

Kunst & Kontext

No. **11**
JUL 2016

Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog



HAN CORAY

AMAZONIEN IM MEG

**SENUFO-
AUSSTELLUNGEN**

**MUSEUM 5 KONTINENTE
München**

W

E

ENTDECKUNGSREISEN DURCH DIE VÖLKERKUNDLICHE SAMMLUNG

DIE NEUE DAUERAUSSTELLUNG

L

T

Maske aus Gabun / Kopfhaube aus dem Amazonas / Touristen um 1890 vor der Sphinx von Gizeh / Tanzmaske aus Neukaledonien (ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv/Stiftung Luftbild Schweiz) / Stoffgewebe aus Peru

AB
12. MÄRZ
2016

E

S

A

M

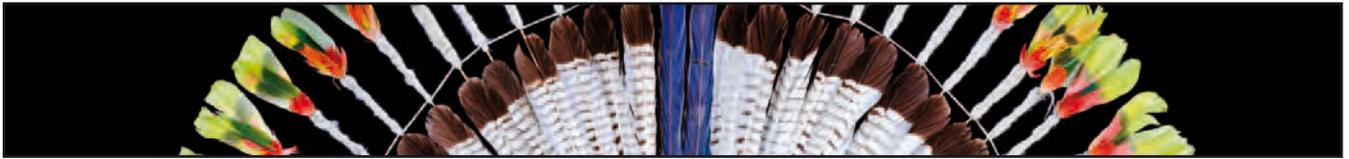
M

E

L

N

Di-So, 10-17 Uhr



VORAB!

Einen Schwerpunkt dieses Heftes bildet der Sammler *Han Coray*, der auch Thema der letztjährigen Tagung im HVM St. Gallen war – einer Zusammenarbeit der vier Schweizer ethnografischen Museen in Bern, Genf, Neuchâtel und St. Gallen. Die hier publizierten Artikel über Coray gingen vorab Mitte Juni an die Afrika-Kuratorin Michaela Oberhofer und die Historikerin Esther Tisa Francini des Rietberg Museums sowie an den Afrika-Kurator des Völkerkundemuseums der Universität Zürich (VKMUZ). Fast alle Anmerkungen von Oberhofer und Tisa Francini flossen in die Artikel ein und verbesserten deren Ergebnis.

Die vier Autoren-Texte formulieren in mehreren Punkten unterschiedliche Thesen und lassen einige Fragen offen. Die Antworten könnten wenigstens zum Teil mithilfe des Archivs des VKMUZ, das den größten Coray-Bestand und wichtiges Archivmaterial besitzt, gefunden werden. Es war aber *„leider gerade nicht möglich, eine Forschungserlaubnis für das Coray Archiv am VMZ zu erteilen.“* Man wolle sich erst selbst einarbeiten und dann die Ergebnisse wissenschaftlich publizieren, so die Antwort des Institutes von Mareile Flitsch.

Wir präsentieren in den Artikeln dieser K&K-Ausgabe jeweils Listen der kompletten Bestände in St. Gallen und Neuchâtel mit Objektinformationen; dazu gibt es Fotos sämtlicher 20 Objekte aus Neuchâtel. Damit möchten wir einen Dokumentationsstandard vorschlagen, der eine wissenschaftliche Diskussion ermöglicht, da auf diese Weise z. B. alle zusam-

menfassenden Aussagen überprüfbar gemacht werden. Hätten das Rietberg Museum und das VKMUZ derartige Listen mit Objektfotos publiziert, dann gäbe es eine Bestandsaufnahme aller Schweizer Museen.

Durch einen Abgleich dieser Listen, dem Coray-Fotoalbum und den Ausstellungsfotos der 1930er-Jahre könnte darüber hinaus auch ein Teil der heute nicht mehr vorhandenen Objekte identifiziert werden.

Spannend ist ferner die Idee von Esther Tisa Francini und Michaela Oberhofer, die Objekte der Coray-Sammlung mit denen der etwa zeitgleich entstandenen Sammlung von Albert Barnes (USA) zu vergleichen. Weiterhin wäre eine öffentlich geführte Diskussion über die Qualität der einzelnen Objekte für die Museen von Vorteil und für die Öffentlichkeit von Interesse.

Durch ihre Sammlungen sind die Museen auf vielfältige Art miteinander verbunden. Dieses Heft will – ebenso wie zuvor die Tagung in St. Gallen – den Nutzen der Kooperation bei der Sammlungsbearbeitung aufzeigen.

Bern, den 01. Juli 2016

Andreas Schlothauer



IMPRESSUM

Kunst&Kontext
Zeitschrift der Vereinigung der Freunde
afrikanischer Kultur e.V.
6. Jahrgang 2016

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

Ingo Barlovic, Bruno Illius, Audrey Peraldi,
Petra Schütz, Martin Schultz

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.

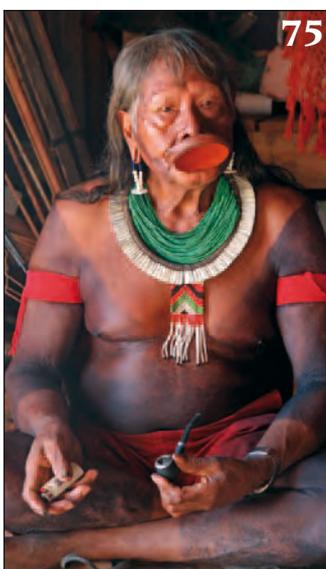
www.kunst-und-kontext.de

No. **11**

Vorwort	3
Impressum	3
DIE SAMMLUNG HAN CORAY	
Stationen seines Lebens	5
Der Bestand des MEN Neuchâtel	10
Der Bestand des HVM St. Gallen	17
Überblick zum Schweizer Coray-Bestand	24



OBJEKTE / SAMMLUNGEN	
Die Bangwa in Kamerun	31
Sammlung Nell Walden in der Schweiz	36
KULTURPOLITIK	
Freiberufliche Ethnologie?	44
DIGITALES	
Virtuelle Sammlungen	46
BUCHBESPRECHUNG	
Sikire Kambire von Thomas Keller	48



MUSEUM/AUSSTELLUNGEN	
dada-Afrika im Museum Rietberg	52
Senufo-Ausstellung in Montpellier	56
Senufo im Musée Africain Lyon	61
Das Museum Fünf Kontinente München	64
Neugestaltung der Dauerausstellung in St. Gallen	69
Amazonas-Ausstellung im MEG Genf	75

Raoni Kayapo,
Foto: Heinrich Schweizer

Thema:

DIE AFRIKA-SAMMLUNG VON HAN CORAY IN SCHWEIZER MUSEEN

„Speyer, Walden, Coray, von der Heydt und die Schweizer Museen“ lautete das Thema der gemeinsamen Tagung des Historischen und Völkerkundemuseums St. Gallen (HVM) und der Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e.V. vom 23. bis 25. November 2015 mit ReferentInnen des Musée d'ethnographie de Genève (MEG), des Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN), des Bernischen Historischen Museums (BHM) und des HVM. In diesen vier Schweizer Museen, im Museum Rietberg (Zürich) und im Völkerkundemuseum der Universität Zürich befinden sich heute wichtige Teile der Sammlungen dieser vier Personen. Tagungsschwerpunkt war der Versuch, die verteilten Objektbestände und damit verbundenen Informationen zusammenzutragen.

In diesem Heft erscheinen vier Beiträge zu Han Coray und ein Artikel zu Nell Walden. Für die Herbstaussgabe von Kunst&Kontext ist als Schwerpunkt die Händlerfamilie Arthur Speyer vorgesehen.

Im ersten Beitrag wird das Leben von Han Coray mit einem Fokus auf sein Sammeln afrikanischer Kunst vorgestellt. Im zweiten Artikel ist erstmals die Erwerbsdokumentation des St. Galler Museums (HVM) ausgewertet und im dritten wird die Sammlung von zwanzig Coray-Objekten des MEN vorgestellt, die in der bisherigen Literatur nicht berücksichtigt ist. Der vierte Beitrag formuliert Fragen, fasst die Diskussion der letzten zwanzig Jahre zusammen und versucht neue Antworten zu geben.

Text: Achim Schäfer, Andreas Schlothauer,
Martin Schultz, Julien Glauser

HAN CORAY (1880-1974)

– Lehrer, Autor, Schuldirektor, Sammler, Mäzen, Galerist, Buchhändler, Hotelier

„Ich schaffe eine Welt um mich,
die schön ist und mein Leben doch ohne Frieden lässt.“

(Han Coray, zitiert in Koella 2002: 224)



Abb. 1 Raum der Villa Haldengut. Auf dem Schrank eine Baule-Figur, die sich heute im HVM St. Gallen befindet (C 3180).

Corays langes Leben war vielfältig. Seine beruflichen Aktivitäten waren in den ersten fünfzig Jahren von starken Wechseln geprägt, sein Privatleben von vier Ehefrauen und sieben Kindern.¹

Vom Waisen zum erfolgreichen Schuldirektor

Am 26. April 1880 wurde Han Coray im St. Galler Rheintal als Karl Heinrich Ulrich Anton, Sohn des Arztes Robert Coray und der Krankenpflegerin Bertha Lutz, geboren. Bertha heiratete Robert gegen den Widerstand ihres Vaters. Robert, ein atheistischer Freigeist, hatte es auch dadurch als Dorfarzt in einer fundamentalistisch-christlichen Umgebung nicht leicht. Nach der Geburt der Tochter ließ Bertha diese heimlich taufen. Als Robert dies kurz vor Weihnachten 1879 erfuhr, verprügelte er seine hochschwängere Frau und verliess seine Familie für immer. Die ersten Jahre verbrachte der kleine Karl Heinrich bei seiner Mutter und im mütterlichen Umfeld. Nach dem Tod der Mutter wurde er um das Jahr 1888 in die „Rettenanstalt für verwaahlte Kinder“, das sogenannte „Feldli“ am St. Galler Stadtrand, eingewiesen. Seine schulischen Leistungen müssen gut gewesen sein und, gefördert durch den Hausvater des Waisenhauses, begann er im Frühjahr 1896 das Studium im evangelischen Lehrerseminar in Zürich. Nach dem Abschluss im Frühjahr 1900 nahm er als Lehrer verschiedene Aushilfsstellen an und ging ab Ende 1901 ein Jahr als Hauslehrer nach Argentinien. Nach seiner Rückkehr etwa Ende 1902 heiratete er im Mai 1904 Domenica Hössli. Bis 1909 wurden dem Paar vier Kinder geboren. Ebenfalls um 1903 begann Corays Lehrerkarriere. Zuerst hatte er eine Primarlehrer-Stelle in einer Gemeinde im Zürcher Oberland, wechselte dann ab Anfang 1907 auf eine Schule nach Kilchberg (Kanton Zürich) und arbeitete ab März 1912 als Schuldirektor der renommierten Beust'schen Privatschule in Zürich, die nach Fertigstellung des neuen Schulgebäudes zur „Pestalozzischule“ wurde. In diesen Jahren formulierte er seine reformpädagogischen Ideen und im Jahr 1912 erschien sein Buch „Neulandfahrten“ in einer Auflage von 4.000 Exemplaren. Trotz seiner erfolgreichen Arbeit kündigte Coray im August 1917 und verließ die Schule.

Vom Lehrer zum Sammler, Mäzen und verschuldeten Galeristen

Etwa ab 1907 besuchte Coray an der Universität Zürich Vorlesungen zur Kunstgeschichte und begann um 1909 Bilder und Möbel zu sammeln. Ab dem Jahr 1912 erlaubte ihm sein Gehalt als Schuldirektor sich verstärkt als Sammler und Mäzen zu betätigen und er verkehrte in Zürcher Künstler- und Literaten-Cafés. Ein Ergebnis dieser Kontakte war ein Wandbild der Maler Otto van Rees und Hans Arp in der Pestalozzischule, das Ende 1915 bis Anfang 1916 entstand. Ab Ende 1916 eröffnete Coray eine Galerie für zeitgenössische Kunst in Zürich: die „Galerie Corray“ [sic!]. Hier fand im Februar 1917 die „erste Dada-Ausstellung“ statt. Gezeigt wurde neben zeitgenössischer, auch „alte Kunst“ und „Negerplastik“; mindestens eine afrikanische Figur stammte laut Katalog aus der „Collection Paul Guillaume“. Den Galeristen Herwarth Walden und dessen damalige Frau Nell besuchte Coray wohl Anfang 1917 in Berlin und war von dessen Ideen so angetan, dass er mit Werken des „Sturm“ zwei Ausstellungen in Basel und Zürich organisierte. Die Kosten waren hoch und verkauft wurde wohl nicht viel; jedenfalls war Coray anschließend verschuldet. Rückblickend berichtete Coray seinem Chronisten Herbert Frank, „dass er auf allen seinen Ausstellungen nie ein Bild an den Mann gebracht habe.“ (Frank 1970: 193)

Vom Buchhändler zum sammelnden Snob

1917 war wirtschaftlich wie privat für Coray ein entscheidendes Jahr, denn er verfügte seit dem Sommer über kein monatliches Direktorengeloh mehr und als Galerist hatte er mit Schulden abgeschlossen. Außerdem endete nach 13 Jahren seine Ehe mit Domenica und er verliess die gemeinsame Wohnung. Seit Anfang 1918 bezeichnete er sich als „Buch- und Kunsthändler“, eröffnete einen Laden in Zürich und verkaufte zunächst Grafiken, Kunsthandwerk und Bücher aus dem eigenen Bestand. Seine Kundschaft schätzte das Angebot, und die Auflösung einer Bücher- und Grafiksammlung machte das Jahr besonders ertragreich. Etwa zu Jahresbeginn 1918 traf Coray seine spätere zweite Frau, die junge Niederländerin Theodora (Dorrie), Tochter des niederländischen Ol-Magnaten Adriaan Stoop, und am 5. Mai 1919 heirateten sie. Dorrie war schon damals seelisch instabil und in psychologischer Behandlung. Spätestens ab 1920 firmierte Coray laut Melde-schein als „Kaufmann“ und nannte sich fortan Heinrich Coray-Stoop. Damalige Fotos zeigen markante Veränderungen in Kleidungsstil und Pose. Schon in seinen Anfangszeiten als Lehrer hatte er Bücher, Stiche, Bilder, Möbel und Antiquitäten erworben, aber auch – direkt von seinen Künstlerfreunden – zeitgenössische Werke. Doch erst nach der Heirat mit Dorrie verfügte er über die Geldmittel, um teure Werke bei etablierten Händlern kaufen zu können. Nach dem Einzug in das Haus am Erlenbach (Villa Haldengut) plante er Baumaßnahmen, die ab April 1921 ausgeführt werden konnten. Es entstand ein repräsentativer Ausstellungsraum, 17 Meter lang und 6 Meter breit, für eine Sammlung, die es noch nicht gab. Eine Hypothek von 50.000 Franken² wurde im Grundbuch eingetragen, um vor allem wertvolle Bilder alter Meister erwerben zu können. Coray wollte als „Sammler alter Kunst jemand Besonderes werden“ (Frank 1979: 230). Sammeln wurde zu seiner Leidenschaft und Hauptbeschäftigung. Eine Zeit des Reisens begann, teilweise gemeinsam mit seiner Frau, aber auch ohne sie, die immer wieder akut unter Depressionen litt. In einer Ausstellung mit Katalog präsentierte der stolze Sammler vom 25. August bis 23. September 1923 im Kunsthaus Zürich das Ergebnis seiner Einkaufstouren. Doch die Begeisterung der Fachwelt war verhalten. Coray hatte zu viele Risikokäufe getätigt und in Konvoluten erworben, darunter auch Fälschungen und – wegen minderer Qualität – weniger akzeptierte Gemälde. Die Reaktion veranlasste ihn, einen grossen Teil der erworbenen Bilder auf einer Auktion in Luzern am 29. Juni 1925 anzubieten. Geplant waren zwei Termine, aber schon der erste war ein Reinfall, denn kaum ein Lot wurde verkauft. Coray meinte rückblickend sein „Lehrgeld habe 100.000 Franken betragen“ (Frank 1970: 232), etwa der Wert des Hauses in Erlenbach. Trotzdem begann er ab 1925 erneut mit dem Aufbau einer „Altmeister-Sammlung“ und es folgten viele Reisen in europäische Städte, diesmal mit seinem ältesten Sohn Hans. Etwa zu dieser Zeit entschloss sich Coray laut Frank, der „größte Sammler von Negerkunst“ zu werden.

Vom Altmeister- zum Afrika-Sammler

Corays Sammelleidenschaft hatte ein neues Ziel gefunden. Die Begegnungen mit dem Pariser Galeristen schilderte er in seinen Erinnerungen: „Mit dem Auge sieht man ihre Schönheit, mit den Fingerspitzen erlebt man ihre Kraft.“ - Er gab mir die kleine Holzfigur in die Hand und beobachtete mich, während ich sie ansah. Dann nahm er sie wieder und hielt sie, die Rückseite mir zugekehrt: „Das Monumentale, das auch in einer Kleinplastik vorhanden sein kann, offenbart die Rücken-



Abb. 2a: Figur der Baule (Elfenbeinküste), erworben von Paul Guillaume und abgebildet in Cahiers Belgique (1930: 313)

sicht. In der Vorderansicht appelliert der Künstler, bewusst oder unbewusst, an das Gefühl. [...] Nur bei der Rückseite wirkt die Form als Einheit. - Ich fühlte, wie viel Paul Guillaume daran lag, mich mit der afrikanischen Kultur und ihrem Sinn vertraut zu machen. Am nächsten Tag betrachteten wir Ahnenfiguren, und Guillaume erklärte mir, dass es keine Idole wären, wie man oft annehme. ‚Der Neger betet nicht zu einem Gott, der ihm helfen soll‘, sagte er. [...] Wenn ein Mensch stirbt, wird seine Seele heimatlos und irrt umher, bis sie eine andere Ruhestätte gefunden hat. Um ihr solch eine Ruhestätte zu geben, liess man eine Figur schnitzen, in die sie eintreten konnte. Hierin ruht die Seele, bis sie in die Urwelt der Geister zurückkehren darf.‘ Lange aufbewahrt würden diese Figuren in Afrika nie, schloss Guillaume seine Erläuterungen. Wenn die Seele sie wieder verlassen habe, betrachteten sie ihre Besitzer nur noch als ganz gewöhnliche Gegenstände.

Kaum sei Coray an einem der nächsten Tage wieder in der Galerie gestanden, habe Paul Guillaume seinen Unterricht fortgesetzt. Gesprochen habe er diesmal über die Masken, die im Gegensatz zu den Ahnenbildern stark mit der Welt der Dämonen verbunden seien. [...] Und so ging es weiter, von Tag zu Tag, von einer Unterrichtsstunde zur anderen. Der Kunsthändler hatte sich damit zweifellos schon einen gelehrigen Schüler und einen guten Kunden gewonnen, der nicht gezögert hätte, seiner Sammlung auch einige besonders schöne Exemplare afrikanischer Skulptur einzugliedern.³ Es mußte erst noch ein Erlebnis ganz besonderer Art hinzukommen, um aus Coray den ‚fou nègre, den Negerarren zu machen‘. (Frank 1970: 246f.)

„Bei seinen wiederholten Besuchen in der Galerie hatte er Paul Guillaume oft im Gespräch mit einem Kunden gesehen, der ihm auf den ersten Blick in höchstem Masse unsympathisch war. [...] Es war Albert C. Barnes, einer der grössten Sammler, den die Welt je gesehen hat, unersättlich in seinem Kunsthunger, unerschöpflich aber auch in seinen Geldmitteln. Er hatte Guillaume, dessen bester Kunde er zweifellos war, den Auftrag erteilt, für ihn eine grosse Sammlung afrikanischer Kunst zusammenzustellen. Die erste Sendung lag schon im Souterrain zum Abtransport bereit, und der Kunsthändler ging nun mit Coray hinunter, um ihm die Werke zu zeigen, die nach Amerika verschifft werden sollten. Er nahm einige Plastiken heraus und machte ihn auf die besonders hohe Qualität aufmerksam. Was dabei in Corays Innerem vorging, konnte er nicht ahnen. [...] Coray hatte eine schlaflose Nacht und [...] entschloss sich zum Kampf gegen Albert C. Barnes, obwohl ihm klar war, dass er dem sagenhaft reichen Amerikaner gegenüber einen schweren Stand haben würde. Wie konnte er Guillaume bewegen, ihm den Vorrang vor seinem besten Kunden zu geben?“ (Frank 1970: 247f.)

Offensichtlich bot Coray deutlich mehr Geld als Barnes und das ging nur, indem er drei Prunkstücke seiner Sammlung, ein Gemälde von Raffael, eines von Botticelli und eines von Hercules Seghers verkaufte. „Es waren Gemälde, mit denen ich mich verbunden fühlte. Es fiel mir schwer, mich für sie oder für die afrikanische Kultur zu entscheiden. Ich entschied für Afrika. Schöne Bilder konnte ich in vielen Museen finden. Ein Ehrenmal altafrikanischer Kultur würde es nie geben, wenn ich es nicht baute.“ (Frank 1970: 250) Er verkaufte einem Kunsthändler den Raffael und den Botticelli für eine Million Franken und „fuhr eilends nach Paris zurück und enthüllte Paul Guillaume seinen Plan eines Ehrenmals afrikanischer Kultur. [...] Und dann begann er zu kaufen mit einer Besessenheit wie nie zuvor.“ (Frank 1970: 251)

Am 27. Juni 1926 schrieb Coray in einem Brief an den Maler und Freund Max Gubler: „Ich strebe immer gleich nach Masse - nach allem - und will die besten Objekte haben & am meisten. - Jetzt habe ich wohl eine der grössten & auch bedeutendsten Privatsammlungen an Negerkunst. Aber ich will noch mehr & bessere haben. Ich will die erste Sammlung besitzen.“ (Koella 2002: 177) Und am 30. Juni 1926 schrieb er an Gubler: „Wir sind in der tollsten Arbeit der Vorbereitung für unsere Negersäle“ (zitiert in Koella 2002: 184). Offensichtlich war der Großeinkauf, den er bei Guillaume getätigt hatte, in Haldengut eingetroffen, denn Frank schreibt: „Alles kam ins Haldengut. Als das Haus vom Erdgeschoß bis unters Dach voll war, ließ er noch einen größeren Saal anbauen und begann die Sammlung zu ordnen. Es waren mehr als 2.000 Skulpturen, Masken und Gebrauchsgegenstände.“ (Frank 1970: 251)

Vom Pleitier zum erfolgreichen Hotelier

Mit dem Selbstmord seiner Frau am 5. Mai 1928 verlor Coray sein regelmässiges Einkommen nicht sofort. Dorries Vater „zahlte ein Jahr lang den Zuschuß weiter“. (Frank 1970: 262) Hoch verschuldet war Coray bereits seit dem Umbau von Haldengut und den folgenden Altmeister-Käufen ab etwa 1921/22.⁴ Sein laufendes Konto war im Mai 1928 deutlich im Minus. „Schon einige Tage nach Dorries Tod meldete sich die Bank. Sie schickte einen Kontoauszug und verlangte den Ausgleich des stark überzogenen Kontos innerhalb eines Mo-

nats. Es handelte sich um einen Betrag von 250.000 Franken. Die Bank beginnt von nun an, in Corays Leben die Rolle eines permanenten Alpdrucks zu spielen. Sie hat ihn in der Hand und beutet ihre Macht auf eine Weise aus, die ihm als schonungslos, unmenschlich und bösartig erschien.“ (Frank 1970: 261) Trotzdem konnte er z. B. ab Juli 1928 noch eine Benin-Platte erwerben (heute im HVM St. Gallen) und in den Jahren 1928/29 weitere Bilder für 150.000 Franken. „Die Bank [...] ließ sich Corays große [Altmeister-]Sammlung, die nach vorsichtigen Schätzungen einen Wert von 1,2 Millionen Franken repräsentierte, als Sicherheit verschreiben. Sie übernahm auch treuhänderisch die Auslagen für den Transport und die Versicherung der Sammlung, die in Berlin zur Versteigerung gelangen sollte.“ (Frank 1970: 266)

Der Druck seiner Gläubigerbank, der Schweizerischen Volksbank, war so stark, dass er dem Verkauf eines Teiles seiner Sammlungen beim Antiquitätenhaus Wertheim in Berlin zustimmte. Am 1. Oktober 1930 kam die „Sammlung Han Coray: Gemälde der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Schulen – Möbel, Plastik und Kunstgewerbe“ zum Aufruf. Es „wurden nur vier Bilder versteigert“ und das zu niedrigen Preisen. So stand am Ende nur ein Gesamtgewinn von 50.000 Franken. (Frank 1970: 277) Das reichte bei weitem nicht für seine Schulden. Die Bank machte daher Ansprüche auf weitere Sammlungen geltend, darunter die Afrika-Sammlung.

Gemeinsam mit der langjährigen Hausangestellten Clara Brokesch, die er am 14. März 1930 in London geheiratet hatte, hatte Coray seinen Lebensmittelpunkt in das Tessin verlegt. Von Lugano aus begab er sich auf die Suche und entdeckte etwa September 1930 in Agnuzzo am Luganersee ein verwildertes Anwesen. Noch am selben Tag wurde ein Kaufvertrag über 70.000 Franken – unter Anzahlung von 20.000 Franken in bar – geschlossen. Der Rest war bis zum 7. Oktober 1930 zu begleichen.

An der Auktion in Berlin nahm Coray teil und das Resultat muss für ihn eine Katastrophe gewesen sein, denn er hatte fest mit den Einnahmen gerechnet.⁵ Fast wäre der Ankauf in Agnuzzo gescheitert, aber durch einen glücklichen Zufall erhielt er von Privat das nötige Darlehen von 50.000 Franken. Wie er Frank viele Jahre später mitteilte, wusste er beim Kauf nicht, dass auf dem Anwesen ein Hotelpatent eingetragen war, das ihm eine neue berufliche Perspektive gab – die später so genannte Hotelanlage „Casa Coray“.

Im April 1931 zogen Clara und Han in ein kleines, gut eingerichtetes Wochenendhaus auf dem Grundstück.⁶ Nach Monaten harter körperlicher Arbeit konnte im Sommer 1931 der Badestrand eröffnet werden und es entstanden Übernachtungsmöglichkeiten. Ab 1932 kamen erste Gäste, vor allem Schulklassen und große Familien, in die einfach eingerichtete



Abb. 2b: Dieselbe Figur heute im HVM St. Gallen (C 3179).

und preiswerte Unterkunft. Erst im April 1932 wagte es Coray sich in Agnuzzo anzumelden, denn er fürchtete den Zugriff seiner Gläubigerbank auf die Casa Coray. Beraten durch einen Rechtsanwalt erfolgte daher der Grundbucheintrag auf den Namen seiner Frau, und Coray wurde auf Lebenszeit „vita & alloggio“ [Verpflegung und Unterkunft] zugesichert.

Unklar ist derzeit noch, wann sich das Staatliche Museum für Völkerkunde München mit der Bitte an Coray wandte, seine Afrika-Sammlung für eine große Sonderausstellung auszuleihen. Die Realisierung in den Jahren 1929/30 war nur mit Hilfe seiner Bank möglich, welche die Vorfinanzierung der Versicherungs- und Transportkosten von 42.000 CHF übernahm und sich im Gegenzug auch diese Sammlung als Sicherheit abtreten ließ – damaliger Schätzwert laut Frank ca. 800.000 CHF (1977: 266).

Die Ausstellung in München ‚Afrikanische Negerkunst und ihre Beziehungen zur Hochkultur‘ vom 20. Juni bis 1. September 1931“ mit 950 Objekten seiner Sammlung wird Coray im Jahr 1930 noch mit vorbereitet haben. Kuratiert wurde sie von dem Afrikanisten Meinulf Küsters, wie der damalige

Münchener Direktor Lucien Scherman im Vorwort des Ausstellungsheftes schreibt. Etwa zeitgleich, im August 1931, war Coray mit Objekten in der Ausstellung „Negerkunst. Prähistorische Felsbilder Südafrikas“ im Kunstgewerbemuseum Zürich beteiligt und es folgte im Herbst 1931 die Ausstellung „Afrikanische Negerkunst. Sammlung Han Coray, Lugano“ im Gewerbemuseum Winterthur sowie im Januar 1932 „Negerkunst. Sammlung Coray“ im Gewerbemuseum Basel. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Coray selbst diese Ausstellungskaskade initiierte und organisierte. Im Jahr 1931 waren die Aufbauarbeit in Aguzzo und der Kampf um das tägliche Einkommen für ihn sicher wichtiger. Im Juni 1931 „war [er] bei der Eröffnung der Ausstellung nicht zugegen. [...] Die Katastrophe war über ihn hereingebrochen“, schreibt Frank (1970: 251). Die Bank jedoch hatte an den Ausstellungen Interesse, denn „was sie vor allem befürchtete, war, nach der Beendigung der Münchener Ausstellung die Sammlung zurückzuerhalten und speichern zu müssen.“ (Frank 1970: 268) Im Jahr 1933 beauftragte dann die Schweizerische Volksbank das Völkerkundemuseum der Universität in Zürich mit der Bestimmung, Katalogisierung und Schätzung der Sammlung.

Es dauerte von nun an mehrere Jahre, denn die Bank wollte die Sammlung gern als Einheit an eines der Schweizer Museen abgeben. Dies ergibt sich unter anderem aus einer Bemerkung Kruckers, dem „Museumsvorstand der Sammlungen für Völkerkunde St. Gallen“. Er schrieb am 20. August 1939 an Rudolf Zeller (Museum für Völkerkunde Bern): „Die Schweizerische Volksbank sucht die ganze Sammlung in möglichst geschlossener Form zu veräußern.“ Mit dem Verkauf an das Züricher Völkerkundemuseum im Jahr 1940 (und die anschließende Aufteilung durch dieses) endet das Kapitel.

Casa Coray – die zweite Sammlung

Der Hotelbetrieb lief gut, es kamen viele Gäste und entsprechend war der Gewinn, der in den 1930er-Jahren weitgehend in den Aufbau des Gebäudekomplexes gesteckt wurde. Gebaut wurde ohne Planung, ohne Genehmigungen und ohne Aufwand, gern auch mit recyceltem Material aus Abbruchhäusern. Und Coray? „Aus dem eleganten Grossstädter wurde ein einfacher ‚contadino‘ in grober Hose und weit geschnittener Hirttenbluse, der sich kaum von der Dorfbevölkerung unterschied.“ (Koella 2002: 207) Etwa Ende der 1930er-Jahre zog er sich mehr und mehr aus der laufenden Arbeit zurück, die er seiner Frau überließ, und es wurde eine damals 18-jährige Hilfe eingestellt, Margarethe Hosmann genannt Greteli, deren Mutter eine Freundin von Clara war. Diese Konstellation brachte unvorhergesehene Konflikte mit sich und führte zum Auseinanderleben und zur Scheidung im Dezember 1941. Im Juni 1943 heirateten Greteli und Han, ein Ergebnis waren drei Kinder.

Trotz des Konkurses hatte Coray Teile seiner Sammlungen behalten können, wie er selbst berichtet, darunter zeitgenössische Kunst, französische Malerei des 19. Jahrhunderts, Antiken, persische Miniaturen, japanische Holzschnitte, chinesische Tuschalereien, indische Plastiken. (Koella 2002: 210) Einige afrikanische Objekte hatte er ebenfalls gerettet: „Mit Mühe und Not gelang es Coray 24 Stücke, die Privateigentum seiner Frau gewesen waren, wiederzuerlangen, und weitere 30 Werke konnte er trotz seiner sehr geringen finanziellen Mittel zurückkaufen.“ (Frank 1970: 269) Mit dem Erfolg des Hotels war auch wieder Geld für weitere Ankäufe

verfügbar. „Sobald bekannt wurde, dass Han Coray, der ‚fou nègre‘ wieder sammle, traten nicht nur Kunsthändler mit Angeboten an ihn heran, sondern auch viele Neger fanden den Weg zur Casa Coray und brachten ihm, was zu suchen er unter den neuen Lebensumständen nicht mehr imstande gewesen wäre.“ (Frank 1970: 333) Platz gab es und so waren die Objekte über alle Räume der Casa Coray verteilt. Im Jahr 1968 wurden einhundert Stücke als ‚Meisterwerke altafrikanischer Kultur aus der Sammlung Casa Coray‘ in einem im Eigenverlag publizierten Katalog dokumentiert (Coray 1968). Eine Inventarisierung oder Bearbeitung der restlichen Sammlung gab es jedoch nicht, obwohl diese etwa „das Fünffache dessen, was im Buch erfasst ist“, gehabt haben soll. (Koella 2002: 237) Diese zweite Sammlung wurde nach dem Tod Corays am 24. Oktober 1974 im Kreis der Familie vererbt.

ANMERKUNGEN

- 1 Zu Coray gibt es nur zwei Quellen. Ein unveröffentlichtes Manuskript von Herbert Frank, entstanden aus Aufzeichnungen von Coray und Gesprächsmitschriften aus den 1960er-Jahren, das Coray von Frank im April 1970 erhalten hatte (Notiz auf dem Deckblatt: „Mit herzlichen Glückwünschen zum 90. Geburtstag, Amsterdam 12. April, Hilde und Herbert Frank“). Weiterhin das Buch von Rudolf Koella, der das Manuskript von Frank mit überprüfbaren Daten und Briefmaterial kritisch ergänzte. Beide Quellen basieren auf den Jahrzehnte später aufgeschriebenen Erinnerungen und auf Tagebuchaufzeichnungen von Coray und sind entsprechend vorsichtig zu interpretieren.
- 2 Der Monatsverdienst eines Handwerkers lag damals bei etwa 200 Franken.
- 3 Aus heutiger Sicht erstaunt in diesen Gesprächserinnerungen der verallgemeinernde und vereinfachende Vortrag von Paul Guillaume. Hatte der Galerist jahrzehntelange in dutzenden Regionen Afrikas gelebt und beherrschte eben so viele Sprachen? Wohl kaum. Wie konnte er also derartige ‚Wahrheiten‘ verkünden? Mit komplizierten Aussagen ist kein reicher Kunde zu ködern, wie jeder Vertriebssexperte bestätigen wird. Es zählen vielmehr einfache Inhalte, die Glaubenssätzen ähneln; dann erst entsteht die gewünschte Bindung des Kunden an seinen Galeristen, die letzterem gute Verdienste ermöglicht. Das Überreichen und Betasten von Objekten ist Teil des Bindungsrituals, denn der Galerist weiß: Wenn der Kunde ein Stück erst einmal in der Hand hat, ist es schon fast verkauft.
- 4 Das meinen wohl auch Oberhofer/Tisa Francini mit dem Satz: „Nach dem tragischen Selbstmord seiner Frau 1928 fielen jedoch die grosszügigen Mittel des Schwiegervaters weg. Coray verschuldete sich.“ (2016: 115)
- 5 „Er erwartete von der Auktion, daß sie ihn der Bank gegenüber schuldenfrei machen und ihm Mittel verschaffen würde, sich ein neues Leben aufzubauen.“ (Frank 1970: 270)
- 6 Frank nennt als Datum den 26. April 1930 (Frank 1970: 274). Das kann nicht stimmen.
- 7 Koella bezieht sich auf Frank und schreibt: „Nach zähen Verhandlungen hatte die Schweizerische Volksbank Coray 1936 ein Dutzend erlesene Objekte aus seiner Afrika-Sammlung zurückerstattet, und dreissig weitere konnte er Anfang der vierziger Jahre günstig zurückkaufen.“ (Koella 2002: 210) In meiner Version des Frank-Textes (HVM St. Gallen) ist die Zahl 12 gestrichen und darüber steht 24.

LITERATUR

- Cahiers de Belgique:** Art Nègre. Les arts anciens de l'Afrique noire. Septembre 1930
- Coray, Han:** Meisterwerke altafrikanischer Kultur aus der Sammlung Casa Coray, Aguzzo-Lugano 1968
- Frank, Herbert:** Die unwahrscheinliche Geschichte des Han Coray. Von ihm selber aufgezeichnet (Typoskript), Amsterdam, o.D. [um 1970]
- Koella, Rudolf:** Die Leben des Han Coray, Zürich, 2002
- Oberhofer, Michaela; Esther Tisa Francini:** Han Coray zwischen Dada und Afrika. Ein Leben für die Kunst, in: Burmeister, Ralf; Michaela Oberhofer; Esther Tisa Francini: dada Afrika. Zürich 2016: 114 - 123

AUSSTELLUNGSHEFTE

- Sammlung Coray-Stoop, Kunsthaus Zürich, Ausstellung, 26. August - 23. September 1923
- Collection Coray-Stoop, Auktion in Luzern, 29. Juli 1925
- Sammlung Han Coray: Gemälde der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Schulen – Möbel, Plastik und Kunstgewerbe, Versteigerung im Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin: Mittwoch den 1. Oktober 1930
- Staatliches Museum für Völkerkunde München (Ausstellungsheft): Afrikanische Negerkunst und ihre Beziehungen zur Hochkultur. Sammlung Coray – Lugano, vom 20. Juni bis 1. September 1931

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Pieter Coray in Iselin 1996, Abb. 2 (Abb. 1a);
HVM Achim Schäfer (Abb. 1b, 2b)

SFVXKZ 1940, ANCIENNE COLLECTION HAN CORAY



Ill. 1: Liste Coray, Archive du MEN, registre des entrées 1940 | Abb. 1: Liste Coray, Archiv des MEN, Eingangsregister 1940

« L'accroissement des collections a été réjouissant si l'on pense que nous en sommes réduits strictement à nos frontières. Un important achat par l'entremise du Musée d'Ethnographie de l'Université de Zürich est venu enrichir notre collection africaine, surtout en sculptures dont nous sommes pauvres. Une vente de doublets de nos collections d'Angola a couvert près de la moitié de cette dépense. » (Delachaux, Rapport des bibliothèques et musées neuchâtelois, 1942a : 151)

Un achat de 1940

Cette note lapidaire de Théodore Delachaux inscrite dans le rapport des bibliothèques et musées neuchâtelois de l'année 1940, annonce l'arrivée au musée d'une belle collection qui contient des sculptures, à ses yeux remarquables. Si le constat est vrai, la formulation : « par l'entremise du Musée d'Ethnographie de l'Université de Zürich » soulève plus de questions qu'elle ne donne de réponses. Les archives du MEN ne donnent pas davantage d'informations sur la nature de cette entremise qui a conduit à l'achat de cet ensemble !

Pour cette année 1940 toujours, le registre des entrées mentionne au numéro 267 : « Achat Zürich (Volkerkundliche Sammlung Univers.) Statues et divers objets africains (vente de doubles Angola). » (Archives du MEN, registre des entrées, 1940)

Cette seconde indication nous renseigne sur le mode d'acquisition de la collection qui, en cette période de guerre, a dû être compliqué. Théodore Delachaux construit un montage financier qui lui permet de payer environ la moitié „en nature“, grâce à des pièces rapportées par lui, lors de la deuxième mission scientifique suisse en Angola (MSSA) 1932-1933. (Gonseth, Knodel et Reubi 2010) Son terrain angolais a permis de collecter quelque quatre mille pièces dont un certain nombre n'a pas été enregistré dans les inventaires du musée. Ce lot a été mis de côté afin de pouvoir procéder à des échanges, comme cela pouvait se passer à l'époque. De plus, une partie de ces objets que Théodore Delachaux ne destinait pas au MEN, avait déjà rejoint d'autres musées pour honorer les avances reçues, afin de financer sa participation à la MSSA. De ce lot, il tire quarante-cinq pièces qu'il échange avec le musée de l'université de Zürich en 1941, parmi lesquels quatre masques tschokwe, publiés dans l'ouvrage de Roland

Kaehr et Manuel Laranjeira Rodrigues De Areia : « Masques d'Angola ». (2009 : 196, 199)

La collection désignée comme « Sammlung für Völkerkunde der Universität Zürich » (SFVKZ) dans le registre d'inventaire du MEN, ne mentionne pas d'intermédiaire, ni de liens avec la personne d'Elsy Leuzinger, conservatrice au Völkerkundemuseum l'université de Zürich. La nature de la transaction et ses conditions restent imprécises et ne renvoient pas non plus à Han Coray, ni à la liquidation de sa collection par la Volksbank de Zürich. Pourtant le fait que Madame Leuzinger et son directeur, Hans J. Wehrli, ont reçu la lourde tâche de vendre la collection constituée par le collectionneur zurichois pour le compte de la banque, n'est pas un mystère. (Homberger 2010)

Pour l'année 1939, les archives du Musée d'histoire et d'ethnographie de Saint-Gall (HVM) révèlent que l'ancien directeur, Hans Krucker, a essayé à plusieurs reprises d'associer le MEN à l'achat de la collection Coray. Wehrli étant malade, il ne voulait plus s'occuper de cette tâche. (Cf. article de Schäfer dans ce numéro) Les dossiers du HVM ne comportent pas de réponses issues de Neuchâtel. Les archives du MEN ne révèlent pas davantage de contacts avec Saint-Gall, à ce sujet. Par contre, la transaction avec le SFVKZ, après le rachat en 1940 de la collection par l'institution zurichoise est claire ; elle s'est étalée jusqu'à l'année suivante.

En dehors de ces questionnements liés à l'acquisition des pièces, un premier élément intéressant ressort de la remarque de Théodore Delachaux : c'est l'importance qu'il porte aux sculptures. Il traduit ainsi le goût de son époque et celle du collectionneur zurichois pour l'art plastique non européen. La collection composée de vingt pièces ainsi acquises conserve aujourd'hui encore toute sa part de mystère ! Nous ne pouvons qu'être impressionnés par la qualité du choix. Il serait ainsi d'autant plus intéressant de savoir comment celui-ci s'est fait : Delachaux a-t-il pu y participer ? A-t-il eu accès à l'ensemble avant sa dispersion ou s'est-il appuyé sur un intermédiaire ? En tous les cas, l'ancien conservateur du MEN salue, lui-même et à juste titre, ce magnifique ensemble d'objets.

