischer Gruppen in Richtung der ägyptischen Oasen und vielleicht weiter zum Niltal geführt hat, erscheinen solche Mutmaßungen direkter Einflüsse angesichts der immensen räumlichen wie zeitlichen Distanz, vor allem aber wegen der völlig verschiedenen Lebensweisen (und damit wohl auch Weltanschauungen!) der betreffenden Kulturen als höchst zweifelhaft.

Mit ihren – grob geschätzt – etwa 7000-8000 Einzelfiguren, die sich auf eine Fläche von nur ca. 18 m Breite und bis zu 7 m Höhe verteilen, wobei zahlreiche Überlagerungen festzustellen sind (Abb. 6 u. 7), unterstreichen die polychromen Malereien auf bis dahin ungeahnte Weise die Besonderheit einer Felsbildregion, für die Almásy vor gut 80 Jahren die arabische Bezeichnung Wadi Sura – „Tal der Bilder“ prägte (Abb. 1 u. 8). Neben den Malereien ist die Grotte, vor allem in ihrem oberen Bereich, auch mit zahlreichen gravierten Darstellungen etwa von Antilopen (Abb. 9), Straußen und Menschen dekoriert sowie mit Hunderten von gesprühten Handnegativen, mit denen sich ihre prähistorischen Bewohner oder Besucher vor Jahrtausenden hier individuell verewigt haben. In ihrer Vielfalt und Eigenart stellen die Bilder alles in der Libyschen Wüste Bekannte klar in den Schatten. Selbst aus dem Hauptzentrum der saharischen Felskunst, dem Tassili-Gebiet Algeriens,

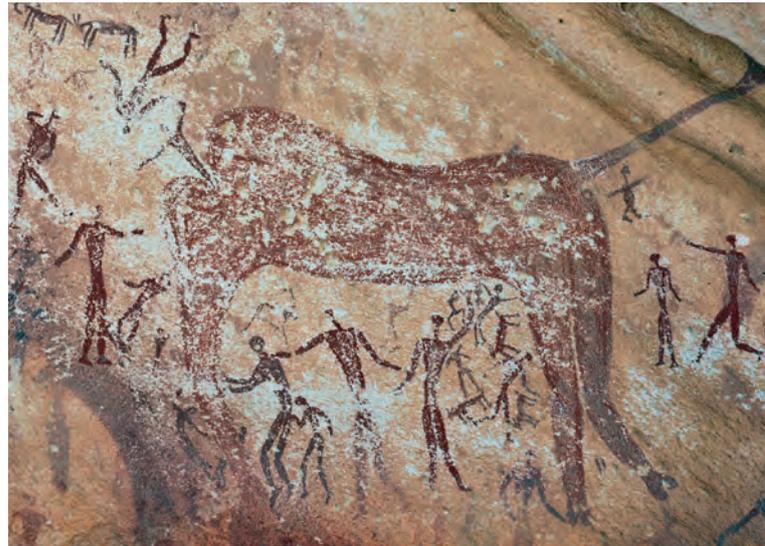


Abb. 4, 5: Zwei der seltsamen kopflosen Tierwesen, die der Grotte die Bezeichnung „Cave of Beasts“ einbrachten. Sie sind oft von Darstellungen kleiner Menschen umgeben, welche die imaginären Kreaturen berühren oder gar von ihnen verschluckt zu werden scheinen.

Abb. 5 zeigt zudem vier anscheinend schwimmende oder schwebende Menschenfiguren, wie sie aus der bereits 1933 in ca. 10 km Entfernung entdeckten „Höhle der Schwimmer“ bekannt sind.



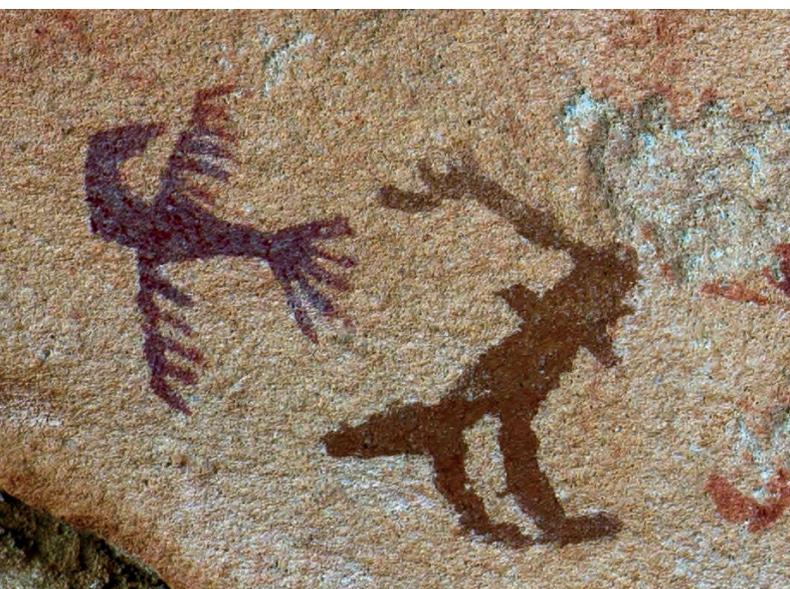
Abb. 6, 7: Wo Malereien durch Verwitterung oder Abrieb stark verblasst und mit dem bloßen Auge kaum mehr zu erkennen sind, kann der Einsatz farbverstärkender digitaler Bildbearbeitungsverfahren wie [®]DStretch (<http://www.dstretch.com>) zu überraschenden Ergebnissen führen. Auch bei Wandflächen mit zahlreichen Überlagerungen dicht gedrängter Motive lohnt sich der Einsatz, lassen sich so doch zusammenhängende Figuren und Szenen oft wesentlich besser bestimmen. In gelber Farbe gemalte Figuren zählen zu den jüngsten Motiven am Ort, da sie die älteren, meist in Rotbrauntönen ausgeführten Bilder überlagern.



lässt sich keine Stelle mit vergleichbarer Dichte und Lebhaftigkeit des Ausdrucks, stilistischer Varianz und thematischer Komplexität nennen. Jagd (Abb. 10) und Tanz, familiäres Leben, gesellschaftliche und rituelle Festaktivitäten einer größeren Gemeinschaft, aber auch Auseinandersetzungen mit Pfeil und Bogen (Abb. 11), die Bedrohung durch Raubtiere und die Bedeutung imaginärer Wesen als Ausdruck religiöser Glaubensvorstellungen (um hier nur einiges zu nennen) – die außerordentlich reiche und komplexe Bilderwelt gestattet faszinierende Einblicke sowohl in das Alltagsleben als auch in die sonst kaum greifbare spirituelle Welt von Jägern und Sammlern einer längst vergangenen Zeit. (Abb. 12 u. 13)

Text: Frank Förster
Universität zu Köln
Institut für Ur- und Frühgeschichte
Forschungsstelle Afrika
Jennerstraße 8
D-50823 Köln
E-Mail: frankfoerster@gmx.de

Photos: © Wadi Sura-Projekt, Köln



Seit 2009 ist ein interdisziplinäres, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördertes Projekt mit dem Titel „Wadi Sura – Eine Felskunststation und ihr landschaftsarchäologischer Kontext im Gilf Kebir“ der systematischen Dokumentation und Analyse – nicht zuletzt auch unter konservatorischen Gesichtspunkten – dieser bedeutenden Felsbildstelle gewidmet, erkundet durch Surveys und kleinere Ausgrabungen aber gleichermaßen auch deren archäologische Einbettung in der gesamten Wadi Sura-Region. Durchgeführt wird das auf insgesamt sechs Jahre angelegte, von Dr. Rudolph Kuper gemeinsam mit Prof. Dr. Hans Leisen geleitete Projekt von Mitarbeitern der Forschungsstelle Afrika des Instituts für Ur- und Frühgeschichte der Universität zu Köln und des Instituts für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft der Fachhochschule Köln. Die Feldforschungen in Ägypten werden vom Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Kairo, effektiv unterstützt.

Nähere Informationen zum Wadi Sura-Projekt unter www.wadisura.phil-fak.uni-koeln.de.

Abb. 8: Einmalig unter rund 8000 Felsbildern in der Grotte: Darstellung eines Vogels mit ausgebreiteten Schwingen



Abb. 9: Weitaus weniger zahlreich und zumeist älter als die Malereien sind die in die Felswand eingravierten Motive wie diese Reihe von Antilopen.

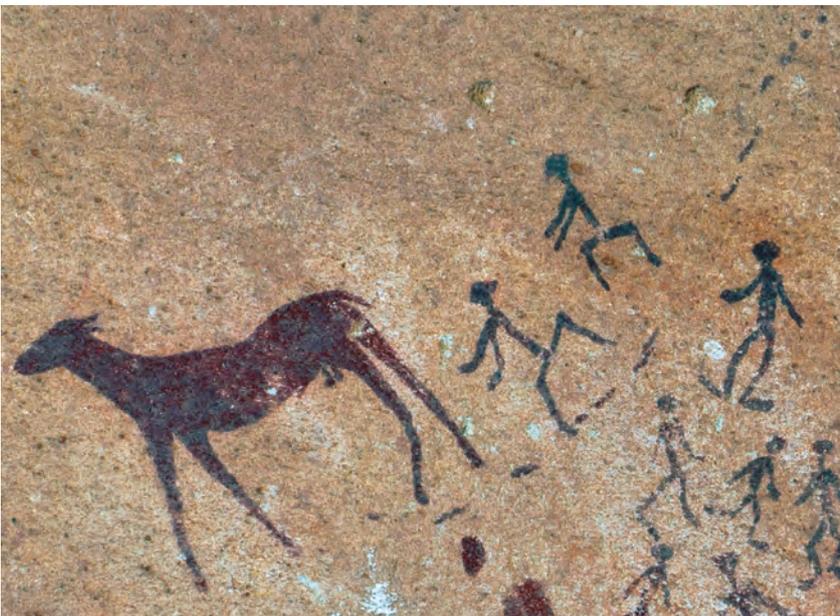


Abb. 10: Fast Comic-artig mutet diese Verfolgung eines klar als männlich markierten Vierbeiners – wohl eine Gazelle oder Antilope – durch zwei „Strichmännchen“ an.



Abb. 11: Zwei Bogenschützen im Kampf – eine der wenigen Szenen gewalttätiger Auseinandersetzungen

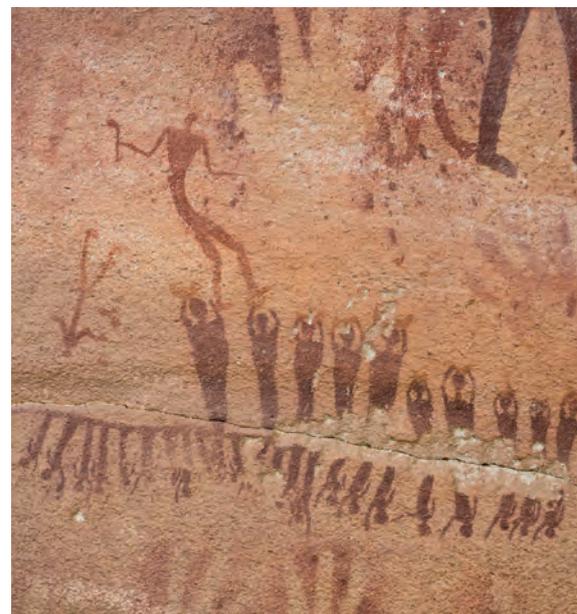
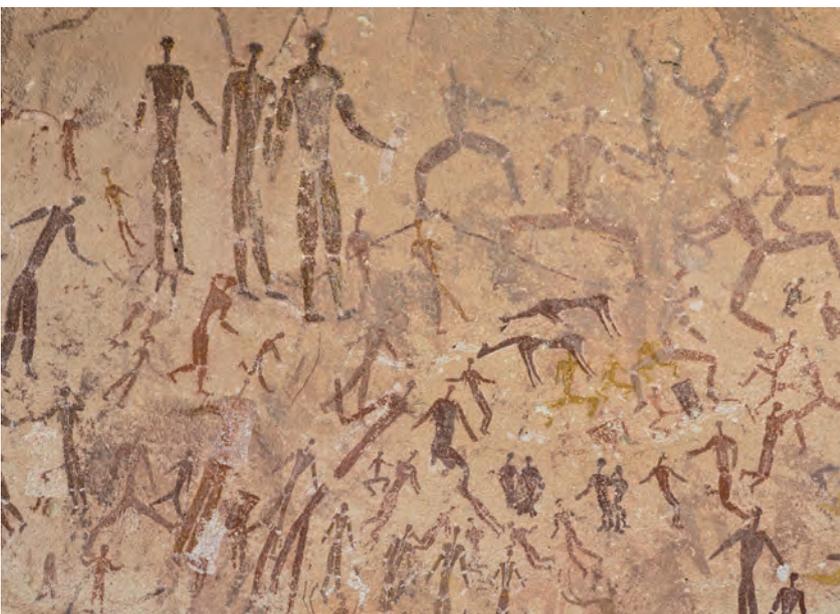


Abb. 12, 13: Darstellungen von Menschen, oft in Paaren oder Gruppen gezeigt, beherrschen (neben Hunderten von gesprühten Handnegativen) die Felskunst dieses außergewöhnlichen Ortes. Tänze und andere, wohl auch rituelle Aktivitäten unterstreichen die Solidarität der Gemeinschaft, wobei eine klare Unterscheidung zwischen Mann und Frau in den Bildern offenbar nur vergleichsweise selten angestrebt wurde.

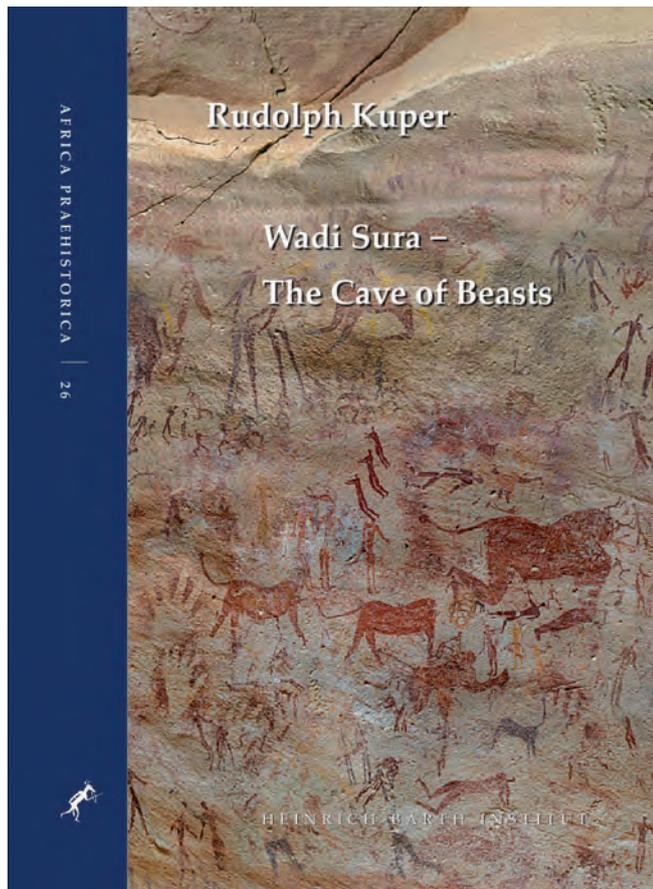


Abb. 14: Der westliche Teil der außerordentlich dicht mit Malereien dekorierten Felswand vor der Entfernung des eingewehten Flugsandes

LITERATUR

- Bárta, M.:** Swimmers in the Sand. On the Neolithic Origins of Ancient Egyptian Mythology and Symbolism, Prag (Dryada) 2010
- Förster, F./Riemer, H./Kuper, R.:** The 'Cave of Beasts' (Gilf Kebir, SW Egypt) and its Chronological and Cultural Affiliation: Approaches and Preliminary Results of the Wadi Sura Project, in: Huyge, D./Van Noten, F./Swinne, D. (Hrsg.): The Signs of Which Times? Chronological and Palaeoenvironmental Issues in the Rock Art of Northern Africa. International Colloquium Brussels, 3-5 June, 2010, Brüssel (Royal Academy for Overseas Sciences) 2012, S. 197-216
- Kuper, R.:** In der "Höhle der Bestien". Spektrum der Wissenschaft, Spezial 2/2011, S. 6-13
- Le Quellec, J.-L./De Flers, P./De Flers, Ph.:** Du Sahara au Nil. Peintures et gravures d'avant les pharaons. Études d'égyptologie 7, Paris (Soleb/Fayard) 2005
- Rhotert, H.:** Libysche Felsbilder. Ergebnisse der XI. und XII. Deutschen Inner-Afrikanischen Forschungs-Expedition (DIAFE) 1933/1934/1935, Darmstadt (Wittich) 1952
- Riemer, H./Kuper, R.:** Wadi Sura and the Gilf Kebir National Park: Challenge and chance for archaeology and conservation in Egypt's south-west, in: Bagnall, R.S./Davoli, P./Hope, C.A. (Hrsg.), The Oasis Papers 6. Proceedings of the Sixth International Conference of the Dakhleh Oasis Project. Dakhleh Oasis Project Monograph 15, Oxford (Oxbow) 2012, S. 107-117
- Riemer, H./Bartz, F./Krause, S.:** New rock art sites in the Gilf Kebir, SW Egypt. A review of recent results from the Wadi Sura survey 2009-2011, in: Sahara 24/2013, S. 7-26

BUCHTIPP



Rudolph Kuper et al.
Wadi Sura – The Cave of Beasts.
A rock art site in the Gilf Kebir (SW-Egypt)

AFRICA PRAEHISTORICA 26
Köln: Heinrich-Barth-Institut e.V. 2013
545 Seiten, 450 Farbtafeln, zahlreiche Farbabbildungen, Tabellen und Karten
Format 24 x 34 cm, gebunden, Halbleinen, 2 Falttafeln als Beilage

Unter dem Titel ‚Wadi Sura – The Cave of Beasts‘ ist in der Reihe *Africa Praehistorica* des Kölner Heinrich-Barth-Instituts e.V. als erste von insgesamt drei geplanten monographischen Publikationen eine photographische Vorlage des gesamten Bildbestandes der „Cave of Beasts“ im Maßstab 1:2 erschienen, um dieses einmalige kulturelle Erbe sowohl für wissenschaftliche Studien als auch der allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die rund 220 durchgehend farbigen Doppelseiten im Format 48 x 34 cm erfassen auch den unteren Bereich der bemalten Felswand, der bislang von meterhoch eingewehtem Flugsand (Abb. 14) verschüttet war und erst im Laufe der Kölner Projektarbeiten freigelegt werden konnte. Die Anordnung der Bildseiten folgt dabei einem bestimmten Rastersystem, über das jedes einzelne Motiv exakt lokalisiert werden kann. Der heutigen Forderung nach einer berührungsfreien Dokumentation Rechnung tragend, liegen dem umfangreichen Bildteil hochauflösende Digitalphotos zugrunde, die unter Zuhilfenahme modernster Lasertechnik bearbeitet wurden, um eine entzerrte zweidimensionale Wiedergabe der unregelmäßigen Wandflächen zu erzielen.

Der Band wird eingeleitet durch 13 Artikel, die die vielfältigen Aspekte der Felsmalereien und ihres archäologischen Umfeldes behandeln. So erfährt der Leser beispielsweise Näheres zu den verwendeten Farbpigmenten und angewandten Maltechniken, zur Einbettung der Kunst in die Umweltentwicklung der Region, zu den Grundlagen ihrer Datierung (vornehmlich durch landschaftsarchäologische Ansätze) sowie – last but not least – über Maßnahmen zur Bewahrung der Felsbilder in Zeiten eines zunehmenden und schwer kontrollierbaren Wüstentourismus. Abgerundet durch eine Zusammenstellung besonderer Szenen und Motive sowie zwei separate Falttafeln im Posterformat, richtet sich der Bildband an Wissenschaftler wie Kunstliebhaber gleichermaßen. Er ist für 85 Euro (zzgl. Versandkosten) über den Bookshop auf der Website des Heinrich-Barth-Instituts e.V. erhältlich (www.hbi-ev.uni-koeln.de).

Text: Frank Förster



Abb. 1: Fragment eines Nacken-Capes (2012.2768.7)

Die außereuropäischen Sammlungen des Musée Savoisien

Das Musée Savoisien in Chambéry (Département Savoie, Frankreich) hat im Rahmen seiner Hundertjahrfeier seine Gründungsgeschichte thematisiert, um die Erwerbsumstände zu untersuchen sowie die archäologischen und regional-historischen Sammlungen aufzuwerten.¹

Über die Herkunft der Gegenstände wurde nur wenig von der früheren Administration oder dem Savoyer Adelshaus aufgezeichnet. Überwiegend im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Museum eingegangen, sind die ‚exotischen‘ Objekte oder auch ‚Ethnografica‘ Zeugen der wissenschaftlichen Sammlungslogik sowie des politischen und sozialen Kontextes dieser Epoche. Die Erwerbsmotive, die Typen und die Herkunft der Objekte waren höchst unterschiedlich. Von archäologischen Ausgrabungen bis zu Schenkungen von Kolonialbeamten und savoyischen Reisenden. Auch die lokalen wissenschaftlichen Gesellschaften spielten eine wichtige Rolle bei der Konstitution eines Teiles der außereuropäischen Sammlungen. Erhalten sind im heutigen Gesamtbestand des Museums (geschätzt 70.000 Objekte) ungefähr 500 Stücke außereuropäischen Ursprunges. Die Dokumentation ist häufig fehlerhaft. Die ursprünglichen Informationen beschränken sich meist auf den Namen des Sammlers, eine kurze Beschreibung des Objektes und die regionale Herkunft.



Abb. 2: Musée Savoisien de Chambéry

„Ornements Indiens en Plumes“

Mit den außereuropäischen Sammlungen kam der indianische Federschmuck im Jahr 1867 als Teil des Transfers der archäologischen, historischen, numismatischen und ethnografischen Sammlungen der *Société d'Histoire Naturelle de Savoie* an die Stadt Chambéry in das Museum und erhielt die Nummer 21 im Inventarbuch. Was inzwischen als Federschmuck der Munduruku (Brasilien) erkannt ist, wurde damals als „ornements indiens en plumes“ bezeichnet. Unter etwa sechzig Stücken aus Südamerika war dies der einzige Federschmuck. Einige Jahre vorher, im Jahr 1851, findet sich eine erste Erwähnung im Bulletin der oben genannten wissenschaftlichen Gesellschaft unter Eingang/Schenkungen: „Von Witwe Mme Bonjean, geborene Blard, ein Kostüm der Bewohner von Grand Pará in Brasilien, aus Federn der Papageien, mit einem geschmückten Zepter, in einem Bambus verschlossen.“²

Jules Daisay, damals Konservator des Museums, schrieb 1896 in das Inventarbuch: „Neun Ornamente aus Papageienfedern der Bewohner von Grand Pará, Brasilien.“³

Das 1851 noch genannte Zepter ist 1896 nicht mehr als Teil des inventarisierten Ensembles erwähnt. Auf alten Museumsfotos der Zeit um 1900 ist der Federschmuck nicht unter den ausgestellten Gegenständen zu entdecken. Jedoch lassen die bei der Restaurierung entdeckten Nägel in einigen der Armbinden vermuten, dass mindestens einige Teile des Federschmuckes zu irgendeiner Zeit ausgestellt waren. (Die Nägel wurden aus konservatorischen Gründen inzwischen entfernt.)

Joseph-Louis Bonjean (1780-1846), Naturforscher und Botaniker

Am Ende seiner Reise vom heutigen Bundesstaat Pará (Nord-Brasilien) in das französische Savoyen wurde der Federschmuck von Joseph-Louis Bonjean, einem savoyischen Naturwissenschaftler und Botaniker, erworben. Aus einer Linie von Pharmazeuten stammend, wurde er am 19. Juli 1780 in Chambéry geboren. Nach Abschluss seiner Studien an der zentralen Schule des Départements Mont-Blanc mit Auszeichnung ging er nach Paris, wo er Kurse bei bekannten Botanikern seiner Zeit belegte. Zurück in Chambéry, unterstützte er seinen Vater in der Apotheke, widmete sich dem Studium der Botanik und sammelte alpine Pflanzen. Er heiratete Jac-

queline Blard im Jahr 1802, die ihm die zwei Söhne Joseph und Louis-François gebar. Im Jahr 1810 begleitete er als Botaniker die Kaiserin Josephine während ihrer Reisen in der Schweiz und in Savoyen. Ab 1812 war er als Steuerbeamter in Italien am Monte Cenis, widmete seine freie Zeit der Botanik und veröffentlichte am Ende seines Lebens ein Buch über die Pflanzen der Region. Während seiner intensiven botanischen Recherchen baute er ein Netzwerk zunächst in Europa (Schweiz, Italien, Sardinien) auf, das später auch nach Übersee (Brasilien, Mauritius, Senegal, USA) reichte. Durch den Austausch von Pflanzen in diesem Netzwerk konnte er eine Pflanzensammlung von fast 25.000 Präparaten aufbauen.



Abb. 3: Porträtbüste Joseph-Louis Bonjean

Wie andere Wissenschaftler und Honoratioren seiner Zeit engagierte er sich bei der Gründung und Entwicklung verschiedener wissenschaftlicher Gesellschaften in Savoyen. Im Jahr 1844 war er einer der Mitgründer der *Société d'Histoire Naturelle de Savoie* und wurde im folgenden Jahr zum Vize-Konservator des botanischen Gartens des *Muséum d'Histoire Naturelle de Chambéry* ernannt. Er war Mitglied der Akademie der Wissenschaft, Literatur und Kunst von Savoyen und korrespondierte mit weiteren wissenschaftlichen Gesellschaften in Frankreich, aber auch der Schweiz und Italiens.

Erwerb des Federschmuckes durch Joseph-Louis Bonjean - Hypothesen

Der Weg des Schmuckes von Brasilien nach Europa und dessen Eigentümer vor Joseph-Louis Bonjean sind unbekannt. Vermutungen können aus der Betrachtung seiner Korrespondenz und der Wege anderer, heute in europäischen Museen vorhandener Munduruku-Stücke abgeleitet werden.

Eine plausible Hypothese ist, dass Bonjean die Stücke von einem seiner ausländischen Korrespondenzpartner erhielt. Darunter waren mehrere Personen, die ihm brasilianische Pflanzen schickten, z. B. auch der bekannte Münchner Forscher Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Der Botaniker bereiste Brasilien gemeinsam mit dem Zoologen Johann Baptist von Spix (1781-1826) in den Jahren 1817 bis 1820. Während dieser Reise sammelte Martius etwa dreißig Federschmuck-Objekte der Munduruku, die sich heute im Museum für Völkerkunde München befinden.⁴

Obwohl der Kontakt zwischen Bonjean und Martius durch einen Brief vom 24. April 1828 belegt ist, gibt es in diesem keinen Hinweis auf einen indianischen Federschmuck, erwähnt ist nur der Austausch von Pflanzen.

Eine weitere Hypothese ist, dass der Sohn von Joseph-Louis Bonjeano, nämlich Louis-François Bonjean (1808-1892), die Objekte lieferte, denn er schickte mehrere Sendungen mit Pflanzen und anderen Objekten während seines Aufenthaltes in Brasilien.⁵

Er hatte im Jahr 1833 seinen Doktor der Medizin in Turin gemacht, emigrierte vier Jahre später nach Rio de Janeiro und war Donator vieler Objekte aus Brasilien an die *Société d'Histoire Naturelle de Savoie*, deren Mitglied er war. In einem seiner Briefe an seinen Vater vom 6. April 1838 schrieb er: „Innerhalb eines Jahres wirst Du die schönsten Pflanzen, die

schönsten Insekten und die schönsten Schmetterlinge aus Brasilien erhalten [...] In einer Lieferung, die ich Dir schicken werde, werde ich Sträuße künstlich hergestellter Blumen aus Fischgräten und Vogelfedern beilegen“. Auch wenn Federschmuck nicht ausdrücklich in der Korrespondenz erwähnt ist, scheint sich der Inhalt seiner Sendungen nicht nur auf naturhistorische Objekte beschränkt zu haben.

Weniger wahrscheinlich ist die Hypothese, dass die Munduruku-Stücke über Turin kamen, damals die Hauptstadt des Königreiches Piemont-Sardinien, obwohl der Tausch zwischen Chambéry und Turin häufig war. Viele der heute im *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorni* in Rom befindlichen Munduruku-Stücke kommen ursprünglich aus der *Armeria Reale* in Turin, die im Jahr 1837 durch Charles-Albert de Savoie-Carignan (1798-1849), dem König von Sardinien, gegründet wurde. Der Federschmuck könnte also auch von Joseph-Louis Bonjean in Turin erworben worden sein. Oder kam er von einem anderen italienischen Korrespondenten, Gaetano Savi, der ihm nachweislich Pflanzen Brasiliens schickte?

Text: Lise de Dehn, Chargée des collections ethnographiques, Musée Savoisien Chambéry

Übersetzung aus dem Französischen: Andreas Schlothauer

Die Munduruku (Eigenbezeichnung: *Wuy jugu*) Sprachstamm: Tupi

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die Munduruku in Europa eines der bekanntesten Völker des brasilianischen Tieflandes, nicht nur wegen ihrer kriegerischen Fähigkeiten, sondern vor allem wegen der Schönheit ihrer Federarbeiten und Tätowierungen sowie der Mumifizierung von Kopftrophäen. Sie siedelten an beiden Ufern des oberen Rio Tapajós bis zum Rio Madeira. Dem französischen Maler Hercules Florence (1804-1879) verdanken wir das einzige Farbbild eines „*Tucháua de Mandurucu en costume de fête*“, gemalt in Santarém im August 1825. Der Munduruku trägt Federschmuck auf dem Kopf (Haube), um die Hüfte (Gürtel), Bänder quer über den Oberkörper, in der Hand einen Zepter und paarweise Binden an Oberarmen, Handgelenken und Knien sowie Bänder an den Fußgelenken.

Heute leben die etwa 11.000 Munduruku in demarktierten Reservaten (Terras Indigenas) im brasilianischen Staat Pará in der Region des Rio Tapajós. Das Wissen um Herstellung und Gebrauch ihres traditionellen Federschmuckes ist bei den Munduruku seit über 100 Jahren verschwunden.



Abb. 4: Porträt eines *tucháua* (Anführer) der Munduruku, August 1925

Munduruku-Federschmuck im Musée Savoisien

Im Musée Savoisien in Chambéry befinden sich neun Federschmuck-Objekte der Munduruku: Eine Haube (2012.2768.8), ein Gürtel (2012.2768.9) und drei Paare von Binden (2012.2768.1+2, 2012.2768.3+4, 2012.2768.5+6) sowie ein Stück, das von der Technik und Federwahl zum Nackenbereich einer Haube gehört haben könnte (2012.2768.7). Im Vergleich mit Abbildung 4 fehlen die beiden Fußknöchel-Bänder, die Oberkörper-Bänder und das Zepter. Letzteres war im Jahr 1851 noch vorhanden.

Bei den paarweise vorhandenen Binden, bisher als „brasard“ (Armbinde) bezeichnet, ist nicht mit letzter Sicherheit der Körperteil feststellbar. Meine Zuordnungen der Nummern 2012.2768.1+2 als Oberarm-Binden, der Nummern 2012.2768.5+6 als Handgelenk-Binden und der 2012.2768.3+4 als Knie-Binden sind als Vorschläge zu betrachten.

Weiterhin ist nicht sicher, ob die Teile nur zu lediglich einem einzigen Tanzkostüm eines Munduruku gehörten.

Im Federschmuck kommen die drei Farben gelb, rot und blau vor, die verschiedenen Aras zugeordnet werden können. Die orange-gelben Bereiche zeigen auch rote, grüne und blaue Anteile (z. B. Haube), hier wurden überwiegend Tapirage-Federn (am lebenden Vogel künstlich veränderte Farbe) von *Ara ararauna*, *Ara macao* und eventuell *Ara chloroptera* verwendet. An allen Stücken sind schwarze Federn zu finden, die von Vertretern der Familie Cracidae sein können; wegen des leicht metallischen Glanzes wahrscheinlich vom Rot-schnabel-Hokkohuhn (*Crax alector*). Das Paar Handgelenk-Binden wurde überwiegend aus braunen Federn (*Psophidae*?) hergestellt. In Tabelle 1 sind der Körperteil, an welchem das Stück getragen wurde (bisherige und neue Zuordnung), der Federschmuck-Typus, der Munduruku-Name und die Farben gelistet. In Tabelle 2 sind letztere aufgeschlüsselt nach Vogelart und Körperteil des Vogels. Die Munduruku-Bezeichnungen in Tabelle 1 sind gemäß den Angaben bei Joao Barbosa Rodrigues (1875, 1882). Technik und verwendete Federn verweisen im Vergleich mit anderen Munduruku-Stücken auf eine Herstellungszeit zwischen 1820 und 1860.

Tabelle 1 - Farbanalyse

Nummer	Körperteil	AS Neu	Typus	Name	gelb	rot	orange	blau	schwarz	braun
2012.2768.1+2	Arm	Oberarm	Binde	<i>báman</i>	x	—	x	x	x	—
2012.2768.3+4	Arm	Knie?	Binde	<i>caniubiman</i>	—	x	—	—	x	—
2012.2768.5+6	Arm	Handgelenk	Binde	<i>ipé-á</i>	x	—	—	—	x	x
2012.2768.7	—	Teil	—	—	—	(x)	x	(x)	x	—
2012.2768.8	Kopf	Kopf	Haube	<i>aquiri-aá</i>	x	(x)	x	(x)	x	(x)
2012.2768.9	Hüfte	Hüfte	Gürtel	<i>tempé-á</i>	—	x	x	x	x	—

(x) Die Klammern symbolisieren, dass es nur einzelne Federn dieser Farbe sind.

Tabelle 2 - Federbestimmung

Farbe	Vogel	Körperteil
Gelb kurz	<i>Ara ararauna</i>	Körper
Gelb lang	Tapirage <i>Ara macao</i> ?	Schwanz
Rot kurz	<i>Ara macao</i>	Körper
Rot lang	<i>Ara macao</i>	Schwanz
Orange kurz	Tapirage <i>Ara macao</i> , <i>ararauna</i> , <i>chloroptera</i> ?	Körper, Flügel?
Blau kurz	<i>Ara ararauna</i>	Körper
Blau lang	<i>Ara ararauna</i>	Schwanz
Schwarz kurz	Cracidae (<i>Crax alector</i> ?)	Körper
Braun kurz	<i>Psophidae</i> ?	Körper
Braun mittel	Strigidae (<i>Megascops watsonii</i> ?)	Körper

(Die Farbangaben dienen zur Identifizierung der jeweiligen Vogelart in den Objekttexten.)

OBJEKTTEXTE**2012.2768.8****Haube mit Nacken-Capel****Munduruku-Bezeichnung: *aquiri-aá*****Beschreibung der Konstruktion**

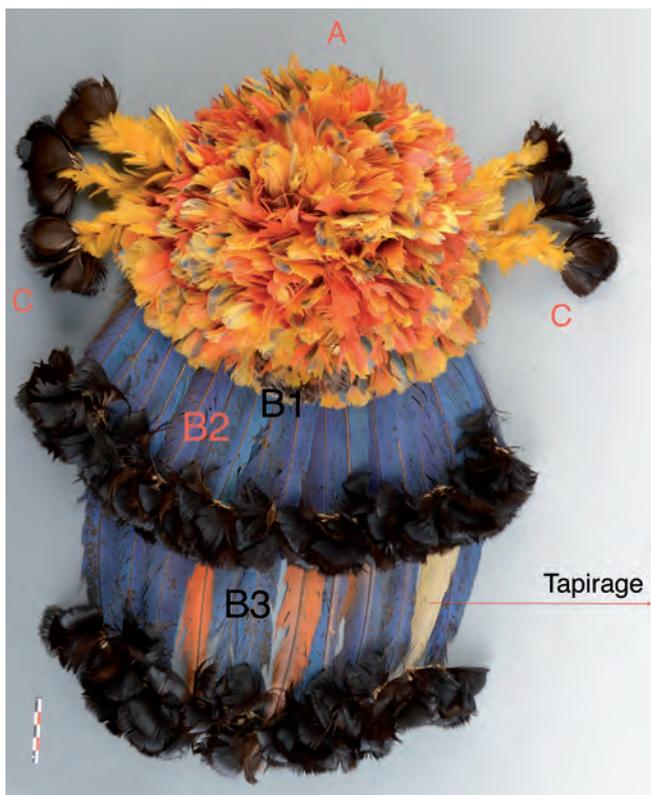
Der Kopfschmuck besteht aus Haube, Nacken-Cape und Bändern im Bereich der Ohren.

- A Die Haube ist aus Baumwolle gefertigt, wahrscheinlich gestrickt. An herausragenden Baumwoll-Fäden sind jeweils orange-gelbe Federbüschel mit gewachster Pflanzenfaser (*Bromelia* sp.?) fixiert.
- B Das Nacken-Cape besteht aus drei Teilen:
- B1 einem Feder-Band mit 4 bis 5 Zentimeter langen überwiegend orange-gelben Federn, das direkt an die Haube anschließt,
- B2 einem Feder-Band mit etwa 12 Zentimeter langen blauen Federn, an deren abgeschnittenen Enden jeweils kurze schwarze Federn angebunden sind,
- B3 einem Feder-Band mit etwa 25 bis 30 Zentimeter langen blauen und 3-4 roten Federn mit angebundenen kurzen schwarzen Federn.
- C Im Bereich der Ohren hängen jeweils drei etwa 8 Zentimeter lange Bänder mit gelben Federn, die jeweils in einem Büschel schwarzer Federn enden.