A l'exception des trois bonnets (MEN III.C7365-67), tous les artefacts du MEN gardent les cotes caractéristiques de la col-

SFVKZ 1940, ALTE SAMMLUNG HAN CORAY

„Der Verkauf von Dubletten unserer Angola-Sammlung deckte fast die Hälfte dieser Ausgaben. Die Vergrößerung der Sammlungen war erfreulich, wenn man bedenkt, dass wir beim Ankauf strikt an unsere Landesgrenzen gebunden sind. Ein wichtiger Ankauf, vermittelt durch das Völkerkundemuseum der Universität Zürich, hat unsere afrikanische Sammlung bereichert, vor allem mit Skulpturen, von denen wir wenig haben.“ (Delachaux 1942a: 151)

Der Ankauf 1940

Diese knappe Anmerkung von Théodore Delachaux stand in dem Bericht der Neuchâtelers Bibliotheken und Museen für das Jahr 1940 und verkündete die Ankunft einer schönen Sammlung im Museum, welche die seiner Ansicht nach bemerkenswerten Skulpturen enthielt.

Wenn die Formulierung „vermittelt durch das Völkerkundemuseum der Universität Zürich“ richtig ist, entstehen daraus mehr Fragen als Antworten gegeben werden. Denn in den Archiven des MEN finden sich keine weiteren Informationen zur Art dieser Vermittlung, die zum Ankauf des Konvoluts führte.

Für das Jahr 1940 erwähnt das Eingangsregister unter Nummer 267: „Ankauf Zürich (Völkerkundliche Sammlung Univers.). Statuen und verschiedene afrikanische Objekte (Verkauf von Angola-Dubletten).“ (Archiv des MEN, Eingangsregister, 1940)

Dieser zweite Hinweis sagt uns etwas über den Sammlungserwerb, der in der Kriegszeit kompliziert gewesen sein muss. Théodore Delachaux konstruierte einen finanziellen Rahmen, der es ihm erlaubte, etwa die Hälfte „in Naturalien“¹ zu zahlen, dank der von ihm während seiner zweiten wissenschaftlichen Reise nach Angola (MSSA) in den Jahren 1932-33 gesammelten Stücke. (Gonseth u. a. 2010) Auf angolanischem Gebiet konnte er etwa 4.000 Objekte sammeln, von denen eine gewisse Anzahl nicht in den Inventaren des Museums registriert wurde. Dieses Lot wurde als Tauschobjekte zur Seite gelegt, so wie es in dieser Zeit üblich war. Außerdem hatte Delachaux bereits vorher einen Teil der gesammelten Objekte nicht für das MEN bestimmt, sondern damit andere Museen honoriert, die seine Teilnahme am MSSA-Projekt finanziell unterstützt hatten. Aus diesem Lot nahm er im Jahr 1941 für den Tausch

mit dem Museum der Universität Zürich 45 Stücke, darunter auch die vier Tschokwe-Masken, die in dem Buch von Roland Kaehr und Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia, „Masques d'Angola“, publiziert sind (2009: 196, 199).

Die Kollektion, die im Inventarbuch des MEN als „Sammlung für Völkerkunde der Universität Zürich“ (SFVKZ) bezeichnet ist, erwähnt weder einen Vermittler, noch gibt es eine Verbindung zur Person Elsy Leuzinger, der damaligen Kuratorin des Völkerkundemuseums der Universität Zürich. Die Konditionen und Umstände der Transaktion bleiben unpräzise und beziehen sich weder auf Han Coray noch auf die Liquidation seiner Sammlung durch die Schweizerische Volksbank Zürich¹. Das ist eigenartig, denn es ist kein Geheimnis, dass Elsy Leuzinger und ihrem Direktor Hans J. Wehrli von der Bank die schwere Aufgabe übertragen worden war, den Verkauf der Coray-Sammlung abzuwickeln.² (Homberger 2010)

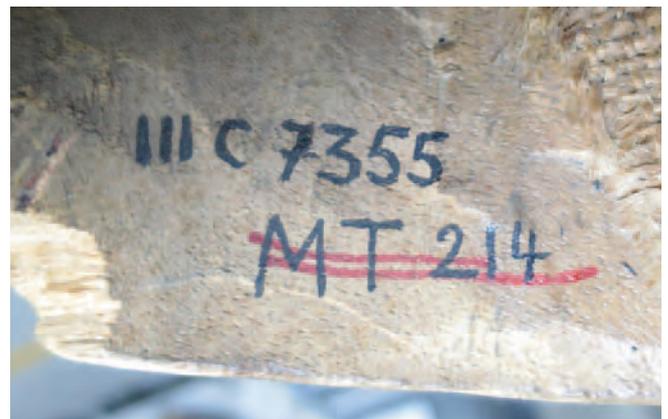
Aus den Akten des HVM St. Gallen ergibt sich, dass der damalige Kurator Hans Krucker im August 1939 das MEN wohl erstmals über die Ankaufsbemühungen informierte. Wehrli war krank und wollte sich nicht länger um die Coray-Sammlung bemühen. (vgl. Schäfer in diesem Heft) Ein Antwortschreiben aus Neuchâtel findet sich nicht im St. Galler Archiv. Wann dann ein direkter Kontakt zwischen dem VKMUZ und dem MEN hergestellt wurde, ist aus den Akten in Neuchâtel nicht ersichtlich. Klar ist jedoch, dass es nach dem Ankauf im Jahr 1940 zum oben beschriebenen Tausch zwischen beiden Museen kam, der dann 1941 abgeschlossen war.

Abgesehen von diesen den Ankauf der Stücke betreffenden Fragen geht aus der Bemerkung von Delachaux ein erstes interessantes Detail hervor: die Wichtigkeit, die er den Skulpturen beimisst. Das vermittelt den Geschmack dieser Epoche und den des Züricher Sammlers für die außereuropäische bildende Kunst. Die so erworbene, aus 20 Stücken bestehende Sammlung des MEN birgt auch heute noch viele Geheimnisse.

Wir können nur beeindruckt sein von der Qualität dieser Auswahl. Um so interessanter wäre es zu wissen, wie sie getroffen wurde: Hat Delachaux daran teilnehmen können? Hatte er Zugang zum Gesamtbestand vor dessen Verteilung oder verließ er sich auf einen Vermittler? Wie auch immer, der dama-



III. 3 : Masque sénoufo C.7355
Abb. 3: Warzenschwein-Maske der Senufo
(MEN III.C.7355; H=28.5 cm, L=42 cm, l/B=25 cm)



III. 2: Détail du numéro d'inventaire du masque sénoufo III.C.7355
Abb. 2: Detail der Inventarnummer der Senufo-Maske III.C.7355
(MEN) bzw. MT 214 (Coray)

LISTE DE LA COLLECTION CORAY			
Typologie	Region	Nr. MEN	Nr. Coray
1 Masque	Pende, RD Congo	MEN III.C.7352	MT 210
1 Masque	Boa, RD Congo	MEN III.C.7353	MT 169
1 Figure reliquaire	Kota, Gabon	MEN III.C.7354	MT 161
1 Masque heaume	Sénofo, Côte d'Ivoire	MEN III.C.7355	MT 214
1 Statue masculine	Yaka, RD Congo	MEN III.C.7356	HF. 75
1 Statue féminine	Mangbetu, RD Congo	MEN III.C.7357	H.F.181
1 Siège à cariatide	Luba, RD Congo	MEN III.C.7358	Hse 38
1 Siège à cariatide	Songye, RD Congo	MEN III.C.7359	Hse 15
1 Siège à cariatide	Songye, RD Congo	MEN III.C.7360	Hse 60
1 Monoxyde (parents et enfant)	Luba, RD Congo	MEN III.C.7361	HF 27
1 Bâton sculpté	Yaka, RD Congo	MEN III.C.7362	HF. 14
1 Bâton sculpté	Tschokwe, Angola	MEN III.C.7363	FT 45
1 Pot anthropomorphe	Mangbetu, RD Congo	MEN III.C.7364	TT 45
3 Bonnets	?, RD Congo	MEN III.C.7365-67	-
1 Tabatière	Kuba, RD Congo	MEN III.C.7368	HF.6
1 Oracle à friction, chien	Kuba, RD Congo	MEN III.C.7369.a-b	HT 6
1 Sceptre	Luba, RD Congo	MEN III.C.7370	KST 225
1 Figure reliquaire	Kota, Gabon	14.150.1	HV 161

lection Coray ; à leur enregistrement au musée, elles ont été biffées en rouge et le nouveau numéro d'inventaire a été inscrit à côté.

Provenance des pièces

Les pièces achetées pour le MEN proviennent principalement d'Afrique centrale ; seize proviennent de l'actuelle République démocratique du Congo (RDC), deux reliquaires kota sont du Gabon, un bâton tschokwe importé d'Angola et un masque vient de Côte d'Ivoire. Ce dernier, sculpté en pays sénoufo, représente une tête de phacochère (III.C.7355).

Un masque boa

Concernant les pièces congolaises, la collection contient un magnifique masque boa dont les oreilles - de grands cercles percés - sont malheureusement incomplètes. Malgré l'usure et les manques, il s'agit d'un masque fort intéressant, du type de ceux qui furent appelés à tort « masques de guerre », au tournant du XXe siècle. Dans un article largement documenté sur le sujet, Rik Ceysens, retrace à grand renfort de documents d'archives et de récits d'époque, comment ce mythe des « masques de guerre » prit pied et comment cette conception erronée a servi à exagérer le côté belliqueux des Boa. Population dont la révolte de 1900-1901, réprimée par l'armée coloniale, marqua durablement les esprits. (Ceysens : 2007) Dans ce processus les guerriers et les sorciers, soi-disant parés de masques effrayants agissent comme des personnages emblématiques qui entretiennent la distance en cet Autre « sauvage » et le Nous « civilisé ».

Avec ses orifices carrés et son décor fait de formes géométriques noires et blanches, ce masque renvoie à un corpus de pièces dont peu de spécimens se retrouvent dans les collections, en comparaison avec les objets de leurs voisins mangbetu.

Une céramique mangbetu

Deux pièces mangbetu font également partie du lot : il s'agit d'une poterie avec buste de femme et d'un tronc de femme monoxyde, posé sur un tabouret circulaire caractéristique. Ces objets anthropomorphes furent très prisés depuis la fin

du XIXe siècle, époque à laquelle l'administration coloniale se développe dans cette partie nord-est du pays et y tisse des liens avec la cour Mangbetu.

Dans un article comparatif sur la poterie mangbetu, Enid Schildkrout, Jill Hellman et Curtis Keim, retracent le contexte de production et d'utilisation de ces poteries anthropomorphes. Pour les auteurs, ce type de production se restreint à une région précise pendant une période donnée. Elle correspond environ au temps que dura l'État indépendant du Congo, soit de 1891 à 1908. Des objets représentant des humains existaient avant cette date dans l'aire d'influence mangbetu, mais les poteries furent, selon les sources, exclusivement produites dans cet intervalle, autour de la ville de Niangara ! Ce centre local d'importance est devenu un poste administratif et un pôle commercial en 1894. Les meilleurs artisans de la région travaillaient pour les chefs ou rois mangbetu, désireux de renforcer leur image à travers des objets de grande qualité, fruits de recherches stylistiques innovantes. Ainsi, ces poteries furent produites comme régalia ou comme cadeau diplomatique et non comme des objets de commerce, pour satisfaire les demandes de la communauté internationale grandissante. (Schildkrout, Hellman et Keim 1989)

Un tabouret à cariatide des Luba

Ce siège luba à cariatide d'une finesse remarquable est à mon sens un des fleurons de



III. 4: Masque boa III.C.7353
Abb. 4: Maske der Boa
(MEN III.C.7353;
(H=13 cm, L=33 cm, l/B=24 cm)

lige Kurator des MEN begrüßte höchstpersönlich dieses großartige Ensemble von Objekten – und dies zurecht.

Alle Objekte der Liste, mit Ausnahme der drei Mützen (MEN III.C.7365.67), tragen die charakteristischen Nummern der Coray-Sammlung. Bei der Registrierung im Museum wurden diese dann rot durchgestrichen und die neue Inventarnummer wurde daneben geschrieben.

Zur regionalen Herkunft der Stücke

Die vom MEN erworbenen Stücke stammen hauptsächlich aus Zentralafrika: 16 sind aus der heutigen Demokratischen Republik Kongo (DR Kongo), zwei Reliquiarfiguren der Kota sind aus Gabun³, ein Stab der Tschokwe ist aus Angola und eine Maske kommt von der Elfenbeinküste (Abb. 3). Letztere wurde im Gebiet der Senufo geschnitzt und repräsentiert den Kopf eines Warzenschweines (III.C.7355).

Eine Maske der Boa (Abb. 4)

Unter den kongolesischen Stücken ist auch eine großartige Maske der Boa, bei der die Ohren, dargestellt als große perforierte Kreise, leider nur teilweise vorhanden sind.

Trotz der Abnutzung und der Mängel handelt es sich um eine sehr interessante Maske eines Typus, der fälschlicherweise um das Jahr 1900 als „Kriegsmaske“ bezeichnet wurde.

In einem ausführlich dokumentierten Artikel zum Thema hat Rik Ceysens 2007 zahlreiche Archivadokumente und alte

Berichte dieser Zeit ausgewertet und herausgearbeitet, wie der Mythos der „Kriegsmaske“ entstand und wie dieses irrtümliche Konzept dazu diente die kriegerische Seite der Boa zu übertreiben. Deren Revolte von 1900-1901, die von der Kolonialarmee niedergeschlagen wurde, prägte die Gemüter nachhaltig. In diesem Prozess trugen die Krieger und die Zauberer angeblich erschreckende Masken und handelten wie symbolische Gestalten, welche die Distanz zwischen dem „wildem“ Anderen und dem „zivilisierten“ Wir aufrecht erhielten. Mit ihren viereckigen Öffnungen und ihrem Dekor aus geometrischen schwarz-weißen Formen zählt diese Maske zu einem Werkskorpus, von dem nur wenige Exemplare in Sammlungen erhalten sind. Ganz im Gegensatz zu den Objekten ihrer Nachbarn, der Mangbetu.

Eine anthropomorphe Keramik der Mangbetu (Abb. 5)

Zwei Stücke der Mangbetu gehören ebenfalls zum Lot: ein Tonkrug mit der Büste einer Frau und ein typischer runder Hocker mit dem Körper einer Frau, der aus einem Holzblock gearbeitet ist (Abb. 6).

Diese anthropomorphen Stücke waren seit Ende des 19. Jahrhunderts sehr geschätzt, der Zeit, in der die Kolonialverwaltung sich in diesem nord-östlichen Teil des Landes entwickelte und dort Verbindungen zum Königshof der Mangbetu knüpfte.

In einem vergleichenden Artikel über die Keramik der Mang-



III. 5: Figure féminine monoxyle posée sur un tabouret III.C.7357 | Abb. 5: Skulptur der Mangbetu (DR Kongo). Frauenkörper, der ab der Hüfte in einem Hocker endet. (MEN III.C.7357; H=58 cm, ø=14 cm)



III. 6: Poterie Mangbetu III.C.7354
Abb. 6: Keramik der Mangbetu (MEN III.C.7364; H=30.5 cm, ø=15 cm).



III. 7: Tabouret à cariatide luba III.C.7358
Abb. 7: Karyatiden-Hocker der Luba (MEN III.C.7358; H=22.5 cm, L=20.5 cm, B=54 cm).

cette collection achetée en 1940 ! Dans son catalogue intitulé « Luba, aux sources du Zaïre », François Neyt identifie cette pièce comme étant issue d'un atelier proche des Hemba de la région Nkuvu/Mahona au sud-est du Congo ; l'auteur y voit « quelques caractéristiques du style buli ». (Neyt 1993 : 97) Il retrace la synthèse des informations et des interprétations liées aux sièges à cariatides qui couvrent « une aire géographique immense : de la zone forestière au nord, près des Zima, Zula, Bembe et Lega, jusqu'au Shaba [Katanga actuel] au sud ; des lacs Tanganyika-Moero à l'est jusqu'au pays des Kalundwe, Kanyok et Luba-Kasai à l'ouest. » (Neyt 1993 : 97 et 100) Ces représentations féminines renvoient à un « symbolisme complexe, où la femme n'est ni une esclave ni un personnage de haut rang, mais la référence fondatrice de la famille, du groupe humain et surtout de la royauté, [...] Il y a le niveau littéral où le siège en lui-même est déjà porteur, renforcé par la cariatide, esclave ou noble, soutenant la tablette supérieure. Il y a le niveau métaphorique où la femme représente l'ancêtre ou les génies qui portent le royaume » (Neyt 1993 : 100)

Un masque pende

Le masque pende choisi comme dernier exemple, illustre une autre manière de combler le manque d'information que le contexte d'acquisition a imposé ! Ainsi, le MEN a profité des connaissances de Roger Dechamps, ancien chef du Service d'anatomie des bois tropicaux au Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren, pour préparer la publication « les signes du pouvoir ». (Roland Kaehr et Manuel Laranjeira Rodrigues De Areia, 1992) Lors de sa visite en 1992, il a pu identifier les différentes essences de bois dans lesquelles certaines pièces ont été taillées. Il a notamment déterminé que le masque ci-contre, identifié comme pende, a été taillé dans du ricinodendron : un arbre dont il existe 2 espèces dans la région. Malgré les apparences, le scientifique attribue cet objet aux songye ! Cette affirmation qu'il faut bien évidemment mettre en question, nous montre un autre aspect des recherches possibles et surtout de l'importance de la multiplication des connaissances et des points de vue, qu'il est possible de combiner.

Conclusion

Les exemples développés ci-dessus permettent de renouveler les recherches et de retourner à des informations de première main pour compléter les connaissances sur les œuvres extra-européennes. De plus, la digitalisation de fonds d'archives et les bases de données toujours plus complètes permettent d'accéder à de nouvelles sources d'information. Des recherches telles que celle conduite dans l'article sur les poteries anthropomorphes mangbetu, construite notamment grâce aux documents de la « Congo Expedition », sont exemplaires. La mise en réseaux de spécialistes aux compétences diverses permet également de renforcer la construction de la connaissance. Ainsi, l'identification des bois qui a pu être faite à l'aide des compétences de Roger Dechamps du Musée de Tervuren est une porte d'entrée différente mais complémentaire pour accéder à de nouvelles données. Elle ouvre des voies novatrices pour des recherches sur les collections. Ainsi la question de l'attribution du masque aux Songye, n'est pas à écarter, mais invite à une étude plus poussée. Le savoir du chercheur belge ne s'arrête pas aux sciences naturelles mais implique également la géographie et l'ethnologie. Il en va de même du catalogue édité par l'historien d'art François Neyt qui a pu localiser le lieu de production du siège luba.

Nous devons ainsi utiliser tous les moyens à notre disposition

pour enrichir les connaissances sur les objets. À l'âge d'internet et des grandes bases de données, il est primordial de retourner dans nos archives, de communiquer les informations aux autres chercheurs et de mettre en circulation les compétences. La journée d'étude « Coray – von der Heydt - Speyer - Walden und die Museen in der Schweiz » est une autre manière de rassembler les savoirs et de stimuler la recherche que les musées ont parfois du mal à intégrer en haut du cahier des charges des conservateurs mais qui garanti le renouveau du savoir et stimule la pratique expographique.

BIBLIOGRAPHIE

- CEYSSENS Rik:** The „Bwa War Masks“ of the Middle Uele Region. A Review. *African Arts* Vol. 40, Nr. 4: 58-73, Los Angeles 2007
- DELACHAUX, Théodore:** Musée d'ethnographie de Neuchâtel: rapport sur l'exercice 1940. *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie* 48: 150-152, Neuchâtel 1942a
- : Musée d'ethnographie de Neuchâtel: rapport sur l'exercice 1940. *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie* 48: 153-155, Neuchâtel 1942a
- GONSETH Marc-Olivier; Jacques HAINARD; Roland KAEHR (éd.):** Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas. Neuchâtel 2005
- GONSETH Marc-Olivier; Bernard KNODEL; Serges REUBI (éd.):** Retour d'Angola. Neuchâtel 2010
- HIELSCHER Hans:** Der Sammler schaffte es, der afrikanischen Kunst ein Ehrenmal zu errichten - ohne den Schwarzen Kontinent je gesehen zu haben. *Kultur Spiegel* Nr. 7, Hamburg 1996 (<http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-8939204.html>, Stand: 11.8.2015)
- HOMBERGER Lorenz:** Die Kunst von Schwarzafrika. Zum 100. Geburtstag von Elsy Leuzinger, in A4. *Magazin für aussereuropäische Kunst und Kultur. Afrika, Australien, Asien, Amerikas*, Innsbruck April 2010: 54-58
- Museumskommission der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft (éd.):** Collections ethnographiques en Suisse/Ethnographical Collections in Switzerland. Bern: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft. (*Ethnologica Helvetica* 2-3) 1979
- KAEHR Roland; Manuel LARANJEIRA RODRIGUES DE AREIA (éd.):** Les signes du pouvoir. collections d'Angola. (Collections du MEN, Nr. 2), Neuchâtel 1992
- : Les masques. collections d'Angola 2. (Collections du MEN, Nr. 7), Neuchâtel 2009
- NEYT François:** Luba, aux sources du Zaïre. Paris 1993
- SCHILDKROUT Enid; Jill HELLMANN; Curtis KEIM:** Mangbetu Pottery. Tradition and Innovation in Northeast Zaire. *African Arts* Vol. 22, Nr. 2, Los Angeles 1989: 38-46

Texte: Julien Glauser

Julien Glauser (1973) travaille depuis 2006 comme conservateur-adjoint au Musée d'ethnographie de Neuchâtel (MEN). Il est notamment responsable des collections d'Afrique subsaharienne et d'Extrême-Orient. En 2012, il a soutenu une thèse de doctorat en cotutelle avec l'Institut d'ethnologie de l'Université de Neuchâtel et l'Institut d'urbanisme de l'Université de Paris-Est. Ses domaines de spécialisations sont: l'anthropologie urbaine et visuelle, la muséologie, le Japon, les arts d'Afrique et la période coloniale en RD Congo.

PHOTOS

Alain Germond, Musée d'ethnographie Neuchâtel (Ill. 2, 4-8); Musée d'ethnographie Neuchâtel (Ill. 1, 3).



Ill. 8: Masque pende III.C.7352
Abb. 8: Maske der Pende (MEN III.C.7352;
H=36.5 cm, L=27.5 cm, l/B=16 cm)



III.C.7354 Kota Gabun



III.C.7361 Luba DR Kongo



III.C.7369 Kuba DR Kongo



III.C.7367 Kongo



III.C.7365 Kongo



III.C.7366 Kongo



III.C.7356 Yaka oder Suku DR Kongo



III.C.7362 Yaka DR Kongo



III.C.7370 Luba DR Kongo



III.C.7359 Songye DR Kongo,



III.C.7360 Songye DR Kongo



III.C.7368 Kuba [Bena-Luluwa]
DR Kongo



III.C.7363 Tschokwe Angola

betu haben Enid Schildkrout, Jill Hellman und Curtis Keim im Jahr 1989 den Kontext der Herstellung und den Gebrauch dieser anthropomorphen Keramiken rekonstruiert. Für die Autoren begrenzt sich dieser Produktionstyp auf eine Region während eines bestimmten Zeitabschnittes, der ungefähr dem Bestehen des unabhängigen Kongo-Staates von 1891 bis 1908 entspricht. Objekte, die Menschen darstellten, gab es schon vor dieser Zeit im Umfeld der Mangbetu, aber die Keramik wurde damals, den Quellen zufolge, in dieser Zeit ausschließlich in der Umgebung der Stadt Niangara produziert! Dieses wichtige lokale Zentrum war ab 1894 ein Verwaltungsposten und ein kommerzielles Zentrum. Die besten Handwerker der Region arbeiteten für die Chefs oder den König der Mangbetu und wollten ihren Status durch Objekte großer Qualität verstärken: Resultate einer innovativen stilistischen Recherche. Folglich wurden diese Keramiken als Regalia oder als diplomatisches Geschenk produziert und nicht als Handelsware, um die Nachfrage einer wachsenden internationalen Gemeinschaft zu befriedigen.

Ein Karyatiden-Hocker der Luba (Abb. 7)

Dieser Karyatiden-Hocker der Luba ist von bemerkenswerter Qualität und meiner Meinung nach eines der besten Stücke der Sammlung, die 1940 gekauft wurde. In seinem Katalog „Luba, aux sources du Zaïre“ identifiziert François Neyt als Hersteller ein Atelier nahe der Hembra, in der Region Nkuvu/Mahona im Süd-Osten des Kongo; und sieht in ihr „einige typische Merkmale des Buli-Stiles“. (1993: 97) Er rekonstruiert aus den Informationen und Interpretationen, die mit diesen Karyatiden-Hockern verbunden sind, „ein grosses geografisches Verbreitungsgebiet: vom Regenwald im Norden, nahe den Zima, Zula, Bembe und Lega, bis nach Shaba [heute Katanga] im Süden; den Seen Tanganyika-Moero im Osten bis zum Land der Kalundwe, Kanyok und Luba-Kasai im Westen“ (1993: 97, 100) Diese Darstellungen von Frauen verweisen auf einen „komplexen Symbolismus, in dem die Frau weder Sklavin noch eine Person hohen Ranges ist, sondern der Bezugspunkt für den Ursprung der Familie, des Menschen und vor allem des Königtums [...]. Es gibt eine wörtliche Ebene, auf der der Sitz selbst schon Träger ist, verstärkt durch die eine höhere Sitzfläche tragende Karyatide, Sklave oder Adliger. Und es gibt eine metaphorische Ebene, auf der die Frau den Ahnen oder die Geister repräsentiert, welche das Königtum tragen.“ (1993: 100).

Eine Maske der Pende

Die Pende-Maske ist als letztes Beispiel gewählt, um eine andere Lücke des Mangels an Informationen zu schließen, welche dem Erwerbkontext geschuldet ist. Hier hat das MEN bei der Vorbereitung der Publikation „Les signes du pouvoir“ von den Kenntnissen Roger Dechamps profitiert, dem früheren Chef der Abteilung Anatomie der Tropenhölzer des Musée Royal de l’Afrique Centrale (Tervuren). (Kaehr u. a. 1992) Während seines Besuches im Jahr 1992 konnte er die verschiedenen Holzarten identifizieren, aus denen einige Stücke gearbeitet worden waren. Er hat festgestellt, dass die abgebildete Pende-Maske aus dem Holz von Ricinodendron (Familie Euphorbiaceae) geschnitzt wurde, einem Baum der in zwei Arten in der Region existiert. Trotz des Aussehens schreibt der Wissenschaftler das Objekt den Songye zu. Diese Behauptung, die offensichtlich in Frage gestellt werden muss, zeigt uns einen weiteren Aspekt möglicher Recherche und außerdem die Wichtigkeit der Multiplikation und Kombination von Kennt-

nissen und Sichtweisen.

Zusammenfassung

Die hier vorgestellten Beispiele erlauben neue Recherchen und die Rückkehr zu Informationen aus erster Hand, um die Kenntnisse über die außereuropäischen Werke zu vervollständigen. Ferner kann durch die fortschreitende Digitalisierung von Archiven und mit Hilfe immer vollständigerer Datenbanken auf neue Informationsquellen zugegriffen werden. Recherchen wie die für diesen Artikel über die anthropomorphen Keramik der Mangbetu durchgeführte, die im wesentlichen auf einer Auswertung von Dokumenten der „Congo Expedition“⁴ basiert, sind Beispiele dafür. Auch die Vernetzung verschiedener Spezialisten stabilisiert das Wissensgebäude.. So ist z. B. die Bestimmung des Holzes durch Roger Dechamps vom Musée de Tervuren ein ganz anderer, aber ergänzender Ansatz, um zu neuen Ergebnissen zu gelangen. Er eröffnet neue Wege der Sammlungsrecherchen. Seine Zuschreibung der bisher als Pende identifizierten Maske zu den Songye kann nicht unbeachtet bleiben, lädt jedoch zu einer fundierteren Studie ein. Das Wissen des belgischen Forschers endet nicht bei den Naturwissenschaften, sondern umfasst auch Geographie und Ethnologie. Das gilt auch für den von dem Kunsthistoriker François Neyt herausgegebenen Katalog, der für den Karyatiden-Hocker der Luba die Herstellungsregion bestimmen konnte.

Wir sollten folglich alle verfügbaren Mittel nutzen, um die Kenntnisse zu den Objekten zu erweitern. Im Zeitalter des Internets und der großen Datenbanken ist es eine vordringliche Aufgabe in unsere Archive zurückzukehren, die Informationen mit anderen Forschern zu teilen und die Kompetenzen zu bündeln. Die Tagung „Coray - von der Heydt - Speyer - Walden und die Museen in der Schweiz“⁵ war eine weitere Art das vorhandene Wissen zusammenzuführen und die Forschung zu stimulieren. Diese Arbeit hat nicht immer oberste Priorität im Museumsalltag der Konservatoren, garantiert aber die Erneuerung des Wissens und stimuliert die Ausstellungspraxis.

ANMERKUNGEN

- 1 In einer Mail vom November 2014 bestätigte Alexis Malefakis, Afrika-Kurator des Völkerkundemuseum der Universität Zürich die Rolle, welche die Volksbank bei der Transaktion gespielt hat, ohne diese jedoch genauer erläutern zu können.
- 2 Hans Wehrli, Direktor des VKMUZ besuchte das MEN im Lauf des Jahres 1941. (Delachaux 1942b: 154)
- 3 Die Reliquiar-Figur der Kota (14.150.1) wurde im Jahr 2014 dieser Sammlung von 1940 zugeordnet, ohne dafür einen sicheren Beleg zu haben. Viele Hinweise sprechen dafür, darunter auch, dass Théodore Delachaux von einem Lot von 19 Stücken sprach (Delachaux 1942a: 151). Sicher ist, dass das Objekt aus Gabun aus der Sammlung Coray ist, denn es trägt eine dafür typische Nummer: „HV 161“
- 4 Das Archiv der Expedition, die Fotografien und gesammelten Objekte befinden sich im American Museum of Natural History in New York.
- 5 Herbst-Tagung „Coray – von der Heydt – Speyer – Walden und die Museen in der Schweiz“, vom 23. bis 25. Oktober 2015, Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen (HVM).

Text: Julien Glauser

Julien Glauser (1973) arbeitet seit 2006 als Kurator am Musée d’ethnographie Neuchâtel (MEN). Er ist für die Sammlungen des subsaharischen Afrika und Ostasiens verantwortlich. Promotion 2012 am Institut für Ethnologie der Universität Neuchâtel (Schweiz) und am Institut für Urbanismus der Universität Paris-Ost (Frankreich).

FOTOS

Alain Germond, Musée d’ethnographie Neuchâtel (Abb. 2, 4-8); Musée d’ethnographie Neuchâtel (Abb. 1, 3, Rest<).

Übersetzung aus dem Französischen: Andreas Schlothauer

DIE AFRIKA-SAMMLUNG VON HAN CORAY IM HVM ST. GALLEN



Abb. 1: Figuren der Coray-Sammlung in HVM St. Gallen; in Gruppen fotografiert für die Tagung 2015

Mindestens 137 Gegenstände der Afrika-Sammlung von Han Coray befinden sich im Historischen und Völkerkundemuseum (HVM) St. Gallen, nur rund zwanzig Kilometer von seinem Geburtsort Thal am Bodensee entfernt. Einige seiner Stücke zählen heute zu den wertvollsten des HVM. Ab dem Jahr 1933 war die damalige Völkerkundesammlung der Universität Zürich in den Verkauf durch die Schweizerische Volksbank federführend einbezogen. Die Beteiligung des St. Galler Museums ist seit Oktober 1938 dokumentiert. Im Sommer 1939 scheiterte der Ankauf fast. Hans Wehrli, der Züricher Direktor, war krank, und ein wichtiger Sponsor hatte dort abgesagt. Für einige Monate bemühte sich nun das St. Galler Museum allein um den Ankauf und versuchte, das Historische Museum des Kantons Bern (Abteilung Völkerkunde), das Musée d'ethnographie in Neuchâtel und das Musée d'ethnographie in Genf zu interessieren. In diesem Zusammenhang werden im August 1939 das heute in Bern befindliche Fotoalbum und eine zugehörige Liste erwähnt. Im Juli 1940 erwarb das St. Galler Museum für 5.000 CHF insgesamt 128 afrikanische Objekte, weitere zehn Stücke kamen später als Schenkung von der Heydt.

Die Ankaufphase in den Jahren 1938 bis 1940

Im Jahr 1933 beauftragte die Schweizerische Volksbank Hans Wehrli, den Direktor der Völkerkundesammlung der Univer-

sität Zürich, mit der Schätzung und Katalogisierung der Sammlung Coray (Malefakis 2016: 125 f.). Die Beteiligung des HVM St. Gallen ist in den Korrespondenzakten seit dem Jahr 1938 dokumentiert. Zwei Mitglieder des Bürgerrates, Museumsinspektor Fritz Steinmann und Vizepräsident Ernst Fehr, nahmen die Sammlung in Zürich in Augenschein¹ und teilten Wehrli nach der Besichtigung mit, dass man sich eine Kaufbeteiligung in Höhe von 4.000 CHF vorstellen könne.

Am 20. Januar 1939² erhielt das HVM aus Zürich die Nachricht, dass in Bezug auf den Verkauf der Sammlung Stillstand herrsche, solange das Völkerkundemuseum Basel nicht über eine Beteiligung entschieden habe. Im Juni 1939³ lehnte Basel eine Beteiligung ab, und gleichzeitig wurde dem HVM mitgeteilt, dass die Volksbank nur noch einen Gesamtpreis von 40.000 CHF für die Sammlung fordere. Elsy Leuzinger versicherte sich zum wiederholten Male, dass St. Gallen weiterhin mit einem Betrag von dreitausend bis fünftausend Franken einen Ankauf unterstützen würde; im Gegenzug könnte St. Gallen ausgewählte Gegenstände zur Hälfte des Schätzwertes übernehmen. Im Juli 1939 stand das Völkerkundemuseum Zürich vor dem Abbruch der Verhandlungen mit der Bank, weil ein wichtiger Sponsor eine Absage erteilt hatte.⁴

Wenige Tage später folgte ein Schreiben von Leuzinger an Hans Krucker⁵: „Herr Prof. Wehrli, der sich infolge seiner Krankheit noch sehr schonen muss, will sich nicht länger um

die Coray-Sammlung bemühen. Er ist einverstanden, wenn Sie sich mit Bern und Neuenburg [Neuchâtel] in Verbindung setzen. Für uns sieht die Sache bedenklich aus; wir hätten nur etwa 10.000 Fr. zur Verfügung.“ Für einen kleinen Moment war das St. Galler Museum beim Ankauf der Coray-Sammlung auf sich allein gestellt, und unter diesen Umständen war deshalb auch nicht verwunderlich, dass sich Hans Krucker, der damalige Konservator der völkerkundlichen Sammlung am 17. August zu einem direkten Gespräch mit Vertretern der Schweizerischen Volksbank traf. Das Gesprächsergebnis wird aus einem Schreiben seitens der Schweizerischen Volksbank an Krucker ersichtlich.⁶

Nicht nur die Empfehlung Wehrli, sondern auch das Gespräch mit der Volksbank dürfte Krucker dazu animiert haben, weitere Museen als potentielle Teilhaber beim Ankauf der Coray-Sammlung anzufragen. Dazu wurden ihm von der Bank ein Fotoalbum⁷ (Abb. 2) und eine Liste mit den abgelisteten Exponaten überlassen, die Krucker zur Ansicht nach Bern weiterschickte.⁸

Krucker informierte drei weitere Museen über die Zusammensetzung der Sammlung, den Schätzwert⁹ und die Ankaufbedingungen. Ende August wollte sich die Bank wieder bei ihm erkundigen, ob seine Werbeversuche bei anderen Museen erfolgreich waren. Die Zeit drängte, weil die Bank ab Ende August Verhandlungen mit dem „britischen Museum“ führen wollte. Schon wenige Tage später¹⁰ teilte Krucker der Volksbank mit, dass er Werbeschreiben an die Abteilung Völkerkunde des Historischen Museums des Kantons Bern, das Musée d'Ethnographie in Neuchâtel und das Musée d'ethnographie in Genf abgeschickt habe und das Fotoalbum in Bern sei. Sein Schreiben an den Berner Kurator Rudolf Zeller vom 20. August 1939 nennt viele Details, die bisher nicht veröffentlicht wurden und es zeigt das Bemühen, allen beteiligten Museen möglichst umfassend die erarbeiteten Informationen zugänglich zu machen. Genannt sind die Gesamtzahl, die Herkunftsregionen, die Objekttypen, die Schätzwerte, der Verkaufspreis und die Budgets der bisher interessierten Museen:

„Die Schweizerische Volksbank (Sitz Zürich) verfügt gegenwärtig über eine, aus dem Besitze Herrn Han Coray übernommene, zu 2.400 Objekte umfassende Afrikasammlung, die sich in der Hauptsache aus Gegenständen Westafrikas, Kameruns, belg.[isch] Kongo, vereinzelt Stücke Südsee, zusammensetzt. Überwiegend sind es Plastiken aus Holz, Bronze, Elfenbein: Masken, Ahnenfiguren, Fetische, Sessel, Schalen, Becher, Trommeln, Königsstäbe mit reichem Schnitzwerk. Die Schweizerische Volksbank sucht die ganze Sammlung in möglichst geschlossener Form zu veräussern. In Zusammengehen mit der Völkerkunde-Sammlung der Universität Zürich (Herr Prof. Dr. H. Wehrli) wurde die Sammlung Coray in allen Details bestimmt, registriert, wertmässig gruppiert und geschätzt. Die Schätzungen erfolgten durch zwei Pariser Sachverständige, die Herren Zollexperten Ch. Rotton und den Händler Ascher und ergaben einen mittleren Handelswert von 108.000 Schweizer-Franken. Die Schätzungen fanden in der Folge durch gewisse in Berlin vorgenommene Kontrollvergleiche ihre Bestätigung. Herr Coray selber muss das Mehrfache des heutigen Schätzwertes ausgelegt haben. Die Wertgruppierung ergibt etwa das folgende Bild:

ca. 20 Objekte erstklassig und hochwertig	Fr. 25.000,-
ca. 200 Objekte im Werte von 100-700 Fr.	Fr. 40.000,-
ca. 250 Objekte im Werte von 50-100 Fr.	Fr. 17.000,-
ca. 650 Objekte im Werte von 20-50 Fr.	Fr. 19.600,-
ca. 780 Objekte im Werte von 5-20 Fr.	Fr. 6.300,-
ca. 120 Objekte im Werte weniger als 5 Fr.	Fr. 370,-

Dank nun besonderer Bemühungen der Völkerkunde-Sammlung Zürich, und um diese wertvolle Sammlung wenn irgend möglich der Schweiz zu erhalten, hat sich die Direktion der Schweizer. Volksbank gegenüber den schweizerischen Museen zu einem entscheidenden Entgegenkommen bereit erklärt. Sie hat den Verkaufspreis bis auf 40'000 Frk. herabgesetzt [...] Das Völkerkunde Museum in Zürich hat sich u. W. zu einer Kaufbeteiligung mit 10-15000 Fr. bereit erklärt. Die st. galisch völkerkundlichen Sammlungen werden sich voraussichtlich mit 3-5000 Fr. am Erwerbe beteiligen. [...] Aus ihrem eigenen Interessen heraus hat sich die Volksbank allerdings veranlasst gesehen, bereits auch mit dem britischen Museum in London Fühlung auf zu nehmen. Verhandlungen mit dessen Vertrauensleuten stehen, soviel uns mitgeteilt ist, auf Ende August in Aussicht.“

Im November 1939 kam aus finanziellen Gründen die Absage aus Bern.¹¹ Nachrichten aus Genf und Neuchâtel über die dortigen Entscheidungen finden sich nicht im St. Galler Archiv.

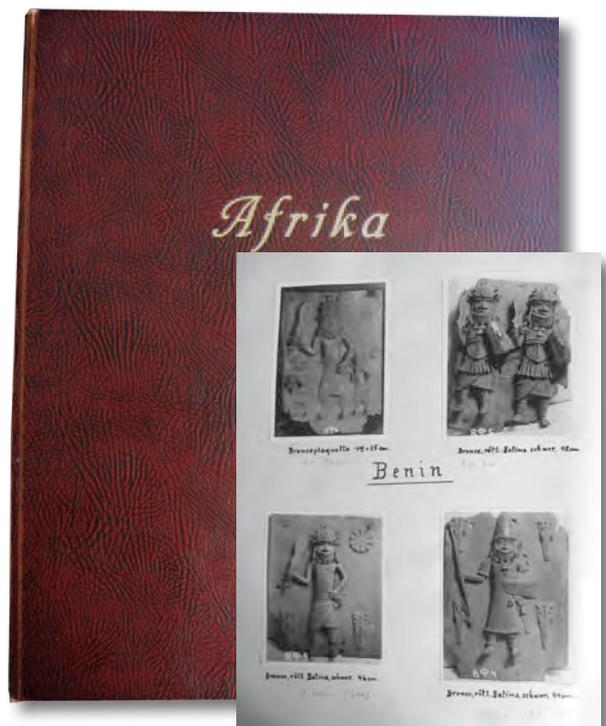


Abb. 2: Fotoalbum der Coray-Sammlung (heute im Bernischen Historischen Museum)

Im Juli 1940 teilte die Schweizerische Volksbank dem HVM mit, dass die Sammlung Coray an die Universität Zürich verkauft worden war.¹² Krucker wusste dies bereits von Wehrli, der ihn auch an die St. Galler Zusicherung erinnert hatte, Objekte im Wert von 5.000 CHF zu übernehmen. Für August kündigte Wehrli eine „Auslegeordnung“ der Objekte in der

Bei den Vorbereitungen zur aktuellen Dauerausstellung wurde zwischen 2007 und 2015 von Schlothauer und Schäfer festgestellt, dass an acht weiteren Objekten aus Afrika die typischen Coray-Nummern zu finden sind. An einem neunten Stück (C 3579) findet sich die Nummer „A.1.“ Auf der zugehörigen Karteikarte, die sich im Museum Rietberg Zürich befindet, steht „A. F. 1“. (Mitteilung von Esther Tisa-Francini vom 22. Juni 2016 und Scan der Karteikarte). Ein zehntes Objekt (C 3586) war bislang nicht auffindbar. Diese zehn Objekte wurden 1964 unter neun Inventarnummern als „Schenkung (Nachlass) Baron Eduard von der Heydt, Ascona“ inventarisiert und befanden sich mit sechs weiteren Stücken¹⁹ seit dem Jahr 1940 als „Depositum v. d. Heydt“ im Museum. Im folgenden die Abschrift der Angaben im Inventarbuch (Spalte 1 und 2), ergänzt um die Coray-Nummern auf den Objekten (Spalte 3). In eckigen Klammern stehen unsere heutigen Bestimmungen.

Objekttypus	Region	Nr. HVM	Nr. Coray
2 Miniaturmasken	Dan (Elfenbeinküste)	C 3578	MT 215, MT 216
1 Ahnenfigur	Baule [Mbala, DR Kongo]	C 3579 ²²	A.1. [oder H.F.1?]
1 Maske	Baule (Elfenbeinküste)	C 3580 ²³	MT 111
1 Maske	Guro (Elfenbeinküste)	C 3581	MT 123 (A.3)
1 Maske	Baule [Guro], (Elfenbeinküste)	C 3582	MT 47
1 Haubenmaske	Bakuba (DR Kongo)	C 3583	MT 195
1 Holzschachtel	Bakuba (DR Kongo)	C 3584	HSch 39
1 Rasselstab mit 2 Figuren	Bakongo? [Yombe], (DR Kongo)	C 3585	ML 18
1 Häuptlingsstuhl (defekt)	[Luba, DR Kongo]	C 3586 ²⁴	HSe 78

Im bereits erwähnten Fotoalbum der 1930er-Jahre sind die Stücke zum Teil abgebildet: C 3580 (MT 111), C 3582 (MT 47), C 3581 (MT 123), C 3583 (MT 195) und vermutlich C 3586 (HSe 78).

Universität an¹³, die Krucker mit der Bitte verband, Wehrli solle doch eine Kollektion Gegenstände für St. Gallen im Wert von etwa 5.000 CHF zusammenzustellen.¹⁴

Schon im Oktober sandte Krucker ein umfangreiches Schreiben an den Bürgerratspräsidenten der Stadt St. Gallen, Alfred Ziegler, mit dem Antrag auf Kreditbewilligung für den Ankauf der Sammlung Coray¹⁵. Er argumentierte, dass „die St. Gallische Völkerkunde auf dem Gebiet der afrikanischen Plastik bis heute wenig erfreuliches zeigen“ könne und die Anschaffung der Sammlung die vorhandenen Mängel in vollem Umfang beseitigen würde. „So vorzügliche Objekte, wie sie in der Sammlung Coray bestehen, sind auf dem freien Markte heute überhaupt nicht mehr erreichbar.“ Neben dem Argument, dass der Zugang und der Import von „Ethnographika“ aus anderen Ländern immer schwieriger werde, hebt er auch deren materiellen Wert hervor und erwähnt den Bronze-Kopf (C 3172) und die Bronze-Platte (C 3173) aus dem Königreich Benin mit einem Schätzwert von gesamt 2.800 CHF als besonders wertvolle Stücke. Und er verweist auf die künstlerische Qualität afrikanischer Plastik, es entstünden durch „räumliche Bindung und Konzentration, durch Abstraktion und Reduktion oft auf die Grundformen figurale Lösungen von seltener Reinheit und Folgerichtigkeit. [...] Gute afrikanische Darstellung ist vollwertige Kunst, sodass dem geplanten Erwerbe nicht nur eine ethnographische Seite innewohnt.“ Die Fachkommission der völkerkundlichen Sammlungen unterstützte Kruckers Antrag, „schliesslich sprechen neben rein wissenschaftlichen auch praktische Gründe für die Anschaffung, indem es für Schulen und Gewerbe (z. B. Stickerei- und Gewerbezeichner) von hohem Nutzen ist, im Museum echte, künstlerisch wertvolle Stücke zu finden“.¹⁶

Schon im Verlaufe des Oktobers konnte Krucker etwa 2.000 CHF an Sponsorengeldern für den Ankauf einwerben¹⁷, und die Auswahl der Objekte war ebenfalls weitgehend abgeschlossen. Am 5. November 1940 teilte Krucker dem Völkerkundemuseum Zürich den definitiven Kaufentscheid mit¹⁸ und kündigte die Rücksendung einzelner Objekte an, um den

Kaufpreis im Rahmen der Gesamtsumme von 5.000 CHF zu halten. Am 18. Dezember wurden die Objekte bezahlt und im Folgejahr in den Bestand des HVM St. Gallen integriert: 128 Objekte aus Afrika (C 3110 - 3237) und 7 Gegenstände aus Ozeanien (E 919 - E 925). Die neu angekaufte Sammlung wurde der St. Galler Öffentlichkeit noch im Jahr des Ankaufs mit einem Vortrag und einer Ausstellung präsentiert.²⁰ Anschließend wurde ein Teil in die Dauerausstellung integriert. Für das Museum stellt der Ankauf der Sammlung Coray aus damaliger²¹ wie heutiger Sicht eine wichtige Bereicherung der vorhandenen Sammlungen dar. Lücken wurden gefüllt und die Qualität der permanenten Ausstellung durch angekaufte Stücke erhöht.

Zur Auswahl der Objekte

Im HVM gab es zum Zeitpunkt der Anschaffung der Sammlung Coray keinen auf Afrika spezialisierten Kurator. Der Geograf Hans Krucker war damals seit zwölf Jahren Konservator der völkerkundlichen Sammlung und hatte einen guten Überblick über alle Sammlungsbereiche. Doch eine repräsentative Auswahl für das St. Galler Museum zu treffen war für ihn eine zu große Herausforderung, auch wenn die etwa 2.400 Objekte in Zürich bereits bewertet, bestimmt und klassifiziert worden waren. Schon während der ersten Gespräche äußerte Krucker²⁵ den Wunsch, einige der etwa zwanzig von Ratton und Ascher als erstklassig beurteilten Objekte übernehmen zu können²⁶, und Ende 1939 bat er um die Zusammenstellung einer „Werbekollektion“ für St. Gallen. Dem Wunsch konnte Anfang 1940 noch nicht entsprochen werden, da sich die Objekte in den Lagerräumen der Volksbank befanden.²⁷ Im August 1940 machte Krucker erneut den Vorschlag, Wehrli möge eine Kollektion im Wert von etwa 5.000 CHF zusammenstellen und zumindest Teile davon nach St. Gallen zur Ansicht geben, außerdem sei er gerne bereit, vor Ort in Zürich die Auswahl zu unterstützen.²⁸

Am 5. September 1940 erklärte sich Wehrli mit dem Vorgehen einverstanden. So reiste Krucker am 18. und 20. September

zur Sichtung der Sammlung nach Zürich und nahm dort die Auswahl vor. Begleitet wurde er von Ettore Rigozzi aus St. Gallen (1884-1969), einem Kulturjournalisten, Kunsthistoriker und Experten für ostasiatische Kunst.²⁹ Wehrli bestätigte den beiden anschließend, eine gute Auswahl getroffen zu haben.³⁰ Aus dieser Zeit stammt wohl die nicht datierte Auswahlliste (Abb. 3), die in den Korrespondenzakten enthalten ist. Auf dieser ist notiert, dass die Objekte am 3. März 1941 in die Bestandskontrolle des HVM eingetragen wurden.³¹ Die Objekte der Liste waren von Leuzinger in Gruppen eingeteilt: Figuren, Masken, Tontöpfe und -figuren, Gewebe und Verschiedenes. In der Liste stehen jeweils pro Objekt ein Kürzel und eine Nummer, wobei derzeit unklar ist, von wem dieses Nummerierungssystem auf den Objekten stammt: Von Han Coray oder einer unbekanntenen Person? Entstand es in Zürich im Zusammenhang mit der Inventarisierung für die Volksbank? Weiterhin sind die Bezeichnung des Gegenstandes, die vermeintliche Herkunft und Ethnie sowie der Schätzpreis eingetragen. Der Gesamtbetrag der Schätzung wurde mit 10.689 CHF notiert, sodass noch einige Objekte gestrichen werden mussten, um den Schätzwert von 10.000 CHF zu erreichen. Insgesamt wurde auf 21 Objekte im Wert von 1293 CHF verzichtet³², sodass der zu zahlende Endbetrag von 5.000 CHF erreicht wurde. Die beiden wertvollsten Objekte der Auswahl sind ein Bron-

zekopf aus Benin (C 3172) zu 1.600 CHF und eine Bronzeplatte aus Benin (C 3173) zu 1.200 CHF. Die große Songye-Figur des HVM (C 3149) liegt mit einem taxierten Wert von 400.- an dritter Stelle. Diese drei Objekte zählen auch aus heutiger Sicht zu den wertvollsten Objekten der Afrika-Sammlung im HVM.

Schlussbemerkung

Unbefriedigend aus heutiger Sicht ist, dass die Hersteller und Nutzer der Stücke, also die Menschen in Afrika, nur durch die Objekte, aber nicht durch Informationen zu diesen in Erscheinung treten. Bei keinem Stück der Coray-Sammlung sind die Herstellung, die Nutzung oder der Erwerb vor Ort dokumentiert. Unklar ist auch, auf welchen Wegen und unter welchen Umständen diese nach Europa gelangten. Nur bei wenigen Objekten ist es bisher gelungen die Vorbesitzer auf europäischem Boden zu ermitteln (siehe Schlothauer 2012). Derartige Rekonstruktionen werden auch in Zukunft nur in Einzelfällen möglich sein.

Sammlung für Völkerkunde der Universität Zürich		Zürich, den _____		
Direktor: Prof. Dr. Hans J. Wehrli		Sammlungen für Völkerkunde St. Gallen: Übernahme aus der Negersammlung Coray.		

			Preis:	
BK6	12	Bronzekopf	Benin	1600.-
	3	"	"	300.-
BK	2	Klangstab aus Bronze	"	200.-
BP	3	Bronzeplatte	"	1200.-
BM	6	Bronzemaske	"	120.-
	7	"	"	70.-
BS	1	Bronzering	West-Afrika	60.-
				120.-

Abb. 3: Auswahlliste der Coray-Sammlung in St. Gallen (Ausschnitt)



Abb. 4a+b: Die 1940 höchstbewerteten Objekte der Coray-Sammlung im HVM: Zwei Bronzearbeiten des Königreichs Benin (C 3172, C 3173)

ANMERKUNGEN

- 1 KA_1938_10_30_Brief an Prof. Wehrli und KA_1940_10_29_Sitzung der Fachkommission für die völkerkundlichen Sammlungen: Darin wird auch erwähnt, dass der St. Galler Kunstkennner Ettore (Hektor) Rigozzi als Experte für die Objektauslese hinzugezogen wurde. (KA = Korrespondenz Akten)
- 2 KA_1939_01_20_Brief von Elsy Leuzinger an Hans Krucker
- 3 KA_1939_06_24_Brief von Elsy Leuzinger an HVM
- 4 1939_07_03_KA_Brief Prof. Wehrli an Hans Krucker: „Die Frage der Erwerbung der Sammlung Coray hat sich im letzten Moment noch ungünstig gestaltet, da einer unserer grössten Geber auf meine Anfrage mitgeteilt hat, in Anbetracht der schwierigen Zeitumstände müsse er leider verzichten, den Ankauf der Sammlung mit einem grossen Beitrag zu unterstützen.“
- 5 1939_07_07_KA_Brief Elsy Leuzinger an Hans Krucker
- 6 1939_08_18_KA_Brief der Schweizerischen Volksbank an Hans Krucker
- 7 Szalay datiert das Album in das Jahr 1933. Fotograf war Hans Fridrich Lavater (1873-1957) (1995: 250).
- 8 Rudolf Zeller, der damalige Konservator in Bern schrieb an Krucker, KA_1939_08_23: „Album und Liste behalte (ich) also vorläufig für allfällige andere Interessenten hier.“
- 9 1939_08_20_Kopie eines Briefes von Hans Krucker an die Abteilung Völkerkunde des Historischen Museum Bern
- 10 1939_08_22_KA_Brief Hans Krucker an die Schweizerische Volksbank
- 11 1939_09_11_KA_Brief Rudolf Zeller an Hans Krucker
- 12 1940_07_23_KA_Brief Schweizerische Volksbank an Hans Krucker
- 13 1940_07_11_KA_Brief Prof. Wehrli an Hans Krucker
- 14 1940_08_28_KA_Brief Hans Krucker an Prof. Wehrli
- 15 1940_10_08_KA_Brief Hans Krucker an Bürgerratspräsident Dr. Ziegler
- 16 1940_10_29_KA_Protokoll zur Sitzung der Fachkommission für die völkerkundlichen Sammlungen
- 17 1940_10_29_KA_Brief Hans Krucker an Elsy Leuzinger
- 18 1940_11_05_KA_Brief Hans Krucker an Prof. Wehrli
- 19 1954 musste das HVM diese sechs Objekte an das Museum Rietberg abgeben.
- 20 St. Galler Tagblatt vom 30. November 1940
- 21 1940_10_08_KA_Brief Hans Krucker an Bürgerratspräsident Dr. Ziegler
- 22 C 3579: „Baule“ ist im Inventarbuch durchgestrichen und daneben steht „Joruba.“ Die Figur wird von uns stilistisch dem Umfeld der Mbala zugeordnet, u.a. wegen der Körperhaltung, der angedeuteten Kopfbedeckung und der Gesichtsgestaltung.
- 23 C 3580: Hier war folgender Irrtum in der Sammlungsdokumentation zu korrigieren. Auf der Rückseite finden sich drei Nummern:
„C 3580“ blau (Kugelschreiber), auf einem Heftpflaster
„C 22“ weiß, direkt auf dem Holz
„C 2850“ rot, direkt auf dem Holz
Zu C 2850 steht im Inventarbuch: „Alte Gesichtsmaske, Mk 35,-, Elfenbeinküste, Ankauf Himmelheber Karlsruhe, Sammlungsgegenstände von eigener Reise (Stämme: Gouro und Aitoutou, letztere zu Bauléstämmen zu zählen, Jan. 1934.“ Die Angaben passen zur Maske. An den Rändern sind keine Löcher vorhanden, die Maske konnte also nicht getragen werden. Im Vergleich mit dem Werkskanon von Baule-Masken handelt es sich um eine nachlässig und für den Verkauf an Europäer hergestellte Arbeit.
Im Jahr 2007 wurde eine Baule-Maske nachinventarisiert, die sich bis dahin ohne Nummer im Depot befunden hatte: C 2007.730. An dem Stück war ein Etikett: „Depos. Baron v. d. Heydt“, und direkt auf dem Holz mit weißer Schrift steht die Nummer „MT 111“. Daher ist diese Maske die Nummer „C 3580“. Im Vergleich mit dem Werkskanon von Baule-Masken handelt es sich um eine nachlässig und für den Verkauf an Europäer hergestellte Arbeit.
- 24 C 3586: Der Hocker ist bisher nicht auffindbar, daher war eine sichere Identifizierung der Region und der Coray-Nummer nicht möglich.
- 25 1938_10_30_KA_Brief Hans Krucker an Prof. Wehrli: „Dabei besteht die Annahme, dass von den als erstklassig rubrizierten Objekten, der eine oder andere Gegenstand mit auf St. Gallen entfallen müsste.“
- 26 1939_08_20_Kopie eines Briefes von Hans Krucker an das Historische Museum Bern, Abteilung Völkerkunde
- 27 1939_12_30_KA_Brief Hans Krucker an Elsy Leuzinger und 1940_02_01_KA_Brief Elsy Leuzinger an Hans Krucker
- 28 1940_09_03_KA_Brief Hans Krucker an Prof. Wehrli
- 29 KA_Buchführung 1921 – 1949, S. 63
- 30 1940_09_30_KA_Brief Prof. Wehrli an Hans Krucker
- 31 1941_03_03_Auswahlliste der Sammlung Coray
- 32 1940_11_11./14./19_KA_drei Briefe Hans Krucker an Elsy Leuzinger

LITERATUR

- Schlothauer, Andreas: Gefunden. St. Gallen Benin-Platte ehemals Dresden, in Kunst&Kontext 4, 2012: 44-47
- Schlothauer, Andreas: Gefunden. Drei Benin-Köpfe ehemals Berlin, in Kunst&Kontext 3, 2012: 77-80
- Szalay, Miklós (Hrsg.): Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray 1916-1928, Zürich 1995

HVM-Archiv: Dossier Han Coray

FOTOS

HVM St. Gallen, Achim Schäfer

Text: Achim Schäfer

Achim Schäfer (1962) arbeitet nach dem Abschluss des Studiums der Geschichte und Politikwissenschaften an der Universität Stuttgart seit 2002 als Sammlungsleiter im HVM St. Gallen.



Abb. 4c: ... die Songye-Figur der Coray-Sammlung im HVM (C 3149)

Die Sammlung Han Coray im HVM - eine Übersicht

In dieser Tabelle sind die Einträge des HVM-Inventarbuches zitiert (Inv.Nr., Typus, Ethnie, Region, den damals von Ratton&Ascher ermittelten Schätzwert in CHF). Die im Artikel erwähnte „Zürich-Liste“ des Jahres 1941 wurde mit dem Inventarbuch abgeglichen. Diese enthält ebenfalls Kurzbeschreibungen zu Ethnie, Region und Typus sowie den Schätzwert in CHF und als zusätzliche Information, die bisher weder im In-

ventarbuch noch in der Datenbank des HVM enthaltene „Coray-Nummer“. Ein Ergebnis der Tabelle ist die Zuordnung der Coray-Nummern zu den HVM-Objekten mit Hilfe der „Zürich-Liste“. Anschliessend wurden die Nummern an den Objekten überprüft. Die Spalte „Qualität“ ist ein erster Versuch der Bewertung von Andreas Schlothauer (mehr dazu in Kunst&Kontext Nr. 12).

Inv.Nr.	Typus	Ethnie	Region	SW CHF	Coray-Nr. (Zü-Liste)	Qualität
3110	1 Schädelbecher, auf 2 Füßen	Bakuba	Belgisch Kongo	250	HB 198	MARKT
3111	1 Schädelbecher mit Wiederhörnern	Bakuba	Belgisch Kongo	220	HB 207	HOCH
3112	1 Schädelbecher Gesicht concav, glatt	Bakuba	Belgisch Kongo	120	HB 192	MARKT
3113	1 Schädelbecher Gesicht vorgezogen wie Hautfalte	Bakuba	Belgisch Kongo	80	HB 204	MARKT
3114	1 Schädelbecher, doppelköpfig	Buschango [Kuba]	Belgisch Kongo	80	HB 188	MARKT
3115	1 kl. Holzbecher moderne Form	Kasai-Gebiet	Belgisch Kongo	12	HSch 37	MARKT
3116	1 kl. Holzbecher moderne Form	Kasai-Gebiet	Belgisch Kongo	20	HSch 32	MARKT
3117	1 Pokalartiger grosser Holzbecher	Bapende (?)	Belgisch Kongo	30	HB 144	MITTEL
3118	1 Hölzerner Zeremonial-Dolch	Urua [Luba]	Belgisch Kongo	60	W 85	HOCH
3119	1 kl. Axt mt ornament. Klingenfassung	[Pende?]	Belgisch Kongo	5	W 55	MITTEL
3120	1 Breitdolch mit genageltem Griff u. Scheide	[Pende] (Mongo, DB)	Belgisch Kongo	30	W 49 [FEHLT in Zül]	MITTEL
3121	1 Figürchen hockende Frau mit Gefäss a. d. Kopf	Bakuba [Bena Lulua]	Belgisch Kongo	120	HF 169	MITTEL?
3122	1 kleines Figürchen (??/ stehende Frau	Bakuba	Belgisch Kongo	15	HF 167	MARKT
3123	1 Doppelfigur: Fetisch auf Schultern eines Männchens	Bena Lulua	Belgisch Kongo	10	HF 79	MARKT
3124	1 Figur hockende Frau, Arme hochgeschlagen	Bakuba	Belgisch Kongo	20	HF 115 (lmit.)	MARKT
3125	1 Figur: stehendes Männchen, aufgestellte Nase	Bajaka	Belgisch Kongo	10	HF 148	HOCH
3126	1 Menschl. Figürchen, stark ?? Nabel	Bajaka	Belgisch Kongo	20	HF 165	MARKT
3127	1 Fetisch (Zauberfigur)	Bajaka	Belgisch Kongo	30	HF 118	MITTEL
3128	1 kl. geschnitzte Doppelfigur	Urua [Luba]	Belgisch Kongo	60	HF 112	MITTEL
3129	1 Figur: sitzende Frau mit gestreckten Beinen u. Topf	Urua [Luba]	Belgisch Kongo	100	HF 187	MARKT
3130	1 kl. Frauenfigürchen, grosser Kopf	Urua [Luba]	Belgisch Kongo	40	HF 163	HOCH
3131	1 Frauengestalt, Halbfigur, Kopf=Behälter	Urua [Luba]	Belgisch Kongo	40	HF 199	MITTEL
3132	1 kleiner Nagelfetisch	[Songye] (Bakuba, Zül)	Belgisch Kongo	180	8660 [k.Nr.auf Obj.]	MITTEL
3133	1 grosse schlanke, reich geschnitzte Holzfigur, Ahne	Bakuba [Dengese]	Belgisch Kongo	180	HF 121	MARKT
3134	1 verzierte Holzschachtel	Bakuba	Belgisch Kongo	12	HSch 37	MITTEL
3135	1 grosser Holzbecher mit seitenständigen Flügeln als Griffen	Urua [Luba]	Belgisch Kongo	50	HB 30	MARKT
3136	1 Holzbecher	Bakuba	Belgisch Kongo	40	HB 152	MITTEL
3137	1 Holzbecher mit Griff	Kasai	Belgisch Kongo	12	HB 122	MARKT
3138	1 Holzbecher mit Griff	Bapende	Belgisch Kongo	3	HB 22	MITTEL
3139	1 Trinkhorn ornamentiert	Bakuba	Belgisch Kongo	10	HBH 9	MITTEL
3140	1 Trinkhorn ornamentiert	Bakuba	Belgisch Kongo	10	HBH 4	MITTEL
3141	1 kl. Trommel	Kwango	Belgisch Kongo	10	Tr 4	MITTEL
3142	1 alter Holzstuhl, knieende Frau	[Luba]	Belgisch Kongo	350	HSe 71	MARK
3143	1 Holzstuhl, mit ornamentierten gebogenen 4 Stützen		Belgisch Kongo	30	HSe 8	MARK
3144	1 Ahnenfigur, Frau, gelbe Plastik	Bena Lulua [Luba]	Belgisch Kongo	80	HF 74	MARKT
3145	1 Maske, halbkugelförmig, schwarz	Bakuba (Urua, Zül) [Luba]	Belgisch Kongo	80	MT 138	MARKT
3146	1 Königstab	Bakuba (Urua, Zül) [Luba]	Belgisch Kongo	100	KSt 43	HOCH
3147	1 Königstab	(Urua, Zül) [Luba]	Belgisch Kongo	200	KSt 13	MITTEL
3148	1 Maske mit Bastbehang + Totemaufsatz	Bajaka	Belgisch Kongo	60	MT 22	HOCH
3149	1 grosser gehörnter Kopf (?) Gesicht mit Kupfer beschlagen		Belgisch Kongo	400	HF 71	HOCH
3150	1 Gr. Haubenmaske, Kupferbeschlag, Perl u. Kauribehang	Bakuba	Belgisch Kongo	160	MT 205	MITTEL
3151	1 bemalte Maske mit angeflocht. Kopphaube	Bakuba	Belgisch Kongo	50	MT 46	MARKT
3152	1 bemalte Maske mit angeflocht. Kopphaube	Bakuba	Belgisch Kongo	50	MT 40 [FEHLT in Zül]	MARKT
3153	1 rot bemalte Maske mit 5 geflochtenen, dunklen Haarzöpfen	Bapende	Belgisch Kongo	60	MT 153 [FEHLT in Zül]	MITTEL

Inv.Nr.	Typus	Ethnie	Region	SW CHF	Coray-Nr. (Zü-Liste)	Qualität
3154	1 Maske mit kurzem dreieckig gefeldertem Holzbart	Bapende	Belgisch Kongo	30	MT 183	MITTEL
3155	1 Maske mit langem dreieckig gefeldertem Holzbart	Bapende	Belgisch Kongo	80	MT 60 [FEHLT in ZüL]	MITTEL
3156	1 120 cm hoher Tamtam mit Schnitzerei		Belgisch Kongo	70	Tr 19	MITTEL
3157	1 kleine Holzplastik, Mutter mit Kind	[Yombe]	Ogowe, Gabun	60	HF 60	HOCH
3158	1 Ahnenfigur, sitzend	Pangwe	Gabun, Frz. Kongo	40	HF 30	MITTEL
3159	1 Kopffüssler-Figur Vorhalte-Maske, Messing+Kupferbeschlag	Bakota	Gabun, Frz. Kongo	45	MT 177	MITTEL
3160	1 Kopffüssler-Figur Vorhalte-Maske, Messing+Kupferbeschlag	Bakota	Gabun, Frz. Kongo	40	MT 145	MARKT
3161	1 Kopffüssler-Figur Vorhalte-Maske, Messing+Kupferbeschlag	Bakota	Gabun, Frz. Kongo	25	MT 38	MARKT
3162	1 Maske 3/4 Kopfrund, Gesicht ?, dunkler Rahmen	(Punu, DB)	Gabun, Frz. Kongo	80	MT 41 [Nr. in ZüL]	MARKT
3163	1 kl. Ahnenfigur mit Bart	Bateke	franz. Kongo	80	HF 194	HOCH
3164	1 Frauenfigur in Holz, reiche Tätowierung	Babembe	franz. Kongo	20	HF 162	MITTEL
3165	1 alte Bronze, Mann in Rüstung 19 cm	Benin	[Nigeria]	100	BF 4	MARKT ?
3166	1 kleine Bronze-Gürtelmaske, jüngere Arbeit (13 cm)	Benin	[Nigeria]	70	BM 7	MARKT
3167	1 Klangstab mit Vogel (alte Bronze) 32 cm	Benin	[Nigeria]	200	BK 2	HOCH
3168	1 Viereckige Bronze-glocke, alt 19 cm	Benin	[Nigeria]	120	BG 4	MITTEL
3169	1 Arming aus Bronze mit Köpfchen (altes Stück) D 12 cm	Benin	[Nigeria]	60	BS 1	MITTEL
3170	1 Schmuckstab aus Bronze (Zierklinge) 59 cm	Benin	[Nigeria]	100	W 30	HOCH
3171	1 Bronze-Maske (menschl. Gesicht/ jüngere Arbeit) 27 cm		Benin („Togo“ blau)	300	BKö 3	MITTEL
3172	1 Bronze-Kopf (16./17. Jhdt.)	Benin	[Nigeria]	1600	BKö 12 [BKö 2 a. Obj]	HOCH
3173	1 Bronze-Platte mit Ritterfigur 16./17. Jhdt.	Benin	[Nigeria]	1200	BP 3	HOCH
3174	1 Orakel-Brett (Holzteller) Ifa	Yoruba	[Nigeria]	130	HSp 3	MARKT
3175	1 Aufsatzfigur, stilisierte Antilope	Bambara	(Sudan, ZüL) [Mali]	50	HT 12	MITTEL
3176	1 Maske, bemalt	[Yoruba]	Dahomey	50	MT 226	MARKT
3177	1 weibl. braune Ahnenfigur 53 cm	Baule	Elfenbeinküste	60	HF 42	MITTEL
3178	1 weibl. dunkelbraune Ahnenfigur, sehr fein gearbeitet 43 cm	Baule	Elfenbeinküste	80	HF 144	MITTEL
3179	1 dunkelschwarze, geschlechtslose Ahnenfigur 49 cm	Baule	Elfenbeinküste	120	HF 143	HOCH
3180	1 mannl. Ahnenfigur (Doppelbart) 53 cm	Baule	Elfenbeinküste	50	HF 57	MARKT
3181	1 zierl. geschnitzter Griff zu Wedel mit Ente	Baule	Elfenbeinküste	30	9349	MITTEL
3182	1 Webspul-Halter, Köpfchen mit Bart	Baule	Elfenbeinküste	25	HS 2	MITTEL
3183	1 Webspul-Halter, Köpfchen mit aufsitzender Tierfigur	Baule [Guro?]	Elfenbeinküste	40	HS 35	MITTEL
3184	1 Maske, Gesicht platt, kl. Bärtchen, braun	Baule	Elfenbeinküste	80	MT 241	MARKT ?
3185	1 Maske mit hornartigem Frisuraufsatz	Baule	Elfenbeinküste	70	MT 99	HOCH
3186	1 Maske mit Totervogel	Guro	Elfenbeinküste	60	MT 90	MITTEL
3187	1 Doppel-Gesichtsmaske	Senufo	Elfenbeinküste	20	MT 78	MARKT
3188	1 Gesichtsmaske mit eingesenkter Augenlinie, schmale Augenschlitze	Dan	Elfenbeinküste	25	MT 81	MARKT
3189	1 Maske mit grossen Augendeckeln, offenen -, grosse naturalistische Lippen	Dan	Elfenbeinküste	30	MT 65	MITTEL
3190	1 Gesichtsmaske mit ?? Linienzeichnung ?? offene Augen	Dan	Elfenbeinküste	50	MT 246	MARKT ?
3191	1 Gesichtsmaske mit Keilst??, Rund-Augen, aufgeworfene Oberlippe	Man	Elfenbeinküste	60	MT 109	MARKT
3192	1 Gorilla-Maske, rot, primitiv	Man	Elfenbeinküste	15	MT 156	MARKT
3193	1 weiss, violett, blau bemalte Maske mit kräftigen Gesichtskiefern alt	Man	Elfenbeinküste	100	MT 136	HOCH
3194	1 schwarz gebeizte Frazen-Maske, neuer	Man	Elfenbeinküste	20	MT 166	MARKT
3195-201	7 Goldgewichtchen in Bronzeguss [je 5 CHF]		Elfenbeinküste	35	BGe 9,28,43,44,50,62	MITTEL
3202-03	2 kleine Elfenbeinköpfchen, Höhe 6 1/2 cm (Amulette) [10+15 CHF]	Bapende	Belgisch Kongo	25	EM 9, 18	MARKT ?
3204-06	3 Löffel aus Elfenbein [20+15+15 CHF]	Warega	Belgisch Kongo	50	EL 5, 17, 20	MITTEL
3207	1 geschnitzter Elfenbeinzahn mit spiral. Figureschnitzerei		West-Afrika	75	EH 7? [k.Nr.a.Obj.]	MARKT
3208	1 kleine (Kinder?) Bundumaske 28 cm hoch	Bundu [Mende]	Sierra Leone	30	HK 9	MARKT
3209	1 Trommel mit Pflöckspannung, neuere gobe Arbeit		West-Afrika	6	Tr 35 (lmit.) [k.Nr.a.O.]	MARKT
3210	1 Trommel, Fellspannung durch Holznägel	(„Tshokwe“ blau)	West-Afrika	6	Tr 24	MITTEL
3211	1 schalenförmiges Musikinstrumentchen		West-Afrika	5	MS 2	MITTEL
3212	1 Eisengeld, gross doppelblattförmig		West-Afrika	15	W 42	MITTEL
3213	1 kleine, topftragende Tonfigur (grau-schwarz)		West-Afrika	20	TT 33 [vgl 3235]	MITTEL
3214	1 Pfeifenkopf aus Ton mit rot, weiss, schwarzen Haarstriemen		West-Afrika	10	P 16 [FEHLT in ZüL]	HOCH

Inv.Nr.	Typus	Ethnie	Region	SW CHF	Coray-Nr. (Zü-Liste)	Qualität
3215	1 Plüschgeflecht	Kwango	Belgisch Kongo	30	Te 184 oder 229	
3216	1 Plüschflechtereie	Kwango	Belgisch Kongo	45	Te 112	
3217	1 Plüschgeflecht (Teppich)	Kwango	Belgisch Kongo	30	Te 184 oder 229	
3218	1 Plüschgeflecht mit Randbreite	Kwango	Belgisch Kongo	20	Te 83 o. 176 o. o.Nr.	
3219	1 Plüschgeflecht	Kwango	Belgisch Kongo	40	Te 113	
3220	1 Plüschgeflecht mit Rand aus kleinen Bastknötchen	Kwango	Belgisch Kongo	20	Te 83 o. 176 o. o.Nr.	
3221	1 Plüschgeflecht	Kwango	Belgisch Kongo	10	Te 223	
3222	1 Plüschgeflecht	Kwango	Belgisch Kongo	5	Te25,43,52,53,120,oNr	
3223	1 Geflechtsteppich		Belgisch Kongo	5	Te25,43,52,53,120,oNr	
3224	1 Geflechtsteppich		Belgisch Kongo	15	Te 10 oder 20	
3225	1 Geflechtsteppich		Belgisch Kongo	5	Te25,43,52,53,120,oNr	
3226	1 Geflechtsteppich		Belgisch Kongo	5	Te25,43,52,53,120,oNr	
3227	1 Geflechtsteppich		Belgisch Kongo	5	Te25,43,52,53,120,oNr	
3228	1 Geflechtsteppich (zusammengesetzt)	Kwilu	Belgisch Kongo	20	Te 83 o. 176 o. o.Nr.	
3229	1 Rokartiges, geflochtenes Stück, Pflanze gefärbt	[Neu-Guinea]	Belgisch Kongo	15	Te 10 oder 20	
3230	1 Webstuhl, Geflechtsapparat für einfache Fachbildung			5	Te25,43,52,53,120,oNr	
3231	1 Tontopf (Mann mit kugel. Oberkörper, gr. Haarhaube) rötlich	Mangbetu	Belgisch Kongo	30	TT 104	MITTEL
3232	1 Tontopf (Mann mit kugel. Oberkörper, gr. Haarhaube) schwarz	Mangbetu	Belgisch Kongo	30	TT 85	MITTEL
3233	1 Tontopf, Frau mit kugeligem Oberkörper, gr. Haarfächer	Mangbetu	Belgisch Kongo	30	TT 47	MARKT
3234	1 Tontopf (grosse Fruchtkugel mit rosenförmigem Aufsatz)	Mangbetu	Belgisch Kongo	20	TT 96	MITTEL
3235	1 Tontopf (Henkeltopf ornamentiert = ???)	Mangbetu	Belgisch Kongo	15	TT 33 [vgl. 3213]	MITTEL
3236	1 Tontopf, Form = Flaschenkürbis	Mangbetu	Belgisch Kongo	20	TT 11	MITTEL
3237	1 Wurfmesser (sichelförmig) mit Holzgriff	Lomami	Belgisch Kongo	15	9734	MARKT
Summe				9.696		

DIE AFRIKA-SAMMLUNG VON HAN CORAY IN SCHWEIZER MUSEEN - EIN ÜBERBLICK

„Ein Ehrenmal altafrikanischer Kultur würde es nie geben,
wenn ich es nicht baute.“

(Coray zitiert in Frank 1970: 250)

Ein Sammlungsverzeichnis oder dokumentierende Unterlagen wie Briefe, Rechnungen, Listen etc. von Han Coray sind bisher nicht bekannt. Eine erste Bestandsaufnahme wurde ab 1933 von Elsy Leuzinger (1910-2010), der damaligen Kuratorin des Völkerkundemuseum der Universität Zürich (VKMUZ) und ihrem Direktor Hans Wehrli (1871-1945) durchgeführt sowie eine Bewertung durch die Pariser Galeristen Charles Ratton (1897-1986) und Ernest Ascher (18?-19?) vorgenommen.

Im Ausstellungskatalog „Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray 1916-1928“ veröffentlichte der damalige Kurator des VKMUZ Miklós Szalay im Jahr 1995 erstmals einen grösseren Bestand, etwa 200 Objekte sind dort abgebildet und beschrieben. Außerdem wird in zwei kurzen Texten auf Han Coray und das Entstehen der Afrika-Sammlung eingegangen. Im Jahr 1996 publizierte Regula Iselin ihr Buch „Die Polyvalenz des ‚Primitivismus‘“, welches in einigen Kapiteln die Coray-Sammlung thematisiert. Kürzlich erschienen im Ausstellungskatalog zu „dada Afrika“ zwei weitere Artikel. Der eine ist von Alexis Malefakis, dem aktuellen Afrika-Kurator des VKMUZ; der zweite von der Afrika-Kuratorin Michaela Oberhofer und der Historikerin Esther Tisa Francini, beide tätig im Museum Rietberg Zürich. Wir haben im Folgenden die Artikel dieses Heftes mit den genannten Veröffentlichungen

abgeglichen, um festzustellen, in welchen Schweizer Museen sich die Objekte heute befinden und wie die vorhandene Dokumentation bislang ausgewertet wurde. Die Antworten, Thesen und Vermutungen sind nicht immer eindeutig und widersprechen sich teilweise, auf einige Fragen geben wir andere Antworten.

Die Anzahl - wie viele Objekte waren in Corays Afrika-Sammlung (vor 1930)?

Folgt man Herbert Frank, dem Chronisten Corays so lag die Zahl zwischen 2.000 und 3.000. „Es waren mehr als 2000 Skulpturen, Masken und Gebrauchsgegenstände.“ (1970: 251) Wenig später heisst es dann: „Seine Befürchtung war, dass die 3000 Kunstgegenstände, [...] in alle Winde zerstreut werden würden.“ (Frank 1970: 267). Koella nennt eine weitere Zahl, ohne jedoch seine Quelle anzugeben: „sie soll gegen 2500 Objekte umfasst haben.“ (2002: 177) Coray kannte offensichtlich die genaue Objektzahl seiner Sammlung nicht. Anderer Ansicht sind Oberhofer/Tisa Francini, die davon ausgehen, „dass er einen Überblick über die Menge seiner grossen Sammlung gehabt haben musste.“ (2016: 118) Genauere Objektzahlen finden sich im Archiv des VKMUZ und datieren auf die Jahre 1933 bis 1937. Szalay zitiert den

damaligen „Bericht über die Negersammlung Coray an die Stadt und den Kanton Zürich“: „Die sogenannte Coray'sche Negersammlung besteht aus ca. 2400 Gegenständen, vorwiegend Plastiken, die Herr Han Coray aus rein künstlerischem Interesse gesammelt hat“ (1995: 7) Erstmals veröffentlichte Alexis Malefakis kürzlich weitere Zahlen: „In einem Brief an die Direktion der Schweizerischen Volksbank vom 5.1.1934 schreibt Hans Wehrli, die Sammlung Coray umfasse ‚ca. 2.600 Objekte‘. In seinem Abschlussbericht über die ‚Negersammlung Coray‘ vom 20.8.1937 spricht er von 2.400 Objekten, die sich im Besitz von Coray befunden hätten. Das Verzeichnis der Schweizerischen Volksbank von 1933 listet 2.347 Nummern“, davon wurden aber 31 als Objekte nicht-afrikanischer Herkunft identifiziert (Archiv des VKM Zürich).“ (2016: 127, Fußnote 10) Eine weitere Zahl nennt Regula Iselin und bezieht sich dabei auf ein nicht publiziertes „Verkaufsbuch der Sammlung Coray (von Elsy Leuzinger erstellt)“ des Museum Rietberg: „Die genaue Auszählung der Auflistungen im Verkaufsbuch ergibt 2.502 Objektnummern.“ (1996: 46, 143) Leider nicht beendet wurde die damals angekündigte Arbeit: „Ein möglichst umfassender, photographisch dokumentierter Gesamtkatalog der ersten Sammlung ist zur Zeit in Bearbeitung.“ (1996: 46)

Fazit: Die genaue Objektanzahl der ersten Coray-Sammlung (vor 1930) lässt sich heute nicht mehr feststellen. Im Verzeichnis der Bank von 1933 waren es 2.316 Nummern aus Afrika und im Abschlussbericht des VKMUZ im Jahr 1937 nennt Wehrli 2.400 Objekte. Im Verkaufsbuch von Leuzinger werden 2.502 Objektnummern gelistet.

Die Finanzen - wie viel hat Coray für diese Afrika-Sammlung ausgegeben?

Frank nennt einen Betrag von einer Million Franken, den Coray um 1925/1926 durch den Verkauf zweier Gemälde (Raffael, Botticelli) an einen Kunsthändler erzielte, um mit diesem Geld in Paris bei Guillaume einzukaufen. An einer zweiten Stelle heisst es dann: „Doch die große Sammlung, für die der ‚fou nègre‘ weit umhergereist war und weit über eine Million Franken angelegt hatte.“ (Frank 1970: 269) In dem oben genannten „Bericht an die Stadt und den Kanton Zürich“ steht, dass Coray „dafür eine Million Franken ausgegeben hat.“ (Szalay 1995: 7) Die Schweizerische Volksbank ging anlässlich der Münchner Ausstellung im Jahr 1931 von einem Schätzwert von ca. 800.000 CHF aus (Frank 1977: 266). Nicht bekannt ist auf welcher Grundlage dieser erstellt wurde. Üblicherweise wird bei derartigen Schätzungen von Banken nicht der volle Wert angesetzt, sondern es wird mit prozentualen Sicherheitsabschlägen gerechnet. Der Kaufpreis kann also durchaus 1,2 Millionen, das wäre ein Drittel Abschlag, betragen haben. Wenn die Bank zwischen 1925 bis 1928 die Ankäufe wenigstens teilweise für Coray technisch abgewickelte, hatte diese Schätzung auch eine nachvollziehbare Grundlage.