Besonderheiten im Vergleich mit anderen Hauben der Munduruku:

In das orange-gelbe Feder-Band B1 ist in der Mitte des Nackenbereiches ein etwa vier Zentimeter breites Segment graubrauner Federn fixiert, wohl von einer Eule (*Strigidae*, vielleicht *Megascops watsonii*).

Im Feder-Band B3 findet sich eine lange gelbe Schwanzfeder eines *Ara macao*, deren Farbe ursprünglich rot war. Ein Beispiel für diese sehr seltene, bisher in der Literatur nicht erwähnte Form der Tapirage.

Abb. 5: Haube *aquiri-aá* (2012.2768.8)**2012.2768.9****Gürtel****Munduruku-Bezeichnung: *tempé-á***

Beschreibung der Konstruktion:

- A Der etwa 66 cm lange und 6 cm breite Gürtel ist aus Baumwolle hergestellt (gestrickt?) und endet in jeweils sechs Schnüren, die etwa 22 cm lang sind. An herausragenden Fäden sind jeweils schwarze Federbüschel mit gewachster Pflanzenfaser (*Bromelia* sp.?) angebunden. Das weiße, industriell gefertigte Textil wurde später (in Europa?) aufgenäht.
- B1 Am Gürtel sind drei orange-gelbe Rosetten befestigt.
- B2 Von jeder dieser Rosetten hängen drei Feder-Zöpfe herab. Die mittlere Dreiergruppe (65 cm) ist etwa doppelt so lang wie die beiden äußeren (35 cm). Bei jeweils einem Feder-Zopf wechseln blaue und schwarze Segmente, bei den jeweils anderen wechseln rote und schwarze Segmente. Am Ende sind jeweils schwarze Federbüschel fixiert.

Abb. 6: Gürtel *tempé-á* (2012.2768.9)**2012.2768.1+2****Ein Paar Oberarm-Binden****Munduruku-Bezeichnung: *báman***

Beschreibung der Konstruktion:

- A Die 20 cm langen und 5 cm breiten Feder-Binden sind aus Baumwolle hergestellt (gestrickt?) und enden in etwa 20 cm langen Schnüren. An herausragenden Fäden sind jeweils schwarze Federbüschel mit gewachster Pflanzenfaser (*Bromelia* sp.?) angebunden.
- B1 Am unteren Rand sind Büschel etwa 4-5 cm langer, orange-gelber Federn aufgereiht.
- B2 Vom unteren Rand hängen vier etwa 14 cm lange Feder-Zöpfe. Bei einem wechseln blaue und schwarze Segmente, bei den jeweils anderen gelbe und schwarze Segmente. Am Ende der Anhänger sind jeweils schwarze Federbüschel fixiert.

Abb. 7: Oberarm-Binden *báman* (2012.2768.1+2)



Abb. 8 oben: Knie-Binden *caniubiman* (2012.2768.3+4)
Abb. 8 unten: Handgelenk-Binden *ipé-á* (2012.2768.5+6)

2012.2768.3+4

Ein Paar Knie-Binden?

Munduruku-Bezeichnung: *caniubiman*

Beschreibung der Konstruktion:

Die etwa 18 cm langen und 4 cm breiten Binden sind aus Baumwolle hergestellt (gestrickt?) und enden in etwa 20 cm langen Schnüren. An herausragenden Fäden sind jeweils schwarze und in den mittleren Bereichen rote Federbüschel mit gewachster Pflanzenfaser (*Bromelia* sp.?) angebunden.

2012.2768.5+6

Ein Paar Handgelenk-Binden?

Munduruku-Bezeichnung: *ipé-á*

Beschreibung der Konstruktion:

Die etwa 15 cm langen und 3 cm breiten Binden sind aus Baumwolle hergestellt (gestrickt?) und enden in etwa 16 cm langen Schnüren. An herausragenden Fäden sind jeweils überwiegend braune, einige schwarze und in den mittleren Bereichen gelbe Federbüschel mit gewachster Pflanzenfaser (*Bromelia* sp.?) fixiert. Die Bänder enden jeweils in schwarze Rosetten.

2012.2768.7

Fragment Nackenteil einer Haube (Abb.1)

Munduruku-Bezeichnung: ---

Beschreibung der Konstruktion:

Dieses Fragment besteht aus zwei Feder-Bändern (B1 und B2) des Nackenteiles einer Haube. Das Stück ist etwa doppelt so lang wie üblich, d. h., es wurden zwei oder mehrere Abschnitte aneinander geknotet.

LITERATUR

- Aubert, Jean et Dumas Pierre:** Histoire des musées de Chambéry. l'Histoire en Savoie, numéro spécial, Juni 1983
- Barbosa Rodrigues, João:** Exploração e Estudo do Valle do Amazonas, Rio de Janeiro 1875
- Barbosa Rodrigues, João:** Tribu dos Mundurukus. Revista da Exposição Antropológica Brasileira, Rio de Janeiro 1882
- Musée Savoisien:** 100 ans !? Le Savoisien fête son siècle. Catalogue de l'exposition du 14 novembre 2013 au 14 avril 2014 au Musée Savoisien, Chambéry 2013
- Daisay, Jules:** Catalogue complet des collections, appartenant à la ville et au département, déposées au Musée-Bibliothèque de la ville de Chambéry en 1889, Chambéry 1896
- Dessaix, Joseph:** Notice biographique sur Joseph-Louis Bonjean, in: Annales de l'Association florimontaine d'Annecy, 1853, S. 5-29
- Serve, Sylvie:** Note sur quelques plantes dédiées à des botanistes savoyards, in: Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de la Savoie, Nr. 393, octobre-novembre-décembre 2012, S. 29-61
- Unbekannter Verfasser:** Dons faits à la société pendant le mois de décembre 1850, de janvier et de février 1851, in: Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Savoie 1851, 1. Trimester, S. 10-11
- Schlothauer, Andreas:** Parures de plumes des Munduruku et Apiaka dans la collection de Johann Natterer 1817-1835 (Publikation im Herbst 2014)

ANMERKUNGEN

- 1 Die Geschichte des Musée Savoisien und seiner Sammlungen wird im Katalog zur Ausstellung „100 ans !? Le Savoisien fête son siècle“ beschrieben. Der Munduruku-Federschmuck war vom 14. November 2013 bis zum 14. April 2014 ausgestellt. Mein Dank gilt Gérard Collomb, Anthropologe an der IIAC-LAIOS (CNRS/EHESS), der die Studien zum Federschmuck initiierte, und Lucia Hussak van Velthem, Anthropologin am Museum Goeldi in Belém, die diesen den Munduruku zuordnete. Weiterhin Sylvie Serve, Mitglied der Société d'Histoire Naturelle de Savoie, für ihre wertvolle Hilfe bei der Sichtung und Auswertung der Korrespondenz von Louis-Joseph Bonjean.
- 2 Unbekannter Verfasser: Dons faits à la société pendant le mois de décembre 1850, de janvier et de février 1851, in: Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de Savoie 1851, 1. Trimester, S. 10-11
- 3 Daisay, Jules: Catalogue complet des collections, appartenant à la ville et au département, déposées au Musée-Bibliothèque de la ville de Chambéry en 1889, Chambéry 1896, S. 224
- 4 Schlothauer, Andreas: Parures de plumes des Munduruku et Apiaka dans la collection de Johann Natterer 1817-1835 (unveröffentlichtes Manuskript, erscheint auf Englisch im Herbst 2014)
- 5 Serve, Sylvie: Note sur quelques plantes dédiées à des botanistes savoyards, in: Bulletin de la Société d'Histoire Naturelle de la Savoie Nr. 393, octobre-novembre-décembre 2012, S. 29-61

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Yveline Huguet



Abb. 1: Altarraum Kompounes mit ererbten Holzskulpturen

ÜBER DIE REZEPTION AFRIKANISCHER HOLZSKULPTUREN

am Beispiel von Artefakten der Lobi

Afrikana-Sammler halten von Ethnologen häufig auch dann nicht sonderlich viel, wenn diese selbst der Sammelleienschaft verfallen sind. Es fehle ihnen der „Sinn fürs Ästhetische“, der „künstlerische Blick“, heißt es oftmals.

Doch auch mit dem maßgeblichen Auge ausgestatteten Kunstexperten geht es nicht allein um die ästhetische Qualität eines Objektes, das, gut gesockelt und bestens ausgeleuchtet, der genussvollen Betrachtung dienen soll.

Das Stück muss zudem aus dem Kult kommen, „echt“ und nach Möglichkeit „alt“ sein.

Seit Gebrauchsspuren immer häufiger gefälscht werden und deshalb als Kriterium für „Authentizität“ ausgedient haben, hat sich die „vergleichende Stilanalyse“ als Methode durchgesetzt.

So schreibt Jochen Krüger: „Wenn also die Patina uns wenig bei der Beurteilung der Echtheit behilflich sein kann, bleibt eigentlich nur die genaue Kenntnis der Handschrift des Künstlers zur Beurteilung. [...] Wenn stilistisch schon Diskrepanzen auftauchen, benötigt man keine technische Analyse mehr.“¹

Das darin zum Ausdruck kommende Vorurteil, dass jeder afrikanische Bildhauer an seinem unverwechselbaren Stil zu erkennen sei, weil er das immer Gleiche produziere, entstammt noch der Kolonialzeit: Der „Negerkünstler“ galt nicht als individuell oder gar kreativ Schaffender, sondern als Sprachrohr seines Stammes, dessen „unbewussten Empfindungen er Form gab“.²

Wenn ein Europäer zu kolonialer Zeit ein Objekt erwarb, kam er deshalb selbst dann nicht auf die Idee, nach dem Namen des Bildhauers zu fragen und diesen zu dokumentieren, wenn er ihm das Stück direkt abkaufte.

Dies ist die Ursache dafür, dass in der

Regel allenfalls der Name des Sammlers und der Ort des Erwerbes überliefert sind.³

Aufgrund einer Mischung aus kolonialistischem Denken und westlicher Projektion herrscht bis heute weithin die Annahme, dass afrikanische Bildhauer ihre Artefakte im „regional typischen Stil“ in einer (Meister-)Werkstatt erstellten.

So ordnet das Züricher Museum Rietberg seine aus Afrika stammenden Exponate durchgehend „Werkstätten/Workshops“ zu.⁴

Bei Homberger ist nachzulesen, dass „kreative Schöpfungen bei den Senufo [...] ausschließlich von Berufshandwerkern produziert“ würden.⁵ Als Beleg für diese Behauptung dienen im Jahre 1970 von Hans Himmelheber fotografierte „Lehrlinge in einer Werkstatt“. Das Bild zeigt zehn im Schatten eines Mangobaumes sitzende junge Männer, die dem Schnitzhandwerk nachgehen.

Solchen „Werkstätten“ unter freiem Himmel begegneten wir bei den Senufo zwischen Sikasso (Mali) und Korhogo (Côte d'Ivoire) zwar immer wieder; produziert wurde dort aber stets nur für den Handel.

Erst mit der Aufarbeitung des Nachlasses von Karl-Heinz Krieg wird man erfahren, was es mit „Werkstätten“ der Senufo auf sich hat. Jedenfalls mündlich berichtete Krieg, der dort jahrzehntelang geforscht hatte, immer nur von individuellen Künstlerpersönlichkeiten.

Die Lobi-Forscherin Daniela Bognolo postuliert, dass in der „Nako-Region“ (nördliches Lobi-Gebiet in Burkina Faso) vor über einhundert Jahren der „Kelkoa-Stil“ gegründet worden und seither „fast vollständig dem ursprünglichen Kanon treu geblieben“ sei.⁶

Damit gemeint sind wegen ihrer typischen Augen als „Brille“ bezeichnete Lobi-Statuen (Abb. 2), die Bognolo zu-



Abb. 2: „Brillen“-Lobi aus der Sammlung Sauerbier

folge in großer Zahl bis in die Gegenwart – sowohl für den Kult als auch für den Markt – ausschließlich im immer gleichen Stil in der Region Nako produziert worden seien.

Weil sie diese Behauptung, wie üblich ohne jeglichen Nachweis, bereits in ihrer Lobi-Publikation aus dem Jahre 2007 aufgestellt hatte⁷, sind wir seither auf der Suche nach „Brillen“ – in, aber auch außerhalb Nakos.

Das Herumzeigen von „Brillen“-Fotos im Din-A4-Format verlief bislang erwartungsgemäß erfolglos. Amüsanterweise erhielten wir in unterschiedlichen Gegenden mehrfach den Kommentar: „Fragt doch mal bei Dôko nach, der macht Euch so etwas“. Dôko ist der Rufname des im Pays lobi als Marktschnitzer berühmten Tyohephé, dessen Tod sich noch nicht überall herumgesprochen hat.

In Helo, auf etwa halber Strecke zwischen Gaoua und Nako, lebt der seit Langem mit uns befreundete Großbauer, Altarbesitzer (*thildaar*) und Wahrsager (*buor*) Ikpiéré. Weil dieser ursprünglich aus dem Département Nako stammt



Abb. 3: Detail von Abb. 1



Abb. 4: Couple des Bildhauers Débouré



Abb. 5: Der Bildhauer Débouré



und dort über viele familiäre und freundschaftliche Kontakte verfügt, baten wir ihn darum, uns in die Region „einzuführen“.

Da die abseits der Pisten in verstreuten Busch-Dörfern wohnenden Menschen noch nie Weiße (*dablo*) bei sich zu Gast hatten, musste Ikpiéré viel Geduld und Überzeugungskraft aufwenden, bis ihm der erste Verwandte (Ende 2012) erlaubte, uns mitzubringen.

Auf dem Weg von Helo nach Nako gelangt man über einen sandigen Fußpfad in das tief im Gestrüpp liegende Dorf Kimpi. Dort verfügt der *thildaar* Kompoune über einen zweigeteilten Altarraum, in dessen hinterem Bereich sich ererbte Figuren des Vaters befinden. (Abb. 1)

Jede dieser Statuen, eine davon nur noch als Fragment erhalten und von Kompoune zwischen die Beine eines Tabourets gesteckt (Abb. 3), weist einen anderen Stil auf. Wer sie geschnitzt hat, weiß er nicht.

Im vorderen Altarbereich steht ein großes Couple, das er selbst vor etwa 10 Jahren bei dem ungefähr 65-jährigen Bildhauer (*thetel*) Débouré in Auftrag gegeben hat. (Abb. 4)

In der gesamten Nako-Region trifft man häufig auf Skulpturen von Débouré. Der Bildhauer (Abb. 5) lebt und arbeitet in einem entlegenen Busch-Weiler namens Bouléla und hat seinen eigenen Altarraum ebenfalls mit selbst gefertigten Statuen ausgestattet. (Abb. 6)

Auch der *thildaar* und *buor* Ponôte (Abb. 7)⁸ aus dem Dorf Tchopanawo, der über mehrere Außen- und Innenaltäre verfügt, bestellt seit Jahrzehnten Skulpturen bei Débouré, den er aus Kindertagen kennt. (Abb. 8)

Die Abbildungen belegen dessen künstlerische Vielfalt.

Ponôte besitzt auch zwei Tierskulpturen, die sein Sohn Pelpine vor etwa 15 Jahren für ihn geschnitzt hat. Die eine (Abb. 9) soll einen wilden Büffel darstellen, die andere (Abb. 10) ein Krokodil. Sie dienen Ponôte, der oft auf die Jagd geht, zu dessen Schutz.

Im Dorf Youlawo wohnt der *buor* Bodouré, der von seinem Vater Divinations- und Dachskulpturen unbekannter Herkunft geerbt hat, die an nichts zuvor schon einmal Gesehenes erinnern. (Abb. 11)

Weitere divergierende Schnitzstile gibt es in Soumougnofira zu sehen, wo der Bildhauer und Altarbesitzer Kpadjissiré ererbte Figuren mit selbst geschnitzten vermischt hat. (Abb. 12 und 13)

In Poyor, einem Dorf am Rande einer Steinwüste, besitzt der noch jugendliche *buor* Tcholaté Altarfiguren, die er vor vier Jahren bei dem ebenfalls noch jungen Bildhauer Perhité aus dem nahen Panguira in Auftrag gegeben hat. (Abb. 14) Wieder ein anderer Stil! Als wir Perhité, der zunächst vor den *dablo* geflohen war, zufällig bei Nachbarn antrafen, sagte dieser zu, beim nächsten Mal seinen eigenen *thildu* zu zeigen.

Wir mussten über eine Felswand klettern, um nach Tabo zu gelangen, wo uns eine Überraschung erwartete: Der Altarraum des *thildaar* und *thetel* Malinté.

Der schüchterne Mann, etwa siebzig Jahre alt (Abb. 15), war vor knapp vier Jahrzehnten von Geistern (*thila*) angewiesen worden, einen Schrein zu errichten und mit Holzfiguren auszustatten. Das Schnitzen hätten sie ihm ebenfalls beigebracht, versicherte er uns.

Abb. 6: Eigene Altarfiguren Débourés



Abb. 8: Altarskulpturen des Bildhauers Débouré

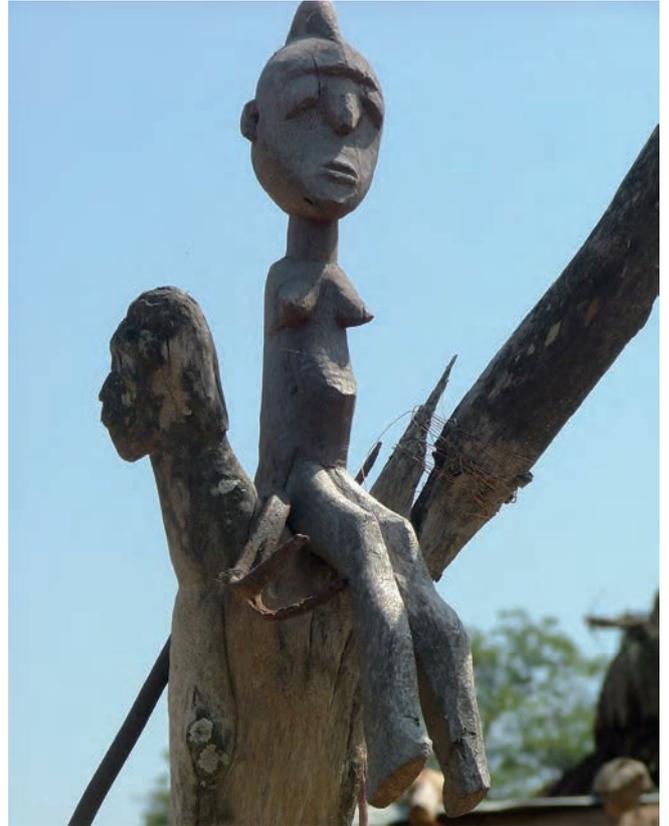


Abb. 11: Ererbte Dachaltar-Skulpturen des Wahrsagers Bodouré



Abb. 9: Von Pelpine geschnittzer „wilder Büffel“



Abb. 10: Von Pelpine geschnittzes „Krokodil“



Abb. 12: Ererbte und selbst geschnittzte Skulpturen Kpadjissirés

FRAGEN AN... ...Altarbesitzer und Wahrsager Palé Ponôte



Abb. 7: Palé Ponôte

1. Weshalb besitzen Sie einen Altar (*thildu*)?

Ich habe ihn den Geistern (*thila*) zu verdanken. Als ich mich eines Tages in einem ivoirischen Dorf aufhielt, griffen sie mich auf und verschleppten mich in den Busch, wo ich einen ganzen Tag mit ihnen verbrachte.

Das Essen, das sie mir anboten, wies ich zurück, ließ mich von ihnen aber mit allen möglichen Medikamenten vertraut machen und fühlte mich deshalb anschließend wie von Sinnen.

Als mich die *thila* in das Dorf zurückbrachten, kehrte der Verstand in mich zurück, und mir kam plötzlich zu Bewusstsein, was sie alles zu mir gesagt hatten. Einige Monate später ging ich an meinen Heimatort zurück und errichtete zu ihrer Verehrung einen Altar, weil ich seit jenem Tag nicht mehr hatte schlafen können.

2. Wann war das, und wie ging die Errichtung des Altares vor sich?

Damals war ich noch sehr jung, erst Jahre später habe ich geheiratet.

Meine Eltern und ich haben den *thildu* gemeinsam „arrangiert“. Mein Vater musste auf Befehl der *thila* einen Eisenstab und eine Glocke sowie ein Schaf und ein Huhn als Opfertiere bereitstellen, ich selbst 151 Hühner und drei Büffel. Meine Mutter bekam die Anweisung, Hirse herbeizuschaffen, um daraus Bier zu brauen.

3. Was sind Sie von Beruf?

Ich bin natürlich Bauer, aber außerdem noch Heiler und Wahrsager (*buor*); die Leute kommen und konsultieren mich.

4. Wie wird man Heiler und Wahrsager?

Hierzu muss man die unterschiedlichen Pflanzen kennen und wissen, wie deren Wurzeln und Blätter wirken. Wurzeln und Blätter sind das Fundament dieser Tätigkeiten. Mithilfe von Wurzeln kann man auch zu den Geistern in Kontakt treten und sie anrufen.

5. In Ihrem Altarraum befinden sich viele Holzfiguren (*thilbi*). Weshalb?

Die gebe ich immer auf Anweisung der *thila* bei Bildhauern in Auftrag.

Ständig verlangen die *thila* nach Figuren, und sie bestimmen auch das Holz, aus dem diese gemacht werden müssen. Am liebsten mögen sie Statuen aus *khoor*-Holz (botanisch: *Azelia africana*¹). Das ist ihr Baum, der Baum der Geister. Bisweilen ordnen sie an, dass eine Figur aus dem Wurzelholz des *khoor* geschnitzt werden soll.

6. In Ihrem Altarraum befinden sich auch viele andere Utensilien: Ein Wassergefäß aus Ton (*thil blo*) mit Schlangendekor, ein Chamäleon, eine Eisenschlange, Skulpturen aus *Banko*. Welche Rolle spielen sie?

Sie bilden unterschiedliche Abwehrmittel gegen Hexenzauber, je nachdem, mit welcher Art von Zauber man es zu tun hat.

Am effizientesten und stärksten wirkt die Eisenschlange und danach die verschiedenen Holzfiguren.

7. Können Sie auch andere Menschen zu Wahrsagern und Heilern initiieren (*weihen*)?

Ja, selbstverständlich kann ich jeden, der die Voraussetzungen erfüllt, entsprechend weihen. Bislang habe ich fast 50 Personen initiiert.

8. Wie häufig und womit bringen Sie Ihre Opfer dar?

Das geschieht mehrmals im Monat, aber immer nur auf Wunsch der *thila*. Sie bestimmen auch, womit: Mal wollen sie ein Huhn, mal eine Ziege, einen Hund oder eine Katze, mal Geld, Kaurischnecken, Alkohol oder Kola-Nüsse.

9. Werden die Tiere anschließend gegessen?

Ich als *buor* sowie meine Familie können das Fleisch stets ohne Probleme essen.

Beim Klienten hingegen kommt es darauf an:

Wenn er zur Konsultation erscheint, weil er seinen Verstand verloren hat, muss er einen Hund² und mehrere Hühner opfern, damit der Verstand zu ihm zurückkehrt. In einem solchen Fall darf er das Fleisch der Opfertiere nicht selbst essen, andere Leute – natürlich auch ich – aber durchaus.

10. Aus welchen Gründen werden Sie sonst noch konsultiert? Mit welchen „Medikamenten“ helfen Sie?

In der Regel kommen Kranke oder Leute, die ihren Mitmenschen gefährliche Träume geschickt haben und mit meiner Hilfe wieder ein besseres Leben führen wollen.

Hierfür benutze ich Heilmittel, die ich aus Blättern und Wurzeln herstelle, sowie Kohle, die aus der Verbrennung bestimmter Wurzelhölzer entsteht und „schwarzes Medikament“ (*thi-brur*) genannt wird.

11. Schicken Sie Leute, denen Sie nicht helfen können, ins Krankenhaus? Verfügen Sie über ein Mittel gegen AIDS?

Nein! Wenn ich jemandem nicht helfen kann, dann liegt dies daran, dass er zu viel Böses angerichtet hat. Das mag der Allmächtige nämlich gar nicht, und in einem solchen

Fall kann ich auch nichts ausrichten. Dann sage ich ganz einfach zu dem Konsultanten: „Geh‘ zu jemand anderem.“ Gegen AIDS habe ich ebenfalls kein Medikament.

12. Fühlen Sie sich Ärzten überlegen?

Nein, überhaupt nicht. Ärzte haben einen ganz anderen Zuständigkeitsbereich. Bei bestimmten Erkrankungen gehe ich selbst ins Krankenhaus.

Das Interview führte Da Sansan René auf Lobiri³ im April 2014 und übersetzte es ins Französische.

Übersetzung vom Französischen ins Deutsche: Petra Schütz

ANMERKUNGEN

- 1 Getrocknete Fruchthülsen dieses Baumes sind wichtige Divinationsutensilien der Wahrsager.
- 2 Mindestens einmal im Jahr muss jeder Lobi Hundefleisch, das als Delikatesse gilt, zu sich nehmen, um bösen Zauber abzuwehren.
- 3 Sprache der Lobi

Was für ein Feuerwerk schräger und kruder Skulpturen! (Abb. 16) Expressive Bildhauerkunst! Im Département Nako!

Dass der westliche Kunstmarkt lediglich das Kontingent für veräußerbar gehaltene Ware darstellt und keineswegs die Vielfalt afrikanischen Kulturgutes spiegelt, will gleichwohl nicht ins Bewusstsein von Afrikana-Sammlern dringen.

Dabei orientieren sich von europäischen Händlern bei afrikanischen Antiquaires eingekaufte Artefakte seit jeher am westlichen Geschmack beziehungsweise an dem, was Händler dafür halten. Bereits vor Ort in Afrika wird über das Schicksal einer Skulptur entschieden – über deren Veräußerung nach Europa oder ihr Verrotten im Busch.

Taucht auf dem hiesigen Markt ein Objekt auf, dessen „Stil“ dem Experten unbekannt ist, so gibt er ihm womöglich allein mangels der Existenz vergleichbarer Stücke keine Chance. So äußerten Afrikana-Experten auf der BRUNEF 2014 Zweifel an der Echtheit einer großen tierköpfigen Figur allein deshalb, weil sie so etwas noch nie gesehen hatten. Das Qualitätsurteil der Bedenkenträger wird sich vermutlich rasch herumgesprochen und die Skulptur das Etikett „unverkäuflich“ erhalten haben.

Die der Authentizitätssicherung dienende Rasterfahndung führt zu dem kuriosen Begleitsymptom, dass bei „Kennern“ Zweifel an der „Echtheit“ einer Skulptur ausgerechnet dort nicht aufkommen, wo sie sich ihnen geradezu aufdrängen müssten.

Man denke nur an die schablonenhafte Gleichförmigkeit angeblich vom Altar stammender Artefakte der Lobi, die sich in großer Zahl in europäischen Sammlungen befinden, zu denen sich jedoch trotz ihres zum Teil jungen Alters seltsamerweise keine Korrelate, ja noch nicht einmal Skulpturen in einem nur annähernd ähnlichen Stil auf Lobi-Altären finden.

Die Rede ist von Statuen der Bildhauer Sikiré, Lunkéna, Tyohephthé, Bolaré und einigen anderen, die ihr „Echtheits“-Prädikat vornehmlich ihrer mühelosen Identifikation zu verdanken scheinen und, salopp formuliert, überall zu sehen sind, nur nicht im Kult.

Als „authentische“ Lobi-Kunst gelten selbst im Auftrag von Kolonialbeamten hergestellte Nachahmungen von Baule-Masken – vermutlich deshalb, weil sie von dem in den Fünfzigerjahren in Gaoua als kolonialer Richter tätigen Franzosen Suyeux auf Lunkénas eigenem Altar fotografiert und später publiziert wurden.⁹



Abb. 13: Detail von Abb. 12



Abb. 14: Von Perhité gefertigte Altarfiguren



Abb. 15: Der Bildhauer und Altarbesitzer Malinté

Da Masken im Lobi-Kult tatsächlich gar nicht vorkommen, können sie nur aus geschäftlichen Gründen entweder von Lunkéna selbst oder von einem schlaun Händler dort platziert worden sein, um deren kultische Verwendung vorzutäuschen.¹⁰

Suyeux gab in einer Publikation aus dem Jahre 1990 freimütig zu, dass er eigentlich nie so recht gewusst habe, was er im Lobi-Land kraft seiner hoheitlichen Gewalt fotografieren konnte. Bisweilen sei es ihm nach der Entwicklung der (insgesamt 1500) Bilder gelungen, ein paar Inhaltserläuterungen zu erhalten; etliche Fotos seien ihm auch erst dreißig Jahre später von einem Lobi erklärt worden, der ihn in Frankreich besucht habe.¹¹

Wir sehen uns mit dem Paradoxon konfrontiert, dass in einem kreativen und in den Kult eingebundenen Schaffensprozess entstandene Holzskulpturen als „Fakes“ durchs Raster fallen, während von vornherein für den Markt hergestellte Objekte als „authentische“ Kunst gelten.

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

ANMERKUNGEN

- 1 Krüger, Klaus-Jochen: Einleitung, S. 7, in: Katsouros, Floros: Lobi – Meister der Hakennasenfiguren, Hannover 2012, S. 6-7
- 2 Blackmun Visonà, Monica: Künstlerische Kreativität und Anonymität in der Lagunenregion der Elfenbeinküste, S. 62, in: Afrikanische Meister – Kunst der Elfenbeinküste (Katalog), Zürich 2014, S. 61-80
- 3 Ebd., S. 62
- 4 Stand: Mai 2014
- 5 Homberger, Lorenz: Künstler in Werkstätten der Senufo, S. 152, in: Afrikanische Meister – Kunst der Elfenbeinküste (Katalog), Zürich 2014, S. 151-178
- 6 Bognolo, Daniela: Die Kunst der Lobi – Afrikanische Meister und ihre Ausdrucksformen, S. 189, in: Afrikanische Meister – Kunst der Elfenbeinküste (Katalog), Zürich 2014, S.179-208
- 7 Bognolo, Daniela: Lobi, Mailand 2007, Erläuterungen zu den Farbabbildungen 9, 15 und 55
- 8 S. auch Interview mit Ponôte
- 9 Meyer, Piet: Kunst und Religion der Lobi (Katalog), Zürich 1981, S. 144, Abb. 99
- 10 Die Tatsache, dass Lunkéna, Bolaré, Tyohephé, etc. pp., eigene Altäre mit selbst gefertigten Holzfiguren besaßen, beweist noch lange nicht, dass sie Kult-Figuren für ihre Landsleute schnitzten.
- 11 Suyeux, Jean: Carnets de jugs (1953-1956), S. 515, in: Fiéloux, Michèle u.a.: Images d'Afrique et Science sociales, Paris 1990, S. 515-534. Bei dem "Bildklärer" handelte es sich um Kambou Binaté aus Gbomblora.



Abb. 16: Altarraum Malintés mit selbst gefertigten Skulpturen



INKA KÖNIGE DER ANDEN

Lindenmuseum Stuttgart: 12. Oktober 2013 bis 16. März 2014 - 104.000 Besucher
Lokschuppen Rosenheim: 11. April bis 23. November 2014 - 150.000 ?

Unbedingt sehenswert!!

Auf circa tausend Quadratmetern präsentiert der *Lokschuppen Rosenheim* etwa 250 Objekte aus 19 peruanischen und europäischen Museen sowie von privaten Leihgebern. Dahinter steht eine Gesamtinvestition von 2.1 Millionen Euro und der Einsatz von knapp 40 Personen: Neben den Mitarbeitern des Linden Museums und des Lokschuppens waren auch einige selbständige Unternehmen einbezogen. Besonders auffällig ist das Design der Ausstellung, der Vitrinen und des Lichtes (realisiert von *FORMATION MÜNCHEN Arbeitsgemeinschaft Ausstellungsgestaltung*).

Was wären spannende Ausstellungen ohne professionelle Medienarbeit? Bis Ende August berichteten etliche regionale und überregionale Fernseh- und Radiosender. Aus verschiedenen Medienpartnerschaften z. B. mit National Geographic, OVB Heimatzeitungen, Münchner Merkur, G-Geschichte und der aktiven Pressearbeit des *Lokschuppens* resultieren bislang mehr als 250 Berichte; etwa 300 Journalisten haben die Ausstellung besucht. Mit Stand 5. September 2014 hatten etwa 105.000 Besucher die Ausstellung in Rosenheim gesehen, das Ziel sind 150.000 bis 23. November! Über 250.000 Besucher auf beiden Stationen innerhalb eines Jahres, das ist ein erstaunlicher Erfolg für eine ethnologisch-archäologische Ausstellung.



Abb. 1: Lichteffect in einer Vitrine

Die INKA - ein Konglomerat verschiedener Gruppen in unterschiedlichsten Lebenswelten

Die Bevölkerung des Inka-Reiches wird zur Zeit seiner größten Ausdehnung auf etwa sechs Millionen Menschen geschätzt. Es bestand aus etwa 200 verschiedenen ethnischen Gruppen, die 5.000 Kilometer entlang der Anden in unterschiedlichsten Vegetationszonen zwischen 1.000 und etwa 4.500 Meter Höhe lebten. Geführt von einer adeligen Schicht, die an langgezogenen Ohrläppchen erkennbar war und deshalb von den Spaniern Orejones („Großohren“) genannt wurden. Die wichtigsten Herrscher und Erschaffer des Inka-Reiches waren Pachacutec, Yupanqui und Tupac Inca Yupanqui, die auch als Erbauer von Cusco und Machu Picchu gelten.



Abb. 2: Lebensraum Anden topografische Modelle



Abb. 3: Thema: „Das Lama und seine Verwandten“

Ein kurzer Rundgang

Es beginnt dunkel und kühl. Der erste Raum transformiert den Besucher mit zwei Projektionsflächen, vier Keramik-Objekten und einleitenden Texten in die andere Welt des südamerikanischen Hochlandes und in die Vergangenheit: in die Welt der Inka. Ein leichter Anstieg im folgenden halbdunklen, lang gestreckten Raum führt in den Lebensraum Anden und vermittelt mit Wandtexten und Filmen die Vielfalt der klimatischen Bedingungen, der Flora und Fauna (Abb.2).

Es folgen große Vitrinen mit Objekten der Huari und Tiahuanaco, Vorläufer-Kulturen der Inka sowie der Chimú, darunter beeindruckende Textilien, Keramik und Federschmuck. Zwei Besucherinnen fragen sich, wie die Federn wohl befestigt sind, weder im Objekttext noch in den Wandtafeln ist etwas zu finden. Ergebnis ihrer Debatte: sie müssen geklebt sein (leider falsch, einzelne Feder-Bänder wurden auf ein Textil-Gewebe aufgenäht). Der Aufstieg endet in einem schummrigen Raum mit Sitzgelegenheiten, Wandtafeln zur Geschichte und Ursprungsmythen sowie Bildern zur Abfolge der Inka-Herrscher. Unmittelbar anschließend wird die Bedeutung des Lama, des Alpaka, des Vicuña und des Guanaco für die Inka-Kultur thematisiert (Abb. 3).

Spektakulär der Blick hinab in den nächsten, deutlich helleren und höheren Raum auf die Nachbildung der Mumie Pachacutec

tecs (Abb. 4a+b). (Hier dürfen also menschliche Puppen gezeigt werden, in neo-ethnologischen Ausstellungen derzeit ein Sakrileg.)

Erläutert werden die Insignien des Herrschers und die Symbole der Macht, Jaguar, Kondor und Schlange, die sich an vielen Objekten finden lassen. Weitere Themen sind Sonne, Mond, Sterne, der Kosmos der Inka, die Architektur, Kleidung und Schmuck. Ein prägnantes Gestaltungsdetail ist eine nachempfundene Mauer mit integrierten Vitrinen.

Der nächste Raum ist taghell, hier wird die offizielle Entdeckung von Machu Picchu durch Hiram Bingham im Jahr 1911 mit einem Modell der Stadt, einer Panoramaabbildung und Projektionen thematisiert. Auf einer Wandtafel der Hinweis: „*Einheimischen Bauern sowie in Cuzco lebenden Wissenschaftlern war diese Ruine vorher bekannt.*“ Die spannende Tatsache, dass Machu Picchu bereits im Jahr 1874 in einer Landkarte des deutschen Hermann Göhring vermerkt ist, bleibt unerwähnt (Kunst&Kontext 04, S. 54). Dessen Beziehungsgeflecht mit deutschen und Schweizer Kaufleuten in Arequipa und Cuzco hätte die Frage erlaubt, wie die Inka-Objekte, darunter wohl auch vieles aus Machu Picchu, nach Deutschland gelangten.