Fazit: Coray hat für die Objekte seiner Afrika-Sammlung mindestens eine Million Franken verauslagt. Die Kaufpreise im Pariser Kunsthandel für hochwertige Einzelobjekte lagen damals im vierstelligen CHF-Bereich. Somit war der Erwerb tausender Objekte möglich. Der von Ratton&Ascher um 1933 ermittelte Schätzwert lag bei 108.000 CHF (vgl. Schäfer in diesem Heft).

Die Quelle - von wem hat Coray die Afrika-Stücke erworben?

Die Begegnung von Coray und Barnes in der Galerie von Guillaume wurde bereits zitiert. Diesbezüglich stellt Koella fest: „Eines ist merkwürdig an diesem Text. Coray erwähnt mit keinem Wort, dass er schon Jahre zuvor mit afrikanischer Kunst in Berührung gekommen war. Sowohl in der ersten Dada-Ausstellung als auch in der ersten Sturm-Ausstellung [...] waren [...] auch Artefakte aus Schwarzafrika zu sehen gewesen.“ (2002: 175) Nach seinen eigenen Erinnerungen hat Coray um das Jahr 1919 erstmals die Pariser Galerie von Paul Guillaume betreten, und erst in diesem Zusammenhang wird der Erwerb afrikanischer Kunstgegenstände erwähnt. Koella korrigiert das Jahr: „Anfänglich scheint er fast ausschliesslich bei Paul Guillaume gekauft zu haben, der [...] seine Galerie 1921 an die elegante Rue de la Boétie verlegt hatte.“ (2002: 177) Szalays übereinstimmende Angaben beruhen auf Frank und Koella: „Entscheidend [...] war aber die Bekanntschaft mit dem Pariser Avantgarde-Galeristen, Sammler und Händler afrikanischer Kunst Paul Guillaume.“ (1995: 9)

Darüber hinausgehende Informationen lieferte Szalay, da er die Briefe im Tristan Tzara-Archiv ausgewertet hat. In einer Fußnote schreibt er, dass Coray „Guillaume wohl durch Tristan Tzara kennengelernt [hat ...] In einem Brief vom 14. Dezember 1915 an Tzara erwähnt Guillaume Coray namentlich. Er ersucht Tzara mitzuteilen, dass er verhindert sei, an der Eröffnung seiner Ausstellung - es handelt sich um die Eröffnung der ersten Dada-Ausstellung in der ‚Galerie Corray‘ Januar-Februar 1917 - teilzunehmen. [...] Zum ersten persönlichen Kontakt zwischen Coray und Guillaume kam es wahrscheinlich erst am Anfang der zwanziger Jahre.“ (1995: 14 Fußnote 2) Zusammenfassend kommt er zu dem Ergebnis: „Die Mehrzahl seiner afrikanischen Plastiken erwarb Coray [...] vor allem bei dem bekannten Pariser Kunsthändler Paul Guillaume.“ (1995: 9) Weitere Afrika-Händler sind weder bei Frank, noch bei Koella oder Szalay genannt. Iselin kommt zum gleichen Ergebnis: „Seine [Guillaumes] Galerie ist der einzige Ort, den Coray als Erwerbort seiner afrikanischen Stücke nennt.“ (1996: 71)

Malefakis bezieht sich auf das Buch von Iselin und nennt einerseits eine genaue Zahl („mindestens 61“) und andererseits Brüssel als weiteren Ort: „Beim Pariser Kunsthändler Paul Guillaume kaufte er mindestens 61 Gegenstände, darunter auch die männliche Figur der Bembe [...] Weitere Objekte kaufte er in Brüssel.“ (2016: 125) Leider nennt Malefakis nicht die Inventarnummern der Objekte und auch keinen weiteren Beleg für diese wichtige Behauptung². Der Vergleich mit den beiden Textstellen bei Iselin zeigt, dass Malefakis die Quelle falsch zitiert, denn dort heisst es: „In Bezug auf insgesamt 61³ Objekte der Sammlung Coray-Stoop kann mit ziemlicher Sicherheit davon ausgegangen werden, dass sie bei Paul Guillaume erworben wurden.“ (1996: 71) Und weiterhin: „Hier ist die **Hypothese** angebracht, dass Coray insbesondere die zahlreichen Textilien, ev. aber auch andere Objekte vor allem aus dem Kongoraum, in Bruxelles erworben hat.“ (1996: 72, Hervorhebungen durch die Autoren)

Auch Oberhofer/Tisa Francini schreiben von Kontakten zu weiteren Händlern: „Zum anderen stammen über zwei Drittel (!) der Corayschen Sammlung am Rietberg aus Zentralafrika, weshalb zu vermuten ist, dass Coray neben Paul Guillaume

auch noch mit anderen Händlern in Brüssel oder Amsterdam in Kontakt stand.“ In der zugehörigen Fußnote (45) werden konkrete Objekte benannt: „Neben den Guillaume-Stücken finden sich aber auch noch ein Kuba-Becher (RAC 424), den Coray beim Hamburger Antiquitätenhändler Umlauff erstand, sowie ein Luba-Hocker (RAC 117), der vom Amsterdamer Händler Carel van Lier über Han Coray zu Eduard von der Heydt wechselte.“ (2016: 123) Unklar bleibt, ob in diesen Fällen Dokumente vorhanden sind, die belegen, dass Coray bei Lier oder Umlauff Stücke kaufte oder ob diese Händler lediglich irgendwann einmal Vorbesitzer waren.

Fazit: Der Pariser Galerist Paul Guillaume hat im Jahr 1917 zur ersten Dada-Ausstellung in der Galerie Corray mindestens eine afrikanische Figur beige-steuert. Da er nicht zur Eröffnung nach Zürich kommen konnte, haben sich Coray und Guillaume damals nicht kennengelernt. Eine erste Begegnung scheint frühestens ab 1921 in Paris stattgefunden zu haben. Einigkeit besteht darin, dass Coray die Mehrzahl der Afrika-Objekte bei Paul Guillaume erwarb. Belege dafür, dass er auch bei anderen Händlern kaufte, gibt es bisher nicht, auch wenn diese Möglichkeit nicht auszuschließen ist. Bei einigen Stücken können zwar die Voreigentümer festgestellt werden, was jedoch nicht bedeutet, dass Coray direkt von diesen kaufte.

Der Sammlungszeitraum - wann hat Coray die Afrika-Stücke erworben?

Obwohl sich bei Frank kein mit prüfbar biographischen Daten verknüpfter Hinweis finden lässt, wann Coray mit dem Sammeln von Objekten aus Afrika begann, kommt Szalay zu folgendem Ergebnis: „Corays Interesse für die afrikanische Kunst ist im Züricher Dada-Kreis geweckt worden.“ (1995: 9) Und: „Seine Sammlung [...] entstand zwischen 1916 bis 1928.“ (1995: 7) Etwas vorsichtiger drücken sich Oberhofer/Tisa Francini 2016 aus: „Erhellend ist, dass am Anfang des privaten Sammelns und des Dialogs zwischen Afrika und der Moderne Dada stand.“ (2016: 123) Weder Szalay noch Oberhofer/Tisa Francini belegen ihre Aussagen. Am wenigstens spekulativ sind die Folgerungen von Iselin, die zu keinem eindeutigen Ergebnis kommt: „Im Januar 1917 veranstaltete Coray die erste Dada-Ausstellung und die erste Ausstellung afrikanischer Kunst unter dem Titel ‚Modernste Malerei, Negerplastik, alte Kunst‘. Er zeigte darin afrikanische Waffen und Skulpturen. [...] Es gibt keinen Hinweis darauf, dass [diese ...] aus der Sammlung Coray stammen, wie Meyer schreibt. [...] In der Ausstellungsbesprechung der Züricher Post wird die ‚Negerplastik‘ nicht erwähnt.“ (1996: 60 f.) Andererseits schreibt sie: „Wenn auch einiges darauf hinweist, dass Coray bereits 1916 damit begonnen hatte, afrikanische Kunstgegenstände zu sammeln, begann er mit dem Erwerb im grossen Stil sicherlich nach 1919.“ (1996: 65) Weiterhin: „Fest steht aus den im vorangegangenen Kapitel dargelegten Gründen, dass der Erwerb des grössten Teils der Afrika-Sammlung auf die erste Hälfte der

zwanziger Jahre zurückgeht.“ (1996: 71)

Zum Erwerbszeitraum schreibt Szalay: „Die Mehrzahl seiner afrikanischen Plastiken erwarb Coray zusammen mit seiner Ehefrau Dorrie Stoop während der ersten Hälfte der zwanziger Jahre“ (1995: 9) Und an anderer Stelle im selben Buch heisst es: „Auf alle Fälle geschah das vor 1922. Dies ist das Jahr als Guillaume eine erste Sendung afrikanischer Kunst an Albert Barnes vorbereitete. Coray bekam diese Sammlung, wie er selbst sagt, bei einem seiner wiederholten Besuche in Guillaumes Galerie in der Rue La Boétie 59 zu sehen. Er muß also vorher schon öfter bei Guillaume gewesen sein. - das erste Mal vermutlich bereits bald nach der Eröffnung der Galerie [in der rue de la Boétie] Ende Februar 1921. Barnes Auftrag an Guillaume, ihm eine große Afrika-Sammlung zusammenzustellen, hat Corays Sammeleifer angespornt.“ (1995: 249, Fußnote 1) Koella kommt zeitlich zu einem von Szalay abweichendem Ergebnis: „Im grossen Stil Negerkunst zu kaufen begann er sicher erst 1925, nach Auflösung seiner ersten Altmeister-Sammlung, dann jedoch gleich in [...] riesigen Mengen“ (2002: 177)

Die einzigen Belege für das Vorhandensein von Afrika-Objekten in der Villa Haldengut sind Innenaufnahmen von Zimmern (Abb. 1), die bei Szalay auf die „erste Hälfte zwanziger Jahre“ (1995: 247) und bei Koella „um 1925“ (2002: 158) datiert sind. Die Herkunftsangaben der gleichen Bilder bei Iselin vermitteln ein anderes Bild: „Die Wohnräume von Coray-Stoop in der Villa Haldengut in Erlenbach am Zürichsee in



Abb. 1: „Räume in der Villa Haldengut in Erlenbach in den zwanziger Jahren.“ (Iselin 1996: 66, Abb. 5) Auf dem Tisch stehen zwei Benin-Köpfe und eine Maske aus Gelbguss. Der Kopf rechts und die Maske befinden sich heute im HVM St. Gallen, der Kopf links im VKM Zürich.

den zwanziger Jahren. [...] (PhotographIn unbekannt. Die Photographien verdanke ich Herrn Pieter Coray, Lugano.)“ (1996: 48) Die Fotos könnten z. B. auch aus dem Jahr 1926 oder 1927 sein.

Mit dem Tod seiner Frau im Mai 1928 war zwar die finanzielle Situation von Coray deutlich erschwert, weitere Ankäufe können jedoch bis September Jahr 1930 stattgefunden haben. Ein Beleg ist die Dresdener Benin-Platte der Coray-Sammlung, die erst im Juni 1928 an den Berliner Händler Arthur Speyer II abgegeben wurde (Schlothauer 2012). Weiterhin steht fest, dass seine Bank einen Ankauf mehrerer Bilder in Höhe von 150.000 CHF über Corays Dispositionskredit kurz vor der Altmeister-Auktion (1. Oktober 1930) ermöglichte. Die finanzielle und persönliche Situation liess dann ab Oktober 1930

keine weiteren Ankäufe (für seine erste Afrika-Sammlung) mehr zu.

Fazit: Belege, dass Coray um 1917 mit dem Sammeln afrikanischer Objekte begonnen hat, gibt es nicht, und auch Art und Einfluss des *dada* auf sein Afrika-Sammeln bleibt ohne konkrete Nachweise. Die Mehrzahl der Afrika-Objekte hat Coray wohl um 1925/26 bei Guillaume erworben. Allerdings kann nicht ausgeschlossen werden, dass Coray bereits vor 1926 einzelne Objekte besass. Der Kauf afrikanischer Kunstwerke endete nicht mit dem Tod seiner Frau im Mai 1928, sondern zwischen Juli 1928 und September 1930.

Erwerbsszenario: Sammeln als Grosseinkauf

Naheliegender scheint uns das folgende Erwerbsszenario. Nach der Altmeister-Auktion in Luzern am 29. Juni 1925 ahnte Coray, dass seine Ziele in diesem Bereich nicht erreichbar sein würden. Zwar sammelte er weiter Gemälde, aber die beschriebene Konkurrenzsituation mit Albert C. Barnes in der Pariser Galerie von Paul Guillaume wird das auslösende Moment für den massiven Ankauf afrikanischer Objekte gewesen sein. Dieses Ereignis hat wohl zwischen Juli 1925 und Juni 1926 stattgefunden, wie aus den bereits zitierten Briefen vom 27. und 30. Juni 1926 an Gubler ablesbar ist (vgl. Schlothauer in diesem Heft). Unserer Ansicht nach lag da der Ankauf des grossen Konvolutes und die Ankunft der Kisten noch nicht lange zurück. Guillaume hatte an Barnes bereits Sammlungen verkauft, von denen 48 Stücke in der englischen Ausgabe des Buches „Primitive Negro Sculpture“ von Munro/Guillaume (1926) abgebildet sind (Afrika-Sammlung der Barnes Foundation in Merion, Pennsylvania). „Diese Skulpturensammlung wurde mehrheitlich von Paul Guillaume in den Jahren 1922 und 1923 im Auftrag von Albert Barnes zusammengestellt.“ (Szalay 1995: 9) Möglich ist daher, dass Guillaume für Barnes erneut „eine grosse Sammlung afrikanischer Kunst“ vorbereitet hatte, die bereits „zum Abtransport“ bereit lag, und die dann Coray erwarb. Nach dem Verkauf der drei Gemälde stand ihm mindestens eine Million Franken zur Verfügung. Einige Fragen bleiben offen: War der Verkauf an Barnes damals tatsächlich schon fest vereinbart oder hat Guillaume dies lediglich behauptet? Und wenn das Geschäft tatsächlich geschlossen war, wie hoch war der Kaufpreis? Hat Barnes ab 1926 noch weitere Stücke bei Guillaume erworben?

Die Zusammensetzung - welche Objekttypen aus welchen Regionen?

Frank nennt: „Skulpturen, Masken und Gebrauchsgegenstände“ und Koella schreibt: „Denn was in den unzähligen Kisten zum Vorschein kam, waren bei weitem nicht nur Figuren und Masken, sondern auch unterschiedlichste Gebrauchsgegenstände wie Waffen, Möbel, Textilien, Schatullen, Musikinstrumente und Schmuck.“ (2002: 184) Malefakis vermittelt ein noch genaueres Bild, das auf der bereits genannten Auswertung von Leuzinger basiert: „etwa 2.500 geschnitzte Figuren und Masken, Trinkhörner und Becher, Messer und Waffen, Schachteln und Schüsseln, Käämme und Haarnadeln, Kleidungsstücke und andere Textilien.“ (2016: 125). Ähnlich ist auch die Auflistung von Krucker in seinem Brief an das damalige Bernische Historische Museum (vgl. Schäfer in diesem Heft).

Hinsichtlich der regionalen Herkunft heisst es: aus „Belgisch Congo“ 918, aus „Westafrika“ 663 und von der „Goldküste, Elfenbeinküste“ 233 Gegenstände. (Malefakis 2016: 125) Insgesamt sind dies 1.814 Objekte. Woher die restlichen mehr als 500 Gegenstände (22 %) waren, erwähnt Malefakis nicht. Eine entsprechende Auswertung des heute im Völkerkundemuseum der Universität Zürich befindlichen Coray-Bestandes gibt es nicht. Für das Museum Rietberg schreiben Oberhofer/Tisa Francini zur Herkunft: „So sind gut ein Sechstel der Objekte auf Kunstregionen im vormals Französisch-Westafrika (Elfenbeinküste, Liberia⁴) zurückzuführen. [...] Zum anderen stammen über zwei Drittel (!) der Corayschen Sammlung am Rietberg aus Zentralafrika.“ (2016: 121)

Fazit: Die Zusammensetzung der Sammlung wurde ab 1933 von Leuzinger nach Typen und regionaler Herkunft analysiert. Diese Ergebnisse sind nur teilweise bei Malefakis veröffentlicht. Aktuelle Auswertungen nach regionaler Herkunft und Objekttypus gibt es weder vom Völkerkundemuseum der Universität Zürich noch vom Rietberg-Museum. In den Tabellen des MEN und des HVM St. Gallen in diesem Heft ist jeweils die Herkunftsregion der Objekte benannt.

Die Aufteilung - wo sind die Objekte heute?

Coray selbst ging in den 1960er-Jahren davon aus, dass seine Sammlung zerstreut worden war und kaum etwas in Museen gelangte. „Im Besitz der Universität bleiben nur eine beschränkte Anzahl von Stücken, von denen später 53 ins Rietberg-Museum kamen und im Katalog des Museums unter dem Vermerk „ehemalige Sammlung Coray“ verzeichnet sind. Ob noch andere Stücke ihren Weg in Museen fanden, ist nicht bekannt. Das Meiste wurde zu Schleuderpreisen an Händler und Privatsammler abgestossen.“ (Frank 1970: 268) Enttäuscht berichtet er weiterhin: „Meinen Beninbronzen bin ich bei einem Besuch der Ausstellung „3000 Jahre Nigeria“ in Basel⁵ begegnet. Die Direktion des Museums hatte sie offenbar für unwürdig befunden, in der öffentlichen Sammlung zu bleiben, und an einen Privatmann verkauft.“ (Frank 1970: 269)

Diese Einschätzung war und ist falsch. Iselin schreibt: „Die Auflösung der Coray-Sammlung Mitte der dreissiger Jahre bis Anfang der vierziger Jahre wurde am Völkerkundemuseum Zürich durch Elsy Leuzinger, 1930 bis 1956 Kuratorin, und Hans J. Wehrli, 1909 bis 1941 Direktor, organisiert. [...] Das Angebot von Eduard von der Heydt, die ganze Sammlung zu übernehmen, wurde wegen der zu tiefen Offerte abgelehnt.“ (1996: 131) Und: „Der grösste Teil der Sammlung befindet sich heute im Besitz von Museen, wohin manche Objekte über zweite und dritte Hände gelangten.“ (1996: 133) Den grössten Coray-Bestand besitzt heute das Völkerkundemuseum der Universität Zürich. Szalay nennt 1995 einen Gesamtbestand von „500 Gegenständen. Es werden davon im vorliegenden Band etwa 200 publiziert und die gleiche Zahl in der Ausstellung [...] gezeigt.“ (1995: 7) Bei Iselin sind es 472 Objekte (1996: 133) und bei Malefakis 468 (2016: 126). Letzterer schreibt zur weiteren Verteilung, die sich aus einem Arbeitsbericht des Han-Coray Archivs vom 19.11.1998 ergibt (Archiv VKM Zürich): „Grössere Bestände gingen nach dem Ankauf an das Kunstgewerbemuseum Zürich (155 Objekte) und die Sammlung für Völkerkunde St. Gallen (130 Objekte). Insgesamt 1046 Objekte an Privatsammler und Händler, davon 311 an die Galerie Beaux Arts in Zürich, Eduard von

der Heydt kaufte 197 Objekte. Letztere sind heute im Museum Rietberg Zürich zu sehen.“ (Malefakis 2016: 126) Bei Iselin heisst es: „Das Kunstgewerbemuseum Zürich erwarb 168 Objekte, die sich heute zum größten Teil im Museum Rietberg befinden.“ Über von der Heydt sollen weitere ca. 200 Objekte dorthin gelangt sein. Die Sammlung für Völkerkunde St. Gallen habe 138 afrikanische Objekte gekauft und: „Georges Kaspar erwarb [...] 324 Objekte. Er war Inhaber der Galerie Beaux-Arts in Zürich“ (1996: 133)

Im selben Katalog schreiben Oberhofer/Tisa Francini zum Bestand im Rietberg Museum: „Insgesamt gehen laut Inventarbüchern um die 250 Objekte auf Han Coray zurück. Gut die Hälfte kam über das Kunstgewerbemuseum ins Museum Rietberg. [...] Ein Viertel der aktuellen Coray-Bestände stammt von Baron Eduard von der Heydt, der die Objekte bei der Auflösung der Sammlung 1940 erwarb [...] und dem Museum Rietberg schenkte.“ Aus dem Nachlass von Ely Leuzinger stammen weitere zehn Objekte, die sie „1940 privat aus Corays Konkursmasse erworben hatte. Die restlichen Coray-Stücke sind Ankäufe, Legate oder Geschenke von Privatsammlern. [Eine] Guro-Maske [...] und eine] Maternité-Figur der Yombe [...] fanden [...] den Weg über seinen Sohn Hans Coray ins Museum.“ (2016: 122)

Der bei Schäfer zitierte Brief von Krucker (St. Gallen) an Zeller (Bern) vom 20. August 1939 ist eindeutiger Beleg, dass die Behauptung von Szalay falsch ist: „Die ‚besten und repräsentativsten Stücke‘ werden für die Universität ausgesucht, der ‚große Restbestand mit vielen hochwertigen Doubletten‘ wird mit Museen und Sammlern getauscht bzw. an diese verkauft.“ (1995: 7) Ein genaueres Bild vermittelt die Auswertung der St. Galler Erwerbsdokumentation durch den Historiker und Sammlungsleiter des HVM in diesem Heft. Hinweise auf eine qualitative Vorauswahl durch Leuzinger/Wehrli wurden nicht gefunden. Auch die heutige Bewertung der St. Galler Objekte spricht deutlich gegen Szalays Behauptung.

Die Zahlenangaben in Iselin, Malefakis und Oberhofer/Tisa Francini sowie der beiden Artikel von Schäfer bzw. Glauser ergeben folgende Übersicht.

Iselin 1996			
an VKM der Universität Zürich	472		
an Kunstgewerbemuseum Zürich	168		
an Museum St. Gallen	138		
an v. d. Heydt	ca. 200		
an Galerie Beaux Arts Zürich	324		
Malefakis 2016		Oberhofer/Tisa Francini 2016	
an VKM der Universität Zürich	468	im Museum Rietberg Zürich (Summe)	250
an Kunstgewerbemuseum Zürich	155	von Kunstgewerbemuseum	125
an Museum St. Gallen	130		
an Privat und Händler	1.046	von Leuzinger	10
davon an v. d. Heydt	197	von v. d. Heydt	63
Galerie Beaux Arts Zürich	311		
Summe	1.799		
ohne Verbleibsangabe	mehr als 517	ohne Herkunftsangabe im Artikel	50
Schäfer 2016			
HVM St. Gallen	128	(Inv. Nr. C 3110-237)	
Ozeanien	7	(Inv. Nr. E 919 - E 925)	
Schenkung v. d. Heydt	9	(Inv. Nr. C 3578-86)	
Glauser 2016			
MEN Neuchâtel	20	(Inv. Nr. III.C.7352-70, 14.150.1)	

Fazit: Der Vergleich der Publikationen ergibt unterschiedliche Zahlen in der bisherigen Bestandsaufnahme zwischen VKMUZ und dem Rietberg Museum. Als Summe ergibt sich bei Malefakis 1.799. Bei einem Gesamtbestand zwischen 2.316 bis 2.500 Stücken ist dies eine nicht erklärte Differenz von 517 bis 700 Objekten (ca. 25-30 %). Weiterhin erwähnt Malefakis 155 Nummern, die an das Kunstgewerbemuseum gingen und mit der Gründung des Museum Rietberg dorthin übertragen wurden, bei Iselin sind es 168. Oberhofer/Tisa Francini nennen jedoch nur 125 Objekte. Ein ähnliches Bild beim Bestand von der Heydt. Dieser hat laut Malefakis 197 Objekte erhalten, im Rietberg werden heute 63 gelistet. Weitere 9 sind im HVM St. Gallen, das ergibt einen ungeklärten Fehlbestand von 125 Stücken (64 %). Ohne weitere Herkunftsangabe verbleiben im Artikel von Oberhofer/Tisa Francini 50 Objekte. In der Datenbank des Museums ist diese jedoch jeweils vermerkt (Mitteilung Oberhofer/Tisa Francini vom 22. Juni 2016). Nicht nachgehen konnten wir dem folgenden Hinweise bei Iselin: „Das VKM Basel erwarb schliesslich nur 12 Objekte.“ (1996: 131)

Die Systematik - von wem ist das Nummerierungssystem?

Frank berichtet, dass Coray die Sammlung ordnete: „Alles kam ins Haldengut. Als das Haus vom Erdgeschoss bis unters Dach voll war, liess er noch einen grösseren Saal bauen und begann, die Sammlung zu ordnen. Es waren mehr als 2000 Skulpturen, Masken und Gebrauchsgegenstände.“ (1970: 251) Warum bei Koella daraus ein „inventarisieren“ wird, ist nicht erklärt. „Bis diese neuen Räume bezugsfertig waren, inventarisierte und photographierte er mit seiner Frau Dorrie ein Stück nach dem anderen“. (2002: 184) Oberhofer/Tisa Francini übernehmen Koellas Meinung und nennen weitere interessante Details: „Nach einem eigenen System beschriftete er [Coray] die Objekte mit weissen Buchstaben nach Material und Funktion. So steht das Kürzel EL für Elfenbeinlöffel, HB für Holzbecher, HF für Holzfigur, MT für Maskenträger oder Maskenteil und TT für Tontopf. Zusätzlich nummerierte er die Artefakte fortlaufend“. (2016: 118)

Demnach wäre Coray ein sehr systematischer Sammler gewesen. Irritierend ist, dass er seine zweite Sammlung nicht nach diesem oder einem ähnlichen System inventarisierte. Im Jahr 1968 gibt Coray das Buch „Meisterwerke altafrikanischer Kultur aus der Sammlung Casa Coray“ mit Abbildungen von hundert seiner Stücke heraus. Koella stellt fest, dass es eine Inventarisierung oder Bearbeitung der restlichen Sammlung nicht gab, obwohl diese etwa „das Fünffache dessen, was im Buch erfasst ist“ gehabt haben soll. (2002: 237)

Fazit: Unsere Hypothese ist: Das Nummerierungssystem ist nicht von Coray und er hat seine beiden Sammlungen selbst nie systematisch inventarisiert oder fotografiert. Ein Hinweis, dass diese Arbeit ab dem Jahr 1933 geleistet wurde, ergibt

sich aus dem bereits mehrfach genannten Brief von Krucker an Zeller vom 20. August 1939: „In Zusammengehen mit der Völkerkunde-Sammlung der Universität Zürich (Herr Prof. Dr. H. Wehrli) wurde die Sammlung Coray in alle Details bestimmt, **registriert**, wertmässig gruppiert und geschätzt.“ Eine gründlichere Auswertung der Unterlagen im Archiv des Völkerkundemuseum der Universität Zürich könnte in dieser Frage Klarheit bringen.

Eine andere Möglichkeit ist, dass während der Vorbereitungen der Münchner Ausstellung um 1930 die Nummern vergeben wurden. Dann müssten im Archiv des Museums Fünf Kontinente Hinweise auf diese Nummern zu finden sein.

Das Foto-Album - von wem ist die Auswahl?

Auf der Innenseite des Albums befindet sich die Nummer „M 209“ (blauer Stempel) und der handschriftliche Eintrag: „Album der Afrikasammlung Coray-Agnuzzo“. Ein Hinweis, dass das Fotoalbum mit Abbildungen von 536 Objekten in den 1930er-Jahren entstand; es ist die früheste Dokumentation eines Teiles der Coray-Sammlung. Ein Exemplar befindet sich im Bernischen Historischen Museum und ein weiteres im Archiv der Schweizerischen Volksbank. Szalay schreibt von einem: „um 1933 angelegten Photoalbum mit dem Titel ‚Afrika‘ [...] Das Album entstand im Auftrag des damaligen Besitzers der Sammlung der Schweizerischen Volksbank.“ (1995: 250) Welches Dokument eine Datierung des Fotoalbums „um 1933“ ermöglicht, sagt Szalay nicht. Als Fotograf wird Hans Friedrich Lavater (1873-1957) genannt. Spätestens im Jahr 1939 muss das Fotoalbum vorhanden gewesen sein, wie ein von Schäfer zitierter Brief des HVM St. Gallen belegt: „Dazu wurde ihm von der Bank ein Fotoalbum und eine Liste mit den abgelichteten Exponaten überlassen, die Krucker zur Ansicht nach Bern weiterschickte.“

Fazit: Ein gesichertes Datum wann und durch wen das Fotoalbum entstand, gibt es nicht. Frühestens war es 1930 und spätestens 1939. Als Auftraggeber nennt Szalay die Schweizerische Volksbank und als Fotografen Hans Friedrich Lavater. Zu prüfen bleibt im Archiv des VKM Zürich, ob Leuzinger und Wehrli die Objektauswahl getroffen haben. Im Fotoalbum in Bern sind teilweise die heutigen Inventarnummern der jeweiligen Museen eingetragen. Interessant wäre ein systematischer Abgleich des Fotoalbums mit dem heutigen Bestand der vier Museen in Neuchâtel, St. Gallen und Zürich.

Die Ausstellungen - wer organisierte diese in den Jahren 1930 und 1931?

Das Völkerkundemuseum München zeigte vom 20. Juni bis 1. September 1931 in der Ausstellung „Sammlung Coray - Lugano“ 950 Nummern, wie ein Ausstellungsheft ohne Abbildungen belegt.⁶ Im August 1931 war in der Ausstellung „Prähistorische Felsbilder Südafrikas, Negerkunst“ des Kunstgewerbemuseum Zürich (heute Museum für Gestaltung) auch „Gebrauchsplastik‘ aus Corays Sammlung, dem einzigen privaten Leihgeber, präsentiert.“ (Oberhofer/Tisa Francini 2016: 119) Im Herbst 1931 folgte die Ausstellung „Afrikanische Negerkunst. Sammlung Han Coray, Lugano“: „Das Gewerbemuseum Winterthur stellte sowohl die in München als auch die in Zürich gezeigten Objekte aus.“ (Szalay 1995: 248) Und im Januar 1932 schloss der Reigen mit der Ausstellung „Negerkunst. Sammlung Coray“: „Leicht reduziert übernahm das Basler Gewerbemuseum im Januar 1932 die Ausstellung aus Winterthur.“ (Szalay 1995: 248) Iselin stellt fest: „Die Ausstel-

lungen der Sammlung Coray in den Museen für Gestaltung Basel, Winterthur und Zürich in den Jahren 1931 und 1932 markieren einen ersten Höhepunkt der Rezeption afrikanischer Kunst in der Schweiz. [...] Wie diese Ausstellungen zustande kamen, ist nicht mehr feststellbar.“ (1996: 89)

Oberhofer/Tisa Francini kommen zu dem Ergebnis: „Schliesslich wurde die Afrika-Sammlung aber auch von Fachleuten entdeckt, sodass es im Jahr 1931/32 zu gleich vier Ausstellungen mit seinen Stücken kam.“ (2016: 119) Und: „Mit seinem Privatmuseum und den Ausstellungen schien Han Coray sein Ziel erreicht zu haben: ‚Ein Ehrenmal afrikanischer Kultur‘.“ (2016: 120) Ein interessantes Detail ist, dass Coray nicht einmal zur Eröffnung der Ausstellung nach München reiste und die folgenden drei Ausstellungen vollständig an ihm vorbeiliefen, da er in Agnuzzo eine neue Existenz aufbauen musste. Das deckt sich mit einer Bemerkung von Iselin: „Merkwürdigerweise erwähnt Frank diese Ausstellungen in seiner Bearbeitung von Corays Erinnerungen nicht, respektive schreibt nur von Ausstellung in Basel und Winterthur, ohne näher darauf einzugehen.“ (1996: 90)

Fazit: Coray war vielleicht am Ziel, aber gleichzeitig auch am Ende. Es waren wohl nicht mehr seine Ausstellungen. Das Verwertungsinteresse und die Möglichkeiten der Schweizerischen Volksbank spielten sicher die grössere Rolle. Zu bedenken ist auch, dass für die Bank damit die teure Einlagerung verzögert wurde. Diese Aufgabe lag dann ab 1933 bei dem Völkerkundemuseum der Universität Zürich.

Die Objektqualität - eine zu führende Diskussion

Coray war von seiner Objektauswahl überzeugt. Im Vorwort des Luzerner Kataloges (1966) schreibt er: „Beim Ankauf eines Kunstwerkes achte ich nur auf die Qualität und den Erhaltungszustand. Ich bin offenbar mit einem guten Sinn für Qualität geboren und habe diesen Sinn während vieler Jahre beim Besuch von Museen und im Umgang mit Antiquaren und Kunsthändlern und oft auch durch unvorsichtige Käufe gewissenhaft ausgebildet. So konnte ich eine Sammlung zusammenstellen, die auch dem kritischen Kenner wenig Anlass gibt, zu zweifeln oder gar auszusprechen.“ (zitiert in Koella 2002: 232) Auch Herbert Frank gegenüber hat sich Coray in dieser Weise geäußert: „Er [Coray] eignete sich Kenntnisse an, die es ihm ermöglichten, unter dem Vielen, was ihm als dem bald weithin bekannten ‚fou nègre‘ angeboten wurde, das Beste herauszufinden, die Werke von höchster Vollkommenheit, die er für seine Ehrenmal brauchte.“ (1970: 251) Koella übernimmt in seinem Buch diese Darstellung von Frank bzw. Coray (2002: 181). In der Weltkunst Nr. 28 vom 9. August 1931 heisst es auf Seite 3: „Wir haben die grösste Privatsammlung - vermutlich der Welt, sicherlich aber Europas - vor uns, die einzig und allein der Negerkunst gewidmet ist.“ Das war wohl etwas übertrieben, aber der Bemerkung Szalays, dass Coray „weltweit zu den ersten und wichtigsten Sammlern afrikanischer Kunst“ gehörte (1995: 7), ist nicht zu widersprechen. Ebenso wenig dem Satz von Oberhofer/Tisa Francini, dass die „Sammlung von Han Coray zu den wichtigsten Beständen der Afrika-Abteilung des Museums Rietberg“ zählt (2016: 123).

Das ist richtig, und auch, dass nicht alle Objekte der Coray-Sammlung von gleichermassen höchster Qualität sind. Bereits in dem Münchner Ausstellungsheft des Jahres 1931 hat der

damalige Kurator Meinulf Küster einige Objekte kritisch beurteilt.

Bei der Nummer 26-45 heisst es: „Elfenbeinfigürchen der Wa-regga in Urua. 44 und 45 gehören zu den häufigsten europäischen Fälschungen. 46 neuere Arbeit aus Loango.“ Und bei 291-295 steht: „Elfenbeinschnitzereien, Urua-Typ: die Technik deutet auf neuere Arbeit, die Patina ist künstlich. Echtheit zweifelhaft.“ Außerdem bei: „314 Holzschüssel der Bakuba, neuere Arbeit. Das Ornament zwischen den Köpfen mutet fremd an, die Arbeit nicht mit der sonstigen Sorgfalt ausgeführt. Auch die Form der Schüssel ist nicht afrikanisch.“

Kürzlich hat Malefakis erstmals einige Informationen zur Bewertung in den 1930er-Jahren publiziert. „Um den Marktwert zu ermitteln, beauftragte Wehrli 1933 die Pariser Kunsthändler Charles Ratton und Ernst Ascher.“ Deren Bewertung lag mit 108.000 Franken weit unter dem Kaufpreis von mehr als einer Million Franken. Laut Malefakis teilte Wehrli auf „der Grundlage ihrer [Ratton&Ascher] Einschätzung die Sammlung in drei Kategorien ein“: „Gegenstände in erstklassiger, hochwertiger Ausführung“ ca. 25; „Gute Stücke (weniger selten)“ ca. 210; „Gegenstände von geringem Verkaufswerte“ ca. 780. Diese Zahlen entsprechen nicht ganz der Auflistung in dem schon mehrfach genannten Brief von Krucker an Zeller. Hier heisst es: „ca. 20 Objekte erstklassig und hochwertig; ca. 200 Objekte im Werte von 100-700 Fr.; ca. 250 Objekte im Werte von 50-100 Fr.; ca. 650 Objekte im Werte von 20-50 Fr.; ca. 780 Objekte im Werte von 5-20 Fr.; ca. 120 Objekte im Werte weniger als 5 Fr.“ (Vollständige scheinen die Zahlen bei Krucker, denn in Summe sind es ca. 2.020 Objekte, während sich bei Malefakis nur 1.015 ergeben.)

Anscheinend haben Ratton&Ascher jedes einzelne Objekt bewertet, was auch heutigen Gepflogenheiten entsprechen würde. Ein weiterer Hinweis auf diese Bewertungsart ist folgendes Zitat bei Malefakis: „Zudem merkte er [Wehrli] an, dass zahlreiche Skulpturen, die bei der ersten Betrachtung wertvoll schienen, europäische Fälschungen oder in Afrika auf Bestellung gemachte, moderne Stücke sind.“ (2016: 125) Die Publikation dieser Einzelbewertungen wäre heute von grossem Interesse.

Auch Iselin ist die unterschiedliche Qualität der Stücke aufgefallen und sie erklärt diese wie folgt: „In Sammlerkreisen bürgt der Name Guillaume seither für ein gewisses Alter (und damit Authentizität) der Objekte und für künstlerische Qualität. Stimmt meine These bezüglich der bei Guillaume erworbenen Gegenstände [...] dann hat Coray mindestens ebensoviel (nach den Kriterien des Kunstmarktes notabene) ‚künstlerisch minderwertige‘ Stücke wie ‚Spitzenstücke‘ bei Guillaume gekauft. Dass Coray sich rückblickend ausschliesslich auf Guillaume beruft, hat wohl vor allem den Zweck, die Sammlung aufzuwerten. Seine diesbezüglichen Aussagen können von daher - ohne weiteren Nachforschungen - nicht einfach übernommen werden.“ (1996: 72)

Fazit: In der Coray-Sammlung befinden sich nach heutigem Ermessen zahlreiche herausragende und seltene Kunstwerke, aber auch viele mittelmässige Stücke und Fälschungen, also Gegenstände, die für den damals bestehenden Sammlermarkt hergestellt wurden. Wie Coray selbst berichtet, kaufte er gern „in großen Mengen“. Eine Prüfung des einzelnen Stücke war dadurch erschwert. Die geringe Objektzahl in der damaligen

Kategorie „erstklassig und hochwertig“ (ca. 20) und „im Werte von 100-700 Fr.“ (ca. 200) zeigt, dass die Qualität der Sammlung von Ratton&Ascher um 1933 kritisch beurteilt wurde. Eine abschliessende und vor allem objektbezogene Beurteilung ist schwierig, denn die Auswertung der Akten des VKMUZ ist bisher unvollständig. Eine öffentliche Qualitätsdiskussion der einzelnen Objekte ist wünschenswert und könnte ein gemeinsamer Forschungsschwerpunkt der nächsten Jahre sein.

ANMERKUNGEN

- 1 Die Galerie schrieb Han Coray mit zwei R, also „Galerie Corray“.
- 2 Iselin erwähnt nicht um welche „61 Gegenstände“ es sich handelt, nennt also keine Inventarnummern. Eine Möglichkeit könnte das Zählen der typischen Objektsockel gewesen sein. Szalay schreibt: „Das Album [...] zeigt die Objekte auf den Originalsockeln, wie sie Coray bei Paul Guillaume in Paris miterworben hatte.“ (1995: 250)
- 3 „37 dieser Kunstgegenstände befinden sich in öffentlichen Sammlungen. Das VKM Zürich besitzt 15 Objekte.“ (Iselin 1996: 71) Und weiter in Fußnote 207: „Es handelt sich um die Inventarnummern 10153 Bernbe Ahnenfigur (abgebildet in Guillaume, Munro 1929, no. 22); 10183 Shona Nackenstütze; 10176 Luba Würdestab; 10231 Ndengese Schlitztrommel; 10045 und 10037 Baule Masken; 10044 Guro Maske; 10045 und 10139 Kuba Masken; 10019 Yoruba Maske; 10157 Songe Maske; 10099 Suku Maske; 10339 Pangwe Maske; 10132 Pende Maske und 10072, eine nicht identifizierbare Maske aus dem Sudan (?). (Nr 10045 wurde im VKM Zürich zweimal vergeben.“ (Iselin 1996: 71)
- 4 Liberia zählte nie zu Französisch-Westafrika.
- 5 Die Ausstellung in der Kunsthalle Basel hiess „Nigeria. 2000 Jahre Plastik“ und war vom 20. Januar 1962 bis 18. Februar 1962.
- 6 In Weltkunst V, Nr. 28 wird die Ausstellung mit einem Artikel und mehreren Fotos angekündigt, und in Weltkunst V, Nr. 32 findet sich eine Besprechung ebenfalls mit Objektfotos.