Abb. 4a+b: Szenischer Übergang mit Pachacutec

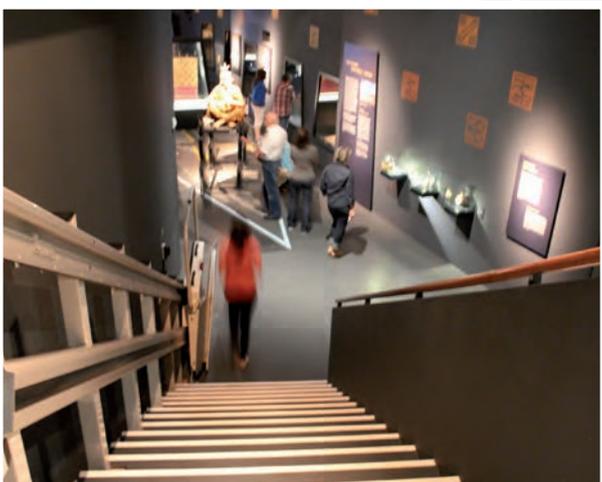




Abb. 5: Gestaltungsdetail



Abb. 6: Lokschuppen für Kinder

In den beiden folgenden Abschnitten dann eine Fülle von Themen: Eroberungen der Inka, Eingliederung und Verwaltung des Riesenreiches, gesellschaftliche Strukturen, Straßenwesen, militärische Organisation und Kriegführung, Landwirtschaft, Feste und Riten, Knotenschnüre (die sog. Quipu). Und schließlich ein Raum mit dem Titel „Kinder für die Götter“, der mumifizierten Opfern gewidmet ist, die vor einigen Jahren im Dauerfrost der Anden gefunden wurden. Ein leerer Raum mit Projektionsfläche und Geräuschkulisse symbolisiert das Erscheinen der Spanier und das gewalttätige Ende des Inka-Reiches. Der letzte Abschnitt thematisiert die koloniale Phase, hier wird die Ausstellung museal mit einer Überfülle von Bildern und Objekten bei gleichzeitiger Abnahme von Fotos und Filmprojektionen.

Die Wärme des sonntäglichen Augustmittags macht die Ausstellungstemperatur von 20 Grad nachträglich fühlbar. Ich erinnere mich an die Ausstellung bei einem Inka-Crepe mit örtlichem Bier im Café LOK: ein klar geführter Rundgang und ein interessantes Spiel mit Steigungen, Raumhöhen, wechselnden Wand- und Tafelfarben, unterschiedlichen Lichtverhältnissen und sparsam eingesetzten Hintergrundgeräuschen. Ein meist angenehmes Gleichgewicht zwischen Fotos und Wandtexten, Projektionsflächen (Filmen, Dias) und Objekten, letztere individuell und überlegt ausgeleuchtet. Auch Objekt- und Tafeltexte waren gut lesbar.

Das Vermittlungsangebot ist auf unterschiedliche Zielgruppen ausgerichtet und vielfältig mit Audioguide, verschiedenen Führungen, Kinderstationen mit eigenen Texttafeln und einer „dialogischen Kulturgenussführung für Aktiv-Senioren“. Letzteres klang ungewöhnlich und hier die Antwort des Lokschuppen-Geschäftsführers Peter Miesbeck auf meine Nachfrage: „Eine dialogische Vermittlung der Ausstellung, die besonders ältere Gäste zum Kulturgespräch einlädt. Mobile Sitzgelegenheiten erlauben einen längeren Aufenthalt vor den Objekten und erleichtern Besuchern mit Mobilitätseinschränkungen den Kulturgenuss. Zusammen mit Ihrem Ausstellungsführer gehen Sie im Anschluss an den Rundgang in das Café LOK, um bei Kaffee und Kuchen zum Spezialpreis gemeinsam über das Gesehene zu sprechen.“

Bei allem Lob gibt es doch auch etwas, das in Zukunft besser gemacht werden könnte. Vielleicht ist ja nicht jeder so neugierig wie ich, doch unbefriedigend fand ich die Objekttexte, fast durchweg auf banalem Niveau: z. B. „Federn, Baumwollgewebe“. Warum schreiben, was jeder sehen kann? Sehr einfach wären die Vögel, die Federlieferanten zu benennen gewesen (siehe mein Vorschlag zu Abbildung 7). Unerkannt und unerwähnt bleibt auch die Tapirage-Technik an mehreren Objekten, also die farbliche Veränderung von Federn durch menschlichen Eingriff am lebenden Vogel. Der gleiche Objekt-Typus wird mal am Anfang der Ausstellung als „Federstecker“ für Kopf oder Kleidung, mal einige Räume weiter dann als „Federfächer“ bezeichnet. Im Verhältnis zur Materialbeschreibung wirken in vielen Fällen die interpretierenden Teile der Objekttexte zu spekulativ und vage. Ein Blick in den Ausstellungskatalog „mit den neuesten Ergebnissen zur Inkaforschung“ zeigt, dass die Objektanalyse von Material und Technik eindeutig in der Forschung unterrepräsentiert ist: kein Beitrag widmet sich diesem Thema. Mangelnde Vermittlung durch mangelnde Kenntnisse bedingt durch mangelndes Interesse. Schade auch, dass die Federn einiger Objekte arg zerzaust sind; keine sehr liebevolle Restaurierung.

Ausgeblendet wurde auch die Sammlungsgeschichte. Interessant wäre doch gewesen, warum gerade in Deutschland derart viele Stücke der Inka zu finden sind. Wann und wie gelangten diese nach Deutschland? Wer waren die Sammler? Und in welchen Museen sind diese Sammlungen heute? Inés de Castro, eine der Kuratorinnen, sagte in einem Interview: „Die langwierige Suche in den Depots hat sich gelohnt. Die meisten Objekte sind hier erstmals zu sehen.“ Warum nicht auch die Objekte auf einer Internetseite zeigen, die nicht ausgestellt werden? Die öffentliche Dokumentation der Suche halte ich für wichtig.

Der Lokschuppen macht es sich nicht leicht: von Jahr zu Jahr erfolgreiche, spannende Ausstellungen! Eine Marke hat sich etabliert, und die Erwartungen der Besucher sind entsprechend hoch. In den letzten Jahren ist den Rosenheimern jedes Mal eine Steigerung geglückt, und so ist zu erwarten, dass auch die „Regenwald“-Ausstellung im nächsten Jahr ein Erfolg sein wird: ab 20. März bis 29. November 2015.

INTERVIEW MIT

Doris Kurella,
Referat Lateinamerika/Museumspädagogik
des Linden-Museum Stuttgart

Wann entstand die Idee zur Ausstellung, und gab es einen konkreten Anlass?

Die Idee zur Ausstellung kam von zwei Seiten gleichzeitig. Einerseits hatte die heutige Direktorin des Linden-Museums Inés de Castro nach der Maya-Ausstellung im Lokschuppen (2007) mit dem dortigen Projektleiter Peter Miesbeck die Idee zu einer Inka-Ausstellung entwickelt und brachte sie sozusagen mit nach Stuttgart; sie hat die Ausstellung ja dann auch co-kuratiert. Ich selbst hegte seit langem den Wunsch, eine Ausstellung über die Inka zu machen. Dies resultierte zunächst aus meiner Erfahrung als Reiseleiterin in Peru in den Jahren 1993 bis 1995, als ich selbst erlebte, wie sehr die Reisetilnehmer von der Kultur der Inka fasziniert waren und wie wenig man andererseits wusste, oder besser gesagt, wie fragmentarisch das Wissen damals noch war. In den letzten 15 Jahren kam es dann zu einem Erkenntnis Schub die Inka-Kultur betreffend. Große Ausgrabungsprojekte unter peruanisch-US-amerikanischer Leitung wie z. B. das Urubamba-Valley-Project, dessen Ergebnisse mit den ethno-historischen Quellen abgeglichen wurden, ebenso wie herausragende Forschungen peruanischer Ethnohistoriker erzeugten ein in großen Teilen neues Bild der Inka. Unter anderem versteht man jetzt den Ursprung wesentlich besser und damit die sich daran anschließende Vorgehensweise der Inka. Insofern war es eine wunderbare Gelegenheit, gemeinsam dieses große Projekt umzusetzen. Es war eine Aufgabe, die sehr viel Spaß gemacht hat, was sicher auch „überkommt“.

Ich beschäftige mich schon seit vielen Jahren mit dem Andengebiet. Es ist mein Arbeitsschwerpunkt. Natürlich nicht nur die Inka, sondern auch die Vorläufer-Kulturen, denn die muss man kennen, wenn man die Inka verstehen will.

Wie lang war die Konzeptionsphase? Wie lang die Realisierungsphase?

Die Konzeptionsphase genau zu beziffern ist schwierig, da sie immer wieder von anderen Projekten des Linden-Museums unterbrochen wurde. Insgesamt würde ich schätzen 1,5 Jahre und ein Jahr Realisierungsphase, vielleicht etwas mehr. Es überschneidet sich ja auch beides.

Wie kamen die Kontakte zu den peruanischen Museen zustande? Kanntest Du die dortigen Sammlungen und hast die Museen direkt angesprochen?

Durch meine zahlreichen Aufenthalte in Peru kenne ich die meisten peruanischen Museen. Durch meine langjährige Tätigkeit im Linden-Museum habe ich natürlich Kontakte nach Peru. Auch Inés de Castro hat Kontakte nach Peru. Ich kannte die Sammlungen, soweit sie in den Dauerausstellungen präsentiert waren. Nach der Erstellung des Konzeptes schickten wir es direkt an die Museen mit der Bitte um Kooperation, der auch entsprochen wurde. Die Direktorin flog dann nach Peru und ging in die Magazine der Museen, um Objekte auszuwählen. Ich konnte aus terminlichen Gründen leider nicht mit, aber Inés de Castro ist ebenfalls Alt-Amerikanistin und war voll in das Projekt ein-

gebunden. Das alles klappte sehr gut. Inka-Bestände sind in fast allen Museen im Vergleich zu Vor-Inka-Kulturen spärlich, insofern war das überschaubar.

Wie viele Besucher waren in der Ausstellung in Stuttgart?

104 000

Gibt es Auswertungen, was die Besucher besonders interessierte oder faszinierte? Was war Dein Eindruck bei Vorträgen und Führungen?

Durch die Erfahrung bei Reiseleitungen und Führungen hier im Museum wusste ich im Vorfeld recht genau, was die Besucher interessieren würde und konzipierte die Ausstellung auch so. Inés de Castro brachte noch den kolonialzeitlichen Aspekt mit herein, ein großer Gewinn für die Ausstellung. Insofern waren wir da von Anfang an auf der richtigen Spur. Interesse besteht besonders daran: Wer waren die Inka? Wo kamen sie her? Wie funktionierte Cusco, wie sah es vor der Eroberung aus? Wer ließ Machu Picchu erbauen und was war es? Wie funktionierte der Inka-Staat? Wurde er wirklich in so kurzer Zeit erobert? Wie funktionierten die Knotenschnüre? Warum gab es keine Schrift? Was bei den Besuchern sehr gut ankam, war die Gestaltung.

Welche Mitarbeiter haben besonders intensiv bei der Konzeption mitgearbeitet und sollten erwähnt werden?

Alle Beteiligten sind im Katalog aufgeführt. Es sind sehr viele Ideen eingeflossen, aus vielen Abteilungen, von Mitarbeitern des Linden-Museums, von Kollegen aus anderen Museen, Fachkollegen, den Universitäten, den Kollegen aus dem Lokschuppen. Insofern war es auch ein internationales Projekt, da die Fäden bis nach Peru und in die USA gingen. In wie vielen Museen wurden die Depots besucht? Mit welcher Technik oder Systematik sind die Objekte erfasst?

Es wurden in allen Museen Depots besucht, aus denen wir dann auch entliehen haben. Die Liste ist vollständig im Katalog unter „Leihgeber“. Die Objekte wurden in einer Objektdatenbank der Sonderausstellung mit Arbeitsfotos erfasst.

Wie konnten die Textilien so lange so gut erhalten bleiben? Sind es Ausgrabungsfunde?

Ja, es sind Ausgrabungsfunde von Mumienbündeln. Der südliche Bereich Perus und der nördliche Bereich Chiles gehören zu der trockensten Wüste der Welt, wodurch aus dieser Region ein Erhaltungszustand an organischem Material resultiert, der sonst nur noch in Ägypten anzutreffen ist.

Wurde Material und/oder Technik der ausgestellten Federschmuck-Stücke des Lindenmuseum analysiert?

Es gibt eine ältere Untersuchung zum Federturban von einer Restauratorin. Eine vorgesehene C14-Datierung konnte wegen vermutlich entstehender Schäden am Objekt dann leider nicht durchgeführt werden. Für eine genaue Analyse der Federn fehlte uns leider die Zeit, könnte man aber nachholen, wenn die Objekte wieder im Hause sind. Sie sind ja so ziemlich alle aus unserer Sammlung.

Von welchen Sammlern kommen die Objekte des Linden-Museums?

Ganz überwiegend aus der Sammlung Sutorius (1904). Einige Objekte der Huari-Kultur, u.a. der Federturban, drei Kappen, ein Kalkbehälter, drei Lendenschurze, aus der Sammlung Hagmann, erworben 1989. Eine Keramikschale aus der Sammlung Hartmann, erworben 1965. Ein Federponcho der Chimú-Kultur aus der Sammlung Heu-

bel (1975) und eine Inka-Tasche aus Alpakafaser aus der Sammlung Klinkenbergh, die von mir aus der Auflösung seiner Sammlung 2001 erworben werden konnte.

Hast Du ein Stück, das im Artikel abgebildet sein sollte?

Gerne. Unser weißer Federponcho ist einfach ein sensationelles Stück.



Abb. 7: Federponcho (Fragment) des Lindenmuseum Stuttgart (Inv.Nr. 119.195?)

Vorschlag Objekttext zum Federponcho

Technik: Die Spule der einzelnen Federn wurde um ein Band geklappt und die entstehende Schlaufe mit einer Faser fixiert. Die Feder-Bänder wurden sich überlappend auf das textile Gewebe aufgenäht. Damit das gewünschte Muster entstand, musste der Künstler die einzelnen Feder-Bänder exakt komponieren.

Federbestimmung:

ROT: Ara macao Körper, GELB: Ara ararauna Körper, WEISS: Ardea cocoi/alba? Körper, BRAUN: Cracidae? Körper (Die Bestimmung basiert auf meinen Fotos und ist daher nur vorläufig. Eine Untersuchung des Objektes war nicht möglich. Auch Zeichnungen zur Technik wären dann möglich und sinnvoll.)

Text: Andreas Schlothauer

Andreas Schlothauer (Abb. 1-6), Anatol Dreyer (Abb. 7)

AUSSTELLUNGSKATALOG

Kurella, Doris/de Castro, Inés:
Inka - Könige der Anden. Stuttgart 2013
348 Seiten, 500 farbige Abbildungen, 21 x 27 cm
Gebundene Ausgabe: 29,90 €
ISBN: 978-3-534-26197-0



Abb. 1: Fehlstück (Löwe) grob aus Holz nachgearbeitet

RESTAURIEREN: WARUM UND WIE

Restaurieren

Auf den ersten Blick haben ein hungriger Mensch und ein beschädigtes Kunstwerk wenig miteinander zu tun. Versucht man aber beiden zu helfen, so stößt man unweigerlich auf die Begriffe Restaurant und Restaurierung. Beide Begriffe stammen von dem lateinischen Verb „restaurare“ ab, das so viel wie „wieder herstellen“, „wieder erstarben“ oder „das leibliche Wohl wieder herstellen“ bedeutet. Der Duden definiert „restaurieren“ wie folgt: „fachgerecht künstlerisch wiederherstellen, Kunstwerke in ihren ursprünglichen Zustand bringen, rekonstruieren, meint aber auch ausbessern, ersetzen, Schäden beheben und reparieren.“¹

Fragestellung

Vor einer jeden Restaurierung sollten einige Fragen gestellt und beantwortet werden:

- Welche Erwartungen stehen hinter dem Restaurierungswunsch?
- Welche Rechte hat der Besitzer?
- Welche Verantwortung hat der Eigentümer?
- Welchen Anspruch hat die Wissenschaft?
- Welches Ergebnis ist gewünscht?
- Was ist möglich?
- Wie umfangreich soll die Restaurierung sein?
- Wie sieht der Kostenrahmen aus?

Eine Absprache zwischen Auftraggeber und Restaurator ist daher sehr wichtig und kann manche Missverständnisse und Enttäuschungen vermeiden. Letztendlich ist es auch eine Erfahrungs- und Vertrauenssache, wenn der Eigentümer das beschädigte Objekt zum Restaurieren übergibt und davon ausgeht, dass die Restaurierung verantwortungsvoll und sachkundig durchgeführt wird.

Ziel der Restaurierung

Bei einem zu restaurierenden Gebäude kann es um die Nutzbarkeit oder Bewohnbarkeit des Objektes gehen. Bei einem technischen Gerät, z. B. einem Oldtimer, kann es die einfache optische Wiederherstellung zu Ausstellungszwecken sein. Soll das Fahrzeug wieder fahrbar werden, vielleicht im Straßenverkehr oder sogar auf der Rennstrecke, so muss auch dementsprechend das Unsichtbare, die Technik restauriert werden. Im Kunstbereich kann es die Wiederherstellung der originalen Farbgebung eines Gemäldes oder auch die Rekonstruktion einer Skulptur in ihrer ursprünglichen Form und Farbfassung sein.

Vor jeder Restaurierung müssen sich der Eigentümer und der Restaurator darüber einig sein, wie die Restaurierung ausgeführt werden soll, welches Ziel erwünscht ist, welchen Umfang sie haben soll und wieweit die Verantwortung für ein einzigartiges Original in Form einer umsichtigen Behandlung in die Arbeit einfließt.

Restaurieren bedeutet nicht, dem Gegenstand ein neues, unbenutztes Aussehen zu verleihen. Gerade dieses Missverständnis findet man oft im Oldtimer-Bereich.

Das Restaurieren eines Kunstobjektes sollte daher sehr behutsam geschehen: möglichst viel Originalsubstanz erhalten, nur das wirklich Notwendige verändern oder ergänzen; lieber minimale Eingriffe als zu viel Erneuerung des originalen, gebrauchten Zustandes.

Dem Objekt sollte man auch nach der Restaurierung das Alter und den Gebrauch mit allen Spuren ansehen können. Jedes zu restaurierende Objekt sollte möglichst seinen individuellen Charakter behalten und nicht zu einem „fast neuerwertigen Gegenstand“ werden.

Eine gute Restaurierung erkennt man eher an den zurückhaltenden Eingriffen und nicht an den deutlichen Unterschie-



Abb. 2: Beschädigte Nok-Figur: Der Kopf wird mithilfe einer Stahlarmierung und eines 2-Komponentenspachtels auf den Körper gesetzt. Beine und Arme werden mit dem gleichen Material verklebt.



Abb. 3: Zustand vor der Feinbearbeitung und Oberflächenrekonstruktion



Abb. 4: Fertige Restaurierung

den zwischen „Vorher“ und „Nachher“. Dennoch sollten die Restaurierungsschritte fotografisch dokumentiert werden, um später oder bei Weitergabe der Objekte die Reparaturen nachvollziehen zu können. Da die meisten originalen Materialien und Substanzen hier nicht zur Verfügung stehen, muss man auf rezente Ersatzstoffe zurückgreifen und diese so gut wie möglich den ursprünglichen Werkstoffen optisch angleichen. Es ist darauf zu achten, dass die modernen Materialien nicht zu einer neuen Schadensursache werden. Am Ende aller Vorüberlegungen möge der Wunsch stehen, ein bedeutsames Kunstwerk weitgehend original zu erhalten, zu stabilisieren, zu konservieren und damit vor weiterem Verfall, endgültiger Zerstörung oder Entsorgung zu bewahren.

Art der Beschädigungen

Bei den zu restaurierenden Schadstellen eines Gegenstandes muss man wenigstens zwischen zwei Ursachen unterscheiden: Ist es eine altersbedingte Abnutzung, Veränderung der Form und Oberfläche durch Gebrauch, oder ist es eine davon unabhängige Beschädigung wie z. B. Bruch durch falsche Handhabung, Transportschaden, Schwundriss oder Tierfraß. Die häufigsten Materialien im Bereich der außereuropäischen Kunst sind Holz und Terrakotta, aber auch Stein, Bronze, Eisen, Elfenbein und Knochen sind die Werkstoffe der Künstler. Weitere Materialien sind pflanzlichen oder tierischen Ursprungs wie Pflanzenfasern, Federn oder Häute. Hier sollen beispielhaft nur die Materialien Holz und Terrakotta behandelt werden.

Frischer Bruch oder frische Beschädigung

Eine frische Beschädigung lässt sich meistens am einfachsten beheben: Alle Teile sind vorhanden, die Bruchstelle ist noch

sauber und passgenau. Zuerst wird die Klebefläche von losem Material gereinigt (lose Holzfasern, Terrakotta-Staub, kleine Bruchstücke), danach werden die Teile mit Holzleim passgenau verklebt und mit ausreichendem Pressdruck in Position gebracht. Der wasserlösliche Holzleim hat den Vorteil, dass er gut in das Material einzieht, den Bruchbereich vernetzt und sich nahtlos pressen lässt. Entscheidend ist der richtige Druck in der richtigen Position. Dabei sind Leimzwingen, Gummibänder und Hilfsstützen sehr nützlich, da sie eine ausreichend lange Trocknung ermöglichen. Bei größeren Abbrüchen sind bisweilen auch Stifte zum Stabilisieren notwendig. Bei sauberem Kleben ist meist eine aufwendige Nacharbeit nicht nötig.

Alter Bruch, unsachgemäße Reparaturen

Oft werden frische Brüche mit einem falschen Kleber und ohne richtige Positionierung laienhaft zusammengesetzt. Die Schadstelle wird zum „Blickfang“ und muss nachträglich mit viel Aufwand überarbeitet oder wieder gelöst werden. Da die Klebeflächen erst aufgearbeitet werden müssen, um das neue, saubere Verleimen durchführen zu können, ist der Arbeitsaufwand recht groß.

Alter Bruch, außereuropäische Reparatur

Die in den Ursprungsländern entstandenen Beschädigungen werden häufig mit ortsüblichen Materialien repariert. Dazu gehört Baumharz als Klebemittel genauso wie eine Näh- und Bindetechnik, um abgebrochene oder gerissene Gegenstände wieder nutzbar zu machen. Auch Metallklammern und Blechstreifen findet man als stabile Befestigung von Bruchstücken. Diese Reparaturen sollten so erhalten bleiben und gegebenenfalls nur besser gefestigt und verstärkt werden.



Links (von oben)

Abb. 5: Beschädigter Tchokwe-Stuhl, fehlende Symmetrie

Abb. 6: Zustand der Figur vor der Montage

Abb. 7: Montierter und überspachtelter Zustand vor der Feinarbeit

Rechts

Abb. 8: Fertiger, nachpatinierter Zustand

Abbruch, Fehlstück

Markante Fehlstücke stören oft die Harmonie oder die Symmetrie eines Objektes. Nicht jedes Fehlstück muss zwangsläufig ersetzt werden, aber in vielen Fällen gewinnt der Gegenstand, wenn er wieder seine ursprüngliche Einheit erhält und das Fehlstück, die Lücke, nicht zum Zentrum der Betrachtung wird. Häufig ist bei einem symmetrischen Aufbau das Gegenstück (z. B. ein Ohr, ein Horn, ein Arm) noch erhalten, und so ist es möglich, nach diesem Vorbild das Fehlstück formnah nachzuarbeiten und die Stelle zu füllen. Dies erfordert künstlerisches Vorstellungsvermögen und entsprechende handwerkliche Fähigkeiten. Das „Neuteil“ wird noch im vorgefertigten Rohzustand mittels Zapfen oder Stifte eingefügt und verleimt. Erst nach dem Aushärten beginnt die Feinarbeit: Übergänge werden mit Spachtelmasse geebnet und angepasst, die Oberfläche wird dem übrigen Objekt angeglichen und nachpatiniert.

Risse

Trocknungsrisse findet man häufig an Holzobjekten. Sie entstehen durch die Alterung des Materials oder durch unter-

schiedliche klimatische Bedingungen, denen das Stück ausgesetzt war. Zum Beispiel der Wechsel von hoher Luftfeuchte in den tropischen Ursprungsländern in die trockene Heizungsluft europäischer Wohnungen, Galerien oder Lagerräume. Sind die Risse alt, nicht zu groß und vielleicht innen schon mit einer Patina gedunkelt, so fallen sie in der Regel nicht besonders auf und man könnte den Zustand so belassen. Sind die Risse aber frisch, die Innenwandung hell und vielleicht auch so tief, dass sie den Zusammenhalt des Objektes gefährden, so sollten sie gefüllt werden. Kleine helle Risse im Holz sind schon weniger sichtbar, wenn die Innenflanken nachpatiniert werden. Große Risse sollten zuerst mit entsprechenden Holzkeilen und stabilisierender Spachtelmasse verfüllt werden, bevor die Oberfläche überarbeitet und nachpatiniert wird. Für die Füllung kleiner Spalten reicht oft schon ein Holzspachtel auf Wasserbasis.

Holzfraß

Termiten mögen Holz, und so sind manche Schnitzwerke bis auf die Außenhülle hohlgefressen. Aber auch Nagetiere verschmähen Holzobjekte nicht, wenn sie noch nach Pflanzen-

fett oder tierischen Fetten schmecken, die oft zum Patinieren verwendet werden.

Wer diese Fraßstellen auffüllt oder ausbessert, sollte vorher darauf achten, dass keine lebenden Tierchen, Larven oder Eier im Material sind. Ein Hinweis auf aktiven Insektenbefall sind kleine helle Häufchen von Holzmehl unterhalb der Figur oder Maske. Insekteneier können durch Wärmebehandlung (über 70 Grad) unschädlich gemacht werden. Viele Larven und Insekten sterben auch schon bei einer mehrtägigen Kältebehandlung in der Tiefkühltruhe.

Große Fehlstellen sollten zunächst mit entsprechenden Holzstücken aufgefüllt werden, um dann die Feinfüllung mit einer Spachtelmasse auszuführen. Um eine gute Haftung zwischen Füllung und Originalsubstanz zu erreichen, können kleine „Anker“ in Form kleiner Nägel mit größeren Köpfen in das Holz gesetzt werden.

Verwitterung und Fäulnis

Verwitterung und Fäulnis sind Teil der Alterung unter den örtlichen Bedingungen in den Herkunftsländern und geben dem Objekt oft ein authentisches Erscheinungsbild. Extreme Witterung hinterlässt Spuren und kann daher auch ein Indiz für Alter und Verwendung sein. Der Verwitterungsprozess stoppt in der Regel, sobald der Gegenstand trocken und geschützt aufbewahrt wird, und so ist eine Restaurierung nur dann notwendig, wenn die Stabilität des Kunstwerkes beeinträchtigt ist. Bei einer stabilisierenden Maßnahme sollten die Altersspuren erhalten bleiben und nur dort entsprechende Stützen oder Halterungen eingesetzt werden, wo noch feste und gesunde Holzsubstanz vorhanden ist.

Oberflächenschäden

Das Nachpatinieren von Schadstellen an der Objekt Oberfläche kann dann sinnvoll sein, wenn durch diese Fehlstellen das farblich unterschiedliche Grundmaterial sichtbar und die optische Harmonie eines Objektes beachtlich gestört wird. Nicht jede Patina ist dicht und fest mit dem Trägermaterial verbunden. So gibt es eine Krustenpatina, die für das Aussehen und die Authentizität einiger Werke typisch ist und üblicherweise Abplatzungen und Fehlstellen besitzt. Nicht jede dieser Stellen ist nachzubessern oder zu ergänzen. Das Nachpatinieren erfordert viel Erfahrung, Geschick und Geduld. Um die gewünschte Farbigeit und Struktur auf die Oberfläche zu bekommen, benutzt man unterschiedliche Farbstoffe, Pigmente, Bindemittel, Stäube und weitere geeignete Materialien.

Altersbedingte Abnutzung

Die altersbedingte Abnutzung ist natürlich auch eine Art von „Beschädigung“ des Ursprungszustandes. Allerdings ist sie keine Beschädigung, die zu restaurieren wäre, da genau diese Spuren am Objekt von dessen Nutzung erzählen und so den Gegenstand zu einem einzigartigen, individuellen Sammlerstück werden lassen.

Schluss

Die Arbeit eines Restaurators ist gerade im Bereich des Kunsthandels nicht unumstritten.

Ein nicht restauriertes Werk im guten Zustand ist natürlich wertvoller als ein aus Bruchstücken zusammengesetztes Objekt. Der Restaurator bemüht sich normalerweise, eine kaum sichtbare Reparatur zu leisten, und bekommt gegebenenfalls auch dafür Anerkennung. Ob das Wissen von diesem Eingriff auch an spätere Käufer und Besitzer weitergegeben wird, ist



Abb. 9: Starke Rissbildung und Instabilität der Voodoo-Figur
Abb. 10: Fertige Restaurierung durch Füllung und Farbfassung

nicht immer sicher, ob gewollt oder ungewollt.

Manchmal trägt die Arbeit eines Restaurators auch dazu bei, dass aufgrund ihrer Beschädigung schon abgeschriebene Objekte doch noch gerettet werden können, obwohl sie für Händler und Sammler kaum noch einen Wert haben. Erst das Zusammensetzen und Stabilisieren der Fragmente ermöglicht eine neue „Lesbarkeit“ des Werkes und somit ein neues, weiteres Überleben. Der Afrikaforscher, Sammler und Kunsthändler Karl-Heinz Krieg sagte einmal: „Wenn ich nicht wüsste, dass es jemanden gibt, der selbst stark beschädigte Stücke wieder herrichten kann und damit diese oft alten und für die Sammlung wertvollen Fragmente zu anschaulichen Objekten macht, so würde ich diese Bruchstücke in Afrika lassen und nicht mitbringen. Damit wäre auch ihr Schicksal besiegelt: sie landen in der Feuerstelle!“

Text und Fotos: Hermann Becker
hb@becker-stahlmoebel.de

ANMERKUNG

1 Duden Fremdwörterbuch, Bd. 5, Mannheim 1966, S. 614



„ICH BIN ANTIQUAR, SAMMLER UND KUNSTHÄNDLER“

Souleymane Arachi aus Korhogo (Elfenbeinküste)
im Chat-Dialog mit Markus Ehrhard

Abb. 1: Souleymane Arachi, Korhogo,
Elfenbeinküste, 2014.

Souleymane Arachi (Abb. 1) habe ich im letzten Jahr über Facebook im „The Ethno Collector Club“ kennengelernt. Er stellte sich mir als Betreiber eines Senufo-Museums in Korhogo vor, das er in der zweiten Generation führe, und bot gleichzeitig auch Objekte geschäftstüchtig zum Kauf an. Sein Vater, Karimini Arachi (Abb. 2), der 1950 aus dem Niger in die Elfenbeinküste gesiedelt sei (und wohl ein Haussa ist), habe dem nun Vierzigjährigen bereits als Jugendlichen seine Senufo-Sammlung vermacht. Souleymane bezeichnet sich als *Senimbelé*, als initiiert und präsentiert sich als Halter/Bewahrer des Senufo-Glaubens. Mit Laptop und Smartphone kommuniziert Souleymane aktiv mit der ganzen Welt, vielen Sammlern und Händlern ist er bekannt. Aus meiner Sicht, der Sicht eines Sammlers von Kpelié-Masken, entwickelte sich mit Souleymane eine lebendige Unterhaltung (Chat), bei der ich festgestellt habe, dass er andere Informationen zu den Hintergründen von Objekten sowie eine andere Auffassung von Authentizität und Fälschung hat. Der Chat wurde auf Französisch geführt. Meine Übersetzung wirkt teils informell, dies ist bewusst so gehalten. Um seinen – oft sehr emotional vorgetragenen – Aussagen Ausdruck zu verleihen, wurden beispielsweise die entsprechenden Ausrufezeichen oder wiederholten Aussagen von Souleymane übernommen. Einiges ließ sich trotz mehrfachen Nachfragens nicht endgültig klären, auch diese Passagen sind bewusst im Text verblieben.¹

Markus Ehrhard: Souleymane, Du bist in Korhogo aufgewachsen?

Souleymane Arachi: Ich wurde in Korhogo geboren. Ich bin korhogolais (korhogisch). Ich lebe in Korhogo und kenne nichts anderes als Korhogo.

ME: Welche Zugehörigkeit hast Du? Du bist ein Senufo?

SA: Ich bin ein angepasster (im Sinne von angenommen) Senufo. Meine Frau ist eine Senufo, meine Kinder sind Senufo, alle meine Freunde sind Senufo. Und ich lebe jeden Tag das Leben eines Senufo. Ich bin ein *Senimbelé*.

ME: Erkläre mir bitte den Begriff Senimbelé.

SA: Der Begriff der *Senimbelé* steht für eine schwach zusammengesetzte Untergruppe der Ethnie der Senufo. Die *Senimbelé* sind unterschiedlich zu den *Koulé* (Schnitzer) und den *Fono* (Schmiede). Die Gruppe der *Senimbelé* setzt sich zusam-

men aus den *Nafara*, den *Tchimbara* und den *Koufolô*. Das sind *Senimbelé*. Die einzelnen Gruppen der Senufo sind je nach Region unterschiedlich in ihrer Tradition und im Brauch. Die Gebiete der Senufo erstrecken sich bis nach Mali und Burkina Faso. Die Bevölkerung ist groß, es gibt auch die *Palagua*, die *Ferké* sind. Es gibt die *Tagouana*, die *Niakara* und *Katiola* sind.

ME: Die Koulé sind Schnitzer, die Fono Schmiede, die das Metall verarbeiten. Die Senimbelé sind also keine Berufsgruppe?

SA: Das stimmt, die *Koulé* sind Schnitzer und die *Fono* sind die Schmiede. Die *Senimbelé* sind mehr als eine Berufsgruppe. Sie sind Bewahrer des Senufo-Glaubens. Alle *Koulé* und *Fono* schaffen ihr Werk mit der Hilfe von Geistern, deshalb verehrt man im Senufo-Land die Meister des Kultes.

ME: Ist Dein Glaube islamisch oder christlich geprägt?

SA: Durch den Islam.

ME: Und Du bist Sammler oder Händler afrikanischer Objekte?

SA: Ich bin Antiquar, Sammler und Kunsthändler.



Abb. 2: Vater Karimini Arachi (links im Bild) in seiner Galerie
in Korhogo, Elfenbeinküste.



Abb. 3 - 5:
Galerie-Räume von
Souleymane Arachi
in Korhogo, Elfenbeinküste.

Hierdurch habe ich mir das Wissen um die Identität der Senufo angeeignet. Der Name meines Vaters ist Kari-mini Arachi. (Abb. 2) Er reiste nach 1960 mit fast allen Sammlern, die sich für die Kunst der Senufo interessierten. Er kannte den Weltmarkt der Senufo-Kunst. Er hat viel mit Galerien gearbeitet. Er arbeitete auch mit Museen in Frank-

reich und in der Schweiz, und er arbeitete in Deutschland mit Karl-Heinz Krieg.

ME: Als Direktor des Museums ist es auch Deine Aufgabe, dieses Wissen zu schützen. Es ist ein Vermögen und ein Vermächtnis zur gleichen Zeit.

SA: Das ist es, was ich jeden Tag mache. Wir brauchen Begleitung bei dieser sehr umfangreichen Arbeit. Der Staat unterstützt uns nicht, wir sind privat strukturiert. Aber mir wurde eine Auszeichnung des Kulturministers verliehen. (Abb. 6)³

ME: Welchen Auftrag verfolgst Du heute mit Deinem Museum?

SA: Wir fertigen auch Reproduktionen von Objekten an. Für alle Interessierten und für die Identität der Senufo. Wir verkaufen die Reproduktionen, um die authentischen Objekte im Museum zu konservieren.

ME: Du sammelst also nicht nur, um zu verkaufen, sondern auch für Dein Museum in Korhogo? (Abb. 3, 4, 5)

SA: Das Museum gehörte meinem Vater, und ich habe es übernommen und führe es weiter. Ich laufe durch die Dörfer auf der Suche nach Objekten und nach dem Wissen und den Kenntnissen der Senufo-Menschen. Dafür bin ich Senufo. Ich lebe Senufo. Ich kenne nichts außer Senufo.

ME: Wie ist die Geschichte Deiner Vorfahren?

SA: Mein Vater emigrierte 1950 aus dem Niger in die Elfenbeinküste.²

Er war interessiert an der Kunst der Senufo und betrieb Handel als Reisender in den Dörfern, in denen er Stoffe verkaufte. Beim Erwerb der Objekte erhielt er auch Erklärungen zu deren Gebrauch. So begann er zu sammeln. Nach meinem Grundstudium begleitete ich ihn, die Objekte zu sammeln.



Abb. 6: Souleymane Arachi mit Maurice Bandaman, Minister für Kultur und Frankophonie, Elfenbeinküste.



Abb. 7: Geisterfigur der Senufo aus Boundiali, Elfenbeinküste.

ME: Wer fertigt die Reproduktionen an, die Du in Deinem Museum anbietest?

SA: Es gibt immer Handwerker, die arbeiten.

ME: Sind das dann nur Senufo, oder auch Baule oder Lobi?

SA: Ein bisschen von allen.

ME: Wie viele Objekte zeigst Du in Deinem Museum?

SA: Ich habe um die 500 Stück.

ME: Wie alt ist das älteste Objekt in Deiner Sammlung?

SA: Sehr alt.

ME: Zeigst Du auch aktuelle Arbeiten, die von einem neuzeitlichen Künstler stammen?

SA: Eine Skulptur ist vielleicht neu, aber die Qualität liegt in der fortlaufenden Tradition ... Meine große Spezialität sind die Antiquitäten.

ME: Gibt es einen Themenschwerpunkt oder eine Spezialisierung in Deiner Sammlung?

SA: Ich präsentiere alle Objekte, die die Senufo-Kultur im Ganzen zeigen, aber auch Objekte der Elfenbeinküste und aus Westafrika. Ich versuche meine Sammlung zu erweitern und am Ende etwas sehr Gutes zu zeigen.

ME: Wie dokumentierst Du ein Objekt? Erstellst Du auch eine digitale Datenbank?

SA: Ich habe alles im Gedächtnis, wann ich Objekte bekommen oder gefunden habe.

ME: Meines Wissens gibt es keine Signaturen oder Kennzeichnungen des Herstellers an einer Maske oder Skulptur. Ist es bei den Senufo von Bedeutung zu wissen, wer der Schnitzer oder Schmied ist?