LITERATUR ZUR SAMMLUNG HAN CORAY IN DER SCHWEIZ:

- Iselin, Regula:** Die Polyvalenz des ‚Primitivismus‘. Zur Rezeptionsgeschichte afrikanischer Kunst in der Schweiz, in: Züricher Arbeitspapiere zur Ethnologie 5. Zürich 1996
- Malefakis, Alexis:** Das Schicksal der Sammlung Han Coray und das Völkerkundemuseum der Universität Zürich, in: Burmeister, Ralf; Michaela Oberhofer; Esther Tisa Francini: dada Afrika, Zürich 2016: 124-127
- Oberhofer, Michaela; Esther Tisa Francini:** Han Coray zwischen Dada und Afrika. Ein Leben für die Kunst, in: Burmeister, Ralf; Michaela Oberhofer; Esther Tisa Francini: dada Afrika. Zürich 2016: 114 - 123
- Schlothauer, Andreas:** Gefunden. St. Gallen Benin-Platte ehemals Dresden, in Kunst&Kontext 4, 2012: 44-47
- Szalay, Miklós (Hrsg.):** Afrikanische Kunst aus der Sammlung Han Coray 1916-1928, München-New York 1995

WEITERE LITERATUR

- Guillaume, Paul; Thomas Munro:** Primitive Negro Sculpture. New York 1926
- Guillaume, Paul; Thomas Munro:** La sculpture negre primitive, Paris 1929

Ausstellungshefte (nach Datum)

- Sammlung Coray-Stoop, Kunsthaus Zürich,** Ausstellung 26. August - 23. September 1923
- Collection Coray-Stoop,** Auktion in Luzern, 29. Juli 1925
- Sammlung Han Coray:** Gemälde der italienischen, deutschen, niederländischen und spanischen Schulen - Möbel, Plastik und Kunstgewerbe, Versteigerung im Antiquitätenhaus Wertheim, Berlin: Mittwoch den 1. Oktober 1930
- Staatliches Museum für Völkerkunde München (Ausstellungsheft):** Afrikanische Negerkunst und ihre Beziehungen zur Hochkultur. Sammlung Coray - Lugano, vom 20. Juni bis 1. September 1931

Noch nicht gesichtetes Material:

- Akte Han Coray des Völkerkundemuseums der Universität Zürich**
- Akte des Museum Fünf Kontinente München zur Coray-Ausstellung 1931**
- Ausstellungskataloge Kunstgewerbemuseum Zürich 1931, Gewerbemuseum Winterthur 1931, Gewerbemuseum Basel 1932**

Text: Audrey Peraldi, Achim Schäfer, Andreas Schlothauer, Martin Schultz

DAS „HINTERLAND DER KÜSTE...“

Über die Hintergründe der Kamerun-Sammlungen von Gustav Conrau – neuester Stand der Forschung in einem erinnerungs- und geschichtskulturellen Prozess.

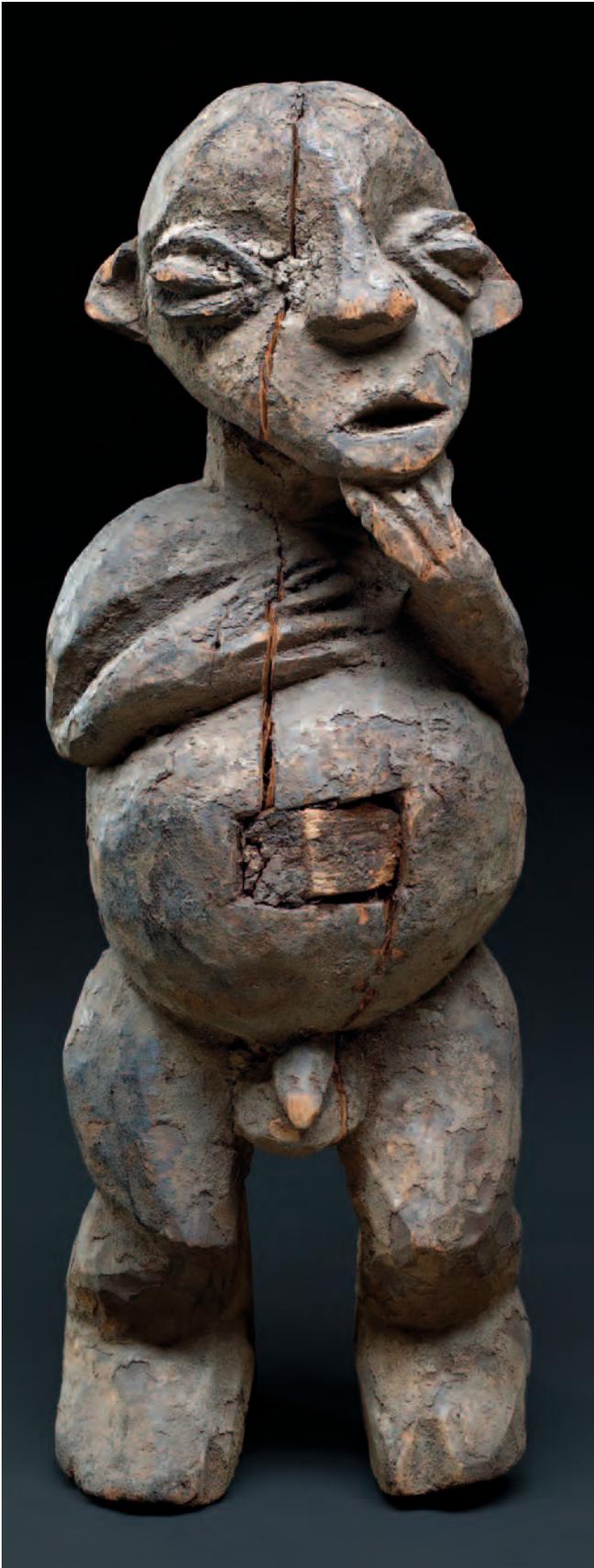


Abb. 1: Figur der Bangwa, Sammlung Gustav Conrau (III C 10522) ¹

Während die einen sie gern ansehen mögen, sie besitzen und sammeln wollen, bereiten sie den anderen nur Frustration und rufen schlechte Erinnerungen hervor: die Artefakte und Meisterwerke, die von weither und aus einem fernen kulturellen Zusammenhang im Zeitalter der Weltentdeckung und der Kolonisierung in die Vitrinen und Depots von anthropologischen Museen gelangt sind.

Wem gehören diese Zeugnisse anthropologischer Wissbegier des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, wird manchmal gefragt, oder welche Position könnten etwa die afrikanischen Nachfahren gegenüber afrikanischem Kulturgut, das sich jetzt in einem Museum der Westlichen Welt oder in privater Hand befindet, einnehmen? Welche Haltung soll dazu überhaupt eingenommen werden?

Ausgelöst durch einen Beitrag über die „Kamerun-Sammlungen von Gustav Conrau im Ethnologischen Museum Berlin“ (Schlothauer 2015), werden solche Fragen hier auf dieses *eine* Fall-Beispiel bezogen untersucht.

Die Sammlung Conrau – Herkunft und rechtmäßiger Besitz

Gleich zu Beginn seines Artikels macht Andreas Schlothauer eine Aufstellung derjenigen Gegenstände aus dem sogenannten Bangwa-Gebiet, die durch Gustav Conrau in das Museum gelangt sind, der sich am Ende des 19. Jahrhunderts als erster Europäer in diese gefährliche Region im Kameruner Hochland vorgewagt hat. Er hat dort im Auftrag des Kurators am Museum, Felix von Luschan, auch „Raritäten“ gesammelt; so wurden die Figuren, Masken, Kraft- und Alltags-Objekte zu dieser Zeit genannt. Durch eine Rückführung aus Leipzig kamen alte Bangwa-Bestände, die als verschollen galten, nach dem Mauerfall im Jahr 1990 in das Ethnologische Museum von Berlin zurück. (Höpfner 1993)

Schlothauer berücksichtigt sieben verschollene, d. h. rückgeführte Figuren in seiner Aufstellung von Conraus Sammlungen aus dem Bangwa-Gebiet in Berlin und kommt auf die Ziffer 19 von ehemals 40 Figuren, die sich in der Berliner Sammlung befinden. Seine genaue Darstellung ist gut und übersichtlich. Da er eine Arbeit von mir kritisch zitiert, möchte ich doch noch etwas dazu sagen: Er berücksichtigt nicht alle Gegenstände aus der Conrau-Sammlung, so hat er die bemerkenswerten Masken weggelassen, die ich damals wiederum aufgenommen habe. Aber nicht nur deshalb gelangen wir zu unterschiedlichen Ziffern.

Es war akribische Kleinarbeit, die Sammlungsbestände in der damaligen Ausstellung und im Depot des Ethnologischen Museums Ende der 1980er-Jahre – ohne die Hilfe eines Computers – für meine wissenschaftliche Arbeit zusammenzustellen, und ich bitte um Nachsicht, dass ich hier nicht noch einmal ins Detail gehen werde. Zusammen mit den kleinen Kraftobjekten und Masken aus dem Bangwa-Gebiet wurden von mir jedenfalls 13 Gegenstände gezählt und nicht – wie Schlothauer schreibt – neun (Lintig 1994: 69). Sicher habe ich die zeitweise als verschollen geltenden Dinge nicht berücksichtigt, da sie sich zur Zeit meiner Materialsammlung noch in Leipzig befanden. Nicht nur in Berlin, sondern auch in Leipzig habe ich in

der ehemaligen DDR jedoch nach Bangwa-Objekten gesucht und wurde, dank der freundlichen Unterstützung von Christine Seige und anderen am Museum Wirkenden, auch fündig. Die während oder vor dem Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Artefakte aus Conraus Sammlung standen da aber noch nicht zur Verfügung.

Im Rahmen der Vorarbeiten für seinen Text hat Schlothauer zwei Bangwa-Figuren identifizieren können, die eine Weile als „NLS“ (nummernlos) ihr Dasein im Depot führten. Sie sind in seinem Artikel abgebildet (Schlothauer 2015: 15, Abb. 2, 3). Als sich für mich Ende des Jahres 2014 schließlich die Möglichkeit ergab, bei einem Besuch im („vergifteten“) Depot des Ethnologischen Museums, Abteilung Afrika, Teile der Bangwa-Sammlungen auch haptisch noch einmal zu erfassen, konnte auch ich eine weitere Figur aus der Sammlung Conrau identifizieren. (Abb. 1) Durch eine Verwechslung war bisher L. Conradt als ihr Sammler angezeigt, aber ein Brief Conraus an Felix von Luschan enthält eine kleine Skizze der dort als *atumpé* bezeichneten Kraftfigur. Sowohl im Brief als auch im alten Inventarverzeichnis steht eine „2“ neben der Zeichnung bzw. neben dem Eintrag ins Eingangsbuch. (Inv.Nr. III C 10522; siehe Lintig 2015: 134) Der blaue Stempel „aus L[eipzig] zurück“ im Inventarbuch zeigt auch die Reiseroute des ausdrucksvollen, nur 34 cm großen Objekts an.¹

Im selben Brief ist auch die Skizze einer weiteren Figur zu erkennen, die auf ein abgerundetes Podest gestellt ist, das Teil der Skulptur ist. Sie ist bei Conrau mit einer „1“ versehen; diese „1“ steht auch neben einem Eintrag im alten Inventarbuch, der lautet: „*akoko*. Sitzende Holzfigur, in der linken Hand eine Tabakspfeife. Auf einem hohen durchbrochen geschnitzten Untersturz. 14,5 cm (Figur 46 cm). Bangwe. (III C 10513).“ Randnotizen sind diese: „10/5/99 G. Conrau Kauf“ auf der einen und „1/165/99“ auf der anderen Seite der Spalten. Der Aufenthaltsort dieser Figur ist mir nicht bekannt. Ich habe ein Bangwa-Objekt gesehen, auf das diese Beschreibung zutrifft, hatte aber bisher nicht die Möglichkeit, weitere Übereinstimmungen zu prüfen. Bei zwei weiteren Figuren, die veräußert bzw. getauscht wurden, handelt es sich um die sehr berühmte Figur einer Frau in gedrehter Körperhaltung (III C 10529) und um eine fast ebenso berühmte und ausdrucksstarke Figur eines Häuptlings mit einer hohen Noppenhaube. (III C 10518) Die Nummer „4“ im genannten Brief Conraus an Felix von Luschan, die neben einer kleinen Skizze darin notiert ist und ebenso im alten Eingangsbuch (III C 10544), konnte mit einer Figur in Beziehung gebracht werden, die am 24. September 2003 bei einer Auktion in einem kleinen Ort in Cornwall (UK) zum Aufruf kam, wo die Bestände des Potter Museums versteigert wurden. (Lintig 2015: 130-135) Zusammen mit vier weiteren Objekten aus dem Bangwa-Gebiet erhielt Ende der 1920er-Jahre der Kunsthändler Arthur Speyer diese Figur aus Museumsbeständen. Wahrscheinlich aus zeitgeschichtlichen Gründen (Rezession) konnte der Händler Gegenstände aus der ethnologischen Sammlung vom Museum erwerben oder gegen andere Objekte tauschen. Wir konnten nachweisen (Lintig 2015: 134), dass Conrau diese Figur 1899 erworben haben muss, nachdem er beim ranghöchsten Bangwa-Häuptling von Fontem, Assunganyi, erwirkt hatte, im Gebiet der Bangwa-Chefferien einheimische Objekte (Raritäten) gegen andere Gaben tauschen zu dürfen. Da es sich bei den Raritäten meist um Kultgegenstände handelte, war diese Tauschsituation besonders heikel und komplex. Häuptling Assunganyi selbst übergab Conrau klammheimlich einen „Fetischkopf“, wie durch einen der Briefe an Felix von Luschan dokumen-

tiert ist, wo auch betont wird, dass keines der anderen Mitglieder des Geheimbundes, dem der Häuptling vorstand, von der Veräußerung der doppelköpfigen, mit Lederhaut bezogenen Aufsatzmaske erfahren dürfe (Acta/Africa Vol. 21; 1. Oktober 1899, Victoria). Paul Gebauer hat Assunganyi während seines Aufenthalts in Kamerun noch kennengelernt und be-

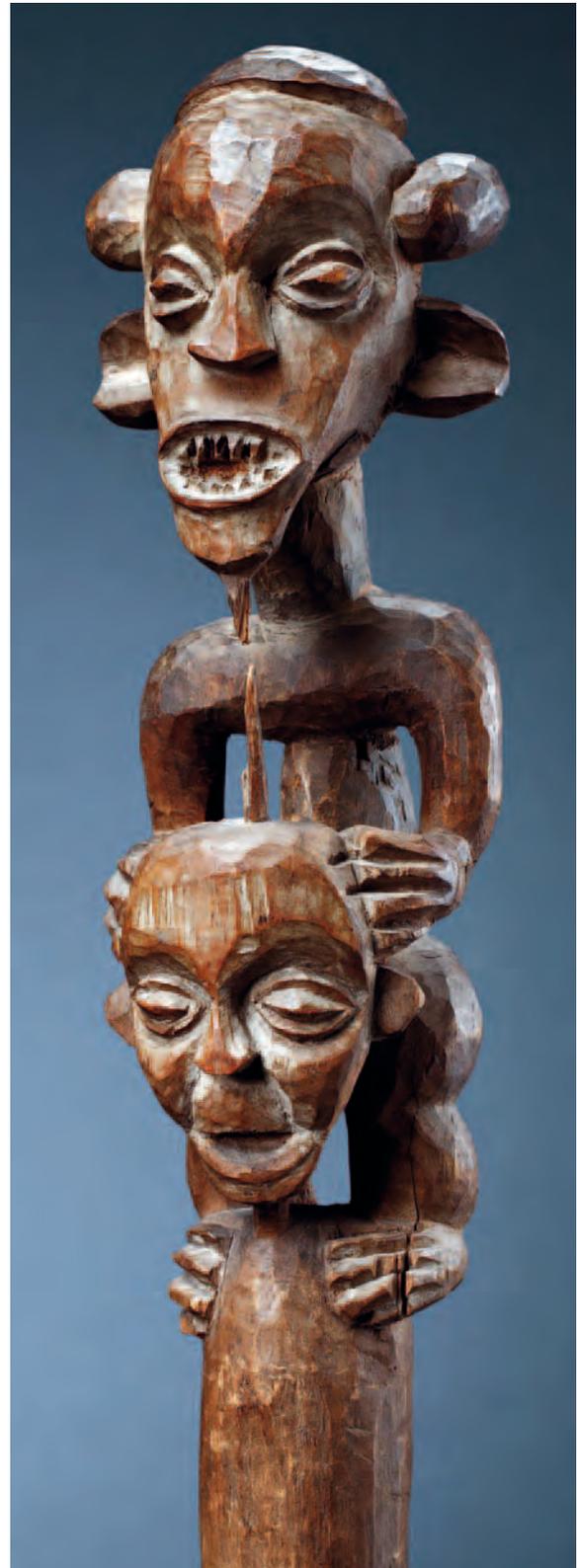


Abb. 2a: Lefem Abzeichen, Ateu Atsa Werkstatt, Bangwa, Kamerun, 19. Jahrhundert. Ex. Gustav Conrau, Fontem (1899); Königliches Museum für Völkerkunde, Berlin (1899); Arthur Speyer II, Berlin (erworben 1924); Potter Museum, Brumber/Brighton/Arundel; Kevin Conru, UK. Holz: H. 121 cm
-- Sammlung Javier Perez, Berlin

zeichnet ihn als „clever, cunning, humorous, cheerful“. Er ist der Meinung, dass Conraus „listige“ Einmischung in die Angelegenheiten der Geheimbünde, denen einige der kostbaren Objekte, die er „sammelte“, gehört hätten, der wahre Grund dafür sei, dass der Deutsche sich Feinde machte und bei seinem letzten Besuch bei Assunganyi und den Bangwa von diesen gefangen gehalten wurde. (Gebauer 1979: 47) Conrau selbst äußerte sich allerdings gegenteilig, als er an Luschan schrieb: *„Der Häuptling hatte, nachdem ihm sehr grosse Geschenke zuteilgeworden waren, seinen Leuten erlaubt diese Sachen zu verkaufen. Es sind alles alte Sachen, die man jetzt nicht mehr so recht beachtet. Die neuen Fetische, namentlich die des Häuptlings Fontem, sind jetzt mit Perlen überzogen.“* (Acta/Africa Vol. 21; 1. Oktober 1899, Victoria) Die Konflikte zwischen dem Forscher und den Bangwa scheinen also keineswegs unmittelbar in der Veräußerung von wertvollen Gegenständen aus den Schatzkammern des Häuptlings und seiner Unterhäuptlinge begründet zu sein.

Aber Conraus Aufenthalte im Hochland bei den Bangwa waren so oder so prekär, wenn sie im Gesamtbild betrachtet werden. Der Forscher konnte sich zum Beispiel nicht frei bewegen, das erwähnt er ganz beiläufig in einem der Briefe an Luschan: *„Leider gelang es mir von hieraus nicht nach Bagam durchzukommen. Falls mir das Gouvernement hilft, käme ich vielleicht nächste Trockenzeit dahin. [...] Auf meinen Wunsch nach Bagam von hier aus vorzudringen wurde ich beinahe heimtückisch erschossen.“* (Acta/Africa Vol. 21; Bangwa 11. Juni 1899) „Falls das Gouvernement hilft“, wie gerade zitiert, bedeutet, dass er nur mit militärischer Hilfe in dieses bisher unerschlossene Gebiet im Grasland würde gelangen können.



Abb. 2b: Detail der Rückseite des Kopfes mit der Nummer 4 (vgl. Brief Conrau vom 11. Juni 1899)

Kriegerisches Dilemma

Das Bildmotiv der schon erwähnten Nummer „4“ zeigt einen Mann, der auf einem Stab stehend einen Kopf vor sich hält. (Abb. 2a) Allein dieses Sujet könnte als Drohung angesehen werden, vergleichbar den figural beschnitzten Säulen aus Holz, die Türen und Veranden der Häuptlingspaläste im Kameruner Grasland kennzeichneten, wo Machtdemonstrationen und Drohungen ähnlicher Art abgebildet sind. Conrau muss sich der Gefahr, in der er bei seinen selbstständigen Exkursionen und bei der Erforschung des westlichen Hinterlands schwebte, immer bewusst gewesen sein. Gewaltsame Auseinandersetzungen mit der einheimischen Bevölkerung hatte er bereits als Teilnehmer an Zintgraffs Forschungsreise zu den Bali-Nyonga 1891/2 erfahren, außerdem war er der Nachfolger des kurz vorher gefallenen Expeditionsmeisters Nehber geworden. Die ersten Forschungsexpeditionen, die von der Küste durch das Waldland führten, mussten immer mit Angriffen rechnen.

Über die Umstände von Conraus Ende im Bangwa-Gebiet, wo er seinen Wohnsitz Anfang des Jahres 1899 aufgeschlagen hatte, an den er bis Ende des Jahres 1899 mehrmals zurückkehrte, existieren einige Berichte (Dunstan 1965: 409; DKB 1901: 314; Vollbehr 1912: 50). Schlothauer betont in seinem Artikel (wie auch Häuptling Assunganyi), dass der Forscher sich selbst das Leben nahm. Dies tat er jedoch, weil er sich in einer ausweglosen Lage wähnte, und es ändert wenig an dem Sachverhalt, dass er zuletzt ein Gefangener seiner Gastgeber wurde. Auch von anderen Europäern, die im Jahr 1890/91 eine Expedition Zintgraffs begleiteten, welche dann von Bafut- und Mankon-Kriegern angegriffen wurde, ist bekannt, dass sie es vorzogen, sich selbst die Kugel zu geben, anstatt Gefangene der feindlichen Angreifer zu sein und von diesen umgebracht zu werden. (Knutson 2002: 140f)

Im Oktober 1899 hatte Conrau sich noch in Victoria an der Küste befunden, wie aus einem der Briefe an Luschan ersichtlich ist (Acta/Africa Vol. 21; 1. Oktober 1899; Victoria), und dem Kurator derzeit eine Frachtsendung mit Artefakten aus dem Bangwa-Gebiet geschickt, als das Gerücht *„an die Küste drang, die Ekoi hätten den Leutnant von Queis [...] aufgefressen“*, wie Kurt Strümpell, der ein paar Jahre später sogenannte Strafexpeditionen gegen die Hochland-Bangwa anführte, rückblickend schrieb. (Strümpell 1921: 34) Der damalige Gouverneur Jesco von Puttkamer erinnert sich, dass Conrau mit Männern aus dem Bangwa-Gebiet zur Küste zurückgekehrt war. Er sei ihm gegenüber voll des Lobes über die Bangwa gewesen, die er als freundlich und ruhig beschrieb. Er habe alle seine Sammlungen, überflüssigen Koffer und anderes mehr beim Häuptling von Fontem zurückgelassen. Im November 1899 habe Conrau den Auftrag erhalten, nach dem im Cross-River-Gebiet verunglückten Leutnant von Queis zu forschen. Als er von dessen Tod erfahren habe, sei er umgekehrt und *„dann in östlicher Richtung quer durch das Land marschiert, um bei seinen Bangwa-Freunden seine Sachen und noch mehr Arbeiter für die Victoria-Pflanzungen zu holen.“* (Puttkamer 1900: 188) Am 24. Dezember erhielt der Gouverneur einen Brief von Conrau, der auf den 11. Dezember datiert war: Einige Bangwa hätten erfahren, dass ihre Angehörigen, die Conrau im Lauf des Jahres aus dem Hochland zur Küste geführt habe, beim Verrichten der Arbeit auf den Plantagen verstorben seien und dass er dafür verantwortlich gemacht werde. Er bat den Gouverneur in seinen Zeilen, ihm afrikanische Soldaten der deutschen Schutztruppe zur Befreiung zu schicken. Conrau hatte aber zugleich geschrieben, dass er versuchen wolle, die „Gemüther zu beruhigen“, und anderer-

seits schrieb er auch, dass er versuchen wolle, nachts durchzubrechen. Dieser realisierte Versuch, in einer Nacht zu fliehen, scheiterte freilich.

Conrau arbeitete sicher nicht nur für den Anthropologen Luschan, sondern auch – wie er ja selbst in Veröffentlichungen erwähnt (Conrau 1899: 205) – als Anwerber für Plantagenarbeiter. Er war übrigens nicht der einzige Europäer, der sich hierdurch einen Nebenerwerb schuf.² Vor allem der Herrscher von Bali-Nyonga hatte vormals gegen bestimmte Privilegien, die ihm durch ein Abkommen mit deutschen Repräsentanten in Kamerun gewährt wurden, Plantagenbesitzern an der Küste Arbeiter zur Verfügung gestellt. Die Bali rekrutierten diese auch bei ihren Nachbargruppen, vielleicht sogar bei weit entfernt lebenden. Doch der Bali-Häuptling schien seine Privilegien zu missbrauchen und seine eigenen Pläne zu verfolgen. So kann als sehr wahrscheinlich angenommen werden, dass zur Zeit, als Conrau die Bangwa aufsuchte, nicht so sehr die kulturelle und wissenschaftliche Erforschung von Neuland im Vordergrund stand, sondern gleichzeitig neue lokale Verbündete im Hinterland zur Lösung des notwendigen Bedarfs an Arbeitern und Trägern für die Erschließung der Kolonie gesucht wurden.

Dass Conrau forschte und kartografierte und einiges geleistet hat auf diesen Gebieten, steht außer Frage. Die meisten Ethnologen und Kunsthistoriker werden wohl nicht wissen, dass er nicht nur mit dem Ethnologischen Museum in Verbindung stand, sondern zu den zoologischen und botanischen Museen von Berlin und dortigen Mitarbeitern ebenso. In einem Brief an Luschan werden botanische und zoologische Spezimen erwähnt (Acta/Africa, Vol. 20. 18. Februar 1899, Kamerun [Duala]) und gleichfalls in einem Brief an den Geologen Kurt Hassert, den ich vor Kurzem in dessen Nachlass fand.³

Diesen Erwähnungen bin ich nachgegangen und kam zu einem überraschenden Ergebnis: Conrau hat nicht nur eine exzeptionelle Sammlung von Bangwa-Kunstwerken zusammengestellt, sondern bei seinen Wanderungen in weltabgeschiedenen Gebieten des Kameruner Hinterlandes der Küste auch Reptilien und Amphibien gefunden, die nach ihm benannt worden sind: Ihm zu Ehren wurde 1902 ein Zwerg-Gecko *Lygodactylus conraui* Tornier⁴ genannt, und eine

Froschgattung heißt *Conraua Nieden*. Heute schließen die Wissenschaftler sechs Arten in diese Gattung ein, darunter den Riesenfrosch *Conraua goliath*, der bis zu 32 Zentimeter groß werden und über drei Kilogramm wiegen kann und am Ufer großer Flüsse im Binnenland Kameruns vorkommt. Conrau selbst hat die Art *Conraua robusta*, die in den Gebirgsgebieten von Kamerun lebt, gesammelt. Diese Gattung gibt der Familie der *Conrauidae* den Namen. Nieden hat also dem Herrn Conrau die Gattung *Conraua* gewidmet und seinerzeit nur eine Art, *Conraua robusta*, eingeschlossen. Später wurden sowohl Arten, die bereits beschrieben worden waren, in diese Gattung eingegliedert, als auch neue Arten dieser Gattung beschrieben. Zuletzt beschrieben wurde die Art *Conraua derooi* aus Togo und Ghana. Die Verbreitung der Gattung reicht von Westafrika bis Eritrea. Sie ist auf Berggebieten beschränkt und lebt in Flüssen.⁵

Der Goliath-Frosch ist vom Aussterben bedroht. *Conraua robusta* (*Conraua goliath*) lebt, soweit bekannt, nur in Kamerun und Nigeria nah bei schwer erreichbaren Wasserfällen und Flussufern.⁶

Unwägbar Verknüpfungen

Diese unerwarteten Verbindungen führen nun wieder zurück zur Sammlungsgeschichte der oben schon erwähnten Stabfigur, die ein Haupt vor sich in den Händen hält. Die Figur (Abb. 2) befindet sich unter den Objekten, die im Jahr 1899 durch Conrau in das Ethnologische Museum gekommen waren und die Ende der 1920er-Jahre veräußert wurden, wie bereits erwähnt. (Lintig 2015: 130-135) Hypothetisch nehme ich an, dass diese *Lefem*-Stabfigur, nachdem sie das Museum verlassen hatte, in den Besitz von Gustav Tornier (1859-1938) gelangt ist. Er war Zoologe, Künstler, Anatom, Paläontologe und Taxonomist (Tierpräparator) am Museum für Naturkunde Berlin. Ich hatte noch nicht die Möglichkeit, diese Annahme zu verifizieren, dennoch ist, wenn die Hypothese sich als wahr erweist, schlüssig zu erklären, weshalb diese Stabfigur aus dem Gebiet der Hochland-Bangwa in Kamerun in die Sammlungen des Potter Museums gelangt ist. In diesem privaten Museum im UK waren Tierpräparate als Dioramen ausgestellt, die Szenen aus dem menschlichen Leben nachstellten.⁷

Zu den Beständen des Potter Museums zählten, außer den Taxidermien in der Form von anthropomorphen „viktorianischen Spleens“, Bumerangs, ozeanische Keulen, ein paar Masken – und der *Lefem*-Stab aus dem Bangwa-Gebiet, den Conrau einst für das Berliner Völkerkundemuseum gesammelt hatte.

Zeiten ändern sich, und mit ihnen ändert sich auch die Bedeutung der Kunst. Ein Artefakt ist nicht selbstreferentiell, sondern muss erklärt werden und braucht einen Kontext. So gesehen sind die Objektsammlungen von G. Conrau aus dem Bangwa-Gebiet nicht von Beginn an Kunst gewesen, ihre einstige Nähe zu den naturkundlichen Spezimen verdeutlicht dies allemal. Conrau hat die afrikanische Kunst also nicht entdeckt, er war ein Forscher, der sich an den damaligen Richtlinien der Anthropologischen Gesellschaft orientierte und sich nachweislich Anleitungen von



Abb. 3: *Conraua derooi* aus Togo 2009

Biologen, Geografen und Anthropologen in Berlin holte.⁸ In diesem Fall-Beispiel der Sammlungen Conraus im Gebiet der Bangwa kann, das soll hier auch gesagt werden, von Beute- oder Raubkunst eigentlich nicht die Rede sein. Ihre vormaligen afrikanischen Besitzer sind im Jahr 1899 bereit gewesen, die Artefakte oder Kultgegenstände gegen etwas Neues einzutauschen.⁹ Der heute steigende Marktwert dieser Sammlungen, fast schon ein globales Phänomen, kann nicht direkt mit dem ersten Tausch zwischen afrikanischen Besitzern und einem deutschen Faktoristen am Ende des 19. Jahrhunderts in Beziehung gebracht werden. Und letztlich ist das Überdauern der Artefakte, der Werke von meist anonymen Bildhauern aus dem Bangwa-Gebiet, wie auch Schlothauer in seinem Artikel sagt, tatsächlich eher auf die „weiße Wissbegier“ und das ästhetische Anliegen ganz weniger Anthropologen – einer von ihnen war Felix von Luschan – und dann von bildenden Künstlern und Liebhabern zurückzuführen. Der Zahn der Zeit hätte diese Werke im tropischen Klima Westafrikas zerstört. Verschiedene Schichten von Bildung, mündlicher Überlieferung und archivierter Erinnerung kennzeichnen das Bewusstsein oder die Identität in der Kameruner Moderne.¹⁰ Über die Trajektorien der älteren Artefakte aus der Region kursieren unter anderem Gerüchte und *Frauds*. Auch die Einheimischen könnten heutzutage ihre Kunstgeschichte studieren, indem sie die mündliche Überlieferung und das archivierte Material betrachten. Im Rückblick den Tausch der Bangwa-Kunst – meist gegen importierte „Raritäten“ – und die Bangwa-Historie (also etwa den Krieg zwischen der deutschen Schutztruppe in Kamerun und den Kriegern der Bangwa-Häuptlinge und ihren Verbündeten) als ein und dasselbe Thema anzusehen oder auf eine Formel zu bringen und folglich den Erwerb der Artefakte grundsätzlich zu polemisieren, ist im Allgemeinen nicht angesagt.

Die Figuren, Masken, Insignien und all die anderen im Prinzip wertgeschätzten Dinge von den Bangwa-Gruppen, die um 1900 in die westliche Welt kamen, sind in der Gegenwart Migranten der vierten Generation vergleichbar, die durch besondere Umstände besser als jemals erwartet eingegliedert wurden. Gerade die leicht zu bewegendenden Artefakte Afrikas, die während der deutschen Kolonialzeit zu Tausenden gesammelt und in Museumsdepots gebracht wurden, würden sich aber für eine ephemere Ästhetik der Erinnerung anbieten. Es sollte weniger steinerne Monumente zur Erinnerung an vergangene Katastrophen in der Geschichte geben (das Kriegsgeschehen während der Kolonialzeit im Bangwa-Land als Katastrophe dazuzählend) und stattdessen reflexive und zum Selbstdenken einladende Orte der anthropologischen, (kunst)historischen und politischen Bildung, die auch verschiedene Standpunkte zulassen, aber doch eine gemeinsame Basis, nämlich ein Interesse an der kommunikativen Wahrheitsfindung, besitzen. Die Dinge aus den Depots könnten in diesen Prozess einbezogen werden, der einer Lebensform der Erinnerung entsprechen würde, die sich mit der fortschreitenden Gegenwart weiter verändert. Derart umrahmt könnte auch weiter darüber reflektiert werden, wie in „progressiven“ Institutionen Objekte verwahrt und ausgestellt werden mögen, die in der Herkunftsgesellschaft einst in einem sakralen Kontext oder im Kult verwendet worden sind. – Freigeistern können die historischen Artefakte außerdem einen Vergleichsmaßstab für frühe lokale Fassungen geben.

Text: Bettina von Lintig

Bettina von Lintig (1958) studierte Philosophie und Ethnologie mit Abschluss Promotion (1990) in München. Freie Ethnologin mit Tätigkeiten in den Bereichen Lehre, Ausstellungen, Journalismus und Kunsthandel.

ANMERKUNGEN

- 1 Inzwischen hat Andreas Schlothauer mir schriftlich mitgeteilt, dass er diese Kraftfigur bei seiner Zählung im genannten Artikel schon berücksichtigt hatte. (April 2016)
- 2 “Heinrich Picht, by his own account, had, as a very young man, been briefly employed in Cameroon and had undertaken an expedition to recruit labour in the hinterland. After two years’ local experience he had earned enough in commissions as a recruiter to come home and study law at Berlin and Paris Universities, after which he was invited back to Cameroon.” (Rösenthaller 2001: 20 ff.)
- 3 Leibniz-Institut für Länderkunde, Archiv für Geografie, Nachlass Kurt Hassert, Briefe Conraus an Hassert, 201/46 (IfL-Leipzig), Courtesy Tribal Art Magazine.
- 4 Gustav Tornier (1859-1938) war ein Zoologe, Künstler, Anatom, Paleontologe und Taxidermist am Museum für *Naturkunde Berlin*. Er nannte einen Zwerg-Gecko aus Kamerun *Lygodactylus conraui*, da G. Conrau den Holotypus auf einer seiner Expeditionen gefunden hatte. (Beolens 2011: 58, 266)
- 5 Persönliche Korrespondenz, Prof. Dr. Annemarie Ohler, Kuratorin für Amphibien am Naturhistorischen Museum, Paris (8. Mai 2016)
- 6 Siehe zu diesem Thema Lamotte 1968
- 7 Auf der Internetseite Wikipedia wird erwähnt, dass der zeitgenössische Künstler Damian Hirst das Angebot machte, alle Dioramen des Museums für eine Million Pfund zu kaufen, anscheinend um die Sammlung zusammenzuhalten. Die Auktionatoren sollen dies abgelehnt haben. (Walter Potter – Wikipedia, the free encyclopedia, Stand 28. April 2016)
- 8 Die Briefwechsel mit dem Anthropologen Felix von Luschan und dem Geologen Kurt Hassert sind erhalten. Conrau besuchte während eines mehrronatigen Deutschlandaufenthalts im Jahr 1898 den Experten für tropischen Plantagenanbau, Ferdinand Wohltmann, in Bonn, vgl. IfL-Leipzig, Nachlass Kurt Hassert 201/45
- 9 Wenn die vernichtenden Konsequenzen, die dem Vertrag in Form der Blutsbruderschaft zwischen G. Conrau und Häuptling Assunganyi bald folgten, absehbar gewesen wären, wäre das gegenseitige Interesse bestimmt geringer ausgefallen.
- 10 Vgl. Marilyn Douala Manga Bell, Gründerin des zeitgenössischen Kulturforums Doual’art, auf einer Konferenz des Goethe Instituts in Johannesburg (March 2016)

LITERATUR

- Beolens, Bo; Watkins, Michael; Grayson, Michael:** The Eponym Dictionary of Reptiles, Baltimore 2011
- Conrau, Gustav:** Im Lande der Bangwa (Hierzu Karte 7.), in: von Danckelman (Hrsg.): Mittheilungen von Forschungsreisenden und Gelehrten aus den Deutschen Schutzgebieten, Bd. 12, Berlin 1899, S. 201-210
- DKB (Deutsches Kolonialblatt):** Aus Bailland, in: Deutsches Kolonialblatt; 5. Jg., Nr. 9, Berlin 1894
- Dunstan, Elizabeth:** A Bangwa account of early encounters with the German Colonial Administration. Translation of a Text recorded by the Fon of Fontem, in: Journal of the Historical Society of Nigeria, Vol. III, No. 2, 1965
- Gebauer, Paul:** Art of Cameroon. The Portland Museum, Portland, Oregon in Association with the Metropolitan Museum of Art, New York, N.Y. 1979
- Höpfner, Gerd:** Die Rückführung der ‘Leningrad-Sammlung’ des Museums für Völkerkunde, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz; Band XXIX; Berlin 1993, S. 157-172
- Knutson, Knut:** Knutson’s Memoir: The Cameroon Mountains and the Biafran Swamps, in: Ardener, Shirley (Editor): Swedish Ventures in Cameroon 1883-1923. Trade and Travel, People and Politics. The Memoir of Knut Knutson with supporting Material, New York, Oxford 2002
- Lamotte, Maxime und Perret, Jean Luc:** Révision du genre Conraua Nieden, in: Bulletin de L’I.F.A.N. T. XXX, sér. A, no 4, 1968
- Lintig, von Bettina:** Object History. From Fontem to Berlin: The long journey of a Bangwa *Lefem* staff, in: Tribal Art, Summer 2015 XIX-3 / Number 76, S. 130-135
---: Die Bildende Kunst der Bangwa; Werkstatt-Traditionen und Künstlerhandschriften, München 1994
- March, Leonie:** Humboldt-Forum. Ein Schlüssel zur Welt. Bei: Deutschlandfunk Köln, zit. nach Goethe Institut, Medieninfo (Newsletter), April 2016
- Puttkamer, von Jesco:** Das kaiserliche Gouvernement berichtet über die Ermordung des Faktoristen Conrau, in: Deutsches Kolonialblatt (DKB), 11. Jg., Nr. 5, Berlin 1900
- Rösenthaller, Ute:** Max Esser: His Life and Labours, in: E. M. Chilver and Ute Rösenthaller (Hrsg.): Cameroon’s Tycoon. Max Esser’s Expeditions and its Consequences, New York, Oxford 2001
- Schlothauer, Andreas:** Die Kamerun-Sammlungen von Gustav Conrau im Ethnologischen Museum Berlin – Figuren der Bangwa (Grasland) sowie der Balong, Barombi und Banyang (Waldland), in: Kunst&Kontext 09, 2015, S. 15-26
- Strümpell, Kurt:** Blätter aus der Geschichte der Schutztruppe, Heidelberg 1921
- Vollbehr, Ernst:** Mit Pinsel und Palette durch Kamerun, Leipzig 1912.

BRIEFE

Staatliche Museen zu Berlin, Archiv der Abteilung Afrika, Acta/Africa Vol. 19, 20, 21, 22. Briefwechsel G. Conrau / F. v. Luschan; 1898-1899.
IfL-Leipzig 1898/99: Archiv des Leibniz-Instituts für Länderkunde, NL Kurt Hassert. 201/45&46. Zwei Briefe von Gustav Conrau an Kurt Hassert. Minden 1898; Bangwa 1899. Transkription der handschriftlichen Briefe im Archiv für Geographie (Leipzig); courtesy: Tribal Art, Primedia, Brüssel 2015.

FOTOS

© Ethnologisches Museum Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Foto: Claudia Obrocki (Abb. 1); Frederik Dehaen, courtesy of Kevin Conru (Abb. 2a, 2b); Annemarie Ohler (Abb. 3).

DIE SAMMLUNG NELL WALDEN IN DER SCHWEIZ 1932 - 1945

Genf, Basel, Bern, Zürich – Stationen einer Reise

Das Archivmaterial des Musée d'Ethnographie Genève (MEG) und des Bernischen Historischen Museums ist in den bisherigen Publikationen zu Nell Walden (Tisa Francini 2011, Bilang 2000) nicht ausreichend berücksichtigt. Mit den verfügbaren Unterlagen lassen sich Objekte identifizieren, teilweise kann der heutige Verbleib und der Voreigentümer rekonstruiert werden, außerdem sind die Stationen in der Schweiz genau nachvollziehbar.

Genf	Musée d'Ethnographie	August 1932 bis Dezember 1934
Basel	Museum für Völkerkunde	Dezember 1934 bis März 1936
Bern	Historisches Museum	März 1936 bis 1945 / 1952 / 1958 / 1984
Zürich	von der Heydt und Museum Rietberg	ab 1952 / 1956 / 1984

Die Briefe in Bern und Genf vermitteln spannende Einsichten in das wenig bekannte Beziehungsgeflecht aus Museumsmitarbeitern, Händlern und Sammlern der 1930er-Jahre. Genannt sind Arthur Speyer II, Eugène Pittard, Charles Ratton, Fritz Sarasin, Rudolf Zeller und Eduard von der Heydt.