SA: Ja, für jedes Objekt. Das ist der Unterschied.

ME: Kommen eher Touristen oder mehr Einheimische in Dein Museum?

SA: All diejenigen, die eine Geschichte wissen wollen, kommen auf ihrer Reise zu uns. Die ganze Welt besucht uns.

ME: Es gibt sehr viele Bücher über die afrikanische Skulptur, auch einige Veröffentlichungen zu den Senufo mit verschiedenen Antworten auf die gleichen Fragen.

Der eine sagt, Kpelié-Masken dürften beim Tanz nie von Frauen gesehen werden, ein anderer meint, die Maske tanze nur auf Beerdigungen. Ein Dritter behauptet, die Kpelié werde Kodial-Maske genannt. Jeder beharrt auf seinen Behauptungen.

SA: Schau Dir die Objekte an: Es gibt viele Widersprüche hinsichtlich der wahren Information zu den Senufo, weil viele es nicht wissen wollen, dass es Unterschiede in den Traditionen gibt. Deshalb ist auch nicht alles gesagt. Was ich damit sagen will, ist, dass *Kpelié* zunächst einmal bei den Senufo «Gesicht aus Holz» bedeutet. Daher ist der Gebrauch im Ritus klar vorgeschrieben. Die *Kodial* ist zunächst einmal eine Maske, die man mit Tüchern, welche das Gesicht verdecken, trägt. Ich bin nur ein Akteur dieser Tradition und habe Deine Freundschaft akzeptiert, und ich sage Dir die Wahrheit so, wie ich sie kenne, sodass wir zusammen meine Senufo-Kultur kennen. Es gibt verschiedene Tribute bei den Senufo, aber viele vermischen sich im Ritus, je nach dem Esprit der Götter. Es gibt Masken, bei denen die Frauen nicht das Recht haben, sie zu sehen. Es gibt aber auch andere, die bestimmt von Frauen gesehen werden sollen. Das ist ein Prinzip der Senufo-Gesellschaft.

ME: Deshalb finde ich die Information von Dir auch so wichtig. Es geht natürlich um das Klarstellen von Fakten, aber auch darum zu zeigen, dass der Ritus der Senufo viele Facetten hat. Man kann zwar bestimmte Bedeutungen abgeben, kann sie jedoch nicht pauschalisieren und für allgemeingültig halten. Das ist zum

Beispiel bei der kleinen grün-gelben Geisterfigur aus Boundiali der Fall. (Abb. 7) Man kann sie nicht stilistisch zuordnen, weil sie ein Sonderling ist. Sie ist aber von den Senufo. Und wie Du mir dazu sagtest, ist sie deshalb so anders, weil sie zu jemandem gehörte, der nicht von dieser Welt ist. Ob nun diese Figur schön ist oder nicht, ist nicht von Wichtigkeit. Sie zeigt aber, dass es keine Regelmäßigkeit gibt bzw. dass man keine all-gemeingültige Ordnung festlegen soll.

SA: Ja, so ist es.

ME: Kannst Du selbst das Alter einer Skulptur einschätzen, oder weißt Du es aus der Überlieferung?

SA: Ja, sicher, für bestimmte Skulpturen. Nicht für alle, nur für bestimmte. Wenn man mir ein Objekt gibt, kann ich sofort das Alter bestimmen, weil ein altes Objekt nicht schwer zu erkennen ist. Meine Augen erkennen, danach kommt die mündliche Überlieferung.

ME: Wie kannst Du ein Original von einer Reproduktion unterscheiden?

SA: Bei einer Arbeit, die man seit seiner Kindheit macht, kennt man sich, denke ich, sehr gut aus!!!! Ein Objekt wie die grün-gelbe Figur, das eine Bedeutung im traditionellen Gebrauch hatte, besitzt immer einen Unterschied zu anderen Objekten!!

ME: Du sagst ja auch gleich, wenn ein Objekt eine Reproduktion ist. Denkst Du, dass das Reproduzieren den Stil der Senufo sichert?

SA: Ja, sicher. Die Tradition ist eine Weiterentwicklung. Der Bildhauer ist bei den Senufo eine Person, die respektiert wird und angesehen ist. Für sein Wissen und seine Kenntnis reproduziert er die Objekte!! Im traditionellen Sinn und im künstlerischen Sinn. Personen wie *Ziehouo Coulibaly* (Abb. 8) sind Personen, die eine Hommage anfertigen, weil eines Tages niemand mehr in der Lage ist, das zu tun. Und es wird ein Tag kommen, an dem diese Werke gesucht sind!!!! Weil er sein Handwerk beherrschte!! Und da die Tradition nicht stoppt, geht auch die Reproduktion weiter.

ME: Verstehe ich es dann richtig, dass die Masken von Ziehouo Reproduktionen und keine authentischen Originale sind?

SA: Die Skulpturen von Ziehouo sind traditionelle Reproduktionen. Was meinst Du mit authentischen Originalen? Das verstehe ich nicht. Ziehouo ist ursprünglich ein *Dalegue*, er fertigt Objekte für die Tradition an, also reproduziert er Masken, wenn man es von ihm verlangt, sie zu machen!!!! Es wird der Tag kommen, an dem niemand seinen Stil machen kann!!! Das ist es, was ich will, das Du verstehen sollst!!!! Er ist ein großer Bildhauer der Reproduktion und zieht immer das Original vor!!! Seine Maske ist nach dem großen Bruder von Ziehouo Coulibali, genannt *Sonnah Coulibali*, geformt. Er ist vor mehr als 20 Jahren gestorben. Seine Maske ist ein authentisches Original. Um es Dir zu sagen, es ist die Zeit, die ein Objekt original werden lässt, und die Nutzung dieser Objekte.

ME: Du hast mir gesagt, dass die Masken von Ziehouo getanzt wurden, seine Masken sind also im Ritus gebraucht worden?

SA: Ja, sicher haben seine Masken getanzt. Das ist der Grund, weshalb ich gesagt habe, dass es sich um eine traditionelle

Reproduktion handelt.

ME: Also hat er die Maske im Stil seines großen Bruders Sonnah reproduziert. Aber er produziert eine Maske nicht, um sie beispielsweise an einen Touristen zu verkaufen.

SA: Er reproduziert nicht den Stil seines großen Bruders, der gestorben ist, er reproduziert seinen eigenen Stil. Er kann eine Kopie reproduzieren, die verkauft wird, aber das ist etwas anderes. Sein großer Bruder *Sonnah Coulibali* reproduzierte die Maske für ein Dorf, sie riefen ihn, damit er eine Maske als Ersatz anfertige. So ist der Verlauf.

ME: Aber es stimmt doch, dass, wenn eine Maske getanzt, also im Ritus gebraucht wurde, sie dann original und authentisch ist? Für mich ist eine Reproduktion nur für den Verkauf angefertigt und nicht für eine traditionelle Zeremonie.

SA: Die Reproduktionen sind für den Verkauf gemacht. Man kann das Reproduzierte auch an das Dorf verkaufen. Ich möchte, dass Du das verstehst. Der Bildhauer fertigt die Reproduktion nicht nur, um sie an den Touristen zu verkaufen, er reproduziert auch, um an das Dorf zu verkaufen, wenn es dieses erbittet. Ich hoffe, Du verstehst mich.

Die Masken von *Ziehouo* sind antike Reproduktionen, die gedient haben. Ich hoffe, Du verstehst, was ich Dir zu verstehen geben will. Die Reproduktion ist nicht nur für den Verkauf an den Touristen gedacht, sie zeigt auch den Wechsel einer Maske auf, die gedient hat. Die Maske des Rituals hat einen Wechsel vollzogen. Deshalb ist der Austausch eine Reproduktion. Daher ist sie nicht die erste, sie ist vielleicht die zweite oder dritte, aber sie ist original in Zusammenhang mit der Tradition. Ein Beispiel!!! Eine Maske von *Songuifolo Silué*, er ist verstorben. Die Masken, die er für das Dorf geformt hat, sind originale Masken. Bevor die Maske gemacht wird, um sie dem Dorf zu geben, hatte das Dorf eine andere Maske. Deshalb ist die Maske, die *Songuifolo* dem Dorf gibt, eine Reproduktion, da die Tradition nicht mit der Maske von *Songuifolo* begonnen hat!! Um es Dir zu sagen: Die Masken für das Dorf werden für eine bestimmte Periode reproduziert!!! Alle Masken, die Du erhältst, sind originale Masken der Tradition. Du siehst eine Maske der Tradition, die auch aus Holz geschnitzt ist, unterschiedlich im Gegensatz zu der, die für den Touristen reproduziert wurde.

ME: Ich frage deshalb so genau nach, weil ich meine, dass es diesbezüglich Missverständnisse bzw. ein Unverständnis gibt.

SA: Die originalen Masken sind aus den Bäumen der Geister geschnitzt, das Holz ist von den Geistern angeordnet. Man muss für die Maske der Tradition ein bestimmtes Holz nehmen, nämlich *Lingue* (botanischer Name: *Azelia africana*), *Latio* und *Noufougnarme*. All dies sind Hölzer, die den Bildhauer autorisieren, eine Maske in der originalen Tradition zu machen. Es besteht ein Unterschied zwischen einer Maske der traditionellen Reproduktion und einer Maske der Reproduktion für den Touristen!!! Es gibt viele Fälle, in denen viele Personen die Tradition der Senufo-Masken ignorieren!! Viele Personen verstehen nicht die Originalität der Senufo Masken!!!

ME: In Deiner Definition ist eine Reproduktion also keine Kopie. Im Kunsthandel wird sehr schnell von einer Kopie gesprochen. Ich finde, dass der Begriff „Ko-



Abb. 8: Koulé (Schnitzer) Ziehou Coulibali, Korhogo, Elfenbeinküste, Juni 2014

pie“ nicht richtig ist. Eine Kopie ist eine Nachahmung eines Objektes oder Produktes, durch deren Kommerzialisierung dem Urheber geschadet wird. Daher spreche ich auch von einer Zweitanfertigung, wenn der Bildhauer selbst eine Doublette anfertigt, die für den Verkauf bestimmt ist.

SA: Genauso ist es. Eine Reproduktion ist keine Kopie für den Verkauf!!! So ist es, wie ich es verstanden haben will!!!

ME: *Ab wann würdest Du von der Anfertigung einer Fälschung sprechen?*

SA: Ich weiß nicht, was Du mir damit sagen willst, wann ein Objekt falsch ist. Ein Objekt hat eine Identität!!! Für mich ist ein Objekt nicht falsch, wenn man seine Identität kennt!!

ME: *Du wirst mir aber recht geben, dass es eine Fälschung ist, wenn ein Objekt nicht den Weg des Gebrauchs geht, sondern vorgetäuscht und manipuliert wurde, beispielsweise wenn durch Säure künstlich Patina auf Messing erzeugt wird, wenn ein Metallobjekt maschinell an Stellen poliert ist, an denen keine Politur sein sollte, wenn Bronze mit Noirit geschwärzt wird, wenn eine Maske mit Joghurt oder Fäkalien bestrichen wird, um das Holz künstlich schneller verwittern zu lassen, wenn Tragespuren geschmirgelt werden, wenn Einschnitte durch Fadenbefestigung nachgeahmt werden, wenn mit Schuhcreme krustige Patina erzeugt wird, wenn Beopferung aus Klebstoff erzeugt wird, wenn eine Holzstatue bewusst Termitenfraß ausgesetzt wird, wenn Kaolin durch Farbe und Beton künstlich hergestellt wird, etc. etc. etc. ...es gibt viele Anwendungen, um ein Objekt künstlich alt und gebraucht aussehen zu lassen.*

SA: Der Markt der afrikanischen Kunst existiert überall und sehr lange. Ich verstehe es, wenn Techniken angewendet werden, um einem Objekt den Anschein von Authentizität zu geben, aber das ersetzt keinen traditionellen Gebrauch. Jeden Tag wächst die Produktion afrikanischer Kunst im Kontext des Verkaufes. Ein Objekt zeigt Authentizität, und hinter dem Objekt verbirgt sich eine Identität. So will ich das verstanden haben!!!! Alle Objekte sind verschieden!! Zwischen einer Kopie und einem traditionellen Objekt gibt es Unterschiede!!! Wenn sie schon nicht den gleichen Gebrauch haben, voilà, dann ist das der Grund, weshalb sie unterschiedlich sind. Das eine ist in die Realität gebracht, das andere in der Realität gebraucht. Folglich siehst Du, dass sie verschieden sind. Die künstlerische Skulptur existiert heute noch. Ich lebe in dieser Realität den ganzen Tag, ich versuche, von den anderen zu lernen!! Nur die Zeit ist es, die das Alter eines Objektes definiert!!! Ich denke, Du verstehst meine Sicht, ich hoffe!! Ich kann Dir nicht sagen, dass ich nicht weiß, Markus, ich kann Dir sagen, dass ich weiß.

ME: *Das macht es sehr schwierig, ein künstlerisch wertvolles Objekt zu verkaufen. Denn das Misstrauen ist – verständlicherweise - enorm hoch.*

SA: Aus diesem Grund suche ich Objekte, die in der Tradition stehen. Mögen sie auch klein sein: Sie haben einen Gebrauch.

ME: *Der Koulé Songuifolo Silué aus Sirasso wurde einmal gefragt, wie er unsere Begeisterung für Euer traditionelles Senufo-Handwerk sieht. Er antwortete: „Ihr stellt unsere Objekte aus wie Blumen, die man auf den Tisch stellt.“ Wie denkst Du darüber, dass wir Senufo-Handwerk sammeln?*

SA: Jedem Individuum seine Gedanken, das ist das Essentielle.

Text: Markus Ehrhard (www.ornito.com)

Fotos: Souleymane Arachi

Kontakt: Souleymane Arachi, Bp 255, Korhogo, Côte d'Ivoire
souleyarachi@yahoo.fr

ANMERKUNGEN

- 1 Der folgende Text ist ein Auszug aus unseren Diskussionen und erscheint vollständig im Frühjahr 2016 in meinem zweiten Buch „Wenn Brauch Gebrauch beeinflusst – Band II“.
- 2 Anmerkung des Autors: Über die genaue Herkunft des Vaters und seine ethnische Zugehörigkeit wurde trotz mehrmaliger Nachfrage keine Auskunft erteilt.
- 3 „Ehren-Diplom. Der Minister für Kultur und Frankophonie, Maurice Bandaman, zeichnet mit diesem Ehren-Diplom Herrn Souleymane Arachi für seinen Beitrag zur kulturellen Entwicklung der Elfenbeinküste aus. September 2012.“

EIN FEDERKOPFSCHMUCK DER NAHUA



Abb. 1: Kopf-Reif (WI-1481) der Tikuna oder einer Nahua-Gruppe (?)

IN DER SAMMLUNG JOHANN NATTERER

Die Ausstellung *Jenseits von Brasilien* im damaligen Völkerkundemuseum Wien im Jahr 2012 war den ethnografischen Sammlungen Johann Natterers gewidmet. Im Ausstellungskatalog ist ein besonders schöner und seltener Federschmuck abgebildet (S. 76, WI-1481), der etwa zweihundert Jahre der falschen Ethnie zugeordnet war. Im Objekttext schreibt Claudia Augustat, ohne dies zu begründen: „Die Zuschreibung dieses Kopfschmucks an die Ticuna ist fraglich. Stilistisch entspricht er eher den Gegenständen der Culino, einer Gruppe

von Pano-sprachigen Bewohnern der Gegend und damaligen Nachbarn der Ticuna.“¹

Diese Neuordnung basiert auf meiner schriftlichen Auswertung zum Federschmuck des Wiener Museums, die im Jahr 2006/07 übergeben wurde. Hier stand: „Kein vergleichbares Stück in anderen Tikuna-Sammlungen vorhanden. Federn, Farbfolge und Technik verweisen eher auf die Culino (Pano-Gruppe), damals Nachbarn der Ticuna.“²

Es freut mich, dass meine knapp geäußerte Neubestimmung



Johann Natterer (1787-1843) war einer der bedeutendsten naturwissenschaftlichen Erforscher Brasiliens des 19. Jahrhunderts. Als Mitglied einer österreichischen Expedition kam er im Jahr 1817 und blieb bis 1835. Seine Reiseroute führte ihn weit in das Innere Brasiliens. Er sammelte „[...] 1.146 Säugetiere, 12.294 Vögel, 1.678 Amphibien, 1.621 Fische, 32.825 Insekten, 409 Krustaceen, 951 Konchylien, 73 Mollusken, 1.729 Gläser mit Eingeweidewürmern, aber auch 242 Samen, 430 Mineralien, 138 Holzmuster, 216 Münzen“ sowie „192 menschliche und tierische Schädel“.⁴

Die naturwissenschaftlichen Sammlungen befinden sich überwiegend im Naturhistorischen Museum Wien und die Ethnografika, ursprünglich 2.068 Nummern, im ehemaligen Völkerkundemuseum Wien. Der damalige Kurator Franz Heger listet in seinem Inventar vom 19. Juli 1882 unter „4. Von Johann Natterer gesammelt 1902 + 166 = 2068“. D.h. damals waren noch 1.902 Objekte vorhanden, 166 waren abgegeben oder nicht auffindbar.

Abb. 2: Johann Natterer nach seiner Rückkehr aus Brasilien, um 1840 (?)

ernst genommen und veröffentlicht wurde. Da ich eine Begründung damals nicht geliefert habe, möchte ich dies hiermit nachholen.

Meine Beweisführung erfolgt in drei Schritten:

- * Analyse des typischen Federschmuckes der Tukuna³
- * Beschreibung von Material und (soweit möglich) Technik von WI-1481
- * Analyse des typischen Kopfschmuckes der Culino und Cashinahua

NATTERERS TUKUNA-SAMMLUNG

Anfang Oktober 1834 schickte Natterer seine zwölfte und letzte Lieferung von 22 Kisten nach Wien, darunter wohl auch den oben abgebildete Kopf-Reif. Er hatte das Stück nicht vor Ort erworben, denn das damalige Siedlungsgebiet der Tikuna am oberen Amazonas hatte er nicht erreicht. Folgende Ortsangaben finden sich für den fraglichen Zeitraum im „Itinerario“ von Natterer bei Pelzeln⁵:

„Barra do Rio Negro 19. August bis 24. December 1832.
See Manaquiri, Rio Solimões December.
Barra do Rio Negro 30. Januar 1833 bis 7. Juli 1834“
(Barra do Rio Negro ist das heutige Manaus.)

Nach Auswertung zahlreicher Dokumente Natterers kommt Schmutzer zum Ergebnis: „Die früher in vielen Briefen erwähnten Pläne, den Amazonas aufwärts bis nach Tabatinga (AM) an der Grenze von Peru zu befahren, konnte Natterer nicht verwirklichen. Dennoch hat er – wahrscheinlich über Mittelsmänner – mehrere Objekte der bei Tabatinga ansässigen Tikuna erworben. In einer nach 1835 niedergeschriebenen Zusammenfassung seiner Reisen erwähnt Natterer eine Reise an den Oberlauf des Amazonas nicht. Nach dieser Darstellung hat er sich vom 1. August 1832 bis 13. Mai 1834 in Manaus und Umgebung aufgehalten.“⁶

Zur Zeit Natterers lebten die Tikuna „bei Tabatinga in der Provinz Maynas (Peru) bis an den Rio Iça“. Im Heger-Inventar sind 48 Objekte der Tikuna aufgeführt, wovon damals zwei nicht mehr in der Sammlung waren; was einen Bestand von 46 Stücken ergibt. Es handelt sich um 5 „Blasrohre“ (1468, 1469, 1470, 1471, 1472), 3 „Köcher für Blasrohrpfeile“ (1473, 1474, 1475), 2 „Maskenanzüge“ (1476, 1477), 2 „Federkronen“ (1478, 1479), 3 „Kopfschmuck“ (1480, 1481, 1482), 3 „Halsringe“ mit Affenzähnen (1483, 1484, 1485), 1 „Halschmuck“ (1486), 2 „Armzierden“ (1487, 1488), 2 „Oberarmbänder“ (1489, 1490), 2 „Handgelenkbänder“ (1491, 1492), 2 „Kniebänder“ (1493, 1494), 1 „Knöchelschmuck“ (1495), 4 „Schürzchen“ (1496, 1497, 1498, 1499), 2 „Hängematten“ (1500, 1501), 2 „Tragkörbe“ (1502, 1503) und 6 „Wurfspiese“ (1504, 1505, 1506, 1507, 1508, 1509).⁷

Von den 46 Objekten der Tukuna-Sammlung Natterers in Wien sind neun mit Federn verzierter Körperschmuck. Der Federschmuck der *Moça nova* (siehe Abb.10) ist komplett vorhanden: Krone (1478, 1479), Oberkörper-Band mit Vogelbälgen (1482), zwei Oberarm-Binden (1490, 1491), zwei Oberarm(-Stecker mit)-Epauletten (1487, 1488).

Zwei Handgelenk-Binden (1491, 1492), zwei Knie-Binden (1493, 1494) und eine Tanzklapper für die Knöchel (1495) weisen keine Federn auf. Die Binden befanden sich laut Heger-Inventar am Maskenanzug (1477), gehören jedoch zur

	Anzahl	Nummer
Kopf-Krone	2	1478, 1479
Kopf-Band (Nicht Tukuna)	1	1480
Kopf-Reif (Nicht Tukuna)	1	1481
Oberkörper-Band	1	1482
Oberarm-Epaulette	1	1487
Oberarm-Stecker und -Epaulette	1	1488
Oberarm-Binde	2	1490, 1491

Tanzausstattung der *Moça nova* und nicht zur Maske. Auf der Abbildung der Ausstellung im Kaiserhaus um 1840 sind alle genannten Stücke zu sehen (Abb. 3). Richtig angeordnet sind an der rechten Figur mit der schwarzen Maske die Knie-Binden, die Handgelenk-Binden, die Hals-Ringe mit Affenzähnen sowie die Oberarm-Stecker mit den gelben Epauletten; nicht zu sehen sind die Oberarm-Binden. Falsch sind die Maske und das gelbe Feder-Band mit drei roten Ara-Federn (1481). Die aufragende Reihe roter Ara-Federn dahinter gehören zu einer der Feder-Kronen (1479). In der rechten Hand hält die linke Figur den Oberkörper- und Rückenschmuck mit Vogelbälgen. Das Suspensorium wurde nur von Männern getragen. Das Bild ist ein Beleg dafür, dass Natterer nur teilweise klar war, dass es eine zusammengehörendeanzausstattung war. Auch heute scheint dies nicht anders zu sein. Im Ausstellungskatalog von 2012 sind eine Krone (1478) und der Rückenschmuck (1482) als „Teile eines Zeremonialgewandes“ identifiziert.⁸ Die Oberarm- (1489, 1490) und Handgelenks-Binden (1491, 1492) werden als Einzelstücke präsentiert, ebenso der Oberarm-Stecker mit Epaulette (1488). In der Ausstellung befanden sich nur eine Krone, der Rückenschmuck und die Oberarm-Binden in einer Vitrine.

Falsch ist die Behauptung von Augustat im Katalog: „Solche mit Hilfe von Bändern an beiden Oberarmen befestigten Federeinstecker wurden von Männern getragen.“⁹ Wie im folgenden Abschnitt gezeigt, trugen auch Frauen derartige Oberarm-Stecker.



Abb. 3: Tukuna Federschmuck in der Ausstellung im Kaiserhaus, um 1840 (Bildausschnitt)

KÖRPERSCHMUCK DER TUKUNA AUF ABILDUNGEN UND IN BERICHTEN BIS 1950

Ob bereits die spanischen Konquistadoren des Francisco de Orellana um Ostern 1542 erstmals Tukuna begegneten, ist ebenso ungesichert wie ein Zusammentreffen mit der portugiesischen Expedition unter der Leitung von Pedro de Texeira im Jahr 1639.¹⁰

Gesichert sind ab Mitte des 18. Jahrhunderts erste Kontakte mit spanischen Jesuiten, die im Jahr 1760 zur Gründung einer Missionsstation führten. In den Berichten der portugiesischen Reisenden J. Monteiro de Noronha (1768) und F. X. Ribeiro de Sampaio (1774) werden erstmals ethnografische Informationen genannt.

Beschreibungen des Körperschmuck finden sich bei dem Jesuiten-Missionar Joaquin Manuel Uriarte (1720-1802) sowie bei den Reisenden und Naturforschern des 18. und 19. Jahrhunderts Charles Marie de La Condamine (1701-1774), Johann Baptist Spix (1781-1826), Henry Lister Maw (1801-1874), Eduard Poeppig (1798-1868), Alcide d'Orbigny (1802-1857), Gaetano Osculati (1808-1894), Paul Marcoy (1815-1888), Francis Laporte de Castelnau (1812-1880), Henry Walter Bates (1825-1892), João Barbosa Rodrigues (1842-1909) und Jules Crevaux (1847-1882).¹¹ Die erste Monografie ist von dem deutsch-brasilianischen Ethnologen Curt Nimuendajú (1883-1945) verfasst, der im Jahr 1929 fünfzehn Tage die Tukuna besuchte. Es folgten 1941/42 ein sechsmonatiger und ein fünfmonatiger Aufenthalt.¹² Auf Anregung Nimuendajús besuchte das Ehepaar Ilse und Siegfried Waehner in den Jahren 1937/38 mehrere Monate die Tukuna, „wobei Ilse Waehner aktiv an den rituellen Handlungen der Mädchenweihe teilnahm und diese in allen Einzelheiten beschrieb.“¹³

Um 1750 wird an drei Stellen der Missionschroniken des Manuel Uriarte erstmals Federschmuck der Tukuna erwähnt. Anlässlich einer Heiratszeremonie wurden „die Jugendlichen [...] mit Halsbändern aus Federn bedeckt und in der Nase und den Ohrläppchen hatten sie Plättchen aus Muscheln oder Metall oder Rauschgold.“ Sie schmückten sich

- „mit Binden und Federschmuck an den Oberarmen, Händen, Beinen und den Waden.“
- „mit verschiedenfarbigen Feder-Binden an den Oberarmen, Handgelenken, Waden und Füßen.“¹⁴

Die Zusammenfassung dieser drei Textstellen ergibt, dass um den Hals Bänder getragen wurden, die auch den Oberkörper bedeckten, sowie Binden an den Oberarmen, den Handgelenken, unterhalb der Knie und an den Fußgelenken. Nicht klar ist, ob weibliche oder männliche Jugendliche (jóvenes) den Schmuck trugen.

Charles Marie de La **Condamine** war ein französischer Forschungsreisender, der bei seiner Reise den Amazonas abwärts im August 1743 auf Tukuna traf, möglicherweise in der Mission Pévas, in der wie damals üblich Indianer mehrerer Ethnien und Sprachen zusammengezogen waren. Ob sich allerdings die folgende Textstelle, wie Goulard¹⁵ meint, auf Tukuna bezieht, ist durch keinen Hinweis im Text von La Condamine belegt. „[...] während ihrer Feste und Tänze, an welchen wir Zeugen waren, stecken sie sich Vogelfedern von verschiedener Farbe in ihr Gesicht.“¹⁶

Der bayrische Forschungsreisende Johann Baptist **Spix** erreichte am 30. Dezember 1819 die Aldeia São Paulo de Olivença, in welcher Cam-

peva (Omagua), Tukuna und Culino angesiedelt waren, und am 9. Januar 1820 den Ort Tabatinga. Dort lebten damals etwa 300 Tukuna.¹⁷

Spix berichtet: „Als ich in Tabatinga ankam, sah ich mehrere Nachen nach dem Lande zu fahren, welche voll von nackten, mit Arm- und Kniebändern, Epauletten und Stirnbinden von Federn gezierten und um die Lenden mit einem zierlichen Gürtel von Bast bekleideten Indianern waren.“¹⁸ Schmuck trugen die Tukuna also an Arm und Knie (Bänder) sowie am Oberarm (Epaulette) und auf dem Kopf (Stirnbinde), sowie ein Suspensorium um die Hüfte. Unklar bleibt, ob Männer und/oder Frauen Federschmuck trugen. Veröffentlicht sind bei Martius und Spix nur Abbildungen von Masken tragenden Tukuna.¹⁹

Henry Lister **Maw**, ein englischer Seemann, bereiste den Amazonas in den Jahren 1827/28. Er schreibt: Die „[...] Tecunas hatten nur einen Gürtel aus Rinde um die Taille, einige Reihen aus Zähnen um den Hals und einige Federn an den Armen.“²⁰ An anderer Stelle erwähnt Maw ein Treffen mit Yaguas, Nachbarn der Tukuna. Die Beschreibung des Körperschmuckes passt für diese, nicht jedoch für die Yagua: Sie „[...] tragen Streifen aus feiner weißer Rinde, vorn und hinten, und schmücken ihre Köpfe und Arme mit langen Federn des hellroten Arara.“²¹ Auch wenn die Beschreibung ungenau ist, benennt Maw erstmals den roten Ara als Federlieferanten, indirekt auch dessen Körperteil (Schwanzfedern).

Der französische Naturwissenschaftler Alcide d'**Orbigny** war am 18. Dezember 1831 oder 1832 in Tabatinga und am 19. Dezember in São Paulo de Olivença. Er schreibt über die Tecunas: „[...] Ruft sie ein Fest nach Tabatinga, so kommen sie dahin [...] nackt, mit Arm- und Kniebändern, Epauletten, Federkopfputzen und einem zierlichen Gürtel von Baumrinde geschmückt. [...] Der Zufall ließ mich Zeuge eines solchen wahrhaft merkwürdigen Festes werden.“²²

Eduard **Poeppig**, ein deutscher Naturforscher, hatte im Jahr 1831 nur kurzen Kontakt mit Ticuna, die er in der Siedlung Loreto traf. „Nachdem wir am 19. August das letzte peruianische Dorf, Loreto, wo nur zwei Familien getaufter und Quichua verstehender Indianer unter zwölf Haushaltungen von wilden Ticunas wohnen, für einige Augenblicke besucht hatten, traten wir auf neutralen Grund,

der sich [...] bis Tabatinga ausdehnt. [...] Der folgende Morgen brachte uns endlich nach dem ersehnten Tabatinga.“²³

Die Darstellung zweier Tukuna, eines Mannes und einer Frau, im Buch des italienischen Naturforschers Gaetano **Osculati** basiert auf Begegnungen in den Jahren 1847/48. Osculati schreibt: „Die Ticunas umhüllen die Arme und Beine mit Ringen aus der Haut des Iguana und anderer Reptilien und binden um die Arme zwei lange Gebinde bunter Reiher- oder Ara-Federn.“²⁴

Osculatis Beschreibung ist die erste, die illustriert ist (Abb. 4). Auf dieser trägt der Mann an jedem Ober-



Abb. 4: Mann und Frau der Tukuna bei Osculati, 1847/48

arm eine Binde mit Feder-Stecker, Handgelenk-Binden mit Anhänger, eine Hals-Kette, ein Suspensorium um die Hüfte, zwei Fußgelenk-Binden und zwei (Feder?-)Stecker in den Mundwinkeln. Die Frau hat an jedem Oberarm eine Binde mit Feder-Stecker, Handgelenk-Binden, zwei Halsketten, einen Schurz um die Hüfte, je ein Paar Knie- und Fußgelenk-Binden. Zudem hält sie in der rechten Hand an einer Schnur einen scheibenförmigen (nicht zu identifizierenden) Gegenstand.²⁵

Der französische Expeditionsleiter Francis de **Castelnau**, der zwischen 1843 bis 1847 Südamerika bereiste, beschreibt den Federschmuck wie folgt: „[...] die Mehrzahl trägt an den Armen sehr interessante Oberarmbinden, die aus einem Bukett orangener Federn, vom Schwanz einer Acari-Art [Ramphastidae, der Verfasser] in Form eines Rades bestehen. Diese werden überragt von einem anderen Bukett flatternder Federn vom Flügel des Savacou [Ardeidae, der Verfasser] hinter denen die langen Schwanzfedern des roten Ara hervortreten. Man sieht am Hals einiger ein doppeltes Kollier bestehend aus den Zähnen von Jaguaren oder Affen.“²⁶ Castelnau nennt drei verschiedene Federlieferanten: Tukan (Acari), Reiher (Savacou) und roter Ara. Recht genau ist der Oberarmschmuck beschrieben, d. h. ein paar Arm-Binden sowie ein rundes Bukett (Epaulette), welches von einem zweiten Bukett aus Reiherfedern überragt wird, gefolgt von roten Ara-Schwanzfedern.

Der französische Reisende Laurent Saint Cricq alias Paul **Marcy**, der zwischen 1848 bis 1860 im Amazonas-Gebiet unterwegs war, berichtet: „[...] wir sammelten Flöten, Trommeln, Kolliers, Armbänder, Kronen, Pompons, Federgestecke (= aigrettes?) und anderen Schnickschnack [...]“²⁷ Marcoy fertigte vor Ort Zeichnungen, die später in Stiche umgesetzt wurden. Drei Abbildungen zeigen Tukuna.²⁸

Zum Ersten die Oberkörperansicht eines Mannes mit vier Hals-Reifen aus Zähnen sowie Binden an beiden Oberarmen mit vier bzw. fünf aufragenden langen Federn, die in runden Elementen enden (Abb. 5a). Zum Zweiten einen Mann und eine Frau mit jeweils breiten Binden oberhalb des Fußgelenkes und unterhalb des Knies. Die Frau trägt eine Oberarm-Binde mit beidseitig kurzen Federn und der Mann Binden, aus welchen Büschel langer Federn aufragen, die in runden Elementen enden, sowie drei Hals-Reifen mit Zähnen (Abb. 5b). Das dritte Bild zeigt eine Gruppe von fünf Frauen, eine davon mit einem runden, hutartigen Kopfschmuck und zen-

tral aufragenden langen Federn (Abb. 5c). Aus Text und Abbildungen lässt sich zusammenfassend folgender Federschmuck der Männer feststellen: Oberarm-Binden mit Feder-Steckern in runden Elementen (Epauletten?) endend. Ob die Knie- und Fuß-Binden, die Frauen und Männer auf den Abbildungen trugen, mit Federn verziert waren, ist nicht feststellbar. Ob der im Text Krone („couronne“) genannte Kopfschmuck auf der dritten Abbildungen gezeigt wird, ist ebenfalls fraglich.

Der englische Naturforscher Henry Walter **Bates** lebte von Anfang September 1857 bis 3. Februar 1858 für fünf Monate in São Paulo de Olivença bei den „*Tucuna and Collina tribes*“. Auf seinen Angaben basiert die Abbildung einer Festszene (Abb. 6).²⁹

Zentral im Bild steht eine Frau mit einer Krone, die in zwei Segmenten dargestellt ist, unten geschlossen mit einigen lang aufragenden Federn. Um den Hals trägt sie eine Kette, unterhalb der Brüste zwei Bänder über Kreuz, um die Hüfte einen Schamschurz, an den Oberarmen eine Binde mit senkrecht aufragenden Federn und einer kreisförmigen Verzierung, an den Knien und an den Fußknöcheln Binden. Ein Mann – links von ihr an einem Pfosten lehnd – trägt einen Kopfschmuck, der nicht eindeutig erkennbar ist. Bates schreibt: „Einige des Stammes schmücken sich bei diesen Gelegenheiten mit den leuchtend-farbigen Federn von Papageien und Aras. Der Häuptling trägt einen Kopfschmuck oder eine Kappe aus Bromelia-Schnüren, in welche Brustfedern des Tukan mit hoch aufragenden Schwanz-Federn von Aras fixiert sind. Die Beugen der Arme und Beine sind ebenfalls mit Federbüscheln verziert.“³⁰

Bates erwähnt mit dieser Kopfbedeckung einen neuen Typus, den zwar kein anderer Autor des 19. Jahrhunderts beschreibt, der jedoch bei Nimuendajú erwähnt ist. „Meine Informanten sagten, dass diese Baumwoll-Haube, in welche kurze Tukan-Federn befestigt waren, nur von Häuptlingen getragen wurde. Der letzte Träger war der Großvater mütterlicherseits meines Informanten [...] Dies ist offensichtlich das Objekt, welches Bates beschreibt.“³¹ Und weiter: „Auf seiner Abbildung ist der Mann, der sich gegen den Hauspfosten lehnt, offensichtlich der Häuptling mit seinen Regalia.“³²

Unglaublich scheint mir die Angabe bei Bates, dass hier „Brustfedern des Tukan“ verwendet wurden. Diese sind bei den meisten Tukunen (Ramphastidae) weiß, manchmal gelb-weiß bzw. gelb-rot, immer aber sehr kurz und werden daher im Amazonas-Gebiet fast nur mit der Haut (als Skalp) verwen-



Abb. 5a: Tukuna Mann; Abb. 5b: Mann und Frau der Tukuna; Abb. 5c: Frauen der Tukuna (bei Paul Marcoy, um 1850)



Abb. 6: Mann und Frau der Tukuna bei Bates, um 1858

det. Wahrscheinlicher ist, dass für diese Kappe die roten und gelben Federn des Bürzels verwendet wurden, möglicherweise auch schwarze Körperfedern. Die ornithologischen Angaben von Bates sind insgesamt unzuverlässig.

Die ersten Fotos von Tukuna sind von dem Fotografen Albert **Frisch** aus dem Jahr 1868. Auf einem ist ein Paar zu sehen (Abb. 7a). Der Mann trägt Hals-Reifen aus Zähnen, ein Suspensorium, ein Paar Knie-Binden und beidseitig Oberarm-Binden, in welche Stecker aus Ara-Schwanzfedern eingesteckt sind. Ob er auch die kugelförmigen Epauletten trägt, ist nicht erkennbar. Die Frau trägt mehrere Lagen von Ketten, mindestens eine Knie-Binde und kugelförmige Federverzierungen am Oberarm (Epaulette?). Auf dem zweiten Foto (Abb. 7b), das in Tabatinga aufgenommen wurde, lehnt ein Mann an dem Pfosten einer Hütte mit einer Art Mütze auf dem Kopf, mehrreihigen Zahnketten um den Hals, an den Oberarmen jeweils Binden mit kugelförmigem Federschmuck (Epauletten?), mit Suspensorium und einem Paar Knie-Binden. Über

den Oberkörper läuft von der rechten Schulter zur linken Hüfte eine Bandoliere aus Nussschalen. Eine der drei Frauen trägt mindestens eine Oberarm-Binde (mit Epaulette?), verschiedene Ketten um den Hals, sowie Knie- und Fußgelenk-Binden.

Der brasilianische Naturwissenschaftler João **Barbosa Rodrigues** schreibt in einem Ausstellungskatalog des Jahres 1882: „Die Männer tragen große Halsreifen aus Schweinezähnen, breite Binden aus Baumwollgewebe, ein Suspensorium aus dem gleichen Gewebe, mit welchem sie den Intimbereich bedecken, und an Festtagen Oberarmschmuck aus Ara-Federn, das ist eine Armbinde aus kleinen Federn des hellroten Ara verziert mit blauen und gelben Schwanzfedern des Ara canindé. Sie schmücken den Kopf mit einem großen Kopfschmuck von Flügelfedern des gleichen Aras, verziert mit kleinen roten Federn, der nach vorn mit vier oder fünf langen Schwanzfedern des roten Ara abschließt. Die Frauen tragen an Festtagen außer einem großen rechteckigen Tanga aus Baumwollgewebe oder Turury Binden und Kniebinden aus Baumwollgewebe und an den Oberarmen Armbinden mit großen Rosetten aus Ara-Federn.“³³

Die zugehörige Abbildung (Abb. 8) zeigt einen Mann mit langem Blasrohr, auf dem Kopf eine Krone, deren unterer, geschlossener Teil von vier mehr als doppelt so langen Federn überragt wird. Um den Hals trägt er zwei Reife (mit Zähnen), um die Hüfte ein Suspensorium und je eine Binde mit anhängenden (Feder?)-Büscheln an den Knien, an beiden Oberarmen vier längere Federn, darunter vier kürzere, die in kreisförmigen Büscheln (Epaulette?) enden.³⁴

Auch wenn **Crevaux** bei der abgebildeten Begegnung mit



Abb. 7a+b: Erste Fotos von Tukuna, Albert Frisch um 1868 (B-VIII2755 Ethnologisches Museum Berlin)



Abb. 8: Tukuna-Mann bei Barbosa Rodrigues, 1882



Abb. 9: Tukuna-Mann bei Crevaux, 1879



Abb. 10a+b: Junge Frau (Moça nova) der Tukuna bei Waehner, 1938

feindlichen Indianern im Jahr 1879 die Tukuna nicht erwähnt, trägt der rechts am Boden sitzende Mann den typischen Schmuck: mehrere Hals-Reifen, zwei Knie-Binden und am Oberarm sind vier eingesteckte, nach oben ragende Federn erkennbar, die unten in einem kugeligen Büschel enden (Abb. 9).³⁵

Auf den Fotos von Ilse und Siegfried **Waehner** aus dem Jahr 1938 hat eine junge Frau eine zweilagige Feder-Krone vor den Augen, die am Hinterkopf mit zwei Bändern festgebunden ist (Abb. 10). Der Rücken ist dicht behängt mit Vogelbälgen. An beiden Oberarmen sind Binden erkennbar, in welche Federbüschel (Epauletten) eingesteckt sind. Ob auch an Handgelenk, Knien und Fußgelenken Binden getragen werden, ist auf den Fotos nicht festzustellen. Sicher ist, dass die junge Frau keine Oberarm-Stecker trägt.³⁶ Interessant ist, dass sie auf den Fotos die Federkrone so trägt, dass die Augen bedeckt sind. Erst nach dem Ausreißen der Haare durfte sie diese oberhalb der Augen tragen.³⁷

Nimuendajú beschreibt den Schmuck der *Moça nova* wie folgt: „Vor Sonnenaufgang wird sie geschmückt [...] mit Bändern aus Federn des royal sparrow hawk [Accipitridae(?), der Verfasser], einem Diadem langer Ara-Federn, Armbinden

aus Federn mit weißen turury-Fransen, Federbändern mit Tukan-Bälgen und -Schwänzen, Schnecken-Glöckchen mit Knochenklöppel und Ohr-Steckern [...]“³⁸

Auf einem Foto von Richard Evans **Schultes** aus dem Jahr 1954 ist eine Frau zu sehen („[...] elderly female shaman of the Tukuna on the Rio Acacayuca in the Columbian Amazon.“³⁹). Sie trägt mehrere Lagen Ketten um den Hals, außerdem beidseitig Oberarm-Binden mit Feder-Steckern aus Ara-Schwanzfedern und hellen Daunen. Eingesteckt auch die kugeligen Federbüschel (Epauletten) sowie nach unten hängend Tukan-Balgteile (Brust und Schwanz).

Auf weitere Abbildungen und Veröffentlichungen des 20. Jahrhunderts wird hier nicht eingegangen, da die historische Analyse des Federschmuckes der Tukuna das Thema dieses Beitrages ist. Erwähnt sei nur eine Ausstellungsveritrine im Tropenmuseum Amsterdam, die den Tukuna gewidmet ist und einigen von ihnen in den 1990er-Jahren gestaltet wurde (Abb. 12). Hier trägt die Moça-Nova-Puppe um den Kopf eine Krone mit blauen und roten Ara-Schwanzfedern, sowie um Hals und Oberkörper Bänder mit überwiegend kurzen schwarzen Federn, aber auch einigen etwas längeren gelben, grünen und weißen, außerdem Oberarm-Binden mit kurzen gelben und roten Federn.



Abb. 11: Frau der Tukuna bei Schultes, 1954



Abb. 12: Moça nova Puppe der Tukuna im Tropenmuseum Amsterdam

Autor	Jahr	Kopf	Hals	Oberkörper	Arm	Bein	M/F
Uriarte	1750	---	(cubiertas con collares)	Bänder	Arm-Binde (<i>volantes</i> ⁴⁰) Handgelenk-Binde	Knie-Binde Fuß-Binde	kA
Condamine	1743	Stecker Mundwinkel?	---	---	---	---	kA
Spix	1820	Stirnbinde	---	---	Armband+Epaulette	Knieband	kA
Maw	1828	Head Scarlet macaw Schwanz	---	---	Oberarm-Stecker Scarlet macaw Schwanz	---	Mann
Orbigny	1833	<i>Coiffure</i>	---	---	Arm-Binde (<i>paré de bracelet aux bras et aux genoux</i>) Epaulette	Knie-Binde	kA
Castelnau	1845	---	Kette (<i>collier</i>)	---	Oberarm-Binde (<i>bracelet</i>) +Stecker (<i>bouquet de plumes flottantes</i>) Reiher und rote Ara-Schwanzfedern Epaulette (<i>bouquet en forme de rou</i>) orange Federn vom Tukan-Schwanz (Acari)	---	kA
Osculati	1848	--- Feder-Stecker Mundwinkel ---	Kette +Stecker (<i>mazzi</i> , Reiher oder Ara) Kette	---	Oberarm-Binde+Handgelenk-Binde Oberarm-Binde+Stecker Handgelenk-Binde	Fuß-Binde Knie-Binde Fuß-Binde	Mann Frau
Marcocoy	ca. 1850	--- Krone (<i>couronne</i>)	Kette ----	---	Oberarm-Binde+ Stecker+Epaulette (<i>pompon?</i>) Oberarm-Binde (<i>bracelet</i>)	Fuß-Binde Knie-Binde Fuß-Binde	Mann Frau
Bates	1858	Krone (<i>cap</i>) Kappe Brustfedern Tukan	Kette ---	Band ---	Oberarm-Binde Stecker+Epaulette Oberarm-Binde	Knie-Binde Knie-Binde	Frau Mann
Frisch	1868	--- ---	Kette Kette	---	Oberarm-Binde+Stecker Oberarm-Binde+Epaulette?	Knie-Binde Knie-Binde	Mann Frau
Barboza	1882	Krone Ara ---	Kette ---	---	Oberarm-Binde (Ara macao) +Epaulette+Stecker (Ara canindé) (<i>braçadeiras</i>) Oberarm-Binde+Epaulette	Knie-Binde Knie-Binde	Mann Frau
Crevaux	1879	---	Kette	---	Oberarm-Binde+Stecker +Epaulette?	Knie-Binde	Mann
Wahner	1938	Krone	Kette	Bälge	Oberarm-Binde+Epaulette?	Knie-Binde	Frau
Nimuendajú	1941	Krone Ohr-Stecker	---	Bälge	Oberarm-Binde	---	Frau
Schultes	1954	---	Kette	---	Oberarm-Binde+ Stecker+Epaulette+Bälge	k.A	Frau

Eine Zusammenfassung der Quellen zum Federschmuck hat bisher nur Nimuendajú versucht. Er kommt zu dem Ergebnis: „Männer trugen Armbinden mit langen Federn und Ketten aus Zähnen. Zu Festen trugen die Häuptlinge eine Kappe aus Federn, die in ein Netz aus Baumwoll- oder Bromelia-Fasern geknüpft waren, oder große Diademe.“ ⁴¹

Die Auswertung der Abbildungen und Texte ergibt ein deutlich präziseres Bild. Typischer Federschmuck des **männlichen** Tukuna waren paarweise an beiden Oberarmen getragene Binden mit Steckern und Epauletten. Die Binden werden von Uriarte, Spix, d'Orbigny, Osculati, Castelnau, Bates, Barbosa Rodrigues erwähnt und sind auf Abbildungen bei Marcocoy und Crevaux sowie den Fotos von Frisch zu sehen die Stecker auf Abbildungen von Osculati, Marcocoy, Barbosa Rodrigues und Crevaux sowie dem Foto von Frisch und Schultes und außerdem genannt in den Texten von Spix, Castelnau, Maw und Rodrigues. Von Epauletten schreiben Spix, d'Orbigny und Castelnau, zu sehen sind sie auf Abbildungen von Marcocoy, Barbosa Rodrigues und Crevaux sowie den Fotos von Frisch und

Schultes. Dass auch Frauen Oberarm-Binden und Epauletten trugen, ist auf den Abbildungen bei Osculati, Frisch, Barbosa Rodrigues und dem Foto von Schultes festzustellen. Stecker sind auf der Abbildung von Osculati und auf dem Foto von Schultes zu sehen. Bei den Steckern sind als Material Federn vom Reiher (Osculati, Castelnau) sowie vom Schwanz des roten Ara (Maw, Osculati, Castelnau) genannt. Barbosa Rodrigues schreibt von blauen und gelben Schwanzfedern des Ara ararauna. Hinsichtlich der Epauletten erwähnt nur Castelnau den Tukan (Acari) als Federlieferanten. Laut Barbosa Rodrigues sollen die Oberarm-Binden mit kurzen roten Ara-Federn verziert gewesen sein.

Unklar ist, ob die an den folgenden Körperteilen getragenen Binden mit Federn verziert waren:

- * Knie (Text bei Uriarte, Spix, d'Orbigny; Abbildungen bei Marcocoy, Bates, Crevaux)
- * Fußgelenk (Text bei Uriarte; Abbildungen Osculati, Marcocoy)
- * Handgelenk (Text bei Uriarte; Abbildung bei Osculati).

Unsicher ist auch, welcher Kopfschmuck von Männern getragen wurde. Spix erwähnt „Stirnbinden“, Maw schreibt von „langen roten Ara-Federn“, d'Orbigny von „coiffure“, Barbosa Rodrigues von einem „großen Kopfschmuck von Flügelfedern des gleichen Aras (*A. ararauna*), verziert mit kleinen roten Federn, der nach vorn mit vier oder fünf langen Schwanzfedern des roten Ara abschließt.“ Bates nennt eine „Kappe aus Bromelia-Schnüren, in welche Brustfedern des Tukan fixiert sind und mit hoch aufragenden Schwanzfedern von Aras“, die auch Nimuendajú bestätigt.

Möglicherweise wurden bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts auch Federn im Bereich der Mundwinkel getragen (Abbildung bei Osculati, Text bei La Condamine).

Wie die Abbildung bei Marcoy zeigt und im Text von Barbosa Rodrigues beschrieben ist, trugen **Frauen** auch einen Typus von Oberarm-Binden mit beidseits kurzen Federn. Erwähnt sind weiterhin Binden an den Handgelenken (Osculati-Abbildung), Knien (Osculati-Abbildung, Marcoy-Abbildung, Frisch-Foto) und Fußgelenken (Osculati-Abbildung, Marcoy-Abbildung, Frisch-Foto). Ob diese mit Federn verziert waren, ist unklar. Außerdem waren junge Frauen im Rahmen der Moça nova-Zeremonie wie folgt geschmückt:

- * Krone (Bates-Abbildung, Waehner-Foto, Nimuendajú-Text)
- * Bänder mit Balgteilen am Oberkörper (Waehner-Foto, Nimuendajú-Text)
- * Oberarm-Binden (Bates-Abbildung, Waehner-Foto, Nimuendajú-Text) und -Epauletten (Bates-Abbildung, Waehner-Foto, Schultes-Foto) und -Steckern (Bates-Abbildung)
- * Knie-Binden (Bates-Abbildung)
- Fußgelenk-Binden (Bates-Abbildung).

Hinsichtlich der **Herstellung des Federschmuckes** gibt es nur bei Waehner nähere Informationen. „Dann wurde das Festkleid der Moça nova angefertigt. Auf die Matte wurden Körbe von Hunderten von Arara-, Reiher- und Tukanfedern geschüttet. Ganze Tukan-Bälge lagen dabei, auch der Balg eines Mutum (dem Vogel ihres Clans) [...] Die in der Nacht gewonnene Turury-Matte wurde in sieben ca. 2 cm breite Streifen geteilt, [...] Es hockten nun ca. 30 Frauen und 10 Männer um die Matte herum, ordneten die Federn und nähten die Bälge und die Federn an den Turury-Streifen an. Andere waren damit beschäftigt, die Federkrone herzustellen. Sie flochten zunächst aus Tucum-Fäden ein Band, in das die Reiher- und Arara-Federn eingesteckt wurden. Ein anderer machte die Armbändchen und die Bändchen für die Fußgelenke.“⁴²

FEDERSCHMUCK DER TUKUNA IN MUSEUMSSAMMLUNGEN

Die beiden Wiener **Feder-Kronen** (WI-1478, WI-1479) sind wie folgt im Inventarbuch von Heger (1882) beschrieben, das auf den Eingangslisten und Etiketten von Natterer basiert: 1478: „Federkrone besteht aus einem breiten Bastring, an



Abb. 13a: Krone Typus „Glieder-Binde“ der Natterer-Sammlung (WI-1478)

Abb. 13b: Krone Typus „Bast-Binde“ (B-VB11561d)



dem außen zahlreiche mit weißem Baststoff umwickelte Bambus(?)stäbchen befestigt sind, mit rotbraunen Figuren übermalt. Vorn stecken eine Reihe feiner lichtgrauer Federn, hinten eine zweite Reihe langer Schwanzfedern vom rothen Ara, vom oberen Ende einer dieser Federn befinden sich noch 25 kurze rothe Federn mit schwarzen Enden angebracht. [...] Der innere Rindenreifen an einer Stelle der Quere nach gebrochen. Heger“

1479: „Federkrone der vorigen ähnlich, jedoch weniger schön, auch fehlt der feste Bastring, und das Ganze ist nicht geschlossen, sondern wird um die Stirne gebunden. Wird bei den Festen getragen.“

In sieben europäischen und zwei brasilianischen Museen befinden sich mindestens 18 dieser Kronen, die einen Sammlungszeitraum von 1834 bis 1993 dokumentieren. Sechs davon sind aus dem 19. Jahrhundert (Berlin 2, Stockholm 1, Wien 3), die beiden Natterer-Kronen sind die ältesten. Sieben Kronen sind von dem Ehepaar Waehner bzw. Curt Nimuendajú mit detaillierten und zuverlässigen Informationen gesammelt. Der Gesamtbestand ist hinsichtlich Stückzahl und Dokumentation ausreichend, um gemeinsame Merkmale zu

untersuchen sowie über einen Zeitraum von ca. 160 Jahren hinsichtlich Material und Technik zu vergleichen. In der Tabelle ist im Merkmal Qualität (Zustand, Ästhetik) eine erste vergleichende Bewertung mit dem gesamten Werkskorpus versucht.

Ein wesentlicher Unterschied fällt bei der Trägerkonstruktion auf, die entweder aus einzeln erkennbaren Elementen (Glieder-Binde) oder aus einem Stück Baumbast (Bast-Binde)

IVc11870, Z-13879); bei Kronen des 19. Jahrhunderts sind es ausschließlich rote Schwanzfedern des Ara macao. Auch die vereinfachte Trägerkonstruktion als durchlaufende Baumbast-Binde findet sich erst im 20. Jahrhundert (AM-5529.50, B-VB11561d, BS-IVc11870). Zur Verbindung der einzelnen Elemente wurde ausschließlich eine aus Pflanzenfasern gedrehte Schnur verwendet, jedoch keine Baumwolle. Im Vergleich mit den anderen Kronen der Tukuna zeigt WI-1478 eine Ano-

Museum	Nummer	Technik	Sammler	Eingangsjahr	Qualität
Amsterdam	AM-5529.50.1 AM-Ausstellung	Bast-Binde Glieder-Binde	W.M. Fontaine W.M.Fontaine?	1993 1993	gut gut
Basel	BS-IVc11870	Bast-Binde	Borys Malkin	1968	mittel
Berlin	B-VB906 B-VB907 B-VB11561d B-VB13709	Glieder-Binde Glieder-Binde Bast-Binde Glieder-Binde	Hähnel/Staudinger Hähnel/Staudinger Ilse+S. Waehner Ilse+S. Waehner	1884 1884 1935 1938	gut mittel sehr gut schlecht
Belem	BL-4213 BL-4273	Glieder-Binde Glieder-Binde	Curt Nimuendajú Curt Nimuendajú	1941 1941	gut sehr gut
Dresden	D-49503 D-49507	Glieder-Binde Glieder-Binde	Ilse+S. Waehner Ilse+S. Waehner	1938 1938	gut sehr gut
Stockholm	ST-1865.1.202	Glieder-Binde	F. da Silva Castro	1865	sehr gut
Wien	WI-1478 WI-1479 WI-82713	Glieder-Binde Glieder-Binde Glieder-Binde	Johann Natterer Johann Natterer Amanda Loreto	1834 1834 1907	gut mittel sehr gut
Zürich	Z-13879	Glieder-Binde	Borys Malkin	1970	schlecht

besteht. Letzterer Typus ist bei Kronen des 19. Jahrhunderts nicht zu finden und ist wohl eine neue (arbeitsparende?) Variante.

Im Vergleich sind folgende Materialien und Techniken typisch für die Tukuna des 19. und überwiegend auch des 20. Jahrhunderts. Etwa 6-8 Zentimeter lange und einen halben Zentimeter breite Holzstücke sind mit schmalen Streifen aus hellem *turury*-Baumbast (*Ficus* sp.) umwickelt. Etwa 30-35 dieser Elemente sind mit gedrehter Schnur aus Pflanzenfasern aneinandergereiht und bilden die Trägerkonstruktion (Glieder-Binde), die beim Tragen am Hinterkopf zusammengebunden wurde. Eingesteckt sind bei den sechs Stücken des 19. Jahrhunderts grau-weiße und weiße Federn eines Reihers (*Ardeidae*) und lange rote Schwanzfedern des Ara macao, manchmal mit blauen Anteilen. Selten sind in einem Element gleichzeitig rote und weiße Federn zu finden.

Blaue Ara-Schwanzfedern von Ara chloroptera und/oder Ara ararauna sind nur bei Stücken des 20. Jahrhunderts nachweisbar (AM-5529.50, AM-Ausstellung, B-VB11561d, BS-

malie. Die Vorderseite der roten Ara-Federn zeigt beim Tragen nach innen, statt nach außen. Vermutlich sind für diese Drehung der Federn europäische Verursacher verantwortlich. In der obigen Beschreibung von WI-1478 waren außerdem „25 kurze rothe Federn mit schwarzen Enden“ erwähnt, die an einer der roten Ara-Schwanzfedern angebracht waren. Diese sind nicht mehr vorhanden.

In Museumssammlungen ist (bisher) kein weiterer Kopfschmuck der Tukuna vorhanden. Für die von Bates und Nimuendajú erwähnte Haube („cap“) gibt es kein Belegexemplar. Zwei Kopf-Reife (164, 165) und eine Kopf-Binde (1116) im Museum für Völkerkunde Dresden, die Poeppig während seiner Brasilien-Reise erworben hat und die bis heute den Tukuna zugeordnet werden, sind nicht typisch für diese. Unten erfolgt zunächst nur deren regionale Neubestimmung durch vergleichbare Stücke in Museumssammlungen, die zuverlässig dokumentiert sind. Eine Begründung muss aus Platzgründen an anderer Stelle erfolgen.

Ethnie-Zuordnung			Vergleichsstück	
Nummer	Dresden	Schlothauer	Sammler	Nummer
D-164	Tikuna	Tucano, Rio Tiquie Siusi Rio Caiary	Koch-Grünberg, 1903-05 Peter Bauer, 1913 Hermann Schmidt, 1907	B-VB5715 MU-1919.10.12+13 S-79899
D-165	Tikuna	Yagua	Etienne Gillet-Brez, 1852-63	GE-7516 bis 7521
D-1116	Tikuna	Rio Apaporis	Spix/Martius, 1820	MU-263 bis 265

Klaus-Peter Kästner, ehemaliger Kustos der Amerika-Sammlungen des Dresdener Völkerkundemuseums (Mail an den Verfasser, 1. Februar 2014)

Zur Frage, ob die Provenienzangabe „Tikuna“ zu den Objekten der Poeppig-Sammlung des Dresdner Völkerkundemuseums von Poeppig selbst stammt. Laut Eingangskatalog (mit den Eintragungen von Max Uhle) handelt es sich um folgende Objekte:

„Federdiadem“	Kat.-Nr. 164	(Original-Nr. 30)
„Federdiadem“	Kat.-Nr. 165	(Original-Nr. 31)
„Federgürtel“	Kat.-Nr. 1116	(Orig.-Nr. 32)
„Halsband * aus Affenzähnen“	Kat.-Nr. 211,212	(Orig.-Nr. 33,34)

(* Es handelt sich hierbei nicht um ein Halsband, sondern um drei miteinander verbundene Halsreifen, an denen Affenzähne befestigt sind.)

In den Ankaufsakten zur Poeppig-Sammlung befinden sich zwei Dokumente, die in diesem Zusammenhang von Interesse sind. In einem Brief vom 20. Oktober 1841 an Kraukling, den damaligen Direktor des Historischen Museums (aus dem später das Völkerkundemuseum hervorging),

bietet Poeppig seine ethnographische Sammlung an. Darunter befinden sich auch die Ticuna-Objekte: „zwei Halsbänder oder Stirnschmuck aus Ramphastus-Federn [Tukan], Federschurz der Weiber aus Macao-Federn [roter Ara], dreifaches Halsband mit Zähnen des Cebus [Kapuzineraffe]“. Im Objektverzeichnis, das Poeppig 1843 beim Verkauf der Sammlung übergab, sind die folgenden Ticuna-Objekte aufgeführt: „zwei Federhalsbänder“ (Orig.-Nr. 30, 31), „Federgürtel“ (Orig.-Nr. 32), „zwei Halsreifen, miteinander verbunden und mit Affenzähnen besetzt“ (Orig.-Nr. 33, 34). Ich nehme an, dass Poeppig die o. g. Objekte während seines kurzen Aufenthaltes bei den Ticuna erworben hat, dass er sie aber (zumindest den Federschmuck) nicht in Gebrauch gesehen hat. Dafür spricht, dass er 1841 in seinem Angebot betreffs der zwei Federdiademe schreibt: „Halsbänder oder Stirnschmuck aus Ramphastus-Federn“. In der Verkaufsliste von 1843 werden sie als „Federhalsbänder“ aufgeführt. Uhle hat sie dann korrekterweise als Federdiademe katalogisiert. Bemerkenswert ist auch, dass der „Federgürtel“ (Verkaufsliste und Katalogeintrag) in dem Angebotsschreiben als „Federschurz der Weiber“ bezeichnet wird.

Abschließend noch zum weiteren Federschmuck der Moçana im ehemaligen Völkerkundemuseum Wien.

Zunächst das **Oberkörper-Band** aus Vogelbälgen bzw. -balgteilen. Im Heger-Inventar heißt es:

1482: „Kopfschmuck besteht aus einem ganz schmalen gewebten Bande, von dem 20 meist prächtig gefärbte Vogelbälge herabhängen, an einem derselben hängen von einem Ende zwei Schneckenschalen und eine Kupfermünze, Aversseite: Maria. F.D.G.P. Ct Brasiliae. Regina 1787, Reversseite Pecunia Totum Circumit Orbem (Und ein Globus). An einem zweiten Balg hängen am anderen Ende eine lichtbraune, ausgeschnittene, rundliche Paranusskapsel, die je einen länglichen

beweglichen Knochensplitter enthalten (als Schellen) und an einem Ende der Schnur zwei ähnliche Schellen, jedoch aus einer anderen dunklen Frucht- oder Paranusschale. [...] Wird am Kopfe befestigt und hängt am Rücken hinab; bei Tänzen gebraucht.“

Die Bälge sind von folgenden Vögeln (Bestimmung durch den Verfasser):

- * Ramphastos culminatus, R. tucanus, R. cuvieri?: Brust weiß mit rot, Schwanz schwarz mit rot und gelb (Balgteile)
- * Phoenicircus nigricollis: rot und schwarz (Balg)
- * Cotinga cayana: blau mit violett (Balg)

Museum	Nummer	Ethnie	Körperteil	Sammler	Eingang
Amsterdam	3232.50	Tikuna	Arm	Halbertsma	1963
	Ausstellung	Tikuna	Oberkörper	W.M.Fontaine?	1993
Berlin	VA11948	Cocama	Hüfte	Albert Schulz	1895
	VB788	Tikuna	Oberkörper	Dr. Netto	1883
	VB902-905	Tikuna	Oberkörper	Hähnel/Staudinger	1884
	VB1322	Tikuna	Oberkörper	Dr. Hähnel	1884
	VB11561b	Tikuna	Oberkörper	Ilse+S.Waehner	1935
Belem	VB11562	Tikuna	Oberkörper	Ilse+S.Waehner	1935
	oNr94 (ohne Nr.)	kA	kA	kA	kA
	4074	Tikuna	Oberkörper	Curt Nimuendajú	1941
	4079	Tikuna	Oberkörper	Curt Nimuendajú	1941
Dresden	4253	Tikuna	Oberkörper	Curt Nimuendajú	1941
	49504	Tikuna	Oberkörper	Ilse+S.Waehner	1938
Göteborg	1930.40.135a-d	Tikuna	kA	Curt Nimuendajú	1929
Sankt Gallen	AMXII2005.649	Tikuna	kA	kA	kA
Stockholm	1954.17.61	Tikuna	Oberkörper	unklar*	
Wien	1482	Tikuna	Oberkörper	Johann Natterer	1834
	82718	Tikuna	Oberkörper	Amanda Loreto	1907
	82719	Tikuna	Oberkörper	Amanda Loreto	1907
	82720	Tikuna	Oberkörper	Amanda Loreto	1907

*Unklar heißt, dass mir die entsprechende Museumsdokumentation nicht vorlag.



Abb. 14: Oberkörper-Band der Natterer-Sammlung (WI-1482)

Museum	Nummer	Ethnie	Körperteil	Sammler	Eingang
Belem	4064	Tikuna	Oberam	Curt Nimuendajú	1941
	4075	Tikuna	Oberam	Curt Nimuendajú	1941
	4081	Tikuna	Oberam	Curt Nimuendajú	1941
Basel	IVc11877	Tikuna	KA	Borys Malkin	1968
Dresden	49512	Tikuna	KA	Ilse+S.Waehner	1938
Madrid	CE07458	Tikuna	Oberam	F. Iglesias Brage	1934
	CE07459	Tikuna	Oberam	F. Iglesias Brage	1934
	CE07461	Tikuna	Oberam	F. Iglesias Brage	1934
	CE07462	Tikuna	Oberam	F. Iglesias Brage	1934
	CE07463	Tikuna	Oberam	F. Iglesias Brage	1934
	CE07464	Tikuna	Oberam	F. Iglesias Brage	1934
München	339 (273b)	Tikuna	Oberam	Spix	1820
Stockholm	1865.1.237	Tikuna	KA	F. da Silva Castro	1865



Abb. 15a: Oberarm-Stecker mit -Epauletten der Natterer-Sammlung (WI-1487, WI-1488)

In (bisher) sieben Museen befinden sich vergleichbare Objekte (26 Nummern)⁴³:

Ein Paar **Oberarm-Stecker** mit kugeligem Federbüschel (**Oberarm-Epaulette**). Laut Heger-Inventar:

1487+1488: „Armzierden (Oberarmschmuck) aus Federn, die eine besteht aus sechs, die andere aus sieben rothen an der Spitze blauen Schwanzfedern des rothen Ara, dahinter befinden sich eine Anzahl kürzerer, weißer breiter Federn, beide sind unten am Kiel zusammengebunden und breiten sich nach oben fächerartig aus; am Kieltheil ist an jedem Stück ein größerer Busch aus vorherrschend gelben kurzen Arafedern befestigt.“

Bei 1487 fehlt heute der Stecker mit sieben Ara-Federn, der auf der Abbildung der Kaiserhaus-Ausstellung noch vorhanden war.

Von diesen Oberarm-**Steckern** ist in sechs Museen (bisher) ein weiterer Bestand von 13 Exemplaren nachweisbar; nur zwei davon sind aus dem 19. Jahrhundert.

Die roten Schwanzfedern sind bei allen Steckern vom Ara macao. Die Reiherfedern (Ardea sp.) sind meist weiß oder grau-weiß, einzige Ausnahme ist das Münchener Stück (MU-273b), bei welchem die Fahnen zum Spulenbereich hin schwarz sind.

Von den **Epauletten** gibt es in zehn Museen weitere 54 Exemplare, etwa 22 davon sind aus dem 19. Jahrhundert. Sie bestehen aus Pflanzenfasern, nur bei zwei Stück wurde Baumwolle verwendet (B-VB11561i, B-VB11561k). Fast immer sind es gelbe und/oder rote Federn des Tukan-Bürzels (Ramphastos culminatus, R. cuvieri, R. tucanus?)., nur in wenigen Fällen gelbe und/oder rote Ara-Federn (B-VB11543, B-VB11561f). Die Epauletten der Natterer-Sammlung bestehen aus gelben Körperfedern, meist von Ara araruna, sowie wenigen roten (Ara macao) und grünen (Amazona sp.). Bei allen anderen Epauletten des 19. Jahrhunderts wurden Tukanfedern verwendet.

Ein Paar **Oberarm-Binden** mit beidseits herausstehenden roten Bürzelfedern des Tukans (Ramphastos -culminatus, -cuvieri?). Im Heger-Inventar ist zu lesen:

1489+1490: „Oberarmbänder, jedes besteht aus einem etwa 2,5 cm breitem dicht gewebten Band, das von einer Seite in mehrern Schnüren endet, die in correspondierenden Öffnungen der anderen Schmalseite befestigt sind, die Bänder sind außen mit einer weißlichen kreideartigen Masse beschmiert, jedes Stück ist noch mit zwei Büscheln kleiner rother Tucanfedern besetzt. Befindet sich an dem Maskenzug Nr. 899“

Museum	Nummer	Ethnie	Körperteil	Sammler	Eingang	Material
Berlin	VB11543 (2 Stück)	Tikuna	Bein	Ilse+S. Waehner	1935	Faser+Ara gelb
	VB11561f (2 Stück)	Tikuna	Bein	Ilse+S. Waehner	1935	Faser+Ara gelb+rot
	VB11561i	Tikuna	Arm	Ilse+S. Waehner	1935	Baumw.+Tukan gelb+rot
	VB11561k	Tikuna	Arm	Ilse+S. Waehner	1935	Baumw.+Tukan gelb+rot
	VB13724	Tikuna	kA	Ilse+S. Waehner	1935	Faser+zerstört
Belem	4077 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1941	Faser+Tukan gelb+rot
	4084 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1941	Faser+Tukan gelb+rot
	4085 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1941	Faser+Tukan gelb+rot
	4831 (2 Stück)	Karaja	Arm	Unbekannt	1941	Faser+Tukan gelb+rot
	4958 (2 Stück)	Javae-Karaja	Arm	Moura Palha	1940	Faser+Tukan gelb+rot
Göteborg	1930.40.132 (2 Stück)	Tikuna	Knie	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan gelb
	1930.40.133 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan gelb+rot
Genf	22108	Ecuador	Ohr	AFD	1949	Faser+Tukan gelb+rot
München	oNr01 (2 Stück)	kA	kA	kA (Spix)	1820	Faser+Tukan gelb
	273 (4 Stück)	Tikuna	Schulter	Spix	1820	Faser+Tukan gelb
	277 (2 Stück)	Coretu	kA	Spix	1820	Faser+Tukan gelb
	277(b)	Coretu	kA	Spix	1820	Faser+Tukan gelb
	280	Juri-Taboca	Fuß	Spix	1820	Faser+Tukan gelb
	303m (2 Stück)	Coeruna	kA	Spix	1820	Faser+Tukan gelb
	309g (2 Stück)	Coeruna	kA	Spix	1820	Faser+Tukan gelb
	310e	Coeruna	kA	Spix	1820	Faser+Tukan gelb
Madrid ⁴⁴	CE07404	Tikuna	Arm	F. Iglesias Brage	1934	Faser+Tukan gelb
	CE07405 (2 Stück)	Tikuna	Arm	F. Iglesias Brage	1934	Faser+Tukan gelb
	CE07403 (3 Stück)	Tikuna	Arm	F. Iglesias Brage	1934	Faser+Tukan gelb
Stuttgart	70312	Uitoto	Kopf	Emil Zarges	1911	Faser+Tukan rot
	70313	Uitoto	Kopf	Emil Zarges	1911	Faser+Tukan gelb+rot
Stockholm	1865.1.205 (2 Stück)	Tikuna	Knie	F. da Silva Castro	1865	Faser+Tukan gelb
Wien	82728	Tikuna	kA	Amanda Loreto	1907	Faser+Tukan gelb
	82729	Tikuna	kA	Amanda Loreto	1907	Faser+Tukan gelb
	82730	Tikuna	kA	Amanda Loreto	1907	Faser+Tukan gelb
	82731	Tikuna	kA	Amanda Loreto	1907	Faser+Tukan gelb
	82732	Tikuna	kA	Amanda Loreto	1907	Faser+Tukan gelb+Balg
Wien	179771	Tikuna	Arm	Spitzky - Spix	1820	Faser+Tukan gelb
Zürich	13875	Tikuna	Arm	Borys Malkin	1970	Faser+Ara gelb



Von den Oberarm-Binden gibt es in sechs Museen weitere 23 Exemplare, keines davon ist aus dem 19. Jahrhundert. Sie bestehen aus Pflanzenfasern. Fast immer sind es gelbe und/oder rote Federn des Tukan-Bürzels (*Ramphastos culminatus*, *R. cucivieri*, *R. tucanus*?), nur in wenigen Fällen gelbe und/oder rote Ara-Federn. Die Herstellung kann an dem Stück BL-4066 im Museu Goeldi Belem studiert werden.

Ein Paar **Ohr-Stecker** mit Metall-Dreiecken ist (bisher) nur im Museu Goeldi Belem nachweisbar, es wurde von Curt Nimuendajú gesammelt (BL-4060). Er schreibt: „Beide Geschlechter durchstachen sich früher die Ohrläppchen; heute machen das nur noch die Frauen. In den Löchern trugen sie gewöhnlich kleine Platten weißen Holzes; an Festtagen kleine Holzstücke mit Federn zur Vorderseite, von welcher eine kleine Metallplatte hing. Die Plättchen der Frauen waren dreieckig, die der Männer mondförmig.“⁴⁵ Leider stand mir nur ein Foto zur Verfügung, es könnten Schwanzfedern von *Phoenicircus nigricollis* sein.