1932 bis 1934: Musée d'Ethnographie Genève (MEG)

Spätestens am 24. Juni 1932 nahm der österreichische Journalist Felix Stössinger (1889-1954) im Namen von Nell Walden erstmals Kontakt mit dem MEG auf und bot ihre ethnografische Sammlung als Leihgabe an. Der damalige Direktor Eugène Pittard antwortete zwar interessiert, aber in den folgenden Briefen kam es nicht zu konkreten Absprachen. Am 27. Juli 1932 traf in Genf ein Brief des Berliner Transportunternehmens Gustave Knauer (Wichmannstrasse 7-8, Berlin W-62) ein mit der Information, dass „die Kisten mit Objekten einer wissenschaftlichen Sammlung, etwa 700 Kilo“¹ an die Genfer Firma Sauvin, Schmidt & Co gesandt wurden. Pittard drückte im Brief vom 2. August 1932 seine Verwunderung aus: „Ich muss zugeben, dass ich diese Eile nicht verstehe? Gibt es Ärger in Deutschland?“² Bereits mit Brief vom 4. August 1932 meldete das MEG an Stössinger: „... die Firma Sauvin Schmidt & Cie hat die Ankunft der Sammlung von Frau Nell Walden-Heimann angezeigt.“³ Als Anhang lag dem Brief der Entwurf eines Leihvertrages bei, in welchem bereits erwähnt ist, dass „Nell-Walden-Heimann in Ascona (Tessin), Schweiz wohnhaft ist“. Der Leihvertrag zwischen Walden und dem MEG wurde dann erst am 5. Oktober 1932 abgeschlossen.

Nicht vorgesehener und nicht eingeplanter Nebeneffekt der Transaktion Berlin-Schweiz waren die Zollgebühren in Höhe von 375,15 Franken. Es bestand die Möglichkeit der Stundung, wie Stössinger in einem Brief an Pittard vom 2. Februar 1933 schrieb: „Leider hat sich eine wenig angenehme Überraschung ergeben. Es sind 375,15 Franken an Zollgebühren

zu bezahlen. Wie Sie wissen, befindet sich die Sammlung moderner Gemälde von Frau Walden-Heimann im Museum Basel. Dank der Intervention des Museums war es dort möglich die Zahlung eines ähnlich hohen Betrages, 400 Franken aufzuschieben. Für Depot und Transport hat die Firma Sauvin, Schmidt et Cie eine ähnliche Summe in Rechnung gestellt. Der Zoll war nicht zu bezahlen, da das Museum sich verpflichtet hat, die Bilder nicht an die Eigentümerin ohne Zustimmung des Zolles zurück zu geben. So eine vorteilhafte Regelung dieser Frage war nur möglich, weil Frau Walden Heimann Eigentümerin eines Stück Landes und eines Hauses in Ascona ist.“⁴ Aus dem letzten Satz ergibt sich, dass die folgende Bemerkung bei Tisa Francini nicht ganz richtig sein kann: „Die Sammlungen von Nell Walden kamen Mitte 1932 in die Schweiz, sie selbst folgte im Herbst 1933“ (Tisa Francini 2011: 164). Der Ankunftszeitraum der Sammlung stimmt; ihren Wohnsitz im Tessin hatte Nell Walden zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits. Erste Besuche in Ascona am Monte Verità bei von der Heydt sind im Jahr 1928 nachweisbar. Aus einer Karte vom November 1936 an den Berner Kurator Rudolf Zeller ergibt sich, dass Walden neben einer Wohnung, die sie selbst bewohnte, weitere zwei Einheiten vermietete: „Die kleine Casa Svedese ist vermietet, [...] aber leider steht Halla II noch leer.“



Abb. 1a: Bericht über Nell Walden in einer schwedischen Zeitschrift vom 29. März 1931 (Walden-Archiv Landskrona, Pressealbum)

In einem Text vom 12. Februar 1933 ist die Eröffnung einer Ausstellung vom selbigen Datum mit dem Titel „Masques océaniens et masques nègres“ erwähnt. Nell Walden-Heimann wurde als „Amateur“ vorgestellt, eine Adellung, keine Herabwürdigung der Sammlerin: „Ein kleiner Teil dieser Sammlung ist momentan ausgestellt: es sind hauptsächlich Masken aus Papua-Neuguinea [...] Masken der Neger und Ozeanier und eine schöne Kollektion von Pastellzeichnungen. Diese sind das Werk eines Missionars, M. Grébert.“⁵ Im folgenden Brief vom 18. Februar 1933 schrieb Pittard an Stössinger: „Ich schicke Ihnen eine Ausgabe des Journal de Genève, darin findet sich ein Artikel zu einer Ausstellung ozeanischer und afrikanischer Masken.“⁶ Verfasser des Beitrages war Eugène Pittard. Interessant ist seine Sicht des damaligen Marktes für afrikanische und ozeanische Skulpturen und die Erwähnung von Fälschungen (Imitationen): „Die Negerkunst ist vielleicht noch mehr in Mode als die ozeanische. Die Kuriositätenhändler in Paris, Berlin, London und New York bemühen sich sehr die Museen und die Salons mit Statuen und Masken zu schmücken. Sie haben Recht gehabt - wenigstens was die Museen betrifft - wir haben viel gelernt beim Studium der Ästhetik der Schwarzen. Die zeitgenössischen Maler haben sich nicht geirrt und dies mit feinem Gespür vor anderen erkannt. Dann hat es sich mit Snobismus gemischt. Jeder möchte heute Negerkunst haben. Eine derartige Begeisterung hat unweigerlich die Herstellung von Imitationen begünstigt. Die Objekte wurden in großer Zahl auf dem Boden Afrikas unter der Aufsicht von schlaun Europäern hergestellt.“⁷

Im Dezember 1933 gelang es Pittard, den „Freipass“ des Zolles um ein Jahr, bis 16. Dezember 1934, zu verlängern.⁸ Das MEG empfand das schwebende Zollverfahren und das Depot der Sammlung wohl als Last. Am 1. Oktober 1934 schrieb Pittard an Stössinger: „Es ist sehr schwer für das Museum die Unterbringung der Sammlung von Frau Nell Walden fortzusetzen.“⁹ Kurzfristig gelang es Nell Walden, das Baseler Völkerkundemuseum für die Aufnahme der Sammlung zu gewinnen: „Leider bekam ich Ihren Brief mit der Anfrage, was mit meiner ethnographischen Sammlung geschehen soll, sehr spät und auf Umwegen durch meinen Kunsthändler Herr Stössinger in Prag. Ich wandte mich an das Basler Völkerkunde Museum und habe erst heute durch mir ermöglichte persönliche Verhandlung die definitive Zusage erhalten. Das Museum in Basel wird die Sammlung weiter übernehmen.“ Der letzte Brief der Genfer Akte datiert auf den 28. Dezember 1934, spätestens zu diesem Zeitpunkt war die Sammlung auf dem Weg nach Basel.¹⁰

Aus den Genfer Akten sind einige Angaben zur Zusammensetzung der Sammlung und zur Herkunft einiger Stücke möglich. In der Sammlungsliste vom 19. Dezember 1932 sind, nach Kontinenten gegliedert, 327 Nummern aufgeführt:

Nummer	Region	Anzahl
1 - 92	Alt-Peru und Alt-Mexiko	92
93 - 166	Afrika	74
167 - 303	Ozeanien	137
304 - 327	Batak, Dayak, Nias	24 ¹¹

Bei drei Objekten, den Nummern 197-199 aus „Neu-Mecklenburg“ (heute Neu-Irland), enthält die Liste den Namen des Voreigentümers: „Collection Neisser“. Möglicherweise handelt

es sich um den Arzt und Kunstsammler Albert Neisser (1855-1916) aus Breslau. Die Nummer 197, „geschnitzte Pfosten eines Zeremonialhauses“¹² (Malangan), befindet sich heute im Historischen Museum Bern (1936.510.1023). Die Nummer 198, eine „Maske mit Flügeln und Verzierung“¹³, ist laut Jahresbericht 2009 im Museum Rietberg Zürich (RME 405). Der Verbleib der zweiten Maske der Sammlung Neisser (Nummer 199), „Maske mit Verzierung“, ist unklar.¹⁴ Als herausragendes Stück („pièce rare“) ist die Nummer 185 genannt, eine „Schildpatt-Maske der Torres-Inseln“; auch diese ist heute im Museum Rietberg Zürich (RME 1).

Dezember 1935 bis Februar 1936 - Völkerkundemuseum Basel

Im Museum der Kulturen Basel gibt es im „Dokumentenarchiv“ keinen Hinweis auf Nell Walden, jedoch sind in der Ozeanien-Abteilung noch Spuren vorhanden. Vermerkt sind als „Dauerdepositum: Einlieferer Nell Walden, Geschenk 1935, Einlauf V_0198, Einlaufnummer Vb11912, Maske Torres-Strasse, Zurückgezogen“. Ähnliche Vermerke gibt es für ein „Fischidol Osterinsel“ (Vc774) und ein „Idol Osterinsel“ (Vc775).¹⁵

Februar 1936 bis 1952 bzw. 1958 - Historisches Museum Bern

Der erste Brief zwischen Nell Walden und Rudolf Zeller, dem damaligen Kurator der ethnologischen Abteilung des Historischen Museums in Bern, datiert auf den 20. Februar 1936. Walden schrieb: „Bronner (die Transportfirma, Anmerkung A.S.) hat mitgeteilt, dass der Freipass verlängert ist bis Dezember 36. [...] Wenn Sie es für richtig halten schreibe ich jetzt Bronner, dass er meine ethnografische Sammlung im Basler Völkerkunde-Museum sorgfältig verpacken soll [...] und [...] nach Bern Historisches Museum senden soll? [...]“

Das Museum übernimmt hoffe ich die kleine Freipass-Verlängerungs-Summe (bis Dezember) von August 36 an die Feuerversicherung?“ Und mit Brief vom 24. Februar 1936 bestätigte Walden (Casa Halla): „Heute gab ich Bronner den Auftrag die ethnografische Sammlung zu verpacken und nach Bern [...] zu senden. [...] Gleichzeitig habe ich auch Doktor Paravicini mitgeteilt, dass die Sammlung als Leihgabe zur Ausstellungszwecke nach Bern geht.“ Am 4. März 1936 meldete das Transportunternehmen Bronner an Zeller: „10 Kisten [...] auf dem Weg nach Bern“.

Das Basler Museum hatte Nell Walden wohl das Ausstellen von größeren Sammlungsteilen angekündigt, dann aber nur drei Stücke in die bestehende Ausstellung integriert. Diese besonders wertvollen Kunst-



Abb. 1b: Holzfigur aus Bali (vor 1930); ehemals Sammlung Walden, heute im BHM Inv. Nr. 1945.257.0074 weitere Nummern auf dem Stück „Bali 74“ (schwarz) und „O.lnd. 394“ (weiß, durchgestrichen)



Abb. 2: Nell Walden und Eduard von der Heydt 1928 auf dem Monte Verità (Tessin, Schweiz)

werke der Sammlung versuchte der damalige Basler Direktor Fritz Sarasin (1959-1942) zu sichern. „Wir wollen Ihnen keine Rechnung stellen für die Arbeitsstunden, die auf Ihre Sammlung verwandt worden sind [...] aber wir nehmen an, dass Sie [...] zwei Figuren der Osterinsel und eine Maske der Torres-Inseln auch weiterhin als Depot bei uns lassen.“¹⁶ In ihrem Brief vom 29. Februar 1936 an Zeller kommentierte Walden dieses Anliegen: „Sie sehen [...] den Brief aus Basel [...] Ziemlich starkes Stück, nicht? Vor allem das Ansinnen die besten Stücke zu behalten, ja sogar noch das Ersuchen an mich Basel eines davon zu schenken --- ganz abgesehen von allem Anderen möchte ich wissen, in wie fern Basel verdient hat, dass ich dem Museum etwas schenke!! Steht auf demselben Niveau wie damals, als Dr. Sarasin mich sagen liess, ich solle im Falle meines Todes Basel die Sammlung vermachen --- wohl dafür, dass die Sammlung in den Kellern in Basel ruhen dürfte --- es ist wirklich stark. Na, wie sie sehen aus beiliegenden Copie meines Briefes an Basel habe ich versucht diplomatisch und ruhig zu antworten --- ich will ja keine unkultivierten Auseinandersetzungen haben. ... Ich muss sagen unter uns --- ganz unter uns: nie habe ich so unchewalereske Erfahrungen gemacht wie hier von Anfang bis zu Ende mit dem Basler Museum! --- Ich habe so allmählich ein Horror für Basler Leute und Institute bekommen. [...] Speyer bestätigte auch mein Eindruck von Dr. S.“

Dem Brief ist neben den emotionalen Äußerungen eindeutig zu entnehmen, dass Nell Walden sehr an der Ausstellung ihrer gesammelten Objekte gelegen war. So ist nicht verwunderlich, dass Zeller bereits nach wenigen Monaten meldete: „Nun, Basel hat von Deiner ganzen Sammlung volle drei Stück aufgestellt, nämlich die Torres-Maske und die zwei Figuren von der Osterinsel. Wir in Bern haben nun von den 327 Nummern volle 155 ausstellen können und alle wichtigen, repräsentativen Stücke sind natürlich dabei. Es hat aber ein hartes Stück Arbeit gekostet.“¹⁷ Im Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums (im folgenden „Jahrbuch Bern“) für 1936 schrieb Zeller auf Seite 3: „Wie das angehängte Zuwachsverzeichnis ausweist, hat im verflossenen Jahre die ethnographische Sammlung eine ganz bedeutende Vermehrung erfahren. [...], indem Frau Nell Walden in Ascona sich entschloss, ihre bedeutende ethnographische Privatsammlung bei uns zu deponieren. [...] So gelang es immerhin, von der ca 300 Nummern

zählenden Sammlung mehr als die Hälfte zur Ausstellung zu bringen [...].“ Die folgende Behauptung bei Tisa Francini ist nachweisbar falsch: „Erst wieder gegen Kriegsende erklärte sich Nell Walden zu einer Reihe von Ausstellungen bereit“ (2011: 164). Es waren etliche ozeanische und afrikanische Masken 1933 in Genf, dann drei Stücke 1935 in Basel und 155 Objekte ab Juni 1936 in Bern ausgestellt.

Interessant ist die wissenschaftliche Bewertung der Walden-Sammlung durch Zeller: „Die ganz intuitiv, weniger nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten, als nach Geschmack und aus künstlerischem Empfinden heraus gebildete Kollektion, hat den Nachteil, dass von nur wenigen Objekten der dokumentarische Nachweis der genauen Herkunft vorhanden ist, so dass diese aus stilkritischen Erwägungen heraus bestimmt werden muss. [...] Derart gesehen ist die Sammlung Nell Walden für uns von grossem Interesse, und wir haben auch, da die Qualität durchschnittlich gut ist, darauf gehalten, sie zur grösseren Hälfte auszustellen“ (Jahrbuch Bern 1936: 30). Im selben Jahrbuch findet sich auch eine detaillierte Beschreibung der Sammlungsgegenstände nach Kontinenten.¹⁸ Ein Abgleich des Berner Eingangsbuches und Jahrbuches 1936 sowie der Genfer Unterlagen zeigt, dass diese weitgehend identisch sind und in beiden Fällen 327 Nummern listen. Im Jahr 1937 kamen dann 14 weitere Nummern dazu, wie eine Karte von Zeller an Walden vom 11. November 1937 belegt. Zeller „bescheinigt, dass Frau Nell Walden in Ascona am 10. November 1937 als Ergänzung ihrer hier liegenden ethnographischen Sammlung dem Museum als Leihgabe übergeben hat:

1 polychrome Statuette, die Göttin Kali darstellend aus Bali
3 Wayangfiguren aus Leder, aus Java
10 altpfeuanische Textilfragmente“¹⁹

Im Februar 1938 äusserte Walden Zeller gegenüber erstmals die Idee, Teile ihrer Ethnografika-Sammlung zu veräußern, vor allem, um das ungelöste Zoll-Problem zu erledigen. Zeller schlug von der Heydt als Donator vor und schrieb im Brief vom 18. Februar 1938: „Jemand sagte mir einmal, du seist seine Privatsekretärin gewesen.“ Walden antwortete am 20. Februar 1938: „Du weisst: ich ersticke in Gegenständen und habe kein Geld und muss so grotesk es klingt mir wirklich immer Sorgen machen wie ich die notwendigsten Dinge: vor allem Hypotheken-Zinsen und alle Steuern prompt wie es sich gehört erledige. Mit von der Heydt stehe ich sehr gut – stand immer gut mit ihm - aber was die Leute für Blödsinn reden: seine Privatsekretärin war ich weiss Gott nicht – ich lernte ihn in Berlin vor circa 9 Jahren kennen, wo er in meine Wohnung kam, wie so viele, um die Sammlungen zu besichtigen – wir kamen in Verkehr – er war oft eingeladen bei uns und er hat mir auf Ascona – vielmehr auf Monte Verita – aufmerksam gemacht – bis ich mein eigenes Haus hatte – wohnte ich immer oben auf dem Monte - Frühling und Sommer war ich immer drei-vier Wochen dort als Hotel-Gast.“

Mit einem Schreiben vom 26. März 1938 wandte sich Zeller zwar vor allem wegen der Taxierung der Stücke an Arthur Speyer II, vermittelt aber auch einen tiefen Einblick in das Beziehungsgeflecht Händler - Museumsmitarbeiter - Sammler. Genannt werden der französische Händler Charles Ratton, der deutsche Sammler Eduard von der Heydt und der deutsche Händler Arthur Speyer II. „Ich war nun aber nicht zu meinem blossen Vergnügen bei v. d. H., sondern wollte zu gleicher Zeit ein Geschäft in die Wege leiten. Du weisst Halla [Nell Walden]

braucht Geld. Nun ist wohl ihre ethnographische Sammlung bei uns als ihre Leihgabe, aber sie kann nicht frei darüber verfügen, weil die Sammlung nur provisorisch verzollt ist, d.h. der Spediteur in Basel hat Garantie geleistet. Wäre die Sache einmal geregelt, dann wäre die Sammlung für sie frei. Du weisst, sie liegt ja schon seit Jahren bei uns in der Schweiz, zuerst in Genf, dann in Basel und nun bei uns. Ein Schwede in Neuyork würde sie en bloc übernehmen, aber sie sähe sie lieber in der Schweiz, wo sie nun ihren definitiven Wohnsitz hat. Ich habe bei der Schweiz. Oberzolldirektion eine letzte Verlängerung des Freipasses bis 1. Dz. 1938 erlangen können; bis dahin sollte der Zoll bezahlt sein.

Ich habe nun Halla den Vorschlag gemacht, einige Stücke dem Museum abzutreten und da wir selber z.z. kein Geld haben [...], so habe ich nur eine Möglichkeit, nämlich Herrn v. d. Heydt einzuspannen und ihn zu bitten einzelne Objekte anzukaufen und sie bei uns als dauernde Leihgabe zu belassen. Da Halla und v. d. H. ganz gut zusammen stehen, wäre er sofort dafür zu haben, nur möchte er keine phantastischen Preise bezahlen. [...]

Nun weiss ich ja wohl, dass Du s.[einer] Z.[eit] mit v. d. H. einen Zusammenputsch gehabt hast und den Mann nicht liebst, aber ich habe als dritter den bestimmten Eindruck erhalten, dass da ein Missverständnis zugrunde liegt. v. d. H., dem du nur als Kaufmann in Ethnographika bekannt warst, konnte doch schlechterdings nicht wissen, dass Du nicht Händler nach Art der Ratton etc. bist, mit denen er zu verkehren pflegte. Er hat dann gemerkt, dass Du in erster Linie begeisterter Amateur²⁰ bist, der gelegentlich etwas verkauft, um ein anderes besseres oder ihn sonst interessierendes Stück erwerben zu können, einen Standpunkt, den er vollständig begreift. Er hat, wie ich mich erst dieser Tage in Ascona überzeugen konnte, nicht das geringste Ressentiment gegen Dich; er sagte nur, Du seiest teuer, aber Deine Sachen sind auch entsprechend gut.

Ich habe also, um Halla entgegenzukommen, sowohl mit ihr wie mit v. d. H. Unterhandlungen gepflogen und beider Wunsch ist, eine allfällige Transaktion möchte an das Berner Museum gehen.

Nun gilt es die Sammlung als Grundlage für den Verkauf einzelner Stücke zu taxieren. Halla hat keine Unterlagen, ich bin viel zu wenig im Handel und so kamen wir auf die Idee, Dich um den Freundschaftsdienst zu bitten, die Stücke zu taxieren an Hand der Photos auf den Katalogzetteln²¹ von denen (es wären im Ganzen 341) wir Dir nur 60 Stück zusenden würden mit der Bitte, da wo es vorgedruckt, eine Schätzung in Schweizerfranken anzubringen. [...]

Meinerseits muss ich für die Taxation einige Gesichtspunkte anbringen. Von nur ganz wenigen Stücken der Sammlung ist die genaue Herkunft bekannt und das vermindert stark den wissenschaftlichen Wert der Sammlung. Bei einem Kunstgewerbemuseum kommt das ja erst in zweiter Linie. Es beurteilt ein Stück nach seinen ästhetischen Wissenschaften [...] Für eine Museum für Völkerkunde steht die Sache ganz anders [...] V. d. H. kommt in der zweiten Aprilhälfte nach Bern und will sich die Sachen ansehen“. Eine Karte um Ostern 1938 von Zeller an Speyer belegt, dass dieser seine Arbeit erledigt hatte: „Herzlichen Dank für die Katalogzettel mit Deinem Bericht bzw. den Taxationen. Sehr wertvoll sind mir auch Deine genauen Herkunftsangaben; das war ja gerade die schwache Seite von Nells Sammlung“.

Aus dem Ankauf durch Heydt wurde damals nichts, wie eine Karte vom 4. Dezember 1938 von Zeller an Walden belegt: „Am 1. Dez(ember) war der Freipass für Deine ethnograph. Sammlung wieder abgelaufen und sowohl die Oberzolldirektion wie Bronner in Basel sind bei uns deswegen vorstellig geworden. Ich habe sofort das Gesuch um eine nochmalige Verlängerung um ein Jahr eingereicht [...] Im nächsten Jahr sollte die Sache schon definitiv geregelt werden. Ich hoffte ja, von der Heydt werde einige von Deinen Sachen übernehmen, er hatte ja versprochen bei uns vorbeizukommen. Als ich ihn bei Gelegenheit einer anderen Korrespondenz daran erinnerte, gab er zu, die Sache ganz vergessen zu haben. Er ist auch seither nicht erschienen und ich bin der Meinung, wir sollten uns nicht zu sehr darauf verlassen und die Sache unter uns zu ordnen suchen. Du könntest uns z. B. den langen Ahnenpfehl der Coll. Neisser überlassen und wir würden dann den Zoll für die übrigen Ethnographika bezahlen und Du bekämst damit die Sammlung frei und könntest dann nach Belieben darüber verfügen.“ Es gelang Zeller die entsprechende Summe anderweitig aufzubringen. Ein Jahr später, am 3. Dezember 1939, schrieb er an Nell Walden: „So, nun ist die Sache mit dem Zoll in Ordnung und Du kann(st) wieder über Deine Sammlung verfügen. Die Kosten, welche ich übernommen habe, betragen:

Zoll	371,05 Fr
Statist. Gebühr	1,10 Fr.
Verzugszins für 2140 Tage	110,00 Fr.
4 % Stempelgebühr	19,30 Fr
Zus. Fr.	501,45

Mir selber war neu, dass die Zollverwaltung für den Freipass einen Zins des Zollbetrages erhebt und da seit 6 Jahren die Sammlung in der Schweiz ist, machte es diesen Betrag aus, eine etwas unangenehme Überraschung.

Von dem ausgelegten Betrag nehme ich also nach unserer Abmachung die Nr. 197 der Sammlung, den durchbrochen geschnitzten Malangane von Neumecklenburg, den Speyer selber zu Fr. 600,- geschätzt hat, zu Eigentum“ (Abb. 4). Und im Jahrbuch verkündete Zeller: „Der schöne durchbrochene Ahnenpfehl (Malangane) aus Neu-Mecklenburg, welcher der bei uns deponierten Sammlung von Frau Nell-Walden angehört, ist nun vom Museum käuflich erworben worden und das repräsentative Stück ist damit definitiv in unseren Besitz übergegangen“ (Jahrbuch Bern 1939: 215). Etwa ein Jahr später, am 16. Oktober 1940 verstarb Rudolf Zeller an den Folgen eines Schlaganfalls²³ (Jahrbuch Bern 1940: 5-15).

Wohl anlässlich der geplanten Ausstellung *Der Sturm. Sammlung Nell Walden aus den Jahren 1912-1920* im Kunstmuseum Bern 1944/45 (Abb. 3) ist am 5. November 1943 im „Eingangsbuch 1932-51“ als „Depot Frau Nell Walden, Ascona“ ein zweiter Eingang von 88 Positionen aufgelistet, die alle nicht auf der Zollliste Genf standen, denn sie waren Teil ihres privaten Umzuges und daher nicht beim Zoll zu deklarieren. Das Jahrbuch berichtet über den Eingang und nennt 216 Nummern: „Die zweite Sammlung ist uns von Frau Nell Walden, Ascona (heute Schinznach-Bad) als Ergänzung ihrer bereits in den Jahren 1936 und 1937 dem Museum zur Verfügung gestellten Privatsammlung als Depositum überwiesen worden. Unter den total 216 Nummern befinden sich viele qualitativ hervorragende Stücke, die wir zur Ausstellung bringen konnten. Der Rest musste magaziniert werden“ (Jahrbuch Bern 1945: 185). Da die Sammlung vorher bereits



Abb. 3: „Ausstellung Nell Walden im Kunstmuseum Bern 1944/45“

341 Nummern umfasste, bestand Nell Waldens Sammlung also mindestens aus 557 Nummern (327 + 14 + 216).

Im Jahr 1945 erwarb Heydt für das Historische Museum Bern 102 Objekte, also etwas weniger als 20% der Ethnografika-Sammlung Waldens. Im Jahrbuch Bern steht: *„Wir hatten schon mehrmals Gelegenheit, in unseren Jahresberichten von der umfangreichen Sammlung der Frau Nell Walden [...] zu berichten, die 1936 als Leihgabe an das Historische Museum gekommen und seither oft ergänzt worden ist. Nachdem das ganze, aus mehreren hundert Nummern bestehende Material schon 1944 zu einer interessanten Ausstellung im Kunstmuseum Bern vereinigt worden war, wurden im Sommer 1945 die Gegenstände aus Afrika, vermehrt um 80 ausgewählten Objekten aus unsern eigenen Beständen, an die Ausstellung afrikanischer Kunst im Kunstgewerbemuseum in Zürich ausgeliehen. Dort begegneten die schönen Stücke, in wirkungsvoller Ausstellung, bei Fachleuten und Liebhabern grossem Interesse, so dass eine allmähliche Auflösung der Sammlung vorauszu sehen war. Um aber doch wenigstens die wertvollsten Gegenstände dem Berner Museum zu erhalten, erklärte sich in grosszügiger Weise Herr Baron Dr. E. von der Heydt, Ascona, bereit, eine grössere Anzahl derselben anzukaufen und der Ethnographischen Abteilung als Leihgabe weiterhin*

zur Verfügung zu stellen. Unter den total 102 ausgewählten Stücken befinden sich mehrere durch Alter und Seltenheit ausgezeichnete Masken und Holzplastiken aus der Südsee und Afrika, dazu eine grössere Kollektion von Altertümern aus Mittel- und Südamerika. Vor allem sei erwähnt die kostbare Schildpatt-Maske von der Torresstrasse und eine Anzahl interessante Masken und Ahnenfiguren aus dem südlichen Neuguinea, speziell aus dem deutschen Sepikgebiet. Ausserdem die schöne Sammlung altperuanischer Tongefässe, die mit ihren charakteristischen figürlichen Darstellungen die indianische Kunst Südamerikas besonders wirkungsvoll repräsentieren, sowie eine grosse Steinplastik der altmexikanischen Maisgöttin.²² [...] Aus den restlichen Beständen der Sammlung Nell Walden, die auf Ende des Berichtsjahres ihrer Besitzerin wieder zur

Verfügung gestellt wurden, erhielten wir mehrere Gegenstände als Geschenk - wir nennen bloss eine ausdrucksvolle polychrome Holzfigur der Kali von der Insel Bali - und konnten auch einige Objekte zu vorteilhaften Preisen erwerben“ (1946: 188-189).

Die genannte Holzfigur aus Bali (Abb. 1b: 1945.257.0074) ist auch im Zuwachsverzeichnis des Jahrbuches für das Jahr 1945 erwähnt²³, weiterhin im Zuwachsverzeichnis für das Jahr 1946 ein Konvolut Pfeile aus Papua-Neuguinea (1946.510.1073-92).²⁴ Neben der bereits genannten *malangan*-Schnitzerei aus Neu-Irland (1936.510.1023), dem sicher wertvollsten Stück der Walden-Sammlung in Bern, erwarb das Museum am 24. Dezember 1945 von ihr zwei figurativ verzierte Spindelstöcke aus Peru (1945.441.0247, 1945.441.0248),²⁵ zwei kleine Masken (1945.510.1093, 1945.510.1094), einen Schurz mit Muschelbesatz (1936.510.1069) und eine Tragetasche (1936.510.1070) aus Papua-Neuguinea sowie einen Schurz (1936.510.1071) und einen Frauenrock (1936.510.1072) von den Admiralitätsinseln.²⁶ Diese acht Objekte sind auch im „Eingangsbuch 1932-1951“ auf den Seiten 174 und 175 vermerkt (Tabelle 2).

Laut einer aktuellen Liste des Museums waren weitere Geschenke ein Tanzstab (1936.510.1068) und eine Kopfstütze

Art	Herkunft	Wert	Nummer	Länge	Beschreibung
Spindelstock	Alt-Peru	30/50,-	Pe247	83,5 cm	aus dunklem Holz mit 6 Löchern, oben mit Figur
Spindelstock	Alt-Peru	30/50,-	Pe248	80,3 cm	aus dunklem Holz mit 7 Löchern, oben mit Figur
Maske	Neu-Guinea	50/80,-	Pap1093	17,3 cm	mit langem, gebogenem Schnabel
Maske	Neu-Guinea	50/80,-	Pap1094	18 cm	an Nase und 1 Seite mit Muschelscheibchen verziert
Schurz	Neu-Guinea	20/50,-	Pap1069		mit Schnecken
Tragetasche	Neu-Guinea	10/15,-	Pap1070		
Schurz	Admiralitätsinseln	10/20,-	Pap1071		
Schurz	Admiralitätsinseln	10/20,-	Pap1072		

Tabelle 2 - Ankauf von Nell Urech-Walden am 24.12.1945

(1936.510.1067) aus Papua-Neuguinea, letztere ist im Jahrbuch 1946 genannt.²⁷ In der Liste fehlt eine Keule von den Fiji-Inseln (Fi49), die dem Museum im Jahr 1945 geschenkt wurde. Im „Eingangsbuch 1932-1951“ steht: „Dr. E. Rohrer, Bern, Keule, Fidschi-Ins., 150,-, Fi49, 83,5 cm. Aus braunem Hartholz mit sog. Ananas-kopf“. Im Jahrbuch Bern (1946: 190) ist auch die Voreigentümerin erwähnt: „III. Ozeanien: Fidschi-Inseln: 1 sog. Ananas-keule. Geschenk von Dr. E. Rohrer, Bern (aus Sammlung Nell Walden)“. Es sind also nicht, wie bisher angenommen, 12, sondern mindestens 13 Objekte der Walden-Sammlung in Bern, dazu 20 Pfeile, also insgesamt 33 Nummern. Die Nachforschungen von Martin Schultz (BHM) ergaben im Juni 2016, dass sich weitere 49 Objekte der ehemaligen Walden-Sammlung, präkolumbische, meist figurativ verzierte Keramik aus Peru im Berner Museum befinden (Inv. Nr. 1951.441.0198 bis 246), die damals ebenfalls von Eduard von der Heydt für das Museum angekauft wurden. Die Objekte könnten über Arthur Speyer II aus deutschen Museumssammlungen an Nell Walden gelangt sein. Weiterhin gibt es mindestens 181 Karteikarten mit Objektfotos (PH1.130.16663-844) und der Jahresangabe „1936“, die in diesem Artikel nicht einbezogen wurden („Inventar Ethnografische Sammlung, Datenbankabfrage BHM 12/06/2016“)

1952 bzw. 1958 bzw. 1984 - von der Heydt und Museum Rietberg Zürich

In den Berner Eingangsbüchern („Verzeichnis der Ethnograph. Sammlung“) findet sich nur bei 29 Nummern der Vermerk „Dem Museum Rietberg übertragen“: 19 Stück im Mai 1958 und 10 Stück im Februar 1984. Mindestens 23 Nummern hatte Heydt bereits 1952 zurückgezogen, darunter auch die wertvollen Figuren von den Osterinseln, eine Holzfigur der Maori, die Schildpatt-Maske von der Torres-Strasse

und eine steinerne Figur aus Mexiko. Für 52 Objekte ist also zumindest ein Austrag in den Berner Eingangsbüchern vorhanden.²⁸ Im „Eingangsbuch 2“ gibt es keine Austräge für die 49 peruanische Keramiken (Pe198-Pe246) und in „Eingangsbuch 1“ keinen Abgangsvemer für eine Holzfigur aus Angola (Ang35, S.254). Da ich das „Eingangsbuch 3“ unvollständig fotografiert habe, ist das Abgangsdatum der Objektnummern OstIns1, OstIns2, Mex1613, Mex1614, Sum502 noch nicht sicher. Eine Liste der in der Berner Museumsdatenbank der Sammlerin Nell Walden zugeordneten Objekte nennt 32 Nummern, diese sind in Tabelle 4 unterstrichen. Nicht unterstrichene Nummern sind nur in den Eingangsbüchern enthalten, d. h. in der mir im Jahr 2015 vorliegenden EDV-Liste des Museums fehlten 19 Nummern: Pap1046, Pap1047, Pap1048, Pap1049, Pap1050, Pap1051, Pap1052, Pap1053, Pap1054, Pap1055, Pap1056, Pap1057, Pap1058, Pap1059, Pap1060, Kam256, Kam257, Kam258, Mex1613. In der neuen EDV-Liste des BHM vom 12.6.2016 sind die Nummern Kam256, Kam257, Kam258 und Mex1613 enthalten, es fehlen also noch 15 Nummern (Pap1046-60). Da in Zürich heute 79 Nummern der Sammlerin Nell Walden zugeordnet werden, aber von Bern nur 53 abgegeben wurden, besteht dort ein Überhang von 26 Objekten. Definitiv über Bern kamen: Drei Objekte aus Kamerun (Kam256, Kam257, Kam258), eine Maske der Toba-Batak (Sum502) eine Figur aus Angola (Ang35), eine Holzfigur der Maori (NeuSeel21) und zwei von den Osterinseln (OstIns1, OstIns2), zwei Steinfiguren aus Mexiko (Mex1613, Mex1614) und 43 Objekte aus Papua-Neuguinea (Pap1024-Pap1066). Welche Stücke der Walden-Sammlung in Zürich sind und ob diese in den verschiedenen Listen (Genf, Bern) enthalten waren, wird derzeit rekonstruiert.

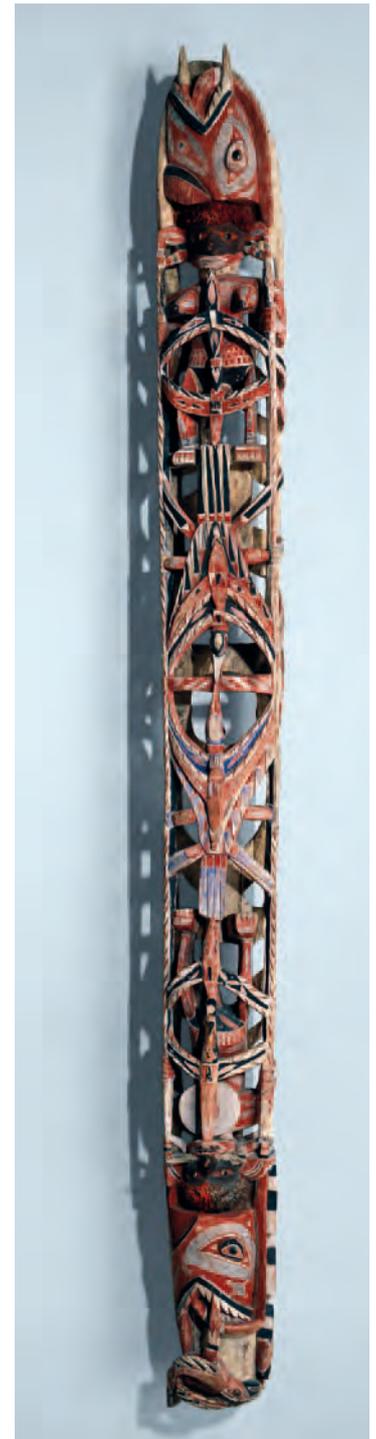


Abb. 4: Malangan-Balken aus Neu-Irland, BHM 1936.510.1023

Anzahl	Text im „Eingangsbuch“ (Band 1, 2, 3)
19 + 5	„Zurückgezogen 1952“ - direkt an von der Heydt abgegeben Kam256; Pap1024; Pap1025; Pap1026; Pap1027; Pap1029; Pap1030; Pap1031; Pap1032; Pap1034; Pap1037; Pap1042; Pap1043; Pap1044; Pap1045; Pap1063; Pap1064; Pap1065; NeuSeel21 noch nicht bestätigt: OstIns1, OstIns2, Mex1613, Mex1614, Sum502 (EB 3)
19	„Dem Museum Rietberg übergeben Mai 1958“ Kam257; Kam258; Pap1028; Pap1033; Pap1035; Pap1036; Pap1038; Pap1039; Pap1040; Pap1041; Pap1043; Pap1046; Pap1047; Pap1050; Pap1051; Pap1054; Pap1056; Pap1057; Pap1066
10	„Dem Museum Rietberg übergeben Februar 1984“ Pap1048; Pap1049; Pap1052; Pap1053; Pap1055; Pap1058; Pap1059; Pap1060; Pap1061; Pap1062 (ohne Datum)

Tabelle 4 - Von Bern an von der Heydt und Museum Rietberg Zürich abgegeben

Ergebnisse der Auswertung

Die vergleichende Auswertung der Sammlungsakte des MEG und der Quellen im Historischen Museum Bern (Briefe, Eingangsverzeichnis, Inventarbuch, Jahrbuch) erbringt folgende, bisher unbekannt oder nicht berücksichtigte Ergebnisse:

- Nell Walden hatte bereits vor 1932 ein Haus in Ascona und kannte von der Heydt seit 1928 aus Berlin.

- Die Genfer Liste mit 327 Nummern enthält nur einen Teil der Sammlung Waldens; es waren mindestens 557 Nummern (327 + 14 + 216).

- Es war teilweise auch eine gemeinsame Sammlung mit Herwarth Walden und dann ab 1926 mit Hans Heimann.

- Zu den Objekten hatte die Sammlerin nur ungenaue Sammlungsangaben. Sie sammelte nicht „wissenschaftlich“, sondern „künstlerisch“, wie Zeller es ausdrückte. Durch die Bewertung von 60 Objekten durch Speyer gibt es zu diesen Stücken nachträgliche Herkunftsangaben.

- Der Weg der Sammlung von Genf über Basel nach Bern lässt sich sehr genau mit den Briefen nachvollziehen. Bei Tisa Francini ist nur Genf erwähnt: „Die Ethnografica hingegen, hunderte Exponate, waren im Ethnographischen Museum in Genf untergebracht“ (2011: 164).

- In Genf, in Basel und in Bern wurden zwischen 1933 und 1938 Stücke der Walden-Sammlung ausgestellt.

- Von der Heydt erwarb 102 Objekte im Jahr 1945 für das Bernische Historische Museum und nicht für das Museum Rietberg. In Zürich sind bisher 79 Walden-Objekte identifiziert, im BHM sind jedoch nur 53 Objekte als Abgang dorthin verzeichnet.

- Zur Herkunft gibt es bei vier Objekten mehr Informationen. Im Jahrbuch Bern 1936 Seite 42 schreibt Zeller, dass die Maske von den Torres-Inseln „aus dem Besitz von Arthur Speyer in Berlin in die Sammlung Nell Walden gelangt ist.“ Speyer hat das Stück im Jahr 1938 auf 2.500 Mark geschätzt. Drei Neu-Island-Stücke sind aus der „Sammlung (Albert?) Neisser“.

- Der Verbleib der Stücke in der Schweiz (Bern, Burgdorf, Zürich) konnte nur im Fall des Bernischen Historischen Museums vollständig geklärt werden. An dem Abgleich des Walden-Bestandes im Rietberg Museum mit dem Berner Archivmaterial wird derzeit gearbeitet. Die Inventarisierung des Völkerkundemuseums Burgdorf ist ungenau und unvollständig, nicht nur, aber auch eine Folge der Vernachlässigung der Sammlung durch die Bürgergemeinde in den letzten zwei Jahrzehnten. Weitere Objekte und Archivmaterialien aus dem Nachlass von Nell Walden sind in Landskrona.

- Etwa zehn Stück sind in Burgdorf, 79 Objekte in Zürich und 33 Nummern in Bern nachweisbar, bei einem Gesamtbestand von mindestens 557 Objekten. Da erscheint die Bemerkung bei Tisa Francini vielleicht etwas zu optimistisch: „Am Beispiel der Kunstsammlerin Nell Walden ist sichtbar, wie, wann und unter welchen Umständen sie ihre äusserst umfangreichen Sammlungen [...] an Ethnografica aufgelöst hat.“ (2011: 163) Sicher falsch ist: „Die definitive Auflösung der Sammlung erfolgte 1954 durch eine Auktion beim Stuttgarter Kunstkabinett“ (Tisa Francini 2011: 165). In dieser Auktion wurden nur 117 Nummern angeboten. Auch wurde nur ein Teil verkauft, denn im Museum Landskrona sind mehrere Stücke des Auktionskataloges vorhanden, und durch das dortige Archivmaterial lassen sich noch für das Jahr 1965 Ankäufe nachweisen.

- Der Zusammenhalt der Sammlungen war aufwendig; hier sind vor allem die Probleme mit den Zollgebühren in den Jahren 1932 bis 1938 (Freipass) zu erwähnen. Die Briefe dokumentieren die Schwierigkeiten, aber auch die Meisterleistung

von Nell Walden, ihre Sammlungen über die Zeit des Krieges gerettet zu haben. Eugène Pittard, vor allem aber Rudolf Zeller waren hier große Hilfen.

Unverständlich ist vor diesem Hintergrund die Bewertung Tisa Francinis: „Im Kontext dieser Ausstellungen zwischen 1944 und 1945 kam es zu einzelnen Verkäufen, womit sie durchaus als Verkaufsausstellungen bezeichnet werden können“ (2011: 164). Erste Verkaufsabsichten sind schon für das Jahr 1938 nachweisbar, um die Zollgebühren zahlen zu können. Was unterscheidet die einfache Ausstellung von einer Verkaufsausstellung, und verändert diese die gezeigten Werke qualitativ? Wenn es im Kontext dieser Ausstellungen zu einzelnen Schenkungen an Museen kam, waren es dann „Verschenkausstellungen“?

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: Andreas Schlothauer (Abb. 1b, 2, 3);

BHM Foto Stefan Rebsamen (Abb. 4)

ANMERKUNGEN

- 1 „les caisses d'objets d'une collection scientifique, soit 700 kilos.“
- 2 „J'avous que je ne comprends pas cette hâte. Est-ce à cause des troubles en Allmagne?“
- 3 „La maison Sauvin Schmidt & Cie m'annonce l'arrivée de la collection de Madame Nell Walden-Heimann.“
- 4 „Malheureusement il a été pour nous une surprise peu agréable d'apprendre qu'on avait payé 375 frs.15 c. au dépôt de la douane. ...
Comme vous savez la collection de tableaux modernes de Mmme. Walden-Heimann se trouve au Musée de Bale.
Grace à l'intervention du Musée de Bale la été possible de nous épargner le grand payement à la douane, aussi à peu près de 400 Frs. Mmme. de Walden Heimann a du payer seulement au commissnaire les frais. Pour le dépôt et le transport, à peu près sur la meme somme que les Mrs. Sauvin Schmidt et Cie (Transportfirma AS) ont mise sur le compte. La douane n'a pas été payée, car le Musée avait promis de ne pas renvoyer les tableaux à la propriétaire sans la permission de la douane. Il faut supposer qu'une issue si favorable de cette question a été possible grace au fait que Mme Walden Heimann est propriétaire d'une terre et d'une maison à Ascona.“
- 5 „un amateur, Madame Nell Walden-Heimann, (...) Une petite partie de cette collection est exposée en ce moment: ce sont des masques provenant principalement de Nouvelle Guinée. (...) de masques nègres et océaniens et une belle collection de dessins au pastel. Ces dessins, (...) , oeuvre d'un missionnaire, M. Grébert, (...)“
- 6 „je vous envoie un numéro du Journal de Genève où vous pourrez lire un article consacré à une exposition de masques océaniens et africains.“
- 7 „L'art nègre est peut-etre encore plus à la mode que l'art océanien. C'est que les marchands de curiosités à Paris, à Berlin, à Londres, à New-York, se sont évertués à attirer les Musées et les salons de statuettes et de masques. Ils ont eu raison - au moins pour ce qui concerne les Musées - et nous avons beaucoup appris en étudiant l'esthétique des Noires. Les peintres contemporains, devant cette pédagogie d'un sens exceptionnel, ne s'y sont pas trompés. Puis le snobisme s'en est mêlé. Tout le monde a voulu avoir de l'art nègre. Un tel engouement a inévitablement créé des imitations. Des objets ont été fabriqués en nombre sur le sol meme de l'Afrique, sous la conduits d'Européens malins.“
- 8 „Le nouveau passavant porte le No. 7775. Il est valable jusqu'au 16 décembre 1934 et garanti pour une somme de 372 frs.15.“ Brief vom 13. Januar 1934, MEG an Nell Walden-Heimann, Monte Verità Ascona, Tessin.
- 9 „Il est bien difficile au Musée d'Ethnographie de continuer à loger les collections déposées par Madame Nell Walden.“
- 10 Brief Walden an Pittard vom 4. Dezember 1934.
- 11 Einige fehlende Stücke sind im Brief vom 4.1.1933 vermerkt.
„Les no. 242 à 261 représentent 20 petites lances. Sous n'en avons trouvé que 19
Les no. 303 kleiner Holzbecher n'a pas été retrouvé.
Les no. 307 à 310, représentent quatre idoles protectrices contre les maladies.
No 207 est abimé.“
- 12 „197 poteaux sculptés (collection Neisse) d'une maison de cérémonie, Nouveau Mecklenbourg“.
- 13 „198 masque avec ailes et cimier (Sammlung Neisser)“.
- 14 „199 masque à cimier (collection Neisser), N. Mecklen.“
- 15 Mail von Angelika Kutter (3. Juni 2014) und Beatrice Voirol (3. Juni 2014); Museum der Kulturen Basel.
- 16 Brief Dr. F. Sarasin an Walden vom 26. Februar 1936.
- 17 Brief Zeller an Walden vom 28. Juni 1936.
- 18 Die Beschreibung der Sammlung durch Zeller:

II. Afrika

„... interessante Serien bilden aber die Figuren und Opfergefässe aus Dahomey der Sammlung Nell Walden, und aus dem alten Benin ist endlich ein, wenn auch etwas grob geschnitzter Elefantenzahn eingerückt [Anmerkung A.S.: hier irrte Zeller; es war ein Zahn aus Kamerun, der sich heute mit der Nummer RAF 790 im

Museum Rietberg befindet.) Auch aus den übrigen Gebieten Afrikas, von Kamerun via Kongo unten herum und an der Ostküste hinauf bis zum Somaliland, sind es meist der Sammlung Nell Walden angehörende Einzelstücke, welche als angenehme Ergänzung unsere Bestände vermehren halfen.“ (Jahrbuch Bern 1936: 41)

III. Australien-Ozeanien

„Unsere kleine Neu-Seeland-Sammlung erhält durch ein urchiges Ahnenbild in obligatem Spiralenstil und den Perlmutteraugen ein richtiges Mittelstück. Eine Seltenheit dürfte die aus Schildpatt gefertigte Maske aus der **Torresstrasse** sein, die aus dem Besitz von Arthur Speyer in Berlin in die Sammlung Nell Walden gelangt ist. [...] Kultur Neuguineas und des Bismarckarchipels [...] Nun bringt die Sammlung Nell Walden eine prachtvolle Serie von Masken, Ahnenbildern, Zeremonial- und Tanzäxten, Nackenstützen, Schnitzereien und Schmuck aller Art; [...] Ja sogar von der fernen **Osterinsel** trafen nun die ersten Gegenstände bei uns ein, indem die erwähnte Sammlung eine menschliche Figur und die Darstellung eines Fisches in sich schloss.“ (Jahrbuch 1936: 41)

„Dann enthält die Sammlung Nell Walden über 60 Stück jener keramischen Grabbeigaben (Huacas) von Alt-Peru. [...] sie stammen vom Hochland von **Peru** (Tiahuanaco) bis zu den Küstenstämmen der Tschimu. Aus den Gräbern der Küstenzone kommen auch die 45 schönen Textilfragmente [...]“ (Jahrbuch Bern 1936: 42)

Und noch einmal, im selben Jahrbuch, die Auflistung der Neuzugänge: „I. Asien Indonesien: a) Sumatra: 2 Haumesser; 2 Dolche; 3 Krise; 1 Schnitzerei: Mann auf Elefant; 1 Maske; 1 Zauberstab der Batak; 4 Idole von Nias. Leihgabe von Frau Nell Walden, Ascona.“

b) 1 Schild; 1 Mandau; 1 Haumesser; 2 Krise; 1 Wurfspieß. Leihgabe von Frau Nell Walden, Ascona.

II. Afrika

Obernilländer: 1 Figur; 3 Keulen; 1 Dolch; 1 Tabakpfeife; 1 Amulett; 2 Korbflaschen; 1 Büchse. Leihgabe von Frau Nell Walden, Ascona.

Liberia: 1 menschliche Figur. Leihgabe von Frau Nell Walden, Ascona.

Togo: 1 Figur (Trommler); 1 Zauberstab; 1 Tanzstab; 1 Häuptlingsstab. Leihgabe von Frau Nell Walden, Ascona.

Dahomey: 4 Opferschalen; 1 Schnitzerei (Vogel); 1 Modell eines Hängematten-transportes; 6 menschliche Figuren. Leihgabe von Frau Nell Walden, Ascona.“ (Jahrbuch Bern 1936: 46)

„Nigeria: 1 geschnitzter Elefantenzahn aus Benin; Fragmente von Zierrudern aus Lagos. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.“

Kamerun: 2 Hörermasken; 1 Musikinstrument; 1 Dolch in Scheide; 1 menschliche Figur; 1 Opferschale; 1 Tabakpfeife; 1 Löffel. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Kongogebiet: 1 Hocker und 1 Korb der Mangbetu; 1 Wurfmesser; 2 Zeremonialäxte; 1 Kessel; 3 Kämmen. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Angola: 1 Regenfetisch. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Südafrika: 3 menschliche Figuren; 1 Kessel; 1 Messer; 1 Kalabasse. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Somaliküste: 13 Korbteller; 2 Korbfaschen; 1 Brautkorb; 2 Kalebassen; 1 Tanzstab; 1 Maske. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

III. Australien-Ozeanien

Australien: 1 Bumerang. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Neuseeland: 1 Ahnenbild. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Torresstrasse: 1 Maske aus Schildpatt. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Neuguinea: (...) 1 Tanzstab und 1 Rindenmaske vom Töpferfluss; 1 Ahnenbild; 2 Hocker; 2 Masken; 2 Kellen vom Sepik; 4 Haken; 7 Kopfstützen; 1 Schnitzerei; 7 Tanzstäbe; 2 Sanduhrtrommeln; 1 Uli-Figur; 5 Ahnenbilder; 1 Tanzschild; 1 Zeremonialgefäß; 1 Teller; 3 Tanzäxte; 4 Keulen; 1 Figur; 1 Schild; 1 ornamentiertes Schildpatt; 1 Dose; 20 Pfeile; 12 Masken; 1 Ahnenbild; 1 Armband; 1 Stirnbinde; 1 Eberzahnschmuck; 2 Gürtel; 1 Brustschmuck; 3 Armbänder; 1 Schurz; 5 Tragtaschen; 1 Knochenbolch; 3 Schlüssel; 1 Schwirrholtz; 1 Schnitzerei: Krokodil alles aus Neuguinea. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Admiralitätsinseln: 2 Obsidianspeere; 3 Obsidianmesser; 1 Wurfspieß; 2 Schürzen. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Bismarckarchipel: 1 Tonfigur; 2 Malanganen; 2 Masken. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Salomonen: 1 Schlüssel; 1 Ahnenbild; 1 Gürtel. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.“

(Jahrbuch Bern 1936: 47)

„Fidschi-Inseln: 2 Potwalzähne; 1 sog. Ananaskeule. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.“

Oster-Insel: 1 menschliche Figur; 1 Figur eines Fisches. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

IV. Amerika

Altmexiko: 2 Tonköpfe. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Alt-Peru: 46 Tongefässe (Huacas); 3 Becher; 5 Schlüssel; 1 Krug; 5 Figuren oder Köpfe solcher; 45 Textilfragmente; 2 Spindeln. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.

Chile: 2 Steigbügel. Kollektion Frau Nell Walden, Leihgabe.“ (Jahrbuch Bern 1936: 48)

- 19 Der Eintrag im Jahrbuch Bern von 1937 bestätigt dies. „Von Bali erwähnen wir als Leihgabe von Frau Nell Walden in Ascona eine gute, polychrome Holzstatuette der Göttin Kali, [...] Für unsere Sammlung aus Alt-Peru überliess uns Frau Nell Walden in Ascona, als Ergänzung zu ihrer im letzten Jahresbericht erwähnten grossen Kollektion, zehn sehr schöne Stofffragmente aus Inka-Gräbern als Leihgabe“ (Zeller 1937: 25)

Auch im zugehörigen Zuwachsverzeichnis findet sich der Eintrag:

Asien

„Java: 3 Wayangfiguren aus Leder. Leihgabe von Frau Nell Walden in Ascona.“

(Jahrbuch Bern 1937: 30)

Amerika

„Alt-Peru: 10 Textilfragmente. Leihgabe von Frau Nell Walden, Ascona.“ (Jahrbuch Bern 1937: 31)

In einer handschriftlichen Notiz (ohne Datum) in der Sammlungakte sind dann folgende vier Nummern (statt 3) und Maße genannt:

„Sammlung Nell Walden Papierfiguren

Nr. 338 Höhe 42,5 cm Breite 24 cm

Nr. 339 Höhe 42 cm Breite 12,5 cm

Nr. 340 Höhe 39 cm Breite 9 cm

Nr. 341 Höhe 38 cm Breite 13 cm

Textilien Nr. 328 - 337“.

- 20 Der Amateur war also „der Gute“ und der „Profi“ (Händler?) etwas Anrühiges. Ein Hinweis darauf, dass damals selbstbewusste Käufer und Sammler das Wertesystem dominierten. Heute ist dies umgekehrt: Der Profi ist Händler, und die Sammler sind bestenfalls „begeisterte Amateure“, die der Händler nicht wegen ihres Wissens schätzt, sondern wegen ihrer Kaufkraft.

- 21 Leider sind nur wenige dieser Karteikarten mit den Schätzungen von Speyer in Bern vorhanden, vielleicht wurden sie an von der Heydt weitergereicht. Viele Informationen Speyers sind trotzdem erhalten und zwar im „Eingangsbuch 2“ und im „Eingangsbuch 1932-51“ in den Einträgen zur „Leihgabe v. Ed. v. d. Heydt, Ascona“. Im letzteren sind für 52 Objekte Preise genannt.

- 22 Im „Zuwachsverzeichnis“ für das Jahr 1945 sind im Jahrbuch Bern (1946:190) im Einzelnen genannt:

„III. Ozeanien

Neuguinea: 1 Maske aus Schildpatt, Torresstrasse; 7 Masken, 3 Hacken, 1 Schild, 1 Hocker, 1 Kelle und 2 Ahnenbilder vom Sepik; 2 Masken vom Ramufuss; 1 Kopfstütze von der Insel Tami; 1 Ahnenbild aus Gips und 1 Tanzschild aus Brit. Neuguinea, 15 kleine Ahnenfiguren; 1 Tanzstab; 1 Tanzhabe. Alles Leihgaben von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

Admiralitätsinseln: 2 Obsidiandolche. Leihgaben von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

Neu-Mecklenburg: 1 Maske. Leihgabe von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

Neu-Pommern: 1 Tanzbeil. Leihgabe von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

Osterinsel: 1 menschliche Figur; 1 Fischfigur. Leihgaben von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

Neuseeland: 1 Ahnenbild. Leihgabe von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

IV. Afrika

Kamerun: 1 Hörernmaske; 1 Maske aus Bamum; 1 geschnitzter Elefantenzahn. Leihgaben von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

Angola: 1 Holzfigur (Regenfetisch). Leihgabe von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

V. Amerika

Alt-Mexiko: 1 Steinplastik (Maisgöttin); 1 Kopf aus Stein. Leihgaben von Dr. E. von der Heydt, Ascona.

Alt-Peru: 44 Tongefässe und 5 Tonfiguren. Leihgaben von Dr. E. von der Heydt, Ascona.“

- 23 „II. Indonesien: 1 Holzplastik (Kali), Geschenk von Frau Nell Walden, Schinznach-Bad.“ (Jahrbuch Bern 1946: 190).

- 24 „III. Ozeanien: Neuguinea: 20 Pfeile. Geschenk von Frau Nell Urech-Walden“ (Jahrbuch Bern 1947: 147).

- 25 „V. Amerika: 2 Spindeln. Ankäufe aus der Sammlung Nell Walden.“ (Jahrbuch Bern 1946: 188-189).

- 26 „III. Ozeanien: 2 kleine Masken; 1 Schurz mit Schneckenbesatz; 1 Tragtasche; 2 Schurz. Ankäufe aus Sammlung Nell Walden.“ (Jahrbuch Bern 1946: 188f).

- 27 „III. Ozeanien: 1 Nackenstütze. Geschenk von Frau Nell Walden“ (Jahrbuch Bern 1946: 188-189).

- 28 Die Kameruner Objekte sind im „Eingangsbuch 2“ auf Seite 311 ausgetragen, die Objekte aus Papua-Neuguinea im selben Buch auf den Seiten 318, 319 und die Schnitzerei aus Neuseeland im „Eingangsbuch 3“ auf Seite 435.

LITERATUR

- **Bilang, Karla (2000):** Nell Walden. In: Britta Jürgs (Hrsg.), Sammeln nur um zu besitzen? Berühmte Kunstsammlerinnen von Isabelle d'Este bis Peggy Guggenheim. Berlin: Aviva Verlag, 229-255.
- **„Jahrbuch Bern“** = Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern, Jahre 1936 bis 1947.
- **Tisa, Esther (2009):** Ergebnisse aus der Provenienzforschung. In: Jahresbericht 2009, Stadt Zürich: Museum Rietberg, 103.
- **Tisa Francini, Esther (2011):** Der Kunstmarkt in der Zwischenkriegszeit. Deutsche Sammler, Händler und Künstler in der Schweiz. In: Paul-André Jaccard / Sébastien Guex (Hg.), Le marché de l'art en Suisse. Du XIXe siècle à nos jours. Zürich/Lausanne: SIC-İKSEA, 163-174.

ARCHIVMATERIAL

Genf

Sammlungsakte Nell Walden

Bern

Sammlungsakte Nell Walden
Eingangsbuch 1, 2 (3 fehlt noch)
Eingangsbuch 1932-51
EDV-Liste Nell Walden

Zürich

EDV-Liste Nell Walden

FREIBERUFLICHE ETHNOLOGIE? VON SCHWIERIGEN WEGEN!

1. Berufliche Perspektiven freiberuflicher Ethnologen

Der Staat wünscht sich gebildete, selbstständige und eigenverantwortliche Bürger, die über die Fähigkeit verfügen, an demokratischen Meinungsbildungsprozessen und dem Ausbau der Zivilgesellschaft reflektiert teilnehmen zu können. Nicht zuletzt setzt die Politik deshalb auf eine weiter ansteigende Anzahl der Studierenden auch in den Kultur- und Geisteswissenschaften, ohne jedoch diesen massiven Umbrüchen im gesellschaftlichen Gefüge gleichzeitig in ausreichendem Maße Rechnung zu tragen, etwa durch mehr Mittel für die chronisch unterfinanzierten Universitäten, vermehrte Auftragsvergabe der öffentlichen Hand für Bildungs- und Kulturprojekte und einer damit einhergehenden Aufwertung der Kulturberufe insgesamt. Inzwischen haben wir in Deutschland eine Studienanfängerquote von annähernd 50%, was eine Verzehnfachung im Vergleich zu den 1950er-Jahren bedeutet, als ein erfolgreich absolviertes Studium mit sicheren beruflichen Perspektiven gleichbedeutend war.¹ Diese Zeiten sind längst vorbei, ein Studium, zumal ein kultur- oder geisteswissenschaftliches, ist schon lange kein Garant mehr für berufliche Perspektiven. Wir verzeichnen eine explosionsartige Prekariisierung gerade derjenigen Akteure, von denen die entscheidenden kulturellen Impulse für einen notwendigen Umbau der Gesellschaft kommen müssten. Die Vertreter der Kultur- und Kreativwirtschaft erzielten im Jahr 2012 ein durchschnittliches Brutto-Jahreseinkommen von 14.142,00 EUR.² Staatliche Umverteilung von Ressourcen zugunsten der in diesem Sektor tätigen Menschen findet also nicht annähernd in ausreichendem Maße statt. Anders gesagt: Die Politik sagt A, ohne B zu sagen. Man lobt die Kultur- und Kreativindustrie und wünscht sich noch mehr Kulturschaffende³, schafft aber nicht die materiellen Voraussetzungen dafür, dass sie in Würde ihrer Arbeit nachgehen können. Dies betrifft auch, aber selbstverständlich nicht nur, freiberufliche Ethnologen. Meine eigene Erfahrung ist die, dass die konkrete Situation von freiberuflichen Ethnologen vor allem von denen positiv gesehen bzw. romantisiert werden, die selbst fest angestellt sind. Mit Euphorie sprechen Politiker, Wirtschaftsvertreter und Universitätsprofessoren über die wachsende Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft, während die Betroffenen in der Regel eine ganz andere Wahrnehmung haben, die allerdings durch die bereits erwähnte Ermittlung der niedrigen Einkommen in diesem Sektor letztlich objektiv unstrittig ist.⁴ Unter Kulturschaffenden kursiert der beliebte Witz: „Wenn Künstler Künstler treffen, reden sie über Geld, wenn Banker Banker treffen, reden sie über Kunst.“

Wo können freiberufliche Ethnologen Mittel z. B. für experimentelle transkulturelle Begegnungsprojekte, kollaborative Medientvorhaben mit indigenen Partnern, eine partizipative Internetplattform mit Asylsuchenden oder multiethnische Theatervorhaben beantragen? Wissenschaftsförderung scheidet aus. Filmförderung fördert praktisch keine Projekte, die nicht in die strengen Raster des formatierten Fernsehens passen. Und abgesehen davon, dass das Stiftungswesen in Deutschland, gemessen am Reichtum der Privathaushalte, nicht sehr entwickelt ist, fördert z. B. keine einzige deutsche

Stiftung explizit nichtakademische ethnologische Vorhaben.⁵ Aber selbst wenn das eigene Vorhaben so offen formuliert ist (z. B. unter dem Stichwort „Völkerverständigung“), dass es zum Stiftungszweck passt, wird man sehr schnell feststellen, dass nur wenige Stiftungen fördernd tätig sind und dass überdies die Chance auf Förderung angesichts des großen Bedarfs an Mitteln meist bei deutlich unter 10% liegt. Alternative Finanzierungsstrategien, etwa Crowdfunding, nehmen an Bedeutung zwar zu, aber auch hier scheitert die Mehrzahl der Vorhaben, die durchschnittliche Fördersumme pro Projekt beträgt 4.776,00 EUR, und auch im Jahr 2015 konnten nur sehr selten nennenswerte Beträge über 10.000 EUR generiert werden.⁶ Freiberufliche Ethnologen, die eigene Ideen von der Ausstellung über das Medienprojekt hin zum Kulturaustausch realisieren wollen, müssen also in erster Linie erfolgreiche Fundraiser sein. Aus meiner eigenen beruflichen Praxis als Filmmacher und Kulturproduzent kann ich sagen, dass mindestens 80% meiner Arbeitszeit aus unbezahlter Geldsuche und Projektentwicklung bestehen; maximal 20% werden bezahlt und beinhalten dann zumindest teilweise diejenigen Aspekte, die mich einst zum Ethnologiestudium brachten. Ich hätte mir nicht träumen lassen, mich vor allem als Geldsammler betätigen zu müssen. Im Gegenteil wollte ich mit Geld eigentlich nie viel zu tun haben. Aus vielen Gesprächen weiß ich, dass es der großen Mehrzahl meiner Kolleginnen und Kollegen genauso geht. Als freiberuflicher Ethnologe macht man also permanent die Erfahrung, dass die Ressourcen sehr begrenzt sind und man Absage um Absage hinnehmen muss. Man braucht eine sehr robuste Konstitution, um angesichts dieses objektiven Desinteresses des gesellschaftlichen Mainstreams nicht die Lust an der Arbeit zu verlieren und unter Selbstzweifeln zu zerbrechen.

2. Chancen freiberuflicher Ethnologie für Akteure und Gesellschaft

Freiberufliche Ethnologen haben es fraglos mit einer Vielzahl von Schwierigkeiten zu tun, ihre Ideen zu verwirklichen. Die gute Nachricht jedoch ist die, dass sie die Freiheit haben, neue und unkonventionelle Wege zu gehen. Sie genießen die Möglichkeit der Unabhängigkeit des Denkens, da sie den Begründungszusammenhängen der klassischen Institutionen nicht oder doch nur eingeschränkt Folge leisten müssen. Sie haben einen Schlüssel zu Veränderungen des kulturellen Koordinatensystems in der Hand, weil sie sich von gesellschaftlichen Konventionen eher als andere freimachen können. Dafür müssen sie sich schon heute mit einem Mangel an Mitteln auseinandersetzen, der in absehbarer Zukunft jedoch auch für breite Schichten der Bevölkerung zur Normalität werden dürfte, wenn die Politik die immer ungleichere Verteilung der Ressourcen nicht bald korrigiert. Unsere derzeitige, auf stetige Expansion ausgelegte Wirtschaftskultur wird aufgrund von Energie-, vor allem aber von Rohstoffengpässen in absehbarer Zeit nicht nur zu Ende gehen, sondern von Schrumpfungsprozessen abgelöst werden. Es wäre für uns alle sehr wünschenswert, wenn wir diese Phase des Übergangs jetzt offensiv gestalten würden, anstatt dann, wenn es so weit ist, nur noch überstürzt reagieren zu können.

Gerade hier kommen Ethnologen und die Frage nach dem „Wie wollen wir selbst eigentlich leben?“ ins Spiel. Es wird viel von denjenigen abhängen, die heute schon mit neuen Formen von Sozialität und Produktion experimentieren. Je früher sie andere Werte in unser eigenes kulturelles Koordinatensystem einspeisen, die die derzeitigen Fixierungen auf Beschleunigung, Wachstum, Konkurrenz und Distinktion durch Konsum überwinden, desto besser ist es für uns alle. Derzeit für völlig selbstverständlich gehaltene Konsumwünsche werden sich künftig nicht mehr aufrechterhalten lassen. Wir alle müssen mit weniger auskommen und werden die Feststellung machen, dass weniger tatsächlich NICHT mehr, sondern eben weniger ist. Da es jedoch um ein Vielfaches schwerer ist, auf etwas zu verzichten, das man einmal gehabt hat, als auf etwas, das man nie vorher besaß, ist absehbar, dass dieser Übergang in eine Postwachstumsökonomie holprig werden wird.

Ethnologen können hier fraglos eine wichtige Rolle spielen, denn nicht zuletzt inspiriert von Modellen des Zusammenlebens in nichtwestlichen Gesellschaften, könnten dort, wo die konventionellen Institutionen versagen, neue Formen des Miteinander entstehen, Solidargemeinschaften, die einen schwächer werdenden Staat auf lokaler und regionaler Ebene ergänzen sowie teilweise ersetzen und global agierenden Konzernen die Stirn bieten. Neue Arbeits(zeit)modelle, die sich am Wohl des Menschen orientieren, naturverträgliche Architektur, nachhaltige Landwirtschaft, gerechtere Umverteilung, kluge Konfliktlösungsstrategien. Für all diese notwendigen Erneuerungen braucht man Menschen mit der Erfahrung, dass man die Dinge anderswo – und zu anderen Zeiten – ganz anders geregelt hat. Während ausschließlich akademisch arbeitende Ethnologen am Schreibtisch Texte verfassen, können freiberufliche Ethnologen dieses Wissen umsetzen, tätig werden und soziale Praxen reformieren helfen: Schon heute entstehen neue Haus- und Dorfgemeinschaften und sogar ganze Städte, die ökologisch, nachhaltig und solidarisch miteinander leben wollen. Experimente mit neuen Zahlungsformen, etwa lokale Währungen oder Zeittauschmodelle, werden exploriert, auf Zinsen verzichtet man. Stattdessen entstehen Tauschbörsen, die eine unsinnige Produktion von energie- und rohstoffintensiven Produkten überflüssig machen. Versuche mit radikalem Verzicht auf Besitz und Eigentum machen deutlich, dass man auch mit viel weniger zufrieden leben kann. Kollaborative Filmprojekte eröffnen überraschend unterschiedliche Perspektiven, transkulturelle Theatervorhaben bringen Menschen konkret zusammen und machen persönliche Begegnungen möglich. Reziproke Einladungen von Forschern an ihre Beforschten drehen den Spieß um und lassen die Beforschten selbst zu Forschern werden. Online-Magazine für Fragen der Asylpolitik aus ethnologischer Perspektive werden gegründet, nachhaltige Energienutzung durch Solarkocher in Afrika populär gemacht oder die Energiewende hierzulande befördert. Windschiffe erleben eine Renaissance⁷, neue Prämissen für nachhaltige Landwirtschaft entstehen. Für viele dieser Aufgaben kann ein neugieriger Blick über die Grenzen der eigenen kulturellen Prämissen hinaus neue Impulse bieten und unerwartete Blickwinkel eröffnen. Meine Beispielliste ist ganz sicher unvollständig und unsystematisch, aber vielleicht vermittelt sie zumindest einen Einblick in die Herausforderungen und Möglichkeiten, an denen sich freiberufliche Ethnologen mit ihrem Wissen beteiligen können.

3. Ziele des Bundesverbandes freiberuflicher Ethnolog_innen e.V.

Der 2011 gegründete Bundesverband freiberuflicher Ethnolog_innen fördert seine Mitglieder, indem er sich für eine Gesellschaft engagiert, die die vielfältigen ethnologischen inter- und transkulturellen Erfahrungen und Wissenswelten bewusst ins kulturelle Gedächtnis einspeist und konkret in Arbeitsprozesse einbindet. Der Verband kämpft dafür, dass seine Mitglieder für ihre Leistungen eine angemessene Entlohnung erfahren. Er fördert den kollegialen Austausch der Mitglieder untereinander, damit sie sich in der immer komplexer werdenden Arbeitswelt zur Seite stehen können. Ziel ist es, durch intensive Lobbyarbeit die spezifischen Kompetenzen von Ethnologen für die alltäglichen Lebenswelten national und international bekannter zu machen. Darüber hinaus informiert der bfe seine Mitglieder auf einem passwortgeschützten Bereich der Webseite über Chancen und Herausforderungen der Selbstständigkeit, über Lohn- und Arbeitsbedingungen, Projektausschreibungen, Steuerfragen, Kranken- und Rentenvorsorge, etc.

Während bei einem Arbeitsplatzwechsel üblicherweise alle Angaben zu ehemaligen Mitarbeitern auf der Website verschwinden und diese danach im Netz nicht mehr auffindbar sind, bietet der bfe auf seiner Website⁸ eine besondere Serviceleistung für seine Mitglieder an. Auf dieser Plattform erhalten die Mitglieder eine neue „digitale Heimat“, auf der sie sich mit Beginn der Mitgliedschaft im bfe selbst darstellen können. Auf einer personalisierten Webvisitenkarte kann jedes Mitglied Belege der eigenen Ausbildung und Berufspraxis hochladen, PDFs von Publikationen, Fotos, Filme und Musikbeispiele. Mit dieser digitalen Visitenkarte machen sich die Mitglieder nicht nur untereinander bekannt, sondern können auch bei Anfragen direkt auf ihr Profil verweisen. Durch die Verwendung des bfe-Logos weisen sich die Mitglieder als fachlich anerkannte Ethnologen aus. Schließlich können potentielle Arbeitgeber mittels einer Suchmaske gezielt nach regionalen Kompetenzen, sprachlicher Expertise, Themengebieten oder Arbeitsbereichen suchen und finden.

All dies waren wichtige erste Schritte. Eine langfristige und nachhaltige erfolgreiche Verbandsarbeit braucht jedoch vor allem eines: mehr Ethnologen, die ernst machen mit der ethnologischen Herausforderung, die im Kern darin besteht, nichtwestliche Wissenswelten als wichtige Anregungen in unser eigenes kulturelles Koordinatensystem einzubringen und dadurch zu einem friedlichen, nachhaltigen und gerechten Zusammenleben einen entscheidenden Beitrag zu leisten.

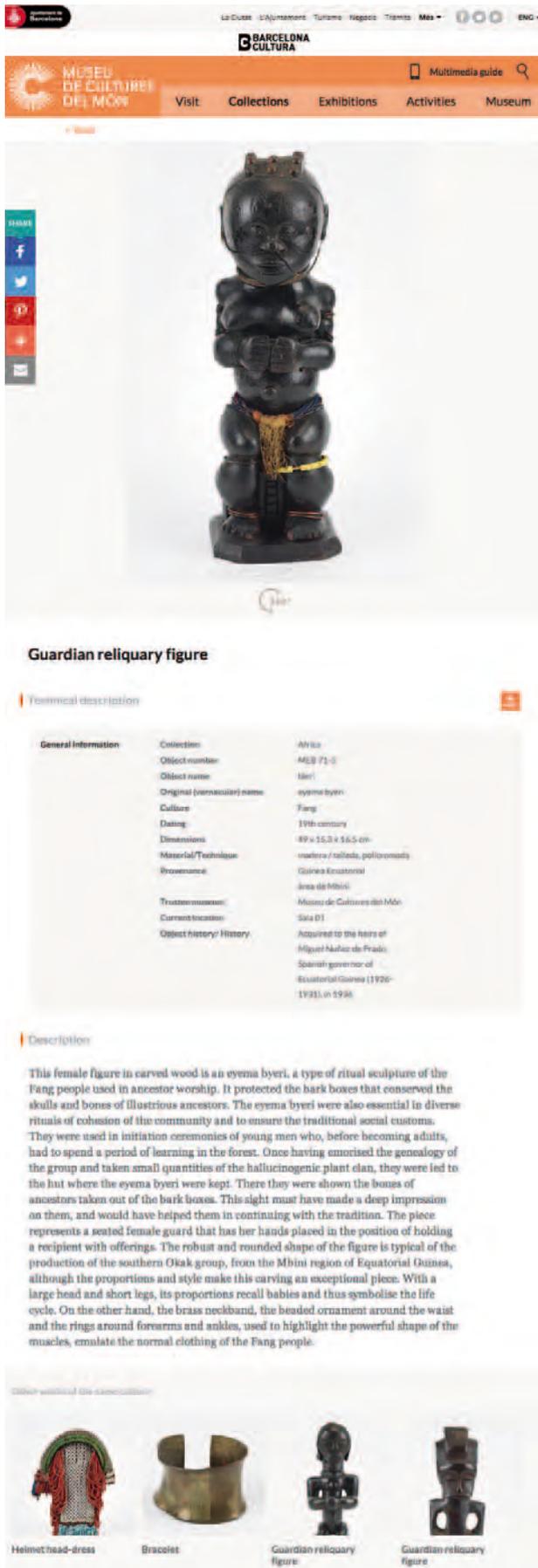
Text: Thorolf Lipp

Thorolf Lipp (1973) promovierte an der Universität Bayreuth in Ethnologie/Religionswissenschaften und produziert heute Dokumentarfilme, TV-Dokumentationen, etc. (Arcadia Filmproduktion).

ANMERKUNGEN

- http://de.wikipedia.org/wiki/Abiturientenquote_und_Studienanf%C3%A4ngerquote (Stand: 21.02.2016). Allerdings muss man gleichzeitig konstatieren, dass nur ca. 30% der Abiturienten ihr Studium auch erfolgreich zu Ende bringen.
- Schulz, Gabriele; Zimmermann, Olaf; Hufnagel, Rainer: Arbeitsmarkt Kultur. Zur wirtschaftlichen und sozialen Lage in Kulturberufen, Deutscher Kulturrat, Berlin 2014, S. 80. Vgl. auch <http://www.spiegel.de/wirtschaft/soziales/neue-studienhunderttausende-akademiker-arbeiten-zu-niedrigloehnen-a-944311.html> (Stand: 21.02.2016)
- <http://www.kultur-kreativ-wirtschaft.de/KuK/Navigation/kultur-kreativwirtschaft.html> (Stand: 21.02.2016)
- Schulz et al, a. a. O., S. 80
- <http://www.stiftungen.org/>
- Crowd Funding Monitor 2013 <http://www.fuer-gruender.de/kapital/eigenkapital/crowd-funding/monitor/> (Stand: 21.02.2016)
- <http://pacificvoyagers.org/> (Stand: 21.02.2016)
- www.bundesverband-ethnologie.de

VIRTUELLE SAMMLUNGEN



The screenshot shows the website interface for the Museu de Cultures del Món. At the top, there is a navigation bar with 'Visit', 'Collections', 'Exhibitions', 'Activities', and 'Museum'. Below this is a search bar and a 'Multimedia guide' icon. The main content area features a large image of a 'Guardian reliquary figure'. To the left of the image are social media icons for Facebook, Twitter, and YouTube. Below the image, the title 'Guardian reliquary figure' is displayed. Underneath, there is a 'Technical description' section with a table of general information. Below the table is a 'Description' section with a paragraph of text. At the bottom, there is a section titled 'Other works of the collection' with four small images of different artifacts: a helmet head-dress, a bracelet, a guardian reliquary figure, and another guardian reliquary figure.

Guardian reliquary figure

Technical description

General information	Collection	AViA
Object number	MEB 71-5	
Object name	libri	
Original (inventar) name	eyema byeri	
Culture	Fang	
Dating	19th century	
Dimensions	89 x 15,2 x 16,5 cm	
Material/Technique	madera / tallado, policromado	
Provenance	Guinea Ecuatorial Área de Mbini	
Transfer/museum	Museu de Cultures del Món	
Current location	Sala D1	
Object history/ History	Acquired to the heirs of Alfonso Muñoz de Prado, Spanish governor of Equatorial Guinea (1920- 1931), in 1936	

Description

This female figure in carved wood is an eyema byeri, a type of ritual sculpture of the Fang people used in ancestor worship. It protected the bark boxes that conserved the skulls and bones of illustrious ancestors. The eyema byeri were also essential in diverse rituals of cohesion of the community and to ensure the traditional social customs. They were used in initiation ceremonies of young men who, before becoming adults, had to spend a period of learning in the forest. Once having memorised the genealogy of the group and taken small quantities of the hallucinogenic plant elan, they were led to the hut where the eyema byeri were kept. There they were shown the bones of ancestors taken out of the bark boxes. This sight must have made a deep impression on them, and would have helped them in continuing with the tradition. The piece represents a seated female guard that has her hands placed in the position of holding a recipient with offerings. The robust and rounded shape of the figure is typical of the production of the southern Okak group, from the Mbini region of Equatorial Guinea, although the proportions and style make this carving an exceptional piece. With a large head and short legs, its proportions recall babies and thus symbolise the life cycle. On the other hand, the brass neckband, the beaded ornament around the waist and the rings around forearms and ankles, used to highlight the powerful shape of the muscles, emulate the normal clothing of the Fang people.

Other works of the collection

Helmet head-dress Bracelet Guardian reliquary figure Guardian reliquary figure

Abb.1: Museu de les Cultures del Món Bildschirmfoto Fang MEB 71-5

Datenbanken sind für Museen ein notwendiges Werkzeug, um ihre Objektbestände zu erfassen, zu verwalten und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Für Wissenschaftler, Sammler oder Händler sind sie eine Möglichkeit, Sammlungen weltweit zu entdecken und zu bearbeiten. Die präsentierten Lösungen sind vielfältig, und die Qualität in den Bereichen Objekttext, Foto, Thesaurus, Aufbau, Nutzereinbezug und wissenschaftliche Aktualität variiert stark.

Die übersichtliche Online-Datenbank eines Museums

Museu de Cultures del Món, Barcelona

<http://museuculturesmon.bcn.cat/en/collection/search-in-collections>

Der Zugang zu den Beständen ist auf aktuellem technischem Stand und nutzerfreundlich. Bei der Suche können entweder die Inventarnummer, ein frei gewählter Text oder ein Thesaurus, gegliedert nach Kulturen, Material, Objekttypus, Region oder Kontinent genutzt werden. Möglich ist aber auch das „Anklicken“ auf einer Weltkarte. Das Suchergebnis ist sehr übersichtlich und enthält allgemeine Informationen wie Sammlungsabteilung, Inventarnummer, Objektname, Region,



Eingangsjahr, Größe, Material/Technik, Herstellungsort, Standort, Saal und Provenienz sowie eine ausführliche Beschreibung. Jedes Objekt ist fotografiert, oft von verschiedenen Seiten und teilweise auch in 3D-Ansicht. Alle Informationen können als PDF gespeichert oder versendet werden.

Carlotta – die Online-Datenbank der vier ethnografischen Museen in Schweden

Världkultur Museerna Etnografiska, Schweden

<http://collections.smvk.se/carlotta-em/web/>

Diese Datenbank ist seit etwa einem Jahrzehnt online und präsentiert die Sammlungen der vier staatlichen Museen der Weltkulturen in Stockholm und Göteborg sowie von weiteren Museen in Schweden. Geboten werden nicht nur viele Informationen zu den Stücken, sondern



auch zu den Sammlern, die in Kurzbiografien präsentiert sind. Weitere Informationen wie Publikationen, frühere Ausstellungen oder auch der Name des Fotografen sind genannt. Die Suchergebnisse enthalten nicht nur die Objekte, sondern auch Feld- und Archivfotos.