Abb. 15b: Oberarm-Epaulette des Museu Goeldi Belem
Sammlung Nimuendajú 1941 (BL-04077)

Museum	Nummer	Ethnie	Körperteil	Sammler	Eingang	Material
Basel	IVc13339 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Borys Malin	1970	Faser+Ara rot+gelb
Berlin	VB11494 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Ilse+S.Waehner	1935	Faser+Tukan rot
	VB11542 (2 Stück)	Tikuna	Arm (Kind)	Ilse+S.Waehner	1935	Faser+Ara rot+gelb
	VB11561g+h (2 Stück)	Tikuna	Arm	Ilse+S.Waehner	1935	Faser+Ara rot+Reiher weiß
	VB11649 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Ilse+S.Waehner	1935	Faser+Tukan rot+gelb
Belem	4065 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan rot+gelb
	4066 (mit Rahmen)	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan rot+gelb
	4082 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan rot+gelb
	4083	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan rot+gelb
Dresden	49510	Tikuna	Arm	Ilse+S.Waehner	1938	Faser+Tukan rot+gelb
	49511 (2 Stück)	Tikuna	Arm	Ilse+S.Waehner	1938	???+Ara rot+gelb+blau
Göteborg	1930.40.130	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan rot
	1930.40.131	Tikuna	Arm	Curt Nimuendajú	1929	Faser+Tukan rot
Zürich	13876	Tikuna	Arm	Borys Malkin	1970	Faser+Ara gelb+blau
	13897	Tikuna	Arm	Borys Malkin	1970	Faser+Tukan gelb+blau



Abb. 16: Oberarm-Binden der Natterer-Sammlung (WI-1489, WI-1490)



Abb. 18: Detail: Symmetrie der Farbflächen, Verwendung von Textilien

BESCHREIBUNG DES KOPF-REIF WI-1481

Im Inventarbuch Hegers aus dem Jahr 1882 heißt es: „1481: Tikuna, Kopschmuck besteht aus einem festen mit gewebtem Wollband überzogenen Reif, der von außen mit kurzen gelben und rothen Arafedern und schwarzen Mutumfedern besetzt ist. An der hinteren Seite hängt ein grosser Federbüschel, bestehend aus 51 Schnüren, die mit kleinen rothen und gelben Arafedern und schwarzen Mutumfedern besetzt sind, an dem Ende jeder Schnur hängen je zwei Schweiffedern vom Habicht. „Soll auch um den Oberarm gebunden werden“.“



Abb. 17: Ohr-Stecker einer Tukuna-Frau, Sammlung Nimuendajú 1929

Das Stück besteht aus zwei Teilen: dem Kopf-Reif und den Feder-Bändern. Ersterer hat zwei Lagen, eine aus schwarzen sowie eine aus roten und gelben Federn. Die schwarzen Federn sind etwa doppelt so lang, sodass die roten und gelben Farbflächen vor dem schwarzen Hintergrund liegen. Alle schwarzen, roten und gelben Federn sind kuptiert, d.h. die Spitzen sind jeweils gerade abgeschnitten. Die roten und gelben

Segmente sind symmetrisch angeordnet, sodass beim Tragen ein roter Bereich mittig über der Stirn und links bzw. rechts einander gegenüberliegend jeweils eine gelbe und eine rote Fläche liegen. Nicht feststellbar war, ob die einzelnen Federn durch einen Baumwoll-Faden verbunden und dann an der Konstruktion fixiert oder direkt an dieser befestigt sind, denn ein braun-weiß gestreiftes Textil aus Baumwolle bedeckt den Innenbereich von beiden Seiten. Zu erstasten war ein hartes, etwas flexibles Material, entweder Holz oder Liane.⁴⁶

An dem Kopf-Reif ist ein Büschel aus 51 Feder-Bändern befestigt, die beim Tragen den Rücken herabhängen. Die Bänder haben stets die gleiche Struktur. An einem Faden aus Baumwolle sind rote und gelbe Federn so mit gewachster Pflanzenfaser fixiert, dass drei etwa gleich lange Farbsegmente (rot - gelb - rot) entstehen. Teilweise sind vor und nach dem gelben Segment einige schwarze Federn integriert. An den Enden sind jeweils zwei braun-weiße Greifvogelfedern mit gewachster Faser befestigt.

Die roten Federn sind von Rücken oder Brust des Ara macao; die gelben von der Brust des blau-gelben Ara (Ara ararauna). Die schwarzen Federn sind Körperfedern des Mutum (Cracidae) und könnten von verschiedenen Arten sein, z.B. Crax alector, Crax fasciolata, Crax globulosa, Mitu tuberosa. Die Angabe „Habicht Schweif“ bei den langen braun-weißen Federn ist in zweierlei Hinsicht unvollständig bzw. falsch. Zum einen sind auch Flügelfedern darunter, zum anderen etliche Schwanzfedern von Eulen (Strigiformes) erkennbar, die mit den verfügbaren Fotos nicht genauer bestimmbar sind. Da die



Abb. 19: Detail: Feder-Band mit Flügel- und Schwanzfedern Accipitridae/ Falconidae und Strigiformes (WI-1481)

Unterscheidung von Falconidae und Accipitridae selbst spezialisierten Ornithologen schwerfällt (z. B. Ventura 1998, S.7), könnten sich durchaus auch Falkenfedern am Stück finden. Natterer hatte ornithologische Kenntnisse, mit über 12.000 Vogelbälgen hat er eine der bedeutendsten Sammlungen Brasiliens im 19. Jahrhundert zusammengetragen. Daher ist seine Beschreibung der verwendeten Federn erstaunlich dürftig. Entweder hatte er nur wenig Zeit, das Stück zu untersuchen, oder aber seine Ausführungen sind verloren gegangen.

Farbe	Vogel (Natterer)	Vogel (Schlothauer)
Rot	Ara	Ara macao, Brust oder Rücken
Gelb	Ara	Ara ararauna, Brust
Schwarz	Mutum	Cracidae, Brust oder Rücken
Braun-Weiss	Habicht, Schweif	Accipitridae/Falconidae, Schwanz und Flügel Strigiformes, Schwanz

Im Vergleich mit dem Tukuna-Federschmuck sprechen folgende Gründe gegen die bisherige Herkunftsangabe des Kopf-



Abb. 20: Tanzende Cashinahua mit Federschmuck, Foto Harald Schultz 1952

Reifes WI-1481:

- * In Museumssammlungen gibt es kein vergleichbares Stück der Tukuna. In der Literatur und auf Abbildungen ebenfalls nicht.
- * Am Kopf- bzw. Körperschmuck der Tukuna finden sich keine Schwanz- oder Flügel Federn von Greifvögeln.
- * Mindestens für den Kopfschmuck wurde von den Tukuna im 19. Jahrhundert (und überwiegend auch im 20.) keine Baumwolle verwendet, sondern Pflanzenfasern und turury-Bast.
- * Die Innenseite des Reifes WI-1481 ist mit einem Baumwoll-Gewebe bedeckt, kein Stück der Tukuna zeigt dieses Merkmal.

KOPF-REIF PEI-MAITI DER CASHINAHUA

Aus der Analyse von Technik und Material ergaben sich bereits im Jahr 2006 Hinweise auf die möglichen Hersteller von WI-1481, denn die verwendeten Vogelfedern, die Farbfolge und vor allem das Baumwollgewebe am Reif sind typisch für einen bestimmten Kopf-Reif der Cashinahua, einer Pano-sprachigen Ethnie im Grenzgebiet von Peru und Brasilien. Bei Kensinger wird dieser Typus Kopf-Reif *pei maiti* genannt, „wing feather headdress“.⁴⁷

Aus einer oder mehreren Lianen wird ein Reif geformt, an dem die Federn befestigt sind. Kensinger nennt den *hina pania* („limp tail“) als einen Unter-Typus des *pei maiti*. Baumwoll-Fäden mit Federn sind am Reif befestigt und liegen auf dem Rücken des Trägers.⁴⁸

Dieser Kopf-Reif ist in Museumssammlungen vor 1960 sehr selten, bisher sind mir nur neun Stück bekannt. Nur für fünf ist in dem jeweiligen Museum als Herkunft *Cashinahua* genannt. Die Stücke im Museu Goeldi Belem sind mit Sammlungseingang 1905 die ältesten und wurden von M. de Souza am Rio Muru Tarauscá in einem Gebiet zwischen den Flüssen Juruá und Purus gesammelt.

Harald Schultz hat 1952 während seiner Feldforschung bei den Cashinahua den Kopf-Reif erworben, der sich heute im Museum São Paulo befindet. Die anderen vier Stücke in den Museen Berlin (B-VB8690, B-VB8692), Bern (BE1948.445.196) und Stuttgart (S-61305) sind mit falscher oder keiner Angabe versehen, d. h. die Neuuzuordnung zu den Cashi-nahua ist vom Autor. Durchaus möglich ist, dass die vier Kopf-Reife in Berlin, Bern und Stuttgart ebenfalls um 1900 in Brasilien gesammelt wurden. Ein von Michel Weber gesammelter Kopf-Reif im Genfer MEG (GE-33913) mit Eingangsjahr 1967 ist von den Marinahua und zeigt, dass auch andere Nahua-Gruppen ähnlichen Kopfschmuck herstellten.

Museum	Nr.	Ethnie/Region		Sammler	Eingang
		Bisher	NEU		
Berlin	VB08690	---	Cashinahua	Ernst Paschen	1921
	VB08692	---	Cashinahua	Ernst Paschen	1921
Bern	1948.445.196	Wayana-Apalai	Cashinahua	Toblerone	1948
Belem	3715	Cashinahua	---	M. de Souza	1905
	3717	Cashinahua	---	M. de Souza	1905
	3718	Cashinahua	---	M. de Souza	1905
	3719	Cashinahua	---	M. de Souza	1905
São Paulo	???	Cashinahua	---	Harald Schultz	1952
Stuttgart	61305	Rio Negro	Cashinahua	Emil Zarges	1909



Abb. 21: Kopf-Reif der Cashinahua im Museu Goeldi Belem (3717)

Größere Mengen des *pei maiti* kamen 1964, 1966 und 1968 durch Kenneth M. Kensinger in verschiedene US-amerikanische Museen; in das Haffenreffer Museum of Anthropology sowie die Museen der Temple University, der University of Pennsylvania und der University of California, Berkeley.⁴⁹ Da ich bisher in keinem nordamerikanischen Museum gearbeitet habe, kenne ich diese Stücke nicht. Die verwendeten Federn und das Material sind bei Kensinger und Rabineau nicht am Einzelstück analysiert. Die zusammenfassenden Texte sind daher leider nicht prüfbar, mindestens aber ungenau und teilweise fehlerhaft. Im Vergleich mit den alten Objekten erscheint die Feder- und Farbauswahl der abgebildeten Stücke beliebig sowie die Sorgfalt der Herstellung deutlich verringert. Eines von vielen Beispielen dafür, dass sich mit ‚zivilisatorischem‘ Einfluss die Qualität des Federschmuckes dramatisch verändert. Viele Stücke wurden wohl auch zum Verkauf hergestellt, dann waren traditionelle Ästhetik und Sorgfalt nicht mehr bestimmend. Auch die Sammlungen von Barbara Keifenheim mit Eingangsjahr 1983 in den Museen Basel (BS-IVc23068-89) und Genf (45813-23) sind aus diesem Grund nicht einbezogen.

WI-1481 KOPF-REIF DER CULINO (?)

Die Sprache der Culino wird zur Pano-Sprachfamilie gezählt. Kästner schreibt: „Das Verbreitungsgebiet der Pano erstreckt sich über das Ucayali-Becken, das Javari-Gebiet und das obere Juruá-Purús-Gebiet. Hinzu kommen die Stämme der kleinen Südost-Gruppe der Pano im Gebiet des oberen Madeira und unteren Rio Mamoré sowie die heute ausgestorbenen Stämme der kleinen Südwest-Gruppe der Pano im Gebiet des oberen Rio Madre de Dios (eines Madeira-Quellflusses). [...] Die Matsé des Javari-Gebiets, die in der älteren Literatur Mayoruna (Manjerona, Manscherona) genannt werden, siedeln heute auf brasilianischem und peruanischem Territorium.

[...] Den Missionaren und frühen Reisenden fiel vor allem der deformierende Gesichtsschmuck in Form einer mehrfachen Perforierung der Nasen- und Mundpartie zur Aufnahme von Schmuckgegenständen auf.

Die [...] Culino (Kulino) siedeln zwischen unterem Javari und Rio Jutai. [...] Sie dürfen nicht mit den zur Arawá-Sprachfamilie zählenden Kulina (Culina, Madija) verwechselt werden, die weiter

südlich, im Gebiet des mittleren und oberen Juruá, leben (Nimuendajú 1981: 56; Barbosa Rodrigues 1986: 72). Die Informationen, die Natterer über die Nauá (Nahua) erhielt, schildert diese als eine „wilde und zahlreiche Nation“, die weit im Innern des Juruá-Gebiets lebt. Es handelt sich aber [...] nicht um einen Stamm, sondern um eine Gruppe von sprachlich und kulturell eng verwandten Pano-Stämmen (Verswijver 1987: 25–67), die nach Kästner ein historisch-ethnolinguistisches Areal im oberen Juruá-Purús-Gebiet bilden. Die Bezeichnungen der meisten Pano-Stämme enden auf nahua oder bo (= „Leute“).⁵⁰

Bereits im Jahr 1538 erwähnt der Augustinermönch Gaspar de Carvajal, der Chronist Orellanas, erstmals Culino. Auch Cristóval de Acuña nennt für das Jahr 1639 ein Zusammentreffen mit „Curinas“, Nachbarn und Feinden der Omagua. Auf der Landkarte von Samuel Fritz aus dem Jahr 1707 sind die „Curina“ auf der rechten Seite des Rio Amazonas, als Nachbarn der „Mayorunas“ eingezeichnet, während die „Ticunas“ auf der linken Seite vermerkt sind.⁵¹ Spix, d’Orbigny und Bates berichten, dass Culino und Tukuna gemeinsam in der Siedlung São Paulo de Olivença lebten. Von Natterer sind folgende Angaben: „38. *Culinos (Kulinos) Wohnen am Rio Jutai (Schutai oder Jutahy) am Rio Javari (Schavari) und am Rio Juruá.*“ (Heger-Inventar). Heute leben die letzten Culino im Terra Indígena Vale do Javari am Rio Curucá, im Jahr 2007 waren es 32 Personen. Sprache und Kultur gehören der Vergangenheit an. Von ihren Nachbarn, den Matsé, wurden die Culino des Rio Curucá in den 1950er- und 1960er-Jahren aufgerieben. Die Männer wurden getötet, Frauen und Kinder gefangen und integriert (www.lingweb.eva.mpg.de/numeral/Kulina-Pano.htm, 14. Februar 2014).

Trotz der frühen Kontakte ist zum Federschmuck der Culino kaum etwas bekannt. In der Literatur vor 1950 sind weder Abbildungen noch Fotos Federschmuck tragender Culino zu finden; die Beschreibungen sind dürftig. Außerdem gibt es in den Quellen keine eindeutige Namensdifferenzierung in Culino (Pano) und Culina (Arawá). Martius schreibt 1867: „Mit diesen Maraubas kommen unter andern auch die sprachverwandten Culino (Curina bei Acuña 96) in der Verzierung der durchbohrten Ohren, Lippen und des Nasenknorpels in der Sitte überein, mit Federn verzierte Baumwollengeflechte um die Fußknöchel zu legen [...]“⁵² Eine Zuordnung des Wiener Kopfreifes zu den Culino ist durch die Literatur nicht möglich. Erschwerend kommt hinzu, dass die von Kästner erwähnten, zur Arawá-Sprachfamilie zählenden Kulina in ihrer materiellen Kultur panoisiert sind, d. h. der von ihnen hergestellte Federschmuck ist nicht von demjenigen der Nahua-Stämme zu unterscheiden.⁵³

Auf der Suche nach den Herstellern könnte ein Stück in einer Museumssammlung hilfreich sein. Der Kopf-Reif (B-VB8743) im Ethnologischen Museum Berlin mit den Sammlungsangaben „Kolina vom Rio Gregorio“ entspricht in Material und Technik dem Wiener Kopfschmuck, ist aber nicht so aufwändig gearbeitet. Im Jahr 1922 wurde der Reif von dem Berliner Ethnografica-Händler Arthur Speyer II. erworben (Erwerbsakte 1130/1920).⁵⁴ Speyer lieferte nach Berlin noch weitere Stücke (VB8740-60).

- VB8740 „Lederschild rund mit Bemalung“
- VB8741 „Holzkeule mit Baumwollumwicklung, letztere mit geometrischer Bemalung“
- VB8742 „Dolchmesser, Taquararohrschneide, Bedeckungsumwicklung mit roten Ararafedern, Affenfell am Stielende“
- VB8743 „Kopfputz, Federkrone mit Nackenbehang“
- VB8744 „Kopfreif, mehrheitlich aus gelben Federn“
- VB8745 „Kopfreif, mit gelben u. 2 roten Federn besetzt“
- VB8746a,b,c „Baumwollbänder“
- VB8747 „Baumwollband“
- VB8748+49 „Pfeil mit bemalter Taquararohrspitze“
- VB8750+51 „Pfeil mit gesonderter Holzspitze“
- VB8752-60 „Pfeil mit Knochenspitze“

Speyer war um die korrekte Weitergabe regionaler Herkunftsangaben stets sehr bemüht, betrachtete jedoch seine Erwerbsquellen als Geschäftsgeheimnis. Die Herkunft der Stücke wird durch ein altes Etikett mit portugiesischer Schrift auf der Rückseite der Keule (VB8741) bestätigt, das (ebenso wie die Stücke selbst) auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts verweist: „*Vacape du tribu Collina no rio Gregorio*“. Die Objekte der Sammlung sind typisch für eine Nahua-Gruppe. Besonders auffällig sind das Schild aus Tapirhaut und die Bezeichnung „*vacape*“ für die Keule. Ein weiteres Lederschild (B-VB8739) des Ethnologischen Museums Berlin ist leider ohne Herkunftsangabe, es wurde laut Inventarbuch im Jahr 1915 aus der „*asiatischen Abteilung übernommen*“ (Erwerbsakte 215/1915).

Zwei Quellen um 1900 liefern Hinweise auf die verschiedenen Ethnien im Gebiet des Rio Gregorio. Stegelmann war als „*cauchero*“ (Gummisammler) um 1900 mehrere Jahre am Rio Envira, „*der von rechts den Riosinho, den Jaminaua und den Jurupari, von links den Tarauacá aufnimmt, der Hauptnebenfluss des oberen Juruá [...]*“. ⁵⁵ Stegelmann nennt folgende Ethnien: „*Dem Namen nach lernte ich verschiedene Stämme unterscheiden, nämlich Jaminaua, Kaschinaua, Tauraré, Schahnindaua, Kunibo und andere, die mir alle sprachlich zu derselben Gruppe zu gehören schienen.*“ ⁵⁶

In der Listung der Siedlungsgebiete werden auch „*Kulino*“ genannt: „*Während sich zwischen dem Envira und dem Tarauaca Kulino finden, wohnen im oberen Quellgebiet des Envira Pakanaua oder Dolchindianer und Kapanaua oder Eichhörchenindianer. Alsdann leben auf großem Gebiet am rechten Ufer des Envira die Kaschinauas oder Fledermausindianer und Schahnindaua (Riosinho), ferner die Jaminaua oder Männerindianer (am Fluss gleichen Namens) bis fast zum Jurupari, endlich die Tauraré (zwischen Riosinho und Jaminaua) [...] und in der Nähe der Mündung des Jaminaua auf dem linken Ufer des Envira ein kleiner „rothaariger“ Stamm, die Coto oder roten Brüllaffen.*“ ⁵⁷

In dem Artikel folgt eine Beschreibung der Tauraré, die auch deswegen interessant ist, weil Stegelmann Schilde aus Tapirhaut als typisches Merkmal dieses Stammes nennt. „*Manche von den Indianern waren von oben bis unten bemalt, alle hatten von den Mundwinkeln bis zu den Ohrläppchen einen blauen Strich als Stammesabzeichen tätowiert. Die Männer hatten alle außer der dort überall üblichen Hüftschnur noch Arm- und Halsschmuck aus Affenzähnen und kleinen Waldbeeren, die Weiber trugen selbstgewebte, baumwollene Schurze und hatten vielfach an der durchbohrten Nasenscheidewand halbmondförmige silberne Plättchen hängen. Bei einigen Männern entdeckte ich ganz hübsche Federkronen, sowie Armringe aus Bast, in welchen sie kleinere Gegenstände aus Blättern umhüllt aufbewahren. Als Waffen benutzen sie Pfeile, Lanzen, Keulen und Dolche [...], welch letztere sie an einer um den Kopf gebundenen Schnur tragen. Auch traf ich bei diesem Stamm große, mit Tapirfell überzogene Schilde, was ich später bei keinem anderen Stamm bemerkte.*“ ⁵⁸ „[...] Doch konnte ich bisher keines mitnehmen.“ ⁵⁹

Auch hierzu noch einmal Kästner (Mail an den Verfasser, 10. Februar 2014): „*Zum Vorkommen der großen Rundschilde im Gebiet des Juruá schreibt Hans-Hermann Petri in seiner Monographie „Der Schild der Indianer“ (Hamburg 1938, S. 143): „Indianer des Juruá. Ehrenreich (106 S. 57, 70) und Nordenskiöld (324 S. 110) führen unter Bezugnahme auf Chandless für die Naua den Schild an. Obwohl Chandless (64) auf der von Nordenskiöld zitierten Seite (S. 306) von den Naua spricht, ist es dennoch nicht ganz sicher, ob die ‘large round black shields (of tapir-hide, it is said)’ von den Naua oder einem anderen Stamm getragen wurden. Es ist daher besser, ganz allgemein von den Indianern des Juruá zu sprechen.*“ Zweite Quelle ist das bisher nicht veröffentlichte Manuskript „*Relatório e Biografia*“ von **Cerqueira**, der ab 1904 am Rio Envira (auch Embira), am Jurúa und am Tarauacá lebte und bei zahlreichen Kontaktaufnahmen mit Nahua-Stämmen beteiligt war.⁶⁰ Cerqueira erwähnt „*Curinas*“ kurz im November 1905 (1. Episode, 1905) und im Jahr 1906 bei einer Fahrt in das Quellgebiet des Rio Envira mit Verbindung zum Rio Gregorio. „*Sie zählen mehr als 1.000 Männer. Dieser Stamm lebt sehr verteilt über ein Gebiet von hunderten Quadratkilometern an verschiedenen Igarapés.*“ ⁶¹

Im Jahr 1910 hatte Cerqueira Kontakt mit „*Corinas*“ am Igarapé Preto, einem rechtseitigen Zufluss des Rio Envira gegenüber der Mündung des Rio Jaminauá. Da er sich mit Nahua-Gruppen sprachlich verständigen konnte, kann davon ausgegangen werden, dass ihm dies auch bei den „*Corinas*“ möglich war. Was allerdings nicht heißt, dass diese Nahua-Muttersprachler waren.⁶² Letztmalig nennt Cerqueira für das Jahr 1920 kriegerische Konflikte mit *Corinas* am Santa Rosa, einem Zufluss des Rio Purus.⁶³

Und hier noch einmal Kästner (Mail an den Verfasser, 10. Februar 2014):

„*Karl von den Steinen schreibt in seiner „Übersicht der Gesamt-Panostämme in Peru, Bolivien und Brasilien“ in: Diccionario Sipibo. Berlin 1904, Seite 22) „Culino: Karte von Chandless am rechten Juruá-Ufer [...] nach Stegelmann Culliña oder Curunaua, deren Sprache kein Pano ist.“*

J. B. de Carvalho (Breve noticia sobre os indígenas que habitam a fronteira do Brasil com o Perú. In: Boletim do Museu Nacional, 7. 1931, S. 245) schreibt, dass er bei den Curina des oberen Gregorio ein Vokabular anlegte, das nach Nimuendajú

zu einem Aruak-Dialekt gehört.

In der „*Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendajú*“ (Rio de Janeiro, 1981, S. 56) steht:

Kuliña (Rio Envira)	Aruak
Kulino (Rio Juruá)	Aruak
Kulino (Rio Solimões)	Pano

Heute werden die erstgenannten Kulino (Kuliña) der Arawá (Araúá)-Sprachfamilie zugeordnet, die jedoch zum Aruak-Sprachstamm gehört.

Wir haben generell in Südamerika das Problem, das häufig für ganz verschiedene Stämme (unterschiedlicher Sprachzugehörigkeit) die gleiche Stammesbezeichnung verwendet wird. Für das Juruá-Purús-Gebiet trifft dies in besonderem Maße zu.“

Die Zuordnung des Kopf-Reifes WI-1481 zu den Culino war 2006 eine vorläufige Arbeitsthese, da sie im Wesentlichen von der direkten Nachbarschaft der Culino zu den Tukuna ausging. Das einzige vergleichbare Stück ist bislang nicht eindeutig zugeordnet. Gesichert ist auch nicht, dass Natterer die Tikuna-Objekte und den Kopf-Reif am gleichen Ort erworben hat, worauf mich Kästner hingewiesen hat: „Die von Ihnen ermittelte Herkunft des Objekts von einer Nahua-Gruppe halte ich für gut möglich, denn in der Wiener Natterer-Sammlung befindet sich auch ein Bogen mit der Herkunftsbezeichnung Nauá (Nahua) des Rio Juruá (VO 1454). [...] typisch für Pano-Stämme des Ucayali-Gebiets und des oberen Juruá-Purús-Gebiets [...] Möglicherweise hat Natterer, der ja mit Nahua-Stämmen selbst nicht in Berührung kam, den Bogen



Abb.22: Kopf-Reif der „Kolina vom Rio Gregorio“ (B-VB8743)

zusammen mit dem o. g. Federschmuck erworben, wobei letzterer falsch zugeordnet wurde.“⁶⁴ **Sicher ist jedoch, dass der Kopfschmuck von einer Nahua-Gruppe hergestellt wurde und nicht von den Tikuna.**

Ein weiteres Detail wurde und wird seit fast 200 Jahren in Wien übersehen. Aus dem Berliner Kopf-Reif (B-VB8743) und den oben genannten Kopf-Reif der Cashinahua ergibt

Abb. 23: Vollständiger Kopf-Reif (WI-1480 und WI-1481)



sich, dass ein Teil fehlt. Dieses Feder-Band, bisher ebenfalls den *Tikuna* zugeordnet, befindet sich in der Wiener Sammlung mit folgendem Text. „1480: Kopfschmuck besteht aus einer Anzahl gelber und drei rothen, an einer Schnur aneinandergerihten Arafedern; wird um die Stirn gebunden. [...] Soll auch um den Oberarm gebunden werden.“⁶⁵ Die Zusammengehörigkeit der beiden Teile war auch Natterer nicht klar, wie die Abbildung der Kaiserhaus-Ausstellung zeigt (Abb. 3).

Der hervorragende Erhaltungszustand, die Seltenheit und die Tatsache, dass es als Einzelstück einer vielleicht untergegangenen Kultur der Nahua-Gruppe repräsentiert, machen dieses Stück zu bedeutendem Weltkulturerbe. Es sollte in Zukunft vollständig ausgestellt werden.

Text: Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN

- 1 Augustat 2012, S. 77
- 2 Schlothauer 2007, unveröffentlichtes Manuskript
- 3 Die isoliertsprachigen Tukuna, auch Tecuna oder Tikuna genannt, bezeichnen sich selbst als Magüta. In diesem Artikel werden die Schreibweisen Tikuna und Tukuna verwendet. Sie sind heute mit „36.377 Personen (Funasa 2009)“ das zahlreichste indigene Volk im brasilianischen Amazonas-Gebiet. Weitere etwa „8.000 leben in Kolumbien und 6.982 in Peru (INEI 2007)“ (www.pib.socioambiental.org/pt/povo/tikuna, 14. Februar 2014)
- 4 Schmutzer 2007, S. 8
- 5 Pelzel 1871
- 6 Schmutzer 2007, S. 240
- 7 Dies sind zwar nur 42 Nummern. Die „Schürzchen“ wurden von Heger doppelt gezählt. Es gibt vier davon, bestehend aus je zwei Teilen (vorn und hinten getragen); somit resultieren 46 Objekte..
- 8 Augustat 2012, S. 77
- 9 Augustat 2012, S. 78
- 10 Der Chronist der Expedition, Cristóbal de Acuña, nennt Völker der „Teamos“, „Cunas“ bzw. „Tipunas“, als Nachbarn der Omagua und Curinas. Nimuendajú geht davon aus, dass dies Tikuna waren (Nimuendajú 1952, S. 8). De la Rosa verweist darauf, dass diese Zuordnung nicht sicher ist (Rosa 1998, S. 70 f)
- 11 Siehe auch das Kapitel „History“ bei Nimuendajú (1952, S. 8 ff) Nicht genannt sind dort La Condamine, Poeppig, Osculati, d'Orbigny und Crevaux.
- 12 Nimuendajú 1952, S. 10
- 13 Kästner 1999, S. 270
- 14 „Los jóvenes estaban cubiertas con collares de plumas y en la nariz y orejas tenían sus planchitas de conchas o metal o oropel“ (ibidem 471); además se adornaban con „volantes y plumajes en brazos, manos, piernas y pantorrillas“ (ibidem: 240) y con „ligaduras con plumas de diversos colores en brazos, muñecas, pantorrillas y carcañal“ (ibidem: 467). Uriarte, zitiert in Goulard 1994, S. 323.
- 15 Goulard 1994, S. 322 f
- 16 „[...] dans leur fêtes & leur danses, dont nous sumes témoins, ils se lardent le visage de plumas d'oiseaux de diferentes couleurs.“ (Condamine 1751, S. 190)
- 17 Martius 1867, S. 445
- 18 Spix/Martius 1826, III, S.1188
- 19 Spix beschreibt als Anlass der Festlichkeiten in Tabatinga: „Einem zweimonatigen Kinde werden unter Tanz und mit Taktschlägen auf einer Schildkrötenschale die Kopfhare ausgerissen.“ (Spix/Martius 1826, III, S.1196) Bei d'Orbigny findet sich die gleiche Begründung, möglicherweise ist diese von Spix übernommen. „Die Veranlassung dieser Zusammenkunft war, einem zweimonatlichen Kinde unter Musik bei und Tanz alle Haare vom Kopfe zu reißen.“ (Orbigny 1839, S. 71) Natterer nennt einen anderen Grund: „Diese Federkrone wird den Mädchen, die das erste Mal menstruiert sind, nach vorher ausgerauten Haaren auf den Kopf gesetzt, womit sie tanzen. Bei dieser Gelegenheit machen sie ein grosses Fest.“ (WI-1478, Heger-Inventar). Auch Castelnau nennt diesen Anlass. Martius war mindestens dessen abweichende Meinung bekannt, denn er schreibt: „Nicht den Mädchen bei Erklärung der Mannbarkeit, wie Castelnau V.40 berichtet, werden die Kopfhare ausgerissen.“ (Martius 1867, S. 445) Curt Nimuendajú (Nimuendajú 1948, S. 718 ff) und das Ehepaar Waehner (Kästner 1999) schildern in den 1930er-Jahren erstmals die Moça nova genannte Mädchen-Initiation im Detail und bestätigen die Informationen von Natterer (und Castelnau). Kästner geht davon, dass „ganz offensichtlich das Haarausreißen beim Kleinkind im 19. Jahrhundert noch gepflegt wurde, aber im 20. Jahrhundert nicht mehr.“ (Mail von K.-P. Kästner an den Autor, 1. Februar 2014) Gleiches gilt möglicherweise für die von Uriarte so bezeichnete Heiratszeremonie.
- 20 „[...] Tecunas nation, had only a belt of bark round his waist; some rows of teeth round the neck and some feathers on his arms.“ (Maw 1829, S. 211)
- 21 „They (Yaguas) wear sashes made of thin white bark, which fall both before and behind; and have their heads and arms ornamented with the long feathers of the scarlet macaw [...]“ (Maw 1829, S. 200)
- 22 „Les Tecunas sont moins fourches. Quand une fête [...], parés de bracelets aux bras et aux genoux, d'épaulettes et de coiffures en plumes, avec une ceinture élégante faite d'écorces d'arbre [...]“ (Orbigny 1839, S. 124)
- 23 Poeppig 1836, Bd. 2, S. 420 f, Den Hinweis auf die Textstelle verdanke ich Klaus-Peter Kästner.
- 24 „I Ticunas [...] si cingono le braccia el le gambe di anelli di pelle d'iguana e d'altri rettili, e legano alle braccia due lunghi mazzi di piume d'ardee colorate o d'araras (Vedi Tav. XIV); [...]“ (Osculati 1852, S. 215)
- 25 Wie Abbildungen bei Martius/Spix und Marcoy zeigen, trugen auch die Mayoruna (Nachbarn der Tukuna) Federn in den Mundwinkeln.
- 26 „[...] la plupart d'entre eux portent aux bras de très curieux bracelets, qui sont fait d'un bouquet de plumes en forme de roue, d'une belle couleur orange, et qui proviennent de la queue d'une espèce d'Acari; ils les surmontent d'une outre bouquet de plumes flottantes arrachées aux ailes du Savacou, derrière lesquelles paraissent les longues penes de la queue de l'Ara rouge. On voyait au cou de quelques uns un double collier de dents de tigre ou de singe.“ (Castelnau 1855, Bd.5, S. 45)
- 27 „[...] et nous collectionnâmes des flutes, des tambours, des colliers, des bracelets, des couronnes, des pompons, des aigrettes et autres babioles du crú qu'un bourgeois parisien nous eut enviées, pour en orner les murs de sa villa [...]“ (Marcoy 1994, S. 568)
- 28 Marcoy 1994, S. 566 ff
- 29 Bates 1863, Abb.1
- 30 „Some of the tribe on these occasions deck themselves with the bright-coloured feathers of parrots and macaws. The chief wears a headdress or cap made by fixing the breast-feathers of the Toucan on a web of Bromelia twine, with erect tail plumes of macaws rising from the crown. The cinctures of the arms and legs are also then ornamented with bunches of feathers.“ (Bates 1863, S. 404)
- 31 „My informants said this piece was a cotton bonnet with short toucan feathers attached to the woven material; it was used only by chiefs, the last who wore it being the maternal grandfather of my informant. [...] That is evidently the same object that Bates describes [...]“ (Nimuendajú 1952, S. 37)
- 32 „In his plate, the man leaning against a house post is evidently the chief with his regalia.“ (Nimuendajú 1952, S. 38)
- 33 „Os homens usam grandes collares de dentes de porco, ligas largas de tecidos de algodao, suspensorio do mesmo tecido, com que encobrem as partes sexuaes, e, nos dias de festa, de umas braçadeiras, feitas de pennas de arára, sendo a braçadeira propriamente de pennas miudas da arára encarnada e o seu einfeite de pennas azues e amarellas da cauda da arára caninidé. Ornã a cabeça com uma grande testeira de pennas das azas da mesma arára, orlada de pennas miudas, vermelhas, e rematada por quatro ou cinco, na frente, das longas da cauda da arára vermelha. [...] As mulheres em dias festivos, além da grande tanga de tecido de algodao ou turury, que circula os quadris, trazem ligas e perneiras de fio de algodao tecido, e nos braços braçadeiras com grandes rosetas de pennas de arára.“ (Barbosa Rodrigues 1882, S. 53) Der turury-Bast wird von einer Ficus Art gewonnen, laut Goulard „Ficus radula“ (Goulard 1994, S. 340), bei Keller-Leuzinger „Couratari legalis“ (1875, S.125)
- 34 Nicht feststellen konnte ich, ob Barbosa Rodrigues selbst bei den Tukuna war bzw. woher er seine Informationen hat. Nimuendajú geht von einem Besuch in den Jahren 1872 bis 1874 aus (Nimuendajú 1882, S. 10).
- 35 Crevaux 1883, S. 372
- 36 Kästner 1999, S. 263
- 37 Dies lässt sich aus den folgenden Textstellen ableiten. Vor dem Haarausraufen: „[...] sämtliche Gäste tanzten, vielmehr rasten nun mit der 'Moça nova' durch das Festhaus. Diese hatte die Federkrone immer noch über den Augen. Sie durfte also noch nichts sehen und wurde immer geführt. [...]“ (Waehner nach Kästner 1999, S.262) Und: „Nach dem Haarausraufen tanzte und tollte nun die Jungfrau mit offenen Augen umher. Sie legte ihr Festkleid wieder an. [...]“ (Waehner bei Kästner 1999, S. 265)
- 38 „Before sunset, she is decorated [...] with streamers of royal sparrow hawk plumage, a long macaw feather diadem, feather bracelets with white turury fringes, strings of feathers made of toucan abdomens and tails, shell bells with bone clappers, and ear pegs, which are prepared by skilled persons and tried out by her relatives.“ (Nimuendajú 1948, S. 719)
- 39 Schultes in Reina 1991, S. 106
- 40 Die vom jeweiligen Autor zitierten Bezeichnungen sind kursiv gegeben. Bei Abbildungen hat der Autor standardisierte Bezeichnungen verwendet, die Suchbegriffe in der Amazonas-Datenbank sind: (Krone, Oberkörper-Band, Oberarm-Binde, Oberarm-Stecker, Oberarm-Epaulette). Die Eigenbezeichnungen der Tukuna für die einzelnen Typen konnte ich nirgends finden.
- 41 Nimuendajú 1952, S. 37 und Nimuendajú 1948, S. 715
- 42 Wähler nach Kästner 1999, S. 259
- 43 Gelb markiert ist in dieser und den folgenden Übersichten, wenn in der Dokumentation des jeweiligen Museums entweder falsche oder keine Angaben hinsichtlich Ethnie oder Körperteil vorhanden sind.
- 44 Von den Stücken des Museo Nacional de Antropología Madrid standen mir nur Fotos zur Verfügung.
- 45 „Both sexes used to pierce their ear lobes; only women do so now. Through the hole they usually wore little plates of white wood; on feast days they inserted small rods with feathers on the front end, from which a small metal plate hung. Women's plates were triangular, men's moon-shaped.“ (Nimuendajú 1948, S. 715)
- 46 Bei zwei Terminen (7. 10. 2003, 8. 6. 2009) konnte ich das Stück untersuchen.
- 47 Kensinger 1975, S. 69 ff
- 48 Kensinger 1975, S. 73 f., auch Stegelmann erwähnt in seiner Wortliste der Kaschinaua vom Rio Envira den „Kopfschmuck mayati“ (Stegelmann 1903, S. 137).
- 49 Rabineau 1975, S. 107
- 50 Kästner 2012, S. 173 f.
- 51 In Uriarte 1952, S. 65
- 52 Martius 1867, S. 428.
- 53 Auswertung des Federschmuckes der Sammlung Isabelle Ruef (1969) in Genf und Ruef/Baer (1971) in Basel; sowie Ruef 1972, S. 74. Die indigene Bezeichnung des Kopf-Reifes vom Typus *pei-maiti* ist auf der Karteikarte bei Ruef *tedseme* (GE-37113).
- 54 Zu Speyer siehe Kunst&Kontext 04, S. 44-47.
- 55 Stegelmann 1903, S. 133. Steinen hat Stegelmanns Brief vom 17. Mai 1902 zusammengefasst (EM Berlin, Erwerbsakte 637/1902).
- 56 Stegelmann 1903, S. 135
- 57 Steinen in Stegelmann 1903, S. 133. Kästner wies mich darauf hin, dass die „Tauré zur Katukina-Sprachfamilie gezählt werden (siehe A. Métraux: Tribes of the Jurua-Purus Basins, in: Handbook of South American Indians, Vol. 3, 1948, S. 663) und J. A. Mason: The Languages of South American Indians. In: Handbook

- of South American Indians, Vol. 6, 1950, S. 277) Mail von K.-P. Kästner an den Verfasser, 10. Februar 2014
- 58 Stegelmann 1903, S. 136
- 59 Brief Stegelmann vom 13. Mai 1902, Erwerbsakte 637/1902. Folgende Objekte der „Caschinawa“ vom Rio Envira (VB5050 bis 5067), heute im Ethnologischen Museum Berlin, sind laut Inventarbuch von Stegelmann gesammelt:
- VB5053+54 je a+b „Bogen incl. Pfeilschärfer“
 VB5055-58 „Pfeile“
 VB5059 „Weiberschurz aus Baumwolle“
 VB5060+61 „Dolch aus Bambusrohr“
 VB5062 „Halsband aus Affenzähnen“
 VB5063 „dreifache Halskette“
 VB5064 „breite Baumwollschnur ... Halsschmuck?“
 VB5065 „Baumwollene Stirnbinde“
 VB5066 „Baumwollfaden“
 VB5067 „Hängematte aus Baumwollschnüren“
- Im Brief der Erwerbsakte 637/1902 steht: „2 Bogen, 1 Hängematte, 4 Pfeile, 2 Dolche u. etwas Affenhaarschmuck, 1 Weiberschurz [...] die beiden Dolche sind nur unvollkommen, sind bei einem Dolch die Federn schon von den Motten abgefressen [...]“
- 60 Felizardo A. Cerqueira wurde 1886 im brasilianischen Bundesstaat Ceará geboren. Der Text endet mit dem Jahr 1955. Der Bericht hat in meiner Version keine Seitenangaben, daher ist ein genaues Zitieren nicht möglich. Rechtschreibfehler wurden von mir nicht korrigiert.
- 61 Curinas, „que contavam para superior de 1.000 homens. Esta tribú estavam separados uns dos outras numa extensão de centenas de quilometros quadrados por diverços igarapés, [...]“ (2. Episode, 1906)
 „[...] saímos das margens do rio Tarauacá de um lugar denominado Cocameira [...] na passagem do rio Grigório [...]“ (3. Episode, 1906)
- 62 „[...] os Corinas igarapé Preto afluyente da magem direita do rio Embira abaixo da foz do Jaminauá. Sai no dia 16 de janeiro de 1910. O primeiro encontro que tivemos com a tribú Curina [...] estes indios vivem completamente nus que sejam os homens que tem um cordel a sintura e o penis metido [...]“ (4. Episode, 1910)
- 63 „1920 [...] rio Chambuiaco, afluyente da magem direita do Purús, [...] rio Santa Roza [...]“ (12. Episode, 1920)
- 64 Mail Kästner an den Verfasser, 1. Februar 2014
- 65 Hergestellt wurde das Band, indem um einen Basis-Faden aus Baumwolle jeweils die Feder-Spule geknickt und die so entstandene Schlaufe sowie der Federkiel mit einer dunkelbraunen, gewachsenen Pflanzenfaser umwickelt wurde. Verwendet wurde ein Gemisch aus Bienenwachs und Harz. Die gelben Federn sind vom Schwanz des Japu (Psarocolius bifasciatus, -decumanus?).

LITERATUR

- **Acuña, Christoval:** Nuevo descubrimiento del gran río de las Amazonas, Madrid 1641
- **Augustat, Claudia:** Jenseits von Brasilien. Johann Natterer und die ethnographischen Sammlungen der österreichischen Brasilienexpedition. 1817 bis 1835, Wien 2012
- **Barbosa Rodrigues, Joao:** Tribu dos Ticunas, in: Mello Moraes Filho. Revista da Exposição Antropologica Brasileira, Rio de Janeiro 1882, S. 52 f
- **Bilbao, Fernando Martinez de Alegria:** Plumaria Amazônica Museo Nacional de Antropologia, Madrid 2002
- **Castelnau, Francis:** Expédition dans les parties centrales de l'Amérique. 1843-1847, Band 5, Paris 1850-59
- **Condamine, Charles, Marie de La:** Journal du voyage fait par ordre du roi à l'équateur, Paris 1751
- **Crevaux, Jules:** Voyages dans l'Amérique du Sud, Paris 1882
- **Faulhaber, Priscila:** Iconography, Myths and Symbolism Inscribed in Ritual Artifacts: The Ticuna Collection in a Comparative Perspective, in: Baessler-Archiv, Band 54, Berlin 2006, S. 95-119
- **Goulard, Jean-Pierre:** Los Ticuna, in: Guía Etnográfica de la Alta Amazonia, Vol. 1, Quito 1994, 309-442.
- **Hartmann, Günther:** Festa das Moças Novas (Tukuna/Westbrasilien), in: Baessler-Archiv. N.F. XV, Berlin 1967, S. 63-70
- **Heger, Franz:** K.K. naturhistorisches Hofmuseum Anthropologisch-Ethnographische Abteilung Inventar A. 1806-1875, Nr. 1 bis 2.915, neue Nr. 1-4737, angelegt von K.K. Custos Franz Heger am(?) 19. Juli 1882 (Heger-Inventar)
- **Kästner, Klaus-Peter:** Ilse und Siegfried Waehners Bericht über die Mädcheninitiation bei den Ticuna des oberen Amazonas, in: Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, Band 50, Berlin 1999, S. 241-274
- **Kästner, Klaus-Peter:** Kulturgeschichtliche Einordnung der in der Sammlung Natterer vertretenen Ethnien, in: Augustat, Claudia, a. a. O., S. 163-179
- **Kensinger, Kenneth (Hrsg.):** Die Cashinahua of Eastern Peru. Haffenreffer Museum Brown University 1975
- **Marcy, Paul:** Voyage de l'Océan Atlantique à l'Océan Pacifique à travers l'Amérique du Sud (Reprint aus: Le Tour du Monde, Paris 1862-67), Bernd Schmelz (Hrsg.) Bonn 1994
- **Martius, Carl Friedrich P.:** Beiträge zur Ethnographie und Sprachkunde Amerika's zumal Brasiliens, Leipzig 1867
- **Maw, Henry Lister:** Journal of a passage from the Pacific to the Atlantic, London 1829
- **Nimuendajú, Curt:** The Tucuna, Los Angeles 1952
- **Ders:** The Tucuna, in: Handbook of South American Indians, Bd. 3, Washington 1948, S. 713-725
- **Noronha, J. Monteiro:** Roteiro da viagem da cidade do Pará até as últimas colonias do sertão da provincia 1768, São Paulo 2006
- **Orbigny, Alcide d':** Malerische Reise in Süd- und Nordamerika, Leipzig 1839
- **Osculati, Gaetano:** Esplorazione delle regioni equatoriali, Mailand 1854
- **Pelzeln, August:** Zur Ornithologie Brasiliens. Resultate von Johann Natterers Reisen in den Jahren 1817 bis 1835, Wien 1871

- **Poeppig, Eduard:** Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonenstrom während der Jahre 1827-1832, 2 Bände, Leipzig 1834-36
- **Rabineau, Phyllis:** In: Kensinger, a. a. O., S. 87-109
- **Reina, Ruben und Kensinger, Kenneth:** The Gift of Birds: Featherwork of Native South American Peoples, Pennsylvania 1991
- **Rosa, Francisco Javier Ullan:** Los Indios Ticuna del Amazonas: Procesos de Cambio Social y Aculturación, Madrid 1998
- **Ruef, Isabelle:** Le „dutsee lui“ chez les Indiens Culina du Pérou, description d'une chasse cérémonielle, in: Bulletin de la Société Suisse des Américanistes, Nr. 36, 1972, S. 73-80
- **Sampaio, Francisco, Xavier Ribeiro:** Diário da viagem que em visita e correição das povoações da capitania de S. José do Rio Negro fez o ouvidor e intendente geral da mesma, no ano de 1774 e 1775, Lissabon 1825
- **Schlothauer, Andreas:** Auswertung zum Amazonas-Federschmuck des Wiener Völkerkundemuseums, 2007 (unveröffentlichtes Manuskript)
- **Schmutzer, Kurt:** Der Liebe zur Naturgeschichte halber Johann Natterers Reisen in Brasilien 1817-1835, Wien 2007 (Dissertation)
- **Schultz, Harald und Chiara, Vilma:** Informacoes sobre os Indios do Alto Rio Purús. Revista do Museu Paulista, nova serie, Vol. 9, São Paulo 1955, S. 181-201
- **Spix, Johann Baptist und Carl Friedrich Philipp Martius:** Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht, 3 Teile und Atlas zur Reise in Brasilien, München 1823-1831. [Unveränderter Neudruck: hrsg. von Karl Mägdefrau, Quellen und Forschungen zur Geschichte der Geographie und der Reisen, 4 Bände, Stuttgart 1967-1980.]
- **Stegelmann, Felix und Reich, Alfred:** Bei den Indianern des Urubamba und des Envira, in: Globus, Bd. LXXXIII, Nr. 9, Braunschweig, 5. März 1903, S. 133-138
- **Tastevin, Constant:** Les études linguistiques et ethnographiques du Pére Tastevin en Amazonie, in: Journal de la Société des Américanistes, Ile série, Paris 1924, S. 421-425
- **Uriarte, Manuel J.:** Diario de un Misionero de Mainas, Madrid 1952
- **Ventura, Pedro Ernesto Correia:** Identificação ornitológica da plumária Karajá da coleção etnográfica do Museu Nacional. Publicações Avulsas do Museu Nacional Rio de Janeiro, Nr. 73, 1998

INTERNET

www.pib.socioambiental.org/pt/povo/tikuna vom 14. Februar 2014

— 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

FÖRDERUNG TRADITIONELLER KULTUR IN DER REPUBLIK LIBERIA (WESTAFRIKA)

Vorbemerkung

Liberia in Westafrika ist von einem 14 Jahre andauernden Bürgerkrieg gezeichnet, dessen Ende nur durch einen Einsatz von UN-Blauhelmen erreicht werden konnte. Seit 2003 herrscht Frieden, doch der Aufbau des Landes kommt in den ländlichen Regionen nur langsam voran. Der gemeinnützige Verein „Liberia-Freunde für ländliche Entwicklung“ unterstützt die liberianische Nicht-Regierungsorganisation „Village People Empowerment“ (ViPeE).

Ländliche Entwicklung auf Basis von Kontakten seit 30 Jahren

Vor weit über 100 Jahren von drei Familien des *Kissi*-Volkes gegründet, lebten in Konjorlloe im Jahr 1983 über 300 Personen. Ein Ältestenrat, fast ausschließlich Männer, regierte das Dorf unter Führung eines langjährigen Dorfchefs. Es gab eine christliche Kirche, eine kleine Moschee und eine Schule mit zwei Klassenzimmern. Das Dorf war auf einem Bergrücken errichtet, sodass Wasser aus dem nordöstlich gelegenen Tal herangeschafft werden musste. Die traditionelle Lehm-Bauweise mit einem Dach aus Palmwedeln überzog, nur wenige Häuser waren mit Wellblechplatten gedeckt.

Obwohl Konjorlloe 13 Autostunden von Monrovia entfernt ist, blieb es in der Endphase des Bürgerkrieges nicht verschont. Als 1999 Rebellengruppen über die nahe Grenze aus Sierra Leone kommend in die Kämpfe eingriffen, wurde Konjorlloe von seinen Einwohnern verlassen, dann geplündert und dem Erdboden gleichgemacht. Das Dorf existierte nur noch als eine Ansammlung von Lehmhügeln im Busch. Die Bewohner waren in einem zweiwöchigen Marsch an den Stadtrand von Monrovia oder über die Grenze nach Sierra Leone bzw. Guinea geflohen. Nach dem Eingreifen der UN-Blauhelme reifte die Entscheidung, das Dorf wieder aufzubauen.

Wiederaufbau ab 2004

Auf zwei Lkws kamen rund 160 Männer, Frauen und Kinder unter Führung des damals 90-jährigen Dorfchefs – Old Man Borwah – ausgestattet mit einfachen Buschmessern, Hacken und etwas Saatgut – im Sommer 2004 zurück. Bis Anfang

2007 gelang es der Dorfgemeinschaft, unterstützt durch die UNHCR, rund 45 kleine Hütten für über 300 Menschen zu errichten. Auch eine kleine Schule aus Bambuswänden und -bänken entstand.

Ländliches Entwicklungsprojekt rund um das Dorf Konjorlloe

Die Einwohnerzahl stieg in den folgenden Jahren auf über 700, eine Verdoppelung in nur wenigen Jahren. Eine Schule mit sechs Unterrichts- und zwei Büroräumen, zwei Trinkwasserbrunnen, rund 50 bis 60 größere und regenfeste Häuser, eine Dorfhalle mit Büro, eine erste Komposttoilette und ein Hebammenhaus mit Gästezimmer wurden im Zeitraum von nur vier Jahren (2007 bis 2010) gebaut. Konjorlloe wurde zur Attraktion der Region und von den umliegenden Dörfern neidvoll betrachtet, bis der Ältestenrat beschloss, diese Dörfer in die Entwicklungsprogramme miteinzubeziehen.

Schule in Konjorlloe

In der neuen Schule mit sechs Klassenräumen (seit 2008) unterrichten tagsüber sechs Lehrer und eine Lehrerin rund 150 Kinder bis zur 6. Klasse und bis zu 40 Erwachsene am Abend. Mit der Einführung von Lehrergehältern wurde 2008 das Schulgeld abgeschafft. Es gibt Toiletten, eine Schulküche und eine kleine Mensa. Die Kofinanzierung der Lehrergehälter und die Versorgung mit schulischem Lehr- und Verbrauchsmaterial durch Projektgelder von ViPeE machen einen geordneten Unterricht möglich. Eine kleine Solaranlage erlaubt Unterricht in einzelnen Klassenräumen auch bei Dunkelheit. Seit 2014 wird eine schrittweise Ergänzung des Unterrichtsangebots um die Klassen 7 bis 9 angestrebt.

Menschenrecht auf sauberes Trinkwasser

Die beiden Handpumpenbrunnen in Konjorlloe und ein weiterer in Korluma (ca. 130 Einwohner) wurden Anfang 2014 durch einen Brunnen in Yegbedu (ca. 970 Einwohner) ergänzt. Seit 2013 wird in Konjorlloe pro Haushalt eine Gebühr für zukünftige Brunnenreparaturen vom Dorfchef eingesammelt.



Abb. 1: Bergrücken im Norden Liberias, auf dem das Dorf Konjorlloe liegt, 2012



Abb. 2: Montage eines kleinen Solarmoduls auf der Elementarschule in Konjorlloe, 2010

Entwicklungschancen durch Zugang zu Mikrokrediten

Seit 2007 wird durch die Frauengruppe des Dorfes ein „Landwirtschaftsfonds“, derzeit ca. 200 US-Dollar, zinslos für ein Jahr an eine kleine Gruppe von Frauen, aber auch Männern, vergeben. Es handelt sich um einen Vorläufer weiterer Mikrokredite, bis maximal 50 US-Dollar pro Person, für Gruppen aus den Dörfern der Region. Die parallele Förderung von zwei Sozialunternehmen von Frauen durch zinslose Erstinvestitionen, von denen insgesamt zwischen 30 und 50 Frauen und einige Männer profitieren, ist angelaufen. Dies betrifft die Produktion von traditionellen, handgewebten Baumwoll- und anderen Stoffen, insbesondere für Festtagsgewänder, sowie von Palmöl als Nahrungsmittel. Ein Jahr nach Gründung konnte mit Unterstützung der Deutschen Botschaft eine Produktionshalle gebaut und Material gekauft werden, sodass die Produktion von traditionellen Baumwollstoffen wetterunabhängig ist.

Ausblick auf zukünftige Aktivitäten

Trotz des erheblichen Bevölkerungswachstums ist eine ausreichende Zahl regenfester Häuser vorhanden, allerdings sind diese meist überbelegt, im Einzelfall mit bis zu 25 Personen. Die wirtschaftliche Entwicklung in Konjorloe kommt auch den umliegenden Dörfern zugute. Noch viel zu tun gibt es hinsichtlich der Erreichbarkeit der Dörfer über Straßen und Brücken und damit des Marktzugangs für die Versorgung und den Verkauf der eigenen Produkte.

Förderung von Menschenrechten und Kultur im Kuyon-Forum

Im Frühjahr 2011 wurde für ein Kulturprojekt ein geeignetes Grundstück in Gbarnga, der größten Stadt im Zentrum Liberias, langfristig und unentgeltlich gepachtet. Es entstand ein öffentlich zugänglicher Versammlungs- und Tagungsort, das „Kuyon-Forum für Menschenrechte und Kultur“, zur Erinnerung an David T. Kuyon (ca. 1900-1984), den ersten Bürgermeister von Gbarnga (1930), bekannt durch sein Eintreten für Gerechtigkeit, Gleichberechtigung und Zivilcourage. Das Forum bietet Platz für bis zu 230 Personen und liegt fußläufig zur Ortsmitte. Der Bau des Gebäudes wurde auf Basis eines zinslosen Kredites vorfinanziert.

Bisherige Aktivitäten und zukünftige Ziele

Auftritte von Kultur- und Musikgruppen, Durchführung von Konferenzen, Tagungen, Workshops und Lesungen zum Thema Menschenrechte sowie von Mal-Workshops – insbesondere für Jugendliche – und die Gestaltung des Areals durch Künstler sind die wesentlichen Aktivitäten. Seit der Eröffnung wurden traditionelle Geschichtenerzähler und -erzählerinnen möglichst aus allen Regionen des Landes gefördert. Für eine spätere Dokumentation in Wort und Bild wurde mit der Aufzeichnung der Geschichten begonnen. Im März 2014 wurde in Kooperation mit den Erben des Geschichtenerzählers Peter Ballah erstmals der „Peter-Ballah-Award für traditionelles Geschichtenerzählen in Liberia“ vergeben. In allen Landesteilen wurden Geschichtenerzähler und -erzählerinnen über zahlreiche Radiostationen angesprochen und ausgewählte Vorträge von einer Jury für eine Publikumsentscheidung in einer öffentlichen Veranstaltung zusammengestellt. Im Folgenden eine Kostprobe aus der bereits vorliegenden (noch nicht veröffentlichten) Geschichtensammlung:

Glaube es oder glaube es nicht

Es war einmal [...] ein Mann, ein großartiger, starker Mann, der mit einer wunderschönen und großartigen, starken Frau verheiratet war. Sie lebten seit einiger Zeit zusammen.

Eines Tages rief der Mann seine Frau und sagte zu ihr: „*Liebling, ich liebe dich wegen deiner Schönheit und der Liebe, die du mir schenkst. Von jetzt an sollst du unsere Finanzen verwalten und für unser ganzes Geld verantwortlich sein.*“ Darauf sagte die Frau zu ihrem Mann: „*Ich bin froh, dass du mir so sehr vertraust. Ich will mein Bestes geben, dein Vertrauen nicht zu enttäuschen und dir zu gefallen.*“ So verging die Zeit eine Weile.

Wieder rief der Mann seine Frau zu sich und sagte zu ihr: „*Liebling, du machst wirklich alles sehr gut. Aber um dir die Wahrheit zu sagen, du tust mir leid, da du mit allem und jedem im Haus belastet bist. Lass mich dir eine weitere Frau zur Seite stellen, die dir bei deiner vielen Arbeit hilft.*“ Darauf entgegnete die Frau ihrem Mann: „*Wenn dir das gefallen würde, dann stimme ich zu. Ich bin nicht eifersüchtig. Ich werde alles tun, was dir gefällt.*“



Abb. 3: Der neue Brunnen ist fast fertig, 2009



Abb. 4: Eine Beraterin unterstützt die Frauen des ersten Social Business für Country Cloth in Konjorloe, 2011



Abb. 5: Traditional Cultural Troup, Gbarnga, 2012



Abb. 6: Eine lokale Musikgruppe lockt Besucher in das neue „Kuyon-Forum für Menschenrechte und Kultur“ in Gbarnga, 2013



Abb. 7: Peter Ballah während seines letzten Auftritts im Kuyon-Forum in Gbarnga, 2012

Da ging der Mann zur Arbeit, und als er zurückkam, hatte er eine neue Frau bei sich. Und so lebten sie fortan alle zusammen in einem neuen Leben. Einige Monate später sagte der Mann zu seiner ersten Frau, dass sie ihm immer noch leid tue wegen der vielen Arbeit und dass er eine weitere, dritte Frau mitbringen werde. Wiederum war seine Frau mit den Worten einverstanden: *„Wenn es dir gefällt, dann stimme ich zu.“* Doch nach einer Weile schlossen sich die zweite und die dritte Frau zusammen und wandten sich gegen die erste, indem sie sie bei dem Mann ohne Grund schlecht machten.

Der Mann glaubte den beiden neuen Frauen alles und war sehr ärgerlich. Er rief seine erste Frau zu sich und eröffnete ihr, dass sie nicht mehr für ihr gemeinsames Geld zuständig sein könne und sie ihm sofort alles Geld aushändigen solle. Die erste Frau war sehr betroffen, übergab ihm aber alles Geld und ging weg, bedrückt und mit einem schlechten Gefühl.

Kurz danach kam eine ihrer Freundinnen zu ihr zu Besuch und fand sie sehr traurig auf einem Stuhl sitzend vor. Da beschloss diese Freundin, sie nach dem Grund ihrer Traurigkeit zu fragen. Und nun erzählte die Frau ihrer Freundin alles, was in der großen Familie vorgefallen und warum sie so traurig gestimmt war. Diese überlegte eine Weile und hatte dann eine Idee, wie sie ihr bei ihrer Auseinandersetzung helfen könne. *„Ich kenne da jemand, der kann dir helfen,“* sagte sie zu der Frau, die mit dem Mann als erste Frau verbunden war. *„Alles wird wieder gut werden, wenn du einverstanden bist, dass du mit zu einem Medizinmann gehst.“*

Gesagt getan, die Frau folgte ihrer Freundin in das Haus des Medizinmannes und erzählte dort ihre ganze Geschichte noch einmal von Anfang an. Von ihrem Mann, dem Geld und der zweiten und dritten Frau, deren grundlosen Beschuldigungen und sagte, dass sie sehr traurig sei. Auch bat sie den Medizinmann inständig, ihr zu helfen, dass alles wieder so werden möge, wie es früher einmal war.

Der Medizinmann versprach, ihr zu helfen, wenn sie ihm dafür die Summe von 250 US-Dollar gäbe. Die Frau war betroffen und versicherte dem Medizinmann, dass sie einen solch großen Betrag gar nicht habe, um ihn auf einmal zu bezahlen. Aber, sagte sie, ich werde jetzt 25 US-Dollar bezahlen und den ganzen Rest nach und nach bringen, wenn alles nur wieder so wird wie vorher. Der Medizinmann war einverstanden und bat sie, unter dem Bett nachzuschauen und den alten Lappa – das liberianische Hüfttuch – hervorzuholen, der dort lag. Das machte die Frau auch sofort gerne. Als sie dies getan

hatte, erklärte ihr der Medizinmann, wie sie das Geld in den alten Lappa wickeln und das ganze Paket wieder unter dem Bett verstauen sollte. Das tat sie auch genau nach seinen Anweisungen.

Alle saßen noch ein bisschen zusammen und redeten, bis der Medizinmann sagte, dass alles wieder gut werde und sie zurück in ihr Dorf gehen könne. Aber sie solle am folgenden Tag wiederkommen.

Früh am nächsten Morgen gingen die erste Frau und ihre Freundin wieder zu dem Medizinmann. Als sie beide dort eintrafen, holte der Medizinmann eine Arzneiflasche hervor und sagte: *„Dies ist die Medizin, die dir helfen wird. Du musst aber jeden Tag deinen gesamten Körper mit ihr einreiben, und damit sie auch gut wirkt, musst du noch die folgenden 4 Regeln befolgen:“*

Regel 1: Jeden Morgen um 5 Uhr sollst du aufstehen und deinem Mann warmes Wasser zum Duschen zubereiten, egal, ob du bei ihm geschlafen hast oder nicht.

Regel 2: Noch bevor dein Mann mit der Morgentoilette fertig ist, soll sein Frühstück auf dem Tisch stehen. Wenn er das Frühstück beendet hat und sich auf den Weg zur Arbeit macht, begleite ihn ein Stück des Weges und wünsche ihm einen schönen Tag.

Regel 3: Vergiss nie die Zeit, wenn er von der Arbeit nach Hause kommt. Warte auf ihn vor dem Haus, begrüße ihn freundlich und nimm ihm ab, was immer er mitbringt oder in den Händen hat, und bringe es für ihn ins Haus. Betritt er das Haus und macht es sich bequem, hilf ihm, die Schuhe auszuziehen und gegen bequeme Slipper zu tauschen.

Regel 4: Schließlich vergiss nie, alle diese Regeln anzuwenden, wenn du wieder ein friedliches Zuhause haben möchtest, wie du es dir vorstellst und wie es war.“

Infolge der vorgeschriebenen täglichen Anwendung der Medizin und während sie die Regeln, die ihr auferlegt waren, befolgte, ärgerten die zweite und dritte Frau sie, die erste Frau, zwar weiterhin, aber es störte sie nicht mehr.

Nachdem sie die Regeln, die ihr durch den Medizinmann auferlegt waren, eingehalten hatte, rief der Ehemann die zweite Frau zu sich und gestand ihr, dass er einen Fehler gemacht hatte, als er sie zu seiner zweiten Frau nahm. Auch sagte er ihr, dass sie ab sofort nicht mehr seine zweite Frau sein könne, ihre Dienste nicht mehr benötigt würden und sie ihre Sachen packen und dann verschwinden solle. Also machte sie sich von dannen.

Nach weiteren drei Monaten rief der Ehemann die dritte Frau zu sich und sagte ihr: *„Ich bedauere, dass ich dich hierher geholt habe und dich gebeten habe, meine Frau zu sein. Aber du bist gar nicht fähig, meine Frau zu sein, also bitte packe deine Sachen, verlasse mein Haus und gehe zurück zu deinen Eltern.“* Auch sie tat, wie ihr gesagt wurde.

Schließlich rief der Ehemann auch seine erste Frau, die richtige Frau, und sagte zu ihr: *„Meine liebste Frau, mein böses Verhalten und meine Fehler dir gegenüber tun mir so unendlich leid, aber ich habe meine Lektion gelernt. Von heute an sollst nur du die Frau im Haus sein, und nur du sollst alle finanziellen Angelegenheiten regeln. Hier nimm das Geld!“* Die Frau stand auf und erwiderte ihrem Ehemann: *„Ich verzeihe dir, was immer Schlimmes du mir angetan hast, aber Fehler müssen erlaubt sein.“*

Am nächsten Tag gingen die erste Frau und deren Freundin zum Medizinmann, um ihm zu danken und ihm das restliche Geld sowie 100 US-Dollar zusätzlich für die Medizin zu geben. Als sie im Haus des Medizinmanns ankamen, gab die Frau dem Medizinmann das restliche und das zusätzliche Geld. Er forderte sie daraufhin auf, sich nochmals zu bücken und den alten Lappa wie üblich unter dem Bett hervorzuholen. Das tat sie auch. Dann fragte der Medizinmann sie, ob Geld im Lappa sei, und sie bejahte die Frage.

Daraufhin erwiderte der Medizinmann, dass er das Geld nicht angefasst und es nicht verwendet habe. „Aber lass mir dir ehrlich sagen, ich habe dir auch nicht wirklich etwas Gutes und Brauchbares zum Einreiben gegeben. In der Flasche war nur einfaches Wasser. Ich möchte auch gleich zum Punkt kommen: Das Wichtigste an jeder erfolgreichen Ehe ist, dass jede Frau weiß, in welcher Weise sie sich um ihren Ehemann kümmern sollte und die erwähnten vier Regeln einhält.

Denke immer daran, es gibt keine Medizin für Liebe!“

Abb. 8: Zeichnung zu „Glaube es oder glaube es nicht“ von Abraham Zwannah, Gbarnga, 8 Jahre alt, 2012



Text und Fotos: Rudolf Janke
rudolf.janke@googlemail.com

www.liberia-freunde.de

www.social-business-stiftung.org~Projekte~Konjorlloe/Gbarnga

Oder, wer zur Realisierung beitragen möchte:

info@liberia-freunde.de bzw. +49 15 22 26 25 891

Anzeige

blog XING[®] facebook

Besuchen Sie den NEUEN Internet Druckshop...

Wir drucken klimafreundlich

KLOSTER
PRIN[®].de

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
- » Wandplaner
- » Plakate
- » Citylight
- » Fahnen
- » Schreibstischunterlagen
- » 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

LOBI STATUARY – SIKIRE KAMBIRE



Abb. 1: a) Potentielle Baule-Modellmaske, b) Imitation einer Baule-Maske durch einen Lobi-Bildhauer (Labouret 1931, Tafel 16), c) weiteres Exemplar (Ricqlès 2001), d) Perfektionierung (gemäß Labouret 1931, Tafel 16), e) Modell für den Export (Labouret 1931, Tafel 16).

In seinem Katalog zur Lobi-Ausstellung im Museum Rietberg stellt Piet Meyer¹ 1981 eine Hypothese hinsichtlich Sikire Kambire auf, des heute bekanntesten Lobi-Bildhauers. Diese besagt, dass die seinerzeit vom Kolonialverwalter Labouret² bei einem anonymen Lobi-Bildhauer bestellte Kopie einer Baule-Maske – und folglich auch der entsprechende Schnitzstil – von Sikire Kambire stammten (Abb. 1). Sikire wird dabei aufgrund seiner Fähigkeiten, so bei Meyer³, selbst 17 Jahre nach seinem Tod „weiterhin als der grösste und beste Lobi-Bildhauer auf obervoltaischem Gebiet bezeichnet“. Aufgrund dieser Publikation erlangte Sikire auch in der westlichen Kunsthändler- und Sammlerwelt große Beachtung, die sich auch in den Preisen der ihm zugeschriebenen Werke niederschlägt. Die klar formulierte Einschränkung in Meyers Text, dass es sich um eine Hypothese handle, die weiterer Forschung bedürfe, wird meist nicht mehr beachtet. Gemäß Meyer⁴ existiert auch kein Werk (weder Statue, Maske noch Stuhl oder Stab), das nachweislich aus der Hand Sikires stammt.

Die Informationen betreffend Sikire hatte Meyer nicht direkt vor Ort gesammelt, sondern 1981 via Korrespondenz erfragt.⁵ Quellen waren Binaté Kambou (sein Interpret, Burkina Faso), Ilia Malichin (Kunsthändler, damals Ötigheim), Madeleine Père (Sozialassistentin/Ethnologin, Gaoua), Jean Suyeux (Richter, Paris) und Roy Sieber (Kunsthistoriker, Bloomington, USA). Kambou war etwa 10 Jahre alt, als Sikire 1963 starb; er kannte diesen demnach nicht. Malichin war Ende der 1970er-/Anfang der 1980er-Jahre, also etwa 15 Jahre nach dem Tod Sikires, in Gaoua. Père lebte von 1961-1988 in Gaoua, Suyeux von 1953-1955.⁶ Beide waren also gleichzei-

tig, je etwa zwei bis drei Jahre, mit Sikire in Gaoua. Sieber war 1964, somit kurz nach Sikires Tod, in Birifu, ca. 30 km nordöstlich von Gaoua.

Inzwischen publizierte Daniela Bognolo⁷ neue Informationen zum Thema Sikire, insbesondere zur Herkunft seines Schnitzstils; weitere Beiträge sind im Blog auf triballartforum.com veröffentlicht (Stichworte Sikire, Bolare, vgl. unten). Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden die Hypothese von Meyer, rund 30 Jahre nach deren Formulierung, neu diskutiert werden. Nachfolgend werden zuerst die publizierten Informationen zum Bildhauer Sikire Kambire analysiert, soweit sie für die Diskussion relevant sind. Im zweiten Teil werden die erhältlichen Informationen zum von Labouret gezeigten Schnitzstil, vorerst als „Masken-Stil“ bezeichnet, erfasst. Mit Masken-Stil ist dabei der in Abb. 1e gezeigte Stil des Exportmodells gemeint. Im dritten Teil wird dann die von Meyer in

der Hypothese vollzogene Verknüpfung von Sikire Kambire mit dem Masken-Stil neu beurteilt. Insbesondere werden die Argumente abgewogen, die für und gegen die Hypothese sprechen, dass Sikire der berühmte Bildhauer und Schöpfer des Masken-Stils und somit der ihm heute zugeschriebenen Werke war.

Zur Person von Sikire

Quelle Malichin (persönliche Mitteilung an Meyer, 1981): Malichin hatte ca. 1980 offenbar Einsicht in die Identitätskarte Sikires. Demnach wurde dieser 1896 in Gongombili geboren, einem 19 km südlich von Gaoua gelegenen Dorf. Sikire lebte dann im nördlichen Teil von Gaoua. Er starb am 5. Oktober 1963 in Gaoua – gemäß Inschrift auf seinem Grabstein (Malichins Quellen für diese Informationen sind nicht benannt). In



Abb. 2: Von Meyer Sikire zugeordnete Statuen (Nr. 174/175, 62.5/58 cm, Meyer 1981:137).

seiner Verkaufs-Expertise zum Figurenpaar von Abbildung 2 schreibt Malichin weiter: „Ein Figurenpaar vom Stamm der Lobi. Sie wurden von mir im Dezember 1979 in Gaoua erworben. Der Bildhauer dieser Figuren war vermutlich Sikire Kambire (sog. Meister von Gaoua)“.⁸ Dazu verweist er auf Meyers Katalog – die Sikire-Zuordnung der beiden Figuren, auf die sich die Expertise bezieht, basiert demnach auf Meyers Hypothese. Dem steht gegenüber, dass er selbst Meyer 1981 mitteilte, dass die Figuren von einem gewissen „Sikiere“ stammten.⁹

Quelle Binatè Kambou (persönliche Mitteilung an Meyer, 1981): Gemäß Kambou begann Sikire mit etwa 16 Jahren, also etwa 1912, zu schnitzen. Er soll sehr begabt gewesen sein und deshalb bald Auftragsarbeiten für Kolonialbeamte ausgeführt haben. Als „chevalier“ soll er diese zudem auf ihren Tourneen durch die Dörfer der Einheimischen begleitet haben. Aufgrund seines Erfolges hätten verschiedene Schüler seinen Stil übernommen, wovon Lunkena Pale und Dihunthe Palenfo die erfolgreichsten gewesen seien.

Quellen Père und Suyeux (persönliche Mitteilungen an Meyer, 1981): In den Mitteilungen beider wird Sikire Kambire nicht erwähnt; beide erwähnen nur Lunkena Pale. Suyeux hat dabei zwischen 1953 und 1955 mehrmals den Schrein von Lunkena Pale fotografiert¹⁰ und von diesem im Herbst 1953 Skulpturen erworben (u.a. die Nrn. 192 und 201 in Meyers Katalog).

Quelle Bognolo¹¹: Bognolo zitiert ihr Interview mit dem Bildhauer Gbonlare Youl (auch Bolare genannt, 1916-2004), der Sikire gekannt haben soll. Sikires Vater schickte diesen, als er dessen Interesse am Schnitzen erkannte (also auch etwa 1912), zwecks weiterer Ausbildung zu seinem Bekannten, Okuena Palenfo, dem Großvater von Bolare. Der Vater des Okuena, Sona Pale, habe dabei um 1860 den nach der Ortschaft „Gbokho“ (auch „Bonko“) benannten Stil begründet, der nun von Bolare in der vierten Generation weitergeführt werde. Weiter zitiert sie, dass Sikire oft Bolares Haus in Bonko aufgesucht haben soll. Als Sikire sich dann vermehrt mit den Weißen einließ, habe dies zum Bruch mit Bolares Vater geführt. Sikire sei um 1942, kurz nach der Geburt von Bolares erstem Sohn, krank geworden und habe sie nicht mehr besucht. Er habe auch die Ausbildung nicht abgeschlossen (d.h. das letzte Medikament, *gawà*, nicht erhalten); und bei seiner Beerdigung sei kein Nachfolger benannt worden. Das Interview mit Bolare ist leider nicht datiert. Da zwei Fotos von Bolares Schreinraum mit 1997 gekennzeichnet sind, ist wohl anzunehmen, dass dieses auch in jenem Jahr stattfand.

Bognolo 1997 zeigt keine Abbildungen von Skulpturen vor Ort, die den Gbokho/Bonko-Stil veranschaulichen oder von einem der vier Vertreter dieser Schule stammen. Die auf den beiden Fotos von Bolares Schreinraum undeutlich oder nur im Profil abgebildeten Skulpturen lassen keinen charakteristischen Stil erkennen. 2007 schreibt Bognolo dann, Sikire habe wesentliche Elemente des Gbokho-Stils übernommen, und sie zeigt nun mehrere Skulpturen, die sie diesem Stil zuordnet (u.a. solche von Sikire und Lunkena). Die Beispiele stammen aber alle aus europäischen Privatsammlungen, und es wird kein Nachweis dafür erbracht, dass diese in irgendeinem Zusammenhang mit den vier Vertretern der Gbokho-Schule stehen. Im Jahre 2014 ordnet sie dann die 2007 anonym ge-

zeigten Skulpturen sowie vier weitere Figuren, auch aus europäischen Privatsammlungen, namentlich den vier Vertretern der Bonko-Schule zu (deren Lebensperioden sie auch bis ins Jahr 1830 zurück datiert). Katsouros¹² zeigt eine Skulptur im selben Stil, bezeichnet den Schnitzer hingegen als Nachfolger von Sikire. In weiteren Quellen werden diese Skulpturen dem Schnitzer Dikote Dah zugeordnet.¹³

Weiter publiziert Bognolo 2014 ein Foto eines Lobi während des Schnitzens einer Figur und bezeichnet diesen als Sikire Kambire. Das Foto stamme von Himmelheber, aufgenommen um 1960. Aus Himmelhebers Artikel¹⁴ geht hingegen hervor, dass das Foto den Schnitzer Biniathe Kambire zeigt und 1965 an der nördlichen Elfenbeinküste aufgenommen wurde, also nicht in Gaoua, wo Sikire lebte. Die Figur weist auch keine Ähnlichkeit mit dem Sikire zugeordneten Stil auf.

Zum Masken-Stil

Henri Labouret, von 1914-1924 Kommandant des Gaoua Bezirks, schreibt 1931,¹⁵ dass Skulpturen bei den Lobi nicht



Abb. 3: Masken im „Exportstil“, a) mit Inschrift: A.O.F. Gaoua, H^o Volta, Mai 1928 (Galerie Bruno Frey, Arnay-le-Duc), b) 1932 gesammelt (Kjersmeier 1935: Nr. 37, 20 cm).



Abb. 4: Masken, 1930 von Olbrechts in Ouahigouya erworben (etwa 350 km nördlich von Gaoua, Musée royale de l’Afrique centrale, Tervuren, 30/23.4/23 cm, Inventar-Nr. EO.1967.63.92-94 (Maske rechts auch in Meyer 1981: Nr. 160).



Abb. 5: Masken in Meyer 1981:131, Nr. 163-165, 32/19/23 cm.

von Spezialisten hergestellt würden, viele Eingeborene aber relativ begabt für Holzarbeiten seien. Einige Jahre zuvor habe er einen dieser Bildhauer beauftragt, eine Baule-Maske zu kopieren. Die Lobi hatten bis dahin keine Maskentradition, aber von da an wurden ähnliche Objekte für den Verkauf an Europäer hergestellt und für den Export produziert. Auf Tafel 16 sind drei Masken abgebildet, eine erste Kopie (Abb. 1b), eine Perfektionierung (1d) und der Exportstil (1e). Die Originalmaske ist leider nicht abgebildet; ein mögliches Modell zeigt Abbildung 1a, eine weitere ursprüngliche Kopie Abbildung 1c. Schwer zu verstehen ist dabei, warum das zweite Exemplar (1d) eine Perfektionierung darstellen soll; die Maske zeigt gänzlich neue Elemente – Lippenpflocke und eine neue Frisur. Es muss sich wohl eher um eine Weiterentwicklung des Stils als um eine Perfektionierung der Kopie handeln – oder es waren gar mehrere Baule-Masken im Spiel (vgl. unten).

Der von Labouret als Exportprodukt bezeichnete Stil wurde offenbar noch verfeinert; Abbildung 3 zeigt die heute auf Auktionen oft angebotene Variante. Die Maske 3a belegt dabei durch ihre Inschrift, dass der Bildhauer diesen Stil spätestens 1928 gefunden hatte. Die Maske 3b zeigt denselben Stil; sie wurde durch Kjersmeier auf seiner Forschungsreise durch Westafrika 1932 erworben (Brief von P. Mørk, 1981, Nationalmuseum Dänemark, an Meyer¹⁶). Kjersmeier schreibt dazu,¹⁷ dass diese Masken von einem Lobi als Baule-Kopie im Auftrage von Labouret geschnitzt wurden; andere Lobi hätten diese weiter kopiert. Er erwähnt weiter die Verwendung von hellem Holz und Pyrographie zur Zeichnung sowie den Gebrauch von europäischen Werkzeugen. Den Namen Sikire nennt er nicht.

Wie Labouret und auch Kjersmeier erwähnen, waren nebst dem Ursprungs-Bildhauer auch andere Schnitzer an der Arbeit. Die in Abbildung 4 gezeigten Masken wurden von Olbrechts 1930 erworben. Sie passen stilistisch nicht in die Abfolge der Abb. 1 und wurden wohl eher von anderen Schnitzern hergestellt. Weitere Masken werden in Meyers Katalog gezeigt (Nr. 163-165, vgl. Abb. 5). Deren Augen sind nicht angebohrt; es scheint sich um Masken eines Schülers/Nachfolgers zu handeln. Zu bemerken sind die Hörner, die auch bei Masken des Ursprungs-Bildhauers zu finden sind (Nr. 162). Vergleichbare Hörner zeigen auch Baule-Masken. Es scheint daher, dass mehrere Baule-Originalmasken – vielleicht zeitlich versetzt – im Spiel waren. Auch die variierenden Frisuren, die alle auch bei Baule-Masken zu finden sind, deuten darauf hin.

Zwei weitere Masken sind auf Fotos vom sogenannten *wathil/thilkha* Schrein von Lunkena Pale zu sehen, die zwischen 1953 und 1955 aufgenommen wurden (Fotos von Suyeux, vgl. oben). Ein weiteres Foto des Schreins aus dem Jahre 1957



Abb. 6: Zwei unterschiedliche Masken auf Lunkena Pales Schrein, an derselben Stelle, zu verschiedenen Zeitpunkten zwischen 1953 und 1955 (Fotos Suyeux, in Meyer 1981).

stammt von Lescanne¹⁸. Die Fotos zeigen, dass Lunkena seinen Schrein, zumindest den vorderen sichtbaren Bereich, in diesen Jahren mehrmals signifikant umgebaut hatte. Auf den früheren Fotos ist eine Maske mit zwei Hörnern sichtbar (Abb. 6). Ein späteres Foto zeigt eine Variante ohne Hörner (Abb. 6, rechts). Die Masken waren an derselben Stelle platziert, die erste wurde also durch die zweite ersetzt.

Abbildungen von Statuen, deren Gesicht denselben Stil wie die Masken aufweisen, erfolgen vergleichsweise spät. Die ersten Fotos stammen von Suyeux, aufgenommen 1953-55. Nebst den Aufnahmen von Lunkenas Schrein ist in Meyers Katalog noch ein Kopf abgebildet (Abb. 7a). Auch dazu liefert Suyeux in den Mitteilungen an Meyer von 1981 keinen Kommentar hinsichtlich des Bildhauers. Weiter ist daneben ein von Sieber 1964 in Birifu aufgenommenes Foto von drei Figuren



Abb. 7: a) Kopfstatue auf Außenschrein (Foto Suyeux, 1953-55), b) Figuren aus einem *kongombia*-Schrein (Foto Sieber, Birifu, 1964); beide Fotos in Meyer 1981:128/129.

zu sehen (Abb. 7b). Der Schreinbesitzer N. Gadaa, Chef von Birifu, soll Sieber 1964 mitgeteilt haben, dass die Figuren von einem gewissen „Gawa Sichere“ von der französischen Seite geschnitzt worden waren, die rund ein Meter hohe Statue im Jahre 1934 und die zwei kleinen Figuren 1937 (*persönliche Mitteilungen von Sieber an Meyer, 1981*).

Eine weitere Figur wurde von Storrer gesammelt (Abb. 8a) – sie war auf einem Lehmopodest vor einer Hütte aufgestellt und ist bei Himmelheber¹⁹ abgebildet, ebenfalls in Meyers Katalog. Ein Bezug zu einem Bildhauer ist im Text nicht vorhanden. Hingegen gab es Bascom²⁰ zufolge keinen Zweifel, dass die abgebildete Statue Nr. 15 (Abb. 8b) aus dem „Workshop“ des Lobi-Bildhauers stammte, der für Labouret eine Baule-Maske kopierte. Der Name Sikire ist im Text nicht erwähnt. Eine weitere Figur (Abb. 8c) wurde von Cuypers vor Ort gesammelt; ein Bezug zu einem Bildhauer wurde nicht hergestellt. Die drei Figuren in Abbildung 8 sind von ähnlicher Größe und werden von Meyer Sikire zugeordnet.²¹



Abb. 8: Von Meyer Sikire zugeschriebene Skulpturen, a) 35 cm, in Himmelheber 1960:120, Nr. 103, b) 39cm, in Bascom 1973:45, Fig. 15, c) 38cm, seit 1974 im Musée royale de l'Afrique centrale, Tervuren, Inventar-Nr. EO.1974.13.1.

Zur Verknüpfung von Sikire mit dem Masken-Stil

Zuerst soll festgehalten werden, dass es wohl einen Lobi-Bildhauer namens Sikire Kambire gab. Die Existenz seiner Identitätskarte und seines Grabsteins sowie die Aussage von Bolare lassen diesen Schluss zu. Andererseits existiert auch ein umfangreiches stilistisch mehr oder weniger homogenes Werk von Masken und Skulpturen (im oben bezeichneten Masken-Stil), das wohl von einem sehr begabten Bildhauer geschaffen wurde. Basierend auf den eingangs erwähnten mündlichen und schriftlichen Mitteilungen aus dem Jahre 1981 von Kambou, Malichin, Père, Suyeux und Sieber, stellt Meyer dann die Hypothese auf, dass die Masken und Skulpturen in den Abbildungen 1-3 und 5-8 von Sikire Kambire geschnitzt wurden. Einzig die Maske rechts in Abbildung 4 ordnet er der „Schule von Sikire Kambire“ zu.

Sein erstes und wichtigstes Argument zur Stützung der Hypothese betrifft die offenbare Bekanntheit Sikires als herausragender Bildhauer, der auch für die Weißen Aufträge ausführte und – wie Labouret – in Gaoua wohnte.²² Meyer schließt aus dieser Bekanntheit und seinem Talent, dass Labouret Sikire mit der Masken-Kopie beauftragte. Labouret schreibt dazu hingegen wesentlich nuancierter, dass es „viele relativ begabte“ Bildhauer gab²³ und er einen davon ausgewählt habe. Ein noch gewichtigeres Argument gegen die offenbare Be-

kanntheit und den Status Sikires liefern indirekt Père und Suyeux, die auch gleichzeitig mit Sikire in Gaoua lebten. Beide erwähnen Sikire in ihrer Korrespondenz mit Meyer nicht und aus den Zitaten geht nicht hervor, dass sie Sikire kannten. Nur Lunkena wird von Suyeux als „äußerst geschickter und im Umgang mit Europäern geübter Verkäufer“ zitiert.²⁴ Weiter bemerkte Bolare zwar, dass sich Sikire mit den Weißen eingelassen habe, dass dieser aber besonders begabt und berühmt gewesen sei, erwähnte er nicht. Aus seiner Schilderung entsteht zudem eher der Eindruck, dass Sikire nach 1940, aufgrund seiner Krankheit, zurückgezogen lebte.

Meyers zweites Argument betrifft die beiden Masken auf Lunkenas Schrein (Abb. 6). Die Masken sollen nach den von Kambou befragten (nicht näher spezifizierten) Informanten von Sikire stammen. Diese Information wurde 1981, etwa 30 Jahre nach der Herstellung der Masken, eingeholt. Der offene Austausch der Masken zwischen 1953 und 1955 und die Tatsache, dass die zweite Maske eher neu erscheint, deuten wohl darauf hin, dass Lunkena zumindest die zweite Maske selbst geschnitzt hat. Meyers drittes Argument basiert auf Siebers und Malichins Erinnerungen und Mitteilungen im Jahre 1981. Beide berufen sich auf Drittpersonen, die sich nach Jahrzehnten an einen gewissen „Gawa Sichere“ oder „Sikiere“ erinnern haben wollen, der die Skulpturen in Abb. 2 und 7b geschnitzt haben soll.

Rückblickend wirken die von Meyer vorgetragene Argumente nicht sehr stichhaltig. Es scheint, als habe er vor allem Belege für seine Hypothese gesucht, dagegen sprechende Informationen hingegen ausgeblendet. Zugute zu halten ist ihm, dass er selbst betont, dass es sich um eine Hypothese handelt. Inwiefern die neuen Publikationen von Bognolo weiterhelfen können, ist ebenso fraglich. Bolare wird von Bognolo als der letzte Vertreter einer namhaften Schule („école réputée“) dargestellt, der den Umgang Sikires mit den Weißen verurteilte. Bolare beklagte im Interview auch, dass es ihm wohl so wie Sikire gehen würde, auch er hätte keinen Nachfolger in Aussicht. Sein erster Sohn, Geburtsjahr 1942, muss damals (1997) hingegen schon etwa 35 Jahre alt gewesen sein und auch schon geschnitzt haben. Schütz²⁵ zufolge betrieb Bolare mit seinen Söhnen zeitweilig eine kommerzielle Bildhauer-Werkstatt in Bonko, die noch heute den Bonko/Bolare-Stil weiterführt.



Abb. 9: Vergleich, a) Sikire zugeschriebene Figur (Nr. 174 in Meyer 1981), b) und c) Figuren aus der Bolare Werkstatt (tribalartforum.com).

Geht man – unabhängig von der Einordnung Bolares als Kultschnitzer oder Werkstatt-Schnitzer – davon aus, dass Bolare Sikire gekannt hat (wie in Bognolos Interview angegeben), kann aber der Masken-Stil schlüssig Sikire zugeordnet werden, denn der Bolare-Stil weist eine enge Verwandtschaft mit dem Masken-Stil auf (vgl. Abb. 9). Augenpartie und Nasenausbildung, insbesondere der nach oben versetzte Ansatz der Nasenflügel am Nasensteg sind vergleichbar. Meyers Hypothese würde damit bestätigt, und Sikire Kambire wäre wirklich der Urheber der ihm zugeordneten Masken und Statuen.

Noch unklar ist dann allerdings, wer diesen typischen Stil entwickelt hat. Entstand er in der sogenannten Bonko-Schule und wurde über Generationen weitergereicht und auch von Sikire übernommen, wie von Bognolo dargestellt (aber nicht schlüssig belegt) – oder wurde er von Sikire im Rahmen seiner Masken-Kopierarbeiten für Labouret entwickelt und dann von Bolare übernommen? Um diese Frage beantworten zu können, müssten auch Sikire-Figuren existieren, die sich eindeutig vor Labourets Kopierexperiment datieren ließen. Da dies nicht der Fall ist, bleibt diese Frage leider unbeantwortet. Zu korrigieren bleibt noch Bognolos Behauptung, Sikire habe fast ausnahmslos für den westlichen Markt produziert. Dass dem nicht so ist, belegen zahlreiche in der Literatur abgebildete Skulpturen mit deutlichen Spuren kultischer Verwendung, Abbildung 10²⁶ zeigt ein Beispiel.

Text: Thomas Keller



Abb. 10: Detail Statue mit Kaolinpatina, 70 cm (Foto T. Keller).

ANMERKUNGEN

- 1 Meyer, Piet: Kunst und Religion der Lobi. Ausstellungskatalog, Museum Rietberg (Katalog), Zürich, 1981, S. 127
- 2 Labouret, Henri: Les Tribus du Rameau Lobi. Travaux et mémoires de l'Institut d'Ethnologie 15, Paris, 1931, S. 188
- 3 Meyer, Piet: a.a.O., S. 128
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 127/132
- 6 Keller, Thomas: Lobi Statuary, Keller Tribal Art, Lully VD, 2011, S. 42.
- 7 Bognolo, Daniela: Djetó! fais attention! Le „chemin de la sculpture“ chez les Lobi du Burkina Faso. Journal des africanistes, Paris, 1997, Nr. 67 (1), S. 123-133; diess.: Lobi, 5 Continents Editions, Mailand 2007 und diess.: Die Kunst der Lobi – Afrikanische Meister und ihre Ausdrucksformen, in: Fischer, Eberhard/Homburger, Lorenz: Afrikanische Meister. Kunst der Elfenbeinküste, Museum Rietberg (Katalog), Zürich 2014, S. 179-208
- 8 Malichin, Verkaufs-Expertise vom 16. Juni 1981
- 9 Meyer, Piet: a.a.O., S. 132
- 10 Ebd., S. 128/142-146
- 11 S. Bognolo, Daniela: a.a.O., 1997, S. 126-129, diess.: a.a.O., 2007, S. 60 und diess.: a.a.O., 2014, S. 200-207
- 12 Katsouros, Floros: Lobi-Figuren, chefs d'oeuvre und Kultobjekte. Verlag Ethnographika, Hannover, 2013, S. 92

- 13 Tribalartforum, <http://wolfgang-jaenicke.blogspot.ch/>, 25.03.2014
- 14 Himmelheber, Hans: Figuren und Schnitztechnik bei den Lobi, Elfenbeinküste. Tribus, Linden-Museum für Völkerkunde, Stuttgart, 1966, Nr. 15, S. 79
- 15 Labouret, Henri: a.a.O., S. 188
- 16 Meyer, Piet: a.a.O., S. 129
- 17 Kjermeier, Carl: Centres de style de la sculpture nègre africaine, 1er vol.: Afrique occidentale française. Editions Albert Morancé, Paris; Illums Bog-Afdeling, Fischers Forlag, Kopenhagen, 1935, S. 28
- 18 Meyer, Piet: a.a.O., S. 144
- 19 Himmelheber, Hans: Negerkunst und Negerkünstler. Klinkhardt & Biermann, Braunschweig, 1960, S. 120
- 20 Bascom, William: African art in cultural perspective – an introduction. W. W. Norton & Company Inc., New York, 1973, S.45
- 21 Meyer, Piet: a.a.O., S. 135-136
- 22 Ebd., S. 129
- 23 Labouret, Henri: a.a.O., S. 188
- 24 Meyer, Piet: a.a.O., S. 143
- 25 Schütz, Petra: Lobi-Falsifikate, Kunst&Kontext, Nr. 05/2013, S. 43
- 26 Frey, Bruno; Warin, François: Lobi, Chateau du Grand Jardin (Katalog). Ausstellungskatalog, Joinville, 15.09.-23.12.2007, S. 79. Weitere Beispiele vgl. Abb. 2, 7 (beide gem. Meyer 1981), 8a (gem. Himmelheber 1960), 8c.

GEFANGENE BILDER

Wissenschaft und Propaganda im Ersten Weltkrieg

vom 11. September 2014
bis zum 15. Februar 2015
historisches museum frankfurt
(Fahrtor 2, 60311 Frankfurt am Main)



Vor hundert Jahren begann der Erste Weltkrieg, in dem auch Soldaten der jeweiligen Kolonien auf europäischen Schlachtfeldern kämpfen mussten. Zehn

großformatige Porträtaufnahmen von nord- und westafrikanischen Kriegsgefangenen der französischen Kolonien aus dem Bestand des Frobenius-Institutes thematisieren deren damalige Situation und die deutsche Forschung in Gefangenenlagern. Es wurden Sprach- und Musikaufnahmen gemacht, fotografiert und gefilmt, die Körper vermessen und Gipsabdrücke genommen. Die Ausstellungsmacher stellten sich folgende Frage: „Wie sollen heutzutage Museen mit dieser Art von Sammlungen umgehen?“ und hoffen auf weitere Diskussionen. Von deutschen Politikern und in den Medien wurde damals der Einsatz schwarzer Soldaten angeprangert und diese als wilde Bestien im Einsatz gegen die „Kulturnation“ Deutschland dargestellt. Auch dies ist Thema der Ausstellung und wird kritisch behandelt.

Im Begleitprogramm werden im Deutschen Filmmuseum im Oktober vier Filme zum Thema gezeigt, sowohl Do-

kumentar- als auch Spielfilme. Zusätzlich gibt es Diskussionen über den Umgang mit kolonialen Fotografien und deren Ausstellung im Museum. Und bei einer Exkursion zum Mainzer Hauptfriedhof kann man den Ehrenhain der französischen Kolonialsoldaten besuchen, gefolgt von einer Führung über den Friedhof.

Die Ausstellungsmacher möchten den außereuropäischen Teilnehmern des Ersten Weltkriegs eine Stimme geben und die Öffentlichkeit für die Ursprünge des Rassismus in unserer Gesellschaft sensibilisieren. Kooperationspartner der Ausstellung sind das Frobenius-Institut der Universität Frankfurt und das Institut français d'histoire en Allemagne. Die Schau schließt thematisch an die zwei vorhergehenden Ausstellungen „Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg“ und „Die Dritte Welt im Zweiten Weltkrieg“ an.

Text: Lino Weist

KACHINA-AUSSTELLUNG in Friedrichshafen



Kachina-Figur Sa'lakwmana (Shalako Mädchen), etwa 1920

Die auf moderne Kunst spezialisierte Galerie Lutze aus Friedrichshafen hat in der Vergangenheit immer wieder auch ethnografischen Themen Ausstellungen gewidmet, z. B. der LKW-Malerei aus Afghanistan oder der textilen Gebrauchskunst (Mola) der Kuna in Panama.

Vom 14. November 2014 bis zum 7. Februar 2015 zeigt die Galerie in einer Ausstellung zum Thema „Kachina“ ca. 60 KACHINA-Puppen. Es ist die erste monothematische Ausstellung solcher Figuren in einer deutschen Galerie. Diese faszinierenden Figuren der Hopi-Indianer aus Arizona sind Abbilder der den Menschen umgebenden Mächte, die im Verlauf des rituellen Kalenderjahres zwischen Winter- und Sommersonnenwende bei Festen von maskierten und verkleideten Tänzern dargestellt werden. Kachinas verkörpern den Menschen wohlgesinnte Geister, die einst aus der Unterwelt auf die Erde kamen.

In den Tanzpausen werden an die Mädchen geschnitzte und bemalte Holzfiguren verteilt, damit sie die unterschiedlichen Kachina-Typen kennenlernen. Denn diese sollen gewährleisten, dass die Mädchen gesund aufwachsen und auch gesunde Kinder gebären. Gegeben werden sie aber auch an die Jungs, die ja später wichtige Tänzer sein werden.

Eröffnungsredner ist der Sammler Volker Volkens, aus dessen Besitz ein Teil der Stücke stammt.

Text und Foto: B. Lutze

vom 14. November 2014
bis zum 7. Februar 2015
Galerie Bernd Lutze,
Zeppelinstr. 7,
88045 Friedrichshafen

NACHGEFRAGT - DISKUSSION - KORREKTUR - KRITIK

GEBURTEN UND IHRE DARSTELLUNG IN AUSSEREUROPÄISCHEN KULTUREN

#Kunst&Kontext 06, S. 61-75
 Leserbrief von Harald Grauer



Abb. 16: Hockende Geburt, Tlazolteotl, Göttin der Azteken, um 1 400 nach Chr.

Bezüglich des kulturvergleichend ausgerichteten Artikels „Geburten und ihre Darstellung in außereuropäischen Kulturen“ von Marchinus Hofkamp (Kunst&Kontext 06/2013, S. 61 ff.) sei eine Anmerkung erlaubt, die sich auf Abb. 16 (S. 65 unten) bezieht. Das gezeigte Objekt, das sich in der Sammlung der Dumbarton Oaks Research Library and Collection in Washington, D.C. befindet, galt einerseits über Jahrzehnte als ein Meisterstück aztekischen Kunstschaffens und findet sich in zahlreichen Publikationen über aztekische Kunst und Kultur. So nutzt Michael E. Smith noch in der zweiten Auflage seines Buches „The Aztecs“ von 2002 die Figur, um „the realism of many Aztec pieces“ zu illustrieren.¹ Andererseits war die Authentizität des Objektes seit den 1960er-Jahren nicht unumstritten.²

Dumbarton Oaks verlieh das Objekt für die Präsentation in Sonderausstellungen, was sicherlich zur Aura der Authentizität beitrug. So konnte es noch 2003 und 2004 in der großen Azteken-Ausstellung in London, Berlin und Bonn besichtigt werden.³

In der Ausstellung „The Aztec Empire“ des Guggenheim Museums, New York, die im Herbst 2004 stattfand und weitgehend die Objekte der zuvor stattgefundenen europäischen Ausstellungen übernahm, wurde das betreffende Objekt aber nicht mehr präsentiert.⁴ Auch übernahm Smith in die dritte Auflage seines Standardwerkes „The Aztecs“ die entsprechende Abbildung nicht mehr und strich den Bezug auf die Skulptur aus seinem Text.⁵

Was war geschehen? 2002 hatte man Jane MacLaren Walsh gebeten, eine Echtheitsprüfung des Objektes durchzuführen.⁶ Sie konnte in ihrer Untersuchung nachweisen, dass es sich bei dem Objekt – wie im Fall der sog. „Maya Kristallschädel“ – um eine Fälschung aus dem 19. oder frühen 20. Jahrhundert handeln muss, da sich Spuren schnell rotierender Schleif- und Bohrgeräte an dem Objekt befinden, die Handwerkern in präkolumbischer Zeit nicht zur Verfügung standen.⁷

Aus dem Nachweis der Fälschung folgt, dass das Objekt nicht

als archäologische Quelle für Geburtspraktiken mesoamerikanischer Kulturen herangezogen werden kann. Ohnehin erscheint die Geburtsposition des Kindes, wie Kelker und Bruns es formulieren, höchst „seltsam“ (weird) und wenig realistisch.⁸

Harald Grauer
 h_e_grauer@yahoo.de

ANMERKUNGEN

- 1 Smith, Michael E: The Aztecs, Malden 2002, S. 204 und 257
- 2 Kelker, Nancy L. und Bruns, Karen O.: Faking Ancient Mesoamerica, Walnut Creek 2010, S. 184 f.
- 3 Vgl. DuMont-Ausstellungskatalog: Azteken, Köln 2003, Abb. 320
- 4 Vgl. Guggenheim-Ausstellungskatalog: The Aztec Empire, New York 2004
- 5 Smith, Michael E.: The Aztecs, Malden 2012
- 6 Walsh, Jane Maclaren: The Dumbarton Oaks Tlazolteotl, Looking Beneath the Surface, in: Journal de la Société des Américanistes, Bd. 94, 2008, Heft 1, S. 1
- 7 Ebd., S. 24 ff.
- 8 Kelker, Nancy L. und Bruns, Karen O., a.a.O., S. 184

BUCHBESPRECHUNGEN



Handbuch Materielle Kultur
Bedeutungen - Konzepte - Disziplinen
 Herausgegeben von **Stefanie Samida,**
Manfred K. H. Eggert und **Hans Peter Hahn**
 Stuttgart · Weimar 2014 (Metzler Verlag)
VIII, 378 Seiten, gebunden
Preis: EUR 69,95
ISBN: 978-3-476-02464-0

Ein Handbuch zur materiellen Kultur erscheint vom Wortlaut zunächst als Widerspruch, der sich für den Leser jedoch bald auflöst, da es nicht um konkrete Gegenstände und ihre Herstellung geht, sondern um Gedanken, Ideen und Theorien zu den Dingen.

In ihren Beiträgen bearbeiten 60 Autoren das Thema in fünf Abschnitten und beschreiben dessen ganz unterschiedlichen Facetten in den Kultur- und Sozialwissenschaften.

Einer der Herausgeber, Hans-Peter Hahn, ist Ethnologe, und deshalb findet sich in diesem Buch auch immer wieder der ethnologische Blickwinkel, aus dem die materielle Kultur betrachtet wird.

museum der völker

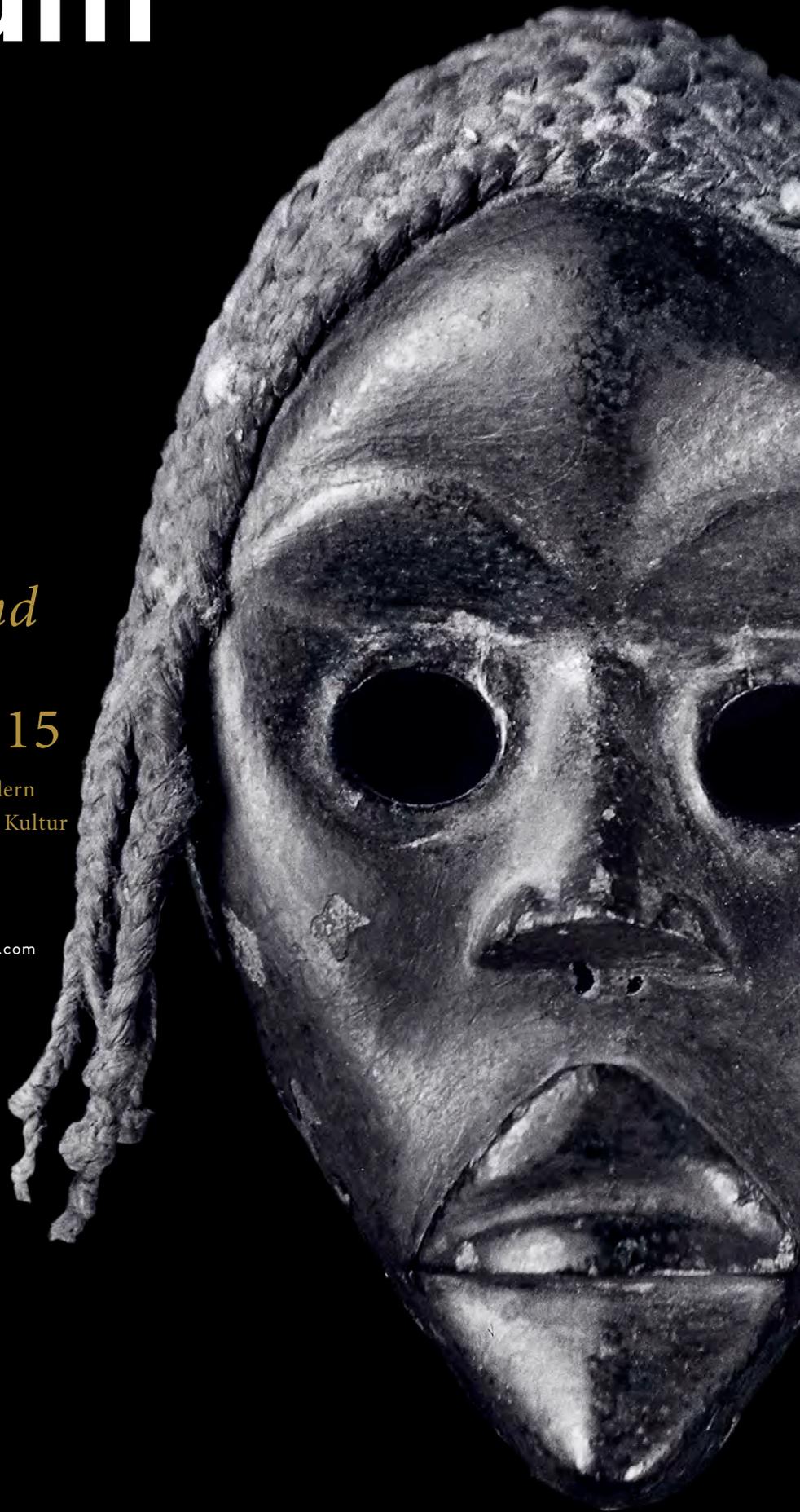
Liberia

*Götter, Geister und
Dämonen*

29.11.14 — 31.01.15

Sammlung Siegfried Wolfram mit Mitgliedern
der Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur

Museum der Völker Kulturverein
St. Martin 16, A-6130 Schwaz/Tirol, Austria
Tel. +43 (0)5242 66090, info@museumdervölker.com
Öffnungszeiten täglich 10h–18h
www.museumdervölker.com
www.facebook.com/museumdervölker
www.mdvmediahouse.com
www.gertchesi.com



So beschreibt Hahn in einem eigenen Beitrag über „Disziplinäre Perspektiven“ übersichtlich und verständlich den Weg von der Wunderkammer zum heutigen Völkerkundemuseum sowie die methodisch-theoretischen Ansätze, die das ethnografische Sammeln hervorbrachten und begünstigten. Durchweg werden Themen behandelt, die Wissenschaftler oder Sammler interessieren dürften, die das Objekt als Schwer- oder Ausgangspunkt ihrer Arbeit ansehen. Verwiesen sei beispielsweise auf einen Text von Stefan Eisenhofer, Afrikanurator des Völkerkundemuseums München (jetzt: „Museum Fünf Kontinente“), über den Begriff „Fetisch“ oder auf die Beiträge „Exotismus“ (Stefan Schröder), „Sammeln“ (Manfred Sommer), „Authentizität“ (Achim Saube), „Museumsdinge“ (Thomas Thiemeyer), um nur einige herauszugreifen. Ein lesenswertes Buch für alle, die sich beruflich oder leidenschaftlich mit Gegenständen befassen und ihr Verständnis für materielle Kultur auch theoretisch erweitern wollen.

Die Herausgeber

Stefanie Samida arbeitet als promovierte Wissenschaftlerin am Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam.

Manfred K. H. Eggert ist emeritierter Professor für Ur- und Frühgeschichte an der Universität Tübingen.

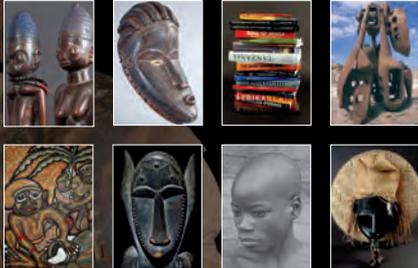
Hans Peter Hahn arbeitet als Professor für Ethnologie an der Universität Frankfurt.

Anzeige

www.shikra.de |

shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst
Fotografie - Limitierte Editionen
Antiquarische Kunstbücher



shikra – ausgesuchte afrikanische Kunst
shikra wurde im August 2005 als Online-Galerie für traditionelle und moderne afrikanische Kunst gegründet.
shikra präsentiert eine erlesene Auswahl verschiedenster Kunstgegenstände aus zahlreichen afrikanischen Ländern.

African Art

shikra
Nöpps 22, 22041 Hamburg, Germany
Phone: +49 (0)175-245 08 68
info@shikra.de · www.shikra.de

TABO – GODS OF LIGHT The Indo-Tibetan Masterpiece



Links oben: Skulpturen-Mandala im Haupttempel von Tabo
Links unten : Nordöstliche Ansicht der Tempelanlage von Tabo
Rechts: Four-figured statue of Mahavairocana

Vor eintausend Jahren kam der Buddhismus von Indien über den Himalaya nach Westtibet, wo er eine besonders ergiebige Periode des kulturellen Austauschs mit Indien auslöste. Diese gipfelte schließlich in der Bekehrung ganz Tibets zum Buddhismus. Tibet übernahm die Religion auf ihrer künstlerisch höchsten Entwicklungsstufe und lud die besten Bildhauer und Maler aus Kaschmir – damals die Hochburg des Buddhismus – ein, die neu gegründeten Stätten des Glaubens auszugestalten.

Die älteste unverändert erhaltene Kultanlage aus dieser frühen Hochzeit des indo-tibetischen Buddhismus ist das Kloster Tabo (gegründet 996 AD). In seinem Haupttempel findet sich ein weltweit einzigartiges Gesamtkunstwerk aus Malerei und Plastik, dessen Zentrum, ein skulpturales Mandala bestehend aus 33 Götterfiguren, bis heute den Weg zur absoluten Erkenntnis weist. Weitere acht Tempel, in denen sich Meisterwerke auch späterer, ansonsten zerstörter tibetischer Kunstepochen finden, ergänzen die Anlage.

Tabo steht kulturhistorisch in engem Bedeutungszusammenhang mit den Malereien von Ajanta und Dunhuang und den Skulpturen des Borobudur-Stupas auf Java. Dabei offenbaren die noch ganz indisch geprägten und zu großen Teilen hervorragend erhaltenen Kunstwerke stilistische Parallelen zur griechischen Antike und zur europäischen Kunst des Mittelalters, die über Persien, Zentralasien und die Seidenstraße ihren Weg bis in den Himalaya fanden.

Mit einem Beitrag von Gerald Kozicz und einem Vorwort von Tsenhap Serkong Rinpoche

Englische Ausgabe
308 Seiten
406 Abbildungen in Farbe, 2 Klapptafeln
28 x 28 cm, gebunden, Schutzumschlag

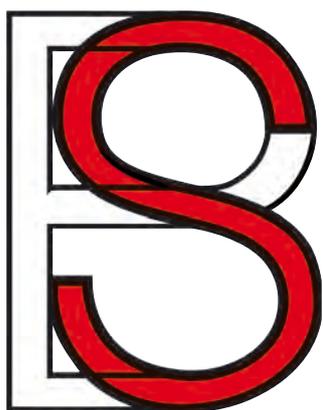
€ 39,90 (D)
ISBN 978-3-7774-2326-5

Text und © Fotos: Peter van Ham



Tiwara Tanzaufsatz
Bambara, Holz, Bast, Leder
Höhe 27 cm, Länge 51 cm
Ersterwerb 1956,
ex. Coll. J. Groen, Privatsammlung

Vili, Nkisi, Nagelfetisch
Rep. Kongo
Holz, Eisennägel, Glas, Fell
Warzenschweinhauer
Höhe 21 cm, Länge 54 cm
Erworben 1972



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 Kunstsachverständiger sowie
qualifizierter Kunstsachverständiger e.V.
BVS – Bundesverband öffentlich bestellter und
vereidigter Sachverständiger e.V.



Kunsthandlung Hattesen

since 1931



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*