Amazonian-Museum-Network, das Museumskooperationen unterstützt

Amazonian-Museum-Network, Brasilien, Guyana und Surinam

<http://amazonian-museum-network.org>

Das Musée des cultures guyanaises in Cayenne (Französisch-Guayana), das Museu Paraense Emilio Goeldi in Belém (Brasilien) und das Stichting Surinaams Museum in Paramaribo (Surinam) haben ein gemeinsames Online-Programm mit

dem Namen Musées d'Amazonie en réseau. Dieses überregionale Programm wurde im Jahr 2010 von den drei Museen initiiert, um die Zusammenarbeit der Museen in der Guayana-Region zu entwickeln, gemeinsame Lösungen zu finden und die Kenntnis über die Kulturen der Region zu verbessern. Die Objekte der Museen sind in einer sehr gut strukturierten gemeinsamen Datenbank zusammengefasst. Zusätzlich bietet die Internetseite thematische virtuelle Ausstellungen mit den Objekten. Erwähnenswert ist auch das zweite Projektziel, die Durchführung von Aktivitäten zum Kulturerbe, z. B. Seminare und grenzübergreifende Veranstaltungen.



eMEG - ein digitaler Ausstellungskatalog

Musée d'ethnographie de Genève, Genf

<http://www.ville-ge.ch/meg/emeg/index.php>

Entwickelt und laufend betreut von Grégoire de Ceuninck, dem Kurator für immaterielle Kultur des Museums, ist diese digitale Lösung sehr eng an die Museumsbedürfnisse angepasst. Das eMEG ist einfach zu bedienen, online abrufbar und für die Museumsbesucher über ein W-Lan zugänglich. Präsentiert werden die Objekte und Themen der Dauer- und Wechselausstellungen. Die Objekte werden von verschiedenen Seiten gezeigt, und Texte, Literaturverweise, Fotos und Audiodateien werden ergänzend angeboten.



Das shoutr.Boxx-System – ein mobiles Endgerät für große Datenmengen

shoutr.Boxx, Berlin

<https://shoutrlabs.com>

Entwickelt im Jahr 2014 von einem Team aus Informatikern und Kulturwissenschaftlern, ist die shoutr.Boxx ein Besucherinformationssystem zur ortsbezogenen Bereitstellung interaktiver Inhalte. Ein Internet-Anschluss ist nicht nötig, da ein Sender für den Betrieb in Gebäuden enthalten ist. Dies ermöglicht eine sehr schnelle Übertragung großer Datenmengen (Video, 3D-Bilder, multimediale Inhalte). Das Programm kann aber auch Informationen im Internet versenden und mit einer internen Objektdatenbank verbunden werden. Ein großer Vorteil ist die Editor-Funktion, die es ermöglicht, ohne Informatik-Kenntnisse die Texte und Multimedia-Dateien mit Drag&Drop in Dokumenten zu bearbeiten. Weitere Funktionen sind 3D-Inhalte, Besucherbefragung oder -statistik, Ortung innerhalb des Gebäudes, Ticketverkauf sowie Lösungen, um das Publikum zu vernetzen und aktiv teilnehmen zu lassen.



Artkhade – eine Marktdatenbank für alte Kunst aus Afrika, Asien, Ozeanien und den Amerikas

<http://artkhade.com>

Online-Datenbanken gibt es nicht nur für die Objekte in Museumssammlungen. Seit dem Jahr 2009 arbeitet Aurélien Cuénot daran, dass die Resultate von etwa einhundert Auktionshäusern von 1927 bis heute online verfügbar sind. Der Zugang ist zum Teil kostenlos. Zu jedem Objekt ist ein Bild vorhanden, es werden die Provenienz und der Preis genannt. Außerdem



werden in Zusammenarbeit mit der Art Media Agency auch Artikel zu Marktentwicklungen und zu Museen vorgestellt. Die Datenbank diente als Grundlage eines Berichtes zur Entwicklung des Marktes außereuropäischer Kunst in den letzten 15 Jahren, der Ende 2015 publiziert wurde.

Provenienzforschung – ein Projekt der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

<http://www.galerie20.smb.museum/werke/>

Ein vorbildhaftes Projekt zur Provenienzforschung wurde im März 2016 von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vorgestellt. In dieser Online-Datenbank sind die Forschungsergebnisse zu den etwa 500 europäischen Kunstwerken der 1949 in West-Berlin gegründeten Galerie des 20. Jahrhunderts zusammengefasst sowie deren Geschichte mit Fokus auf die Zeit von 1933 bis 1945 dargestellt. Expliziter Auftrag war die Prüfung von möglicherweise NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kunstwerken. Zu jedem Werk gibt es Standardinformationen (Künstler, Material, Größe, Standort, Eingangsjahr, Kaufpreis) und weitere Werkdaten (z. B. abweichende Titel, weitere Inventarnummern, Etiketten/Beschriftungen auf dem Objekt) sowie eine ausführliche Liste der vorherigen Besitzer und einen zusammenfassenden Text zur Provenienz. Diese Informationen basieren einerseits auf der Primärquellen-Recherche, also Spuren am Objekt, Sammlungskatalogen, Inventarbüchern, Archivmaterial, Übergabelisten und weiteren Akaufsinformationen, andererseits auf Sekundärquellen wie öffentlichen und privaten Archiven, genealogischen Dokumenten, Zeitungen, mündlichen und schriftlichen Auskünften von Nachfahren, Fachleuten, Bestandsverzeichnissen und Ausstellungskatalogen.



Auch einige Museen mit Weltkulturen-Sammlungen beschäftigen sich mit den Themen Kolonialerbe und Restitution. Ein ganz aktuelles Beispiel ist das Forschungsprojekt „Schwieriges Erbe“ der Universität Tübingen und des Linden-Museums Stuttgart¹, das von April 2016 bis März 2018 laufen wird. Untersucht werden u. a. die Biografien von Sammlungen und Objekten, die in kolonialem Zusammenhang in das Museum gelangten.

ANMERKUNG

¹ www.lindenmuseum.de/service-menue/presse/schwieriges-erbe/

SIKIRE KAMBIRE

VON THOMAS KELLER

– EINE DEMASKIERUNG

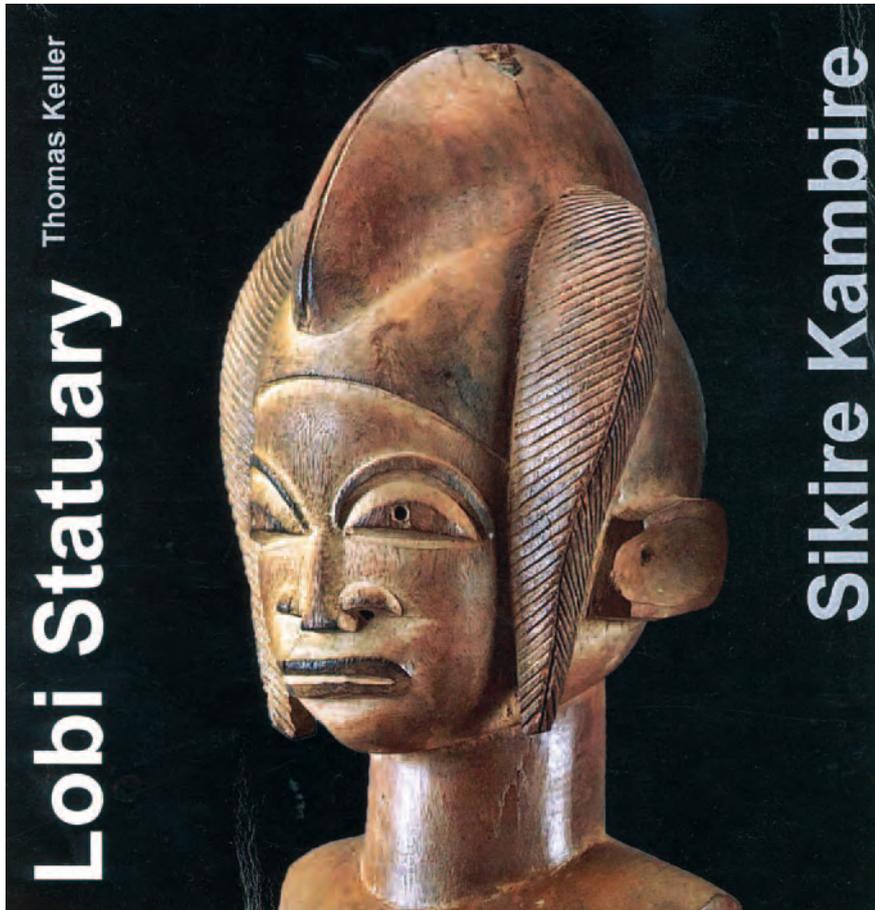


Abb. 1: Buchcover mit „Rasta-Zopf-Modell“

Den Kolonial-Bildhauer Sikiré stellt der Schweizer Autor Thomas Keller im **Vorwort** seines Ende 2015 im Selbstverlag erschienenen Kompendiums¹ als den „wohl berühmtesten und einen der begabtesten Bildhauer des Lobi Volkes“ dar. Gleichzeitig erkennt er, „dass keines der ihm heute zugeschriebenen Werke nachweislich aus seiner Hand stammt.“

Er verspricht, die fehlenden Nachweise durch „erst im Jahre 2015 erschienene neue Erkenntnisse“ zu erbringen.

Im ersten Kapitel **Auf den Spuren von Sikire Kambire** konstatiert er erneut, es gebe „kein Werk (weder Statue, Maske noch Schemel oder Tanzstab), das nachweislich aus Sikires Hand stammt.“

Sodann kündigt er an, die „vorhandenen“ und „heute erhältlichen Informationen“ über diesen Bildhauer und dessen Schnitzstil zu erfassen, zu analysieren und sich danach mit den Argumenten für und wider die Urheberschaft Sikires für die ihm (von Piet Meyer) zugeschriebenen Werke auseinanderzusetzen.

Es folgt der Abschnitt **Zur Person von Sikire Kambire**, in dem Keller Äußerungen über die Vita Sikirés wiedergibt, die er dem Buch von Piet Meyer², einem Aufsatz von Daniela Bo-

gnolo³, einem Artikel der Rezensenten⁴ und dem Blog des Berliner Internet-Händlers Wolfgang Jaenicke⁵ entnommen hat.

Der Autor erwähnt Widersprüche in den einzelnen Aussagen und beanstandet „aus wissenschaftlicher Sicht“ unter Anspielung auf die Publikation der Rezensenten (s. o.) mangelhafte Forschungsarbeiten „von begrenztem Wert“, belässt es aber bei dieser pauschalen Kritik.

Im nächsten Abschnitt **Zum Kopf-Relief Stil eines noch unbekanntem Bildhauers** beschreibt der Autor koloniale Lobi-Masken und -Statuen unbekannter Provenienzen. Dabei entwickelt er anhand bestimmter Kriterien (halbkreisförmige Augen, eingebrannte Pupillen, tiefe Einschnitte unter den Augen, akzentuierte Nasenflügel, breiter, schmaler Mund) den von ihm so genannten „Kopf-Relief Stil“. Am Ende des Abschnitts erwähnt er einen Stab in – seiner Auffassung nach – genau diesem Stil, den Filessona, die Tochter Sikirés, im Frühjahr 2015 gegenüber Wolfgang Jaenicke als ein Stück ihres Vaters identifiziert habe – sofern „es sich wirklich um Sikires Tochter handelt“.

Es schließt sich der Abschnitt **Zu Meyers Verknüpfung von Sikires Person mit dem Kopf-Relief Stil** an, den der

Autor mit dem Satz beginnt: „Zuerst soll festgehalten werden, dass es wohl einen Lobi-Bildhauer namens Sikire Kambire gab.“ Keller ist sich dessen noch nicht sicher, benennt Indizien für die Existenz Sikirés und schließt sich im weiteren Verlauf ohne Diskussion der Behauptung Bognolos an, Sikiré sei ein Schüler des Großvaters von Yul Bolaré gewesen und habe im „Bonko-Stil“ geschnitzt.

Als Zwischenergebnis hält er fest, dass nun, 34 Jahre nach Piet Meyer, durch Filessona (s. o.) Sikiré als der Urheber des „Kopf-Relief Stils“ und damit als „Schöpfer der ihm zugeordneten Statuen und Gegenstände“ identifiziert worden sei.

Es folgt ein Abschnitt über **Sikires Schüler und Zeitgenossen**, in dem der Autor Sikiré (Lobi) und Bolaré (Birifor) ein weiteres Mal als Weggefährten darstellt, die gemeinsam in Bonko die Fertigkeit des Schnitzens erworben hätten („Bolare und Sikire lernten bei Bolares Vater [sic]“), bevor er in eine **Stilanalyse** eintritt, die auf Seite 92 zu der Quintessenz des Buches führt, dass „Sikires Werk sich in die Tradition des Bonko-Stils einschreibt.“

Es handelt sich um ein Buch, das den eigenen Anforderungen Kellers an „Wissenschaftlichkeit“ nicht Stand hält.

Es mangelt bereits an einer klaren Sachverhaltsdarstellung, indem der Autor durchweg unbewiesene Behauptungen, denen er sich anschließt, entweder sogleich im „faktischen Quod“ wiedergibt oder diese zwar anfangs korrekt im Konjunktiv zitiert, sie dann aber im weiteren Verlauf ohne Begründung oder Erörterung als erwiesene Tatsachen darstellt, wie beispielsweise auf Seite 92: „Sikire hat seinen Stil unter dem Einfluss von Bolares Grossvater und demnach nicht während der Kopierphase der Baule-Masken entwickelt.“

Dafür, dass Sikiré Baule-Masken kopiert oder Bolarés Großvater gekannt hat, gibt es keine Anzeichen, wird aber durch diesen Satz fälschlich suggeriert.

Keller sucht sich *Zur Person von Sikire Kambire* das zu seiner persönlichen Meinung jeweils Passende aus drei sich sogar untereinander widersprechenden Quellen heraus und erspart sich so die im ersten Kapitel versprochene Darstellung und Diskussion der „vorhandenen, heute erhältlichen Informationen“ über Sikiré und dessen Stil.

Dass der Autor Piet Meyer zum wiederholten Male verdächtigt, „vor allem Belege für seine Hypothese gesucht, dagegen sprechende Argumente hingegen ausgeblendet“ zu haben⁶, führt nicht etwa dazu, dass er sich insgesamt kritisch mit Meyer als seiner ersten „Quelle“ auseinandersetzt.

Das Gleiche gilt in Bezug auf Daniela Bognolo, seine zweite „Quelle“, die er sonst stets zu Recht dafür kritisiert, dass sie ihre Thesen nie belegt.⁷

Seine im *Vorwort* ausgesprochene Behauptung, dass Sikiré durch „im Jahre 2015 erschienene neue Erkenntnisse als der wirkliche Urheber der ihm zugeschriebenen Werke“ nunmehr nachweislich fest stehe, stützt der Autor sodann allein auf einen am 27.05.2015 erschienenen Blog-Beitrag des Internet-händlers Wolfgang Jaenicke, seine dritte „Quelle“.

Dass die Rezensenten gemeinsam mit ihrem Co-Autor Da Sansan René ab November 2014 umfangreiche Recherchen in den Départements Gongombili und Gaoua zur Kolonialkunst um Sikiré und Lunkéna durchgeführt und dabei unter anderem die älteste (!) Tochter Sikirés, Filessona, aufgespürt und am 30.11.2014 sowie den Tagen danach viele Stunden lang interviewt hatten, war sowohl im Pays lobi als auch in Deutschland (durch elektronische Vorabübermittlungen) von Anfang an bekannt. Der zum Abdruck bestimmte Text inklusive des mit Filessona geführten Interviews lag nicht nur der K&K-Redaktion seit März 2015 vor.

Wolfgang Jaenicke eilte voraus:

Noch vor der Publikation des Artikels⁸ am 29.05.2015 veröffentlichte er – unter den Datumsangaben 18.04.2015 und 27.05.2015 – in seinem Blog zwei Filmsequenzen, in denen Filessona, die er ausweislich des Titels irrtümlich für die jüngste Tochter Sikirés hält, zu Wort kommt. Die erste Sequenz vom 18. April geht über knapp sieben Minuten, die zweite vom 27. Mai über eine Viertelstunde. Dazu eingebildet sind mit der Hand beschriebene DIN A5-Blätter, die die Übersetzung des von Filessona Gesagten darstellen sollen.

Hierauf stützt sich Keller und begründet seine Erkenntnis, dass Sikiré Figuren und *Masken im Bonko-Stil* gefertigt habe, mit der Behauptung, dass Filessona einen ihr während des zweiten Interviews gezeigten *Stab* als den ihres Vaters wiedererkannt habe, sowie mit der dieser Filmsequenz beigefügten zweiten Übersetzungsseite, auf der Filessona mit folgenden Worten zitiert wird: „Er [Sikiré] machte Hocker und sogar Dekorationsobjekte, zum Beispiel Masken, zum Befestigen an der Wand. Labouret hatte bei meinem Vater Statuetten aus Holz bestellt und diese ins Museum von Gaoua gebracht.“

Filessona (Abb. 2) hatte ein halbes Jahr zuvor, im ersten Gespräch mit den Rezensenten vom 30.11.2014, angegeben, den Namen Labouret noch niemals gehört zu haben und nicht zu wissen, was eine „Maske“ ist.⁹

Seltsam erschien auch eine Verbindung zwischen Labouret und dem Museum, das es damals noch gar nicht gab.

Die Rezensenten und ihr Co-Autor Da Sansan René begaben sich auf die Spur des Mysteriums und ermittelten Folgendes: Wolfgang Jaenicke, der **keine** der zur Verständigung im Pays lobi erforderlichen Sprachen ausreichend beherrscht, auch nicht das Französische, hatte in der irrigen Annahme, Siki-



Abb. 2: Filessona, die älteste Tochter Sikirés

rés Tochter wäre eine Birifor, zwei „Guides“ dieser Volksgruppe zu Filessona mitgenommen und auf Birifor interviewen lassen. Filessona, die in Wirklichkeit (wie ihr Vater Sikiré) der Lobi-Volksgruppe angehört, sich aber aufgrund ihrer Nachbarschaft zu Birifor auch in deren Sprache verständigen kann, ist auf den Bändern sowohl auf Lobiri als auch auf Birifor zu hören.

Da Sansan René (Lobi), Hien Bo-Tchonté (Birifor) und Somé Ernest (Birifor) haben sich die Filmsequenzen angesehen und die hier relevante Passage des rudimentär geführten Gespräches übersetzt:

1. Frage: Kennst du Bolaré? Antwort: Nein.

2. Frage: Welche Arbeit machte Sikiré?

Antwort: Er machte Skulpturen, Pfeile und Bögen.

3. Frage: Was war das für ein Weißer, der zu deinem Vater kam? Kennst du ihn?

Antwort: Nein, seinen Namen kenne ich ebenfalls nicht.

4. Frage: Welches Holz schlug Sikiré für seine Skulpturen?

Antwort: Karité, Djè, etc.

5. Frage: Schnitzte dein Vater auf Vorrat oder auf Bestellung? Antwort: Auf Bestellung.

6. Frage: Wo hat dein Vater das Schnitzen erlernt?

Antwort: Das war in Gongombili. Er kam von dort.

7. Frage: Waren es Sikiré und Dihunté, die Skulpturen gemeinsam schnitzten, oder gab es noch andere?

Antwort: Es gab keine weiteren Personen, Sikiré und Dihunté arbeiteten zusammen.

8. Frage: In welchem Jahr ist dein Vater verstorben?

Antwort: Mein Vater war vor seinem Tod nicht krank. Er kam vom Steuern zahlen zurück und verstarb.

9. Frage: Was sind das hier für unterschiedliche Statuetten? Antwort: Das sind eine Frau und ein Mann.

10. Frage: Warum hat dein Vater dieses Kopfmodell so gestaltet wie das hier? Antwort: Er hat sich die Frisuren-Modelle der Dioula-Frauen angeschaut, um das so schnitzen zu können.

11. Frage: Welche dieser Statuetten hier sind von Sikiré?

Antwort: Diese hier kenne ich, die ist von meinem Vater. Die anderen kenne ich nicht.



Abb. 3+4: Stab mit „Dioula-Frisur-Modell“, Sammlung Herkenhoff



Abb. 5: Da Sie Kouakou beim Schnitzen einer „Bolaré-Figur“

Filessona hat Jaenicke nichts anderes mitgeteilt als ein halbes Jahr zuvor den Rezensenten: Sikiré erlernte das Schnitzen in Gongombili, kannte weder Labouret noch Bolaré, arbeitete lediglich mit Dihunté zusammen.

Von Masken ist in dem Interview an keiner Stelle die Rede, auch nicht in dessen erstem Teil, in dem es um Familiäres geht. Es gibt lediglich eine – erheiternde – Neuigkeit: Der Stab, in dem Thomas Keller den „Bonko-Stil“, wiedererkennt, ist identisch mit dem von Filessona vor Jaenickes laufender Kamera identifizierten „Dioula-Frauenfrisur-Modell“ (Abb. 3 und 4), das Sikiré, ebenso wie das auf dem Buchcover abgedruckte „Rasta-Zopf-Modell“ für seine kolonialen Auftraggeber entwickelt hatte.¹⁰

Wie bereits dargelegt¹¹, vermied es Sikiré – wie auch Lunkéna – ganz offensichtlich, für Europäer Statuen zu schnitzen, die mit kultischen Funktionen oder Altären in Verbindung gebracht werden konnten, und wählte deshalb gerne folkloristische Motive aus, die er für seine Kundschaft stets aufs Neue

schablonierte.

Wäre der Schweizer Autor mit der Kultur und der Tradition der Lobi und Bifor¹² vertraut, hätte er den Klimmzug, über einen „Kopf-Relief Stil“ eine genealogische Verbindung zwischen Sikiré und Bonko herstellen zu wollen, gar nicht erst unternommen und sich hierzu erst recht nicht auf Bognolo berufen, die dereinst dem geschäftstüchtigen Bolaré so grandios auf den Leim gegangen war und anschließend dessen frei erfundene Mär von „Heimstätten-Stilen“ munter verbreitete.¹³

Erst nachdem die Kolonialisten als Kunsthändler von den Haussa abgelöst worden waren, trat **Bolaré**¹⁴, der in der **Generation nach Sikiré geboren** wurde und vierzig Jahre nach diesem (2004) verstarb, mit seinem in Bonko für den Markt schnitzenden Ensemble, bestehend aus den Söhnen Yul Matoine und Palenfo Nata sowie dem Nachbarn Da Sie Kouakou, in Erscheinung.

Die Werke der vier Bildhauer waren nicht voneinander zu unterscheiden, und dies änderte sich ausweislich des Fotos vom 25.11.2010 (Abb. 5) auch nach dem Tod Bolarés nicht. Es zeigt Kouakou in seinem mit „Bolaré-Figuren“ gefüllten Vorratsschuppen beim Schnitzen einer Statue in eben diesem Stil.¹⁵

Noch zu Lebzeiten Sikirés und Lunkénas unterband die Tradition die gemeinschaftliche Ausübung eines Handwerks durch Vater und Sohn, da der Sohn dem Vater keine „Konkurrenz“ machen durfte. So dachte man damals, und so dachte nach eigenem Bekunden¹⁶ anfangs auch Dihunté noch, bevor er in Tambili aus seinen Söhnen ebenfalls eine Truppe zusammenstellte, die im „Dihunté-Stil“ für den Markt schnitzte.

Schon den Rezensenten und Da Sansan René gegenüber hatte Filessona eine Verbindung zwischen Sikiré und Bolaré vehement verneint: Ihr Vater sei schon lange tot, und Bolaré sage die Unwahrheit, wenn er behaupte, er habe Sikiré gekannt. Sie wusste noch nicht einmal, dass von jemandem (Bolaré) die Rede war, der selbst schon lange nicht mehr lebte.¹⁷

Dass Sikiré bereits ein angesehener Bildhauer sowie eine koloniale Respektperson („Chevalier“) war, als Bolaré beim Großvater auf dem Dorf das Schnitzen erlernt haben will, wird vom Schweizer Autor nicht nur ignoriert, sondern unter Zuhilfenahme widersprüchlicher Quellen und eines gefälschten Gesprächsprotokolls nachgerade konterkariert. Irritierend ist vor allem die Ernsthaftigkeit, mit der er die sowohl von Sikiré (für die Kolonialisten) als auch anschließend von Bolaré (für die Haussa) jahrzehntelang vervielfältigten Stab- und Figuren-„Modelle“ in den Stand der Kunst erhebt, indem er sie entwicklungsgeschichtlich herzuleiten, stilistisch einzuordnen sowie in die Nähe des Kultes zu rücken versucht.

Will er auf diese Weise eigene Stücke „adeln“? Welchen Schaden er mit einer solchen Publikation Forschung und Wissenschaft zufügt, scheint den Autor nicht zu interessieren.

Im Wechsel mit Jaenicke, der weithin bekannt ist für seine Hetzbotschaften jenseits des guten Geschmacks („Eine Mischung aus Schwefel und faulen Eiern“), forderte er gar den Chefredakteur der Zeitschrift Kunst&Kontext in verleumderischen Rundmails mehrfach zu Sanktionen gegen die Rezensentin als Redaktionsmitglied auf.

Neben der Behauptung, das Interview mit Filessona vom 30.11.2014 „erfunden“ zu haben, lautete ein weiterer, zwischen Keller und Jaenicke abgestimmter „Vorwurf“, dass die Rezensenten durch die Publikation von Feldfotos zum Diebstahl von Altarfiguren im Pays lobi anstifteten.¹⁸

Verstörende Doppelmoral!

Der Polizeipräsident der Region „Süd-West Burkina Faso“ bat die Rezensenten auf Wunsch des Provinzmuseums Gaoua am 01.12.2015 zu sich ins neu erbaute Präsidium, um gestohlene Kultfiguren der Lobi zu identifizieren.

Er präsentierte gewaltsam aus dem Boden gerissene Altarstatuen, die Polizeibeamte zuvor bei Jaenicke konfisziert hatten, sowie ein umfangreiches Strafdossier mit Fotos, die den Akt der Sicherstellung im Geländewagen Jaenickes dokumentierten. Das Dossier war zusätzlich digitalisiert und im Computer gespeichert.

Da Sansan René (Abb. 6), der letztgeborene Sohn des angesehenen Kolonialbeamten Da Binduté (Abb. 7) und jüngste Bruder Kambou Binatés (Abb. 8), sieht die Familienehre tangiert. Weil er die Übersetzungen für die Rezensenten verantwortet, wünscht auch er die Einschaltung der Polizeibehörden und bittet Wolfgang Jaenicke darum, sich zu diesem Zweck in Gaoua einzufinden.

Keller führt, abgesegnet von Jaenicke als seinem Erstkorrektor¹⁹, in den **Schlussbemerkungen** aus:

„Bedenklich ist, dass derart unbelegte Informationen von Nachfolgeautoren oft ungeprüft übernommen werden und so mit der Zeit eine zweifelhafte Legitimität erhalten. Verstärkt wird diese Problematik wohl auch durch eine Vermischung der Interessen von Wissenschaft und Kunstmarkt, welche die Produktion von derart pseudo-wissenschaftlichen Publikationen fördern.“

Treffender kann man die Quintessenz dieses Buches nicht zusammenfassen.

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

FOTOS

Abb. 1, 2, 5 und 8: Petra Schütz und Detlef Linse

Abb. 3 und 4: Niklas Herkenhoff

Abb. 6 und 7: Da Sansan René

ANMERKUNGEN

- 1 Keller, Thomas: Lobi Statuary – Sikire Kambire, Lully-sur-Morges 2015
- 2 Meyer, Piet: Kunst und Religion der Lobi (Katalog), Zürich 1981
- 3 Bognolo, Daniela: Djetò! fais attention! In: Journal des africanistes, Band 67, Heft 1, S. 123-133
- 4 Schütz, Petra; Da, Sansan René; Linse, Detlef: Koloniale Lobi-Kunst abseits des Kultes – Mythos Sikiré, in: Kunst&Kontext 09/2015, S. 63-70
- 5 www.tribalartforum.com
- 6 Keller, a.a.O., S. 40; Keller, Thomas: Lobi Statuary – Sikire Kambire, in: Kunst&Kontext 08/2014, S. 74-78, S. 77
- 7 Keller, Thomas: Lobi Statuary – Zur Bedeutung von Kopfskulpturen, in: Kunst&Kontext 06/2013, S. 46-48, S. 47; Keller, Thomas: Lobi Statuary – Zur Bedeutung der Körperhaltungen, in: Kunst&Kontext 05/2013, S. 44-46, S. 45; Keller, Thomas: Lobi Statuary – Sikire Kambire, in: Kunst&Kontext 08/2014, S. 74-78, S. 75
- 8 Schütz et al., a.a.O.
- 9 Ebd., S. 67
- 10 Ebd., S. 66
- 11 Ebd., S. 69
- 12 Jeweils Bauern, die bis heute das Schnitzhandwerk für den Kult lediglich in Nebentätigkeit ausüben
- 13 Schütz, Petra; Linse, Detlef: Die Exploration der Lobi-Bildhauer, in: Kunst&Kontext 06/2013, S. 36-41, S. 40 f.
- 14 Wäre Yul Bolaré den Kolonialisten bekannt gewesen, hätten sie seinen Vornamen – wie bei Sikiré, Lunkéna und Dihunté – vorangestellt und ihn „Bolaré Yul“ genannt; auch dies scheint dem Autor entgangen zu sein.
- 15 Vgl. auch Schütz, Petra; Linse, Detlef: Die Exploration der Lobi-Bildhauer, in: Kunst&Kontext 06/2013, S. 36-41, S. 41
- 16 Zuletzt im Gespräch vom 08.12.2014
- 17 Schütz et al., a.a.O., S. 67
- 18 Sämtliche Rundmails Kellers und Jaenickes, die unter anderem an Udo Horstmann und Floros Katsouros versandt wurden, sowie die Blog-Beiträge Jaenickes liegen der Redaktion vor.
- 19 Rundmail Jaenickes vom 28.01.2016: „first proof“.



Abb. 6: Da Sansan René

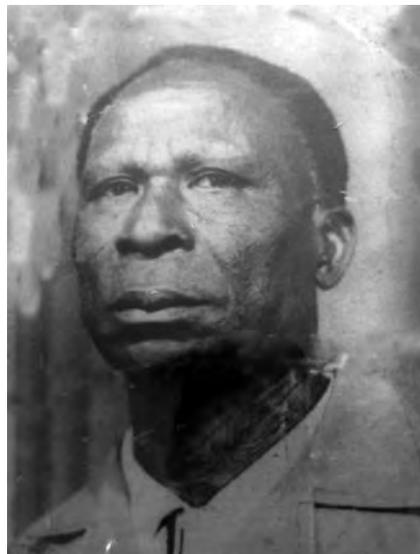


Abb. 7: Der Kolonialbeamte Da Binduté,
Archivbild

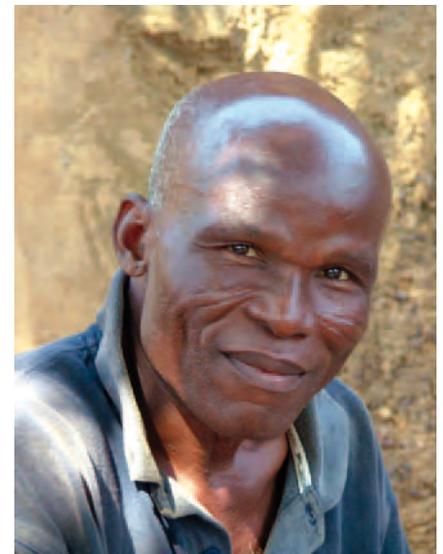


Abb. 8: Kambou Binaté



Abb. 1: DADA Performance

Zum hundertsten Geburtstag der Dada-Bewegung – 1916 war Hugo Balls legendärer Auftritt im Züricher *Cabaret Voltaire* – thematisiert das *Rietberg Museum* in Zürich zusammen mit der *Berlinerischen Galerie* in der Ausstellung **DADA Afrika** zum ersten Mal den Einfluss außereuropäischer Kunst und Kultur auf die Dada-Bewegung.

Eine herausragende Rolle für diesen Einfluss spielte der Galerist Han Coray, in dessen Galerie 1917 in der ersten Dada-Ausstellung moderne und afrikanische Kunst präsentiert wurden. Die vom 18.03. bis zum 17.07.2016 laufende Ausstellung in Zürich mit über einhundert Exponaten ist in vier Bereiche und eine Art Prélude gegliedert.

Die Prélude markiert eine Hemba-Figur (Abb. 2), die aus

der Sammlung Han Coray stammt, gefolgt (im eigentlichen Ausstellungsbereich) von Arbeiten, die zeigen, warum Dada (auch) entstanden ist: als Reaktion auf den Ersten Weltkrieg und die damit einhergehende Enttäuschung darüber, dass die europäischen Werte dieses Massensterben nicht aufgehalten haben.

Beim „Preußischen Erzengel“ (Abb. 3) aus dem Jahr 1920 von John Heartfield und Rudolf Schlichter handelt es sich um eine Schaufensterpuppe in Soldatenuniform, deren Schweinsfratze Symbol für die gesamte Epoche ist. Und die im gleichen Jahr hergestellte Schneiderpuppe (Abb. 4) von George Grosz und John Heartfield stellt einen Kriegskrüppel dar, eine Kritik am Ersten Weltkrieg und zugleich, durch seine Zusammensetzung



Abb. 2: Hemba, Dem. Rep. Kongo

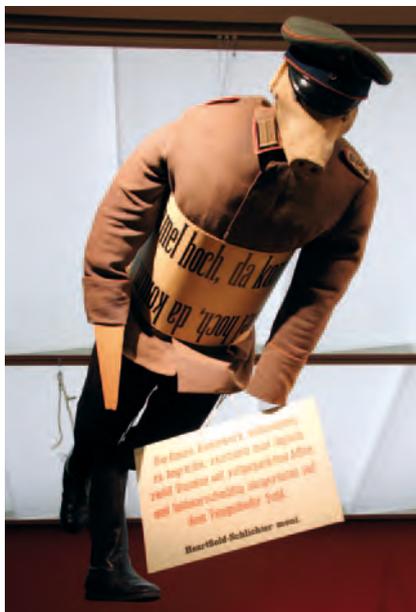


Abb. 3: J. Heartfield, R. Schlichter



Abb. 4: G. Grosz, J. Heartfield



Abb. 5: R. Hausmann; Makonde, Tansania



Abb. 6: Bangwa, Kamerun; M. Janco

aus alltäglichen Fundstücken, ein Diskurs darüber, was Kunst ist. Es lässt sich leicht nachvollziehen, dass die Erfahrungen und Enttäuschungen dazu führten, dass sich Künstler weg von Europa hin zu anderen Kulturen und Werten wandten, vor allem nach Afrika. Beide Exponate (wie auch einige andere) sind nur Rekonstruktionen der Originale, da diese zerstört wurden.

Dabei markiert das Jahr 1920 bereits den Endpunkt der eigentlichen Dada-Bewegung, spätere Arbeiten sind Ausläufer. Zur *Prélude* gehören auch Werke der Prä-Dada-Zeit: zwei

tet, wie auch die Kunst aus Afrika, eine scheinbar befreiende Gegenwelt. Ferner ein Katsina-Kostüm (Replik) von Sophie Taeuber-Arp. (Abb. 7) Sie ließ sich dafür von Katsina-Puppen der Hopi-Indianer anregen, die sie wohl bei C. G. Jung gesehen hatte. [Jung brachte solche Figuren 1925 von einer Reise mit. Im Ausstellungskatalog werden aber Entwürfe und Fotos des Kostüms auf 1922 datiert. Laut der Taeuber-Arp-Expertin Walburga Krupp (E-Mail vom 25.03.2016) ist es wahrscheinlich, dass diese Fotos falsch, d.h. zu früh, datiert wurden.] Das Symbol der zweiten Sektion, **DADA Galerie** (Abb. 8),

Abb. 7: S. Taeuber-Arp;
Katsina-Puppen, Hopi

Abb. 8: DADA Galerie



Abb. 9: M. Janco

Zeichnungen von Raoul Hausmann, der sich dafür von einer Makonde-Maske aus der Sammlung Erich Heckel inspirieren ließ. (Abb. 5) Die Objekte treten hierdurch in einen **gleichberechtigten Dialog** – das Leitmotiv dieser Ausstellung. Dialog bedeutet bei diesem Objekt: Afrika als Inspiration für die Moderne.

Im eigentlich ersten Bereich, **DADA Performance**, geht es darum, wie die Dada-Künstler versuchten, angeregt durch das Fremde, eine neue Bild- und Formensprache zu entwickeln. Es entstanden die multimedialen Performances der *Soirées nègres*, Lautgedichte, Trommelmusik, Maskentänze.

Dementsprechend wird dieser Teil eröffnet von einer Figur der Bangwa (Abb. 6), die mit ihrem expressiven Ausdruck für Bewegung und Ausbruch aus dem europäischen Kanon steht. Von den übrigen Exponaten blieben vor allem bei mir haften: zwei ‚wilde‘ Masken von Marcel Janco. (Abb. 1) Ihnen gegenübergestellt sind eine japanische Maske aus der Edo-Zeit und eine Fastnachts-Maske aus der Schweiz – Letztere bie-

ist das von Marcel Janco zur ersten Dada-Ausstellung in der *Galerie Corray* gestaltete Plakat (Abb. 9), auf dem „Dada, Cubistes und Art nègre“ angekündigt werden. Es geht um die wechselseitige Beeinflussung von Avantgarde und Afrika-Kunstmarkt.

Zu sehen sind herausragende Werke der *Art premier*, wie z. B. eine Figur der Baule (Abb. 10), die in der Dada-Ausstellung von Han Coray gezeigt wurde (und damals im Besitz von Paul Guillaume war) und im Ausstellungskatalog von 1917 abgebildet ist. Allerdings ist es unklar, ob Dada-Künstler wirklich die ausgestellten außereuropäischen Objekte gekannt haben. Und für weitere Afrika-Objekte zusätzlich zur Guillaume-Baule fehlt es bislang an Nachweisen. Die Objekte der *Art premier* werden u. a. zusammengebracht mit Fotografien von Man Ray und – eines meiner persönlichen Highlights – einem *Idole du pecheur*, einer Art *Objet trouvé*, die Montage von verschiedenen, am Strand gefundenen Korkstücken. Es tritt in Dialog mit einer Ahnenfigur von den Osterinseln, die eine



Abb. 10: Baule, Elfenbeinküste



Abb. 11: M. Ray; Chile, Osterinsel

formale Verwandtschaft aufweist. (Abb. 11)

In der dritten Sektion, **DADA Magie**, finden sich in den Collagen von Hannah Höch die augenscheinlichsten Dialoge zwischen Dada und der außereuropäischen Kunst. Exemplarisch dafür ist eine Arbeit, die einen Kopffüßler zeigt, als dessen Kopf sie das Bild einer Pende-Maske beziehungsweise eines Elfenbein-Anhängers aus der Avantgarde-Zeitschrift *Der Querschnitt* nutzte. Im *Museum Rietberg* werden sowohl die originale Maske als auch ein Exemplar der Zeitschrift sowie die Collage ausgestellt. In der gleichen Technik nahm Höch Bilder eines Flötenaufsatzes aus dem Sepik, einer Guro-Maske und einer Skulptur aus Angkor (Abb. 12) als Teile ihrer Collagen – leider ist die originale Guro-Maske nicht ausgestellt, dafür aber ein Stück von gleicher Hand, des Meisters von Bouaflé. Ein nettes Detail der Collage mit der Guro-Maske, die auch den Titel des Katalogs schmückt: Das linke Bein stammt aus einer Fotografie von Lilian Harvey, einem der größten UFA-

Stars, zusammen mit Willy Fritsch ein Traumpaar der damaligen Zeit.

Schade, dass *die* Dada-Ikone, der „Mechanische Kopf“ von Raoul Hausmann, „nur“ als Fotografie zu sehen ist – das Centre Pompidou wollte das Original nicht ausleihen. Der Tribal Art-Interessierte wird allerdings durch das Werk entschädigt, mit dem der mechanische Kopf in einen Dialog tritt: eine 1892 gesammelte *nkisi*-Kraftfigur der Vili aus dem Kongo. Beiden Kunstwerken gemeinsam ist die Tatsache, dass es sich um Assemblagen handelt. So erhält die Kraftfigur ihre magische Macht auch durch aus Europa importierte Güter, Eisennägel und -klingen. (Abb. 13)

In der vierten Sektion, **DADA Kontrovers**, befinden sich in einem von der eigentlichen Ausstellung abgetrennten Raum vier Ikonen der afrikanischen Kunst: Objekte, die in Carl Einsteins Buch *Negerplastik* (1915), das viele Avantgarde-Künstler beeinflusst hat, abgebildet wurden, darunter die sitzende



Abb. 12: H. Höch; Kambodscha, Khmer-Reich



Abb. 13: R. Hausmann; Kraftfigur, Vili, Loango, Dem. Rep. Kongo



Abb. 14: Bena Kanioka-Werkstatt, Dem. Rep. Kongo

Figur mit Fessel der Bena Kanioka aus dem Kongo. (Abb. 14) Zusätzlich gibt es die Arbeit „Portes Oranges“ der Künstlerin Senam Okudzeto (Abb. 15), in deren Mittelpunkt Eisengestelle aus Ghana stehen, die Orangenverkäuferinnen zur Präsentation ihrer Ware nutzen – ein dadaistisches *Readymade* als Sinnbild für das moderne und urbane Afrika.

Mein **Fazit**: Es ist eine bahnbrechende Ausstellung, die äußerst kompetent Neuland betritt und einen erstklassigen Katalog bietet, der wohl zu einem Standardwerk werden wird. Und die es schafft, europäische und außereuropäische Kunst gleichberechtigt zu präsentieren. Dennoch ist es eine eher intime Ausstellung, die zum genauen Hinschauen einlädt und erstaunlich wenig Raum einnimmt. Ich wünschte mir allerdings, das *Rietberg Museum* hätte sie noch etwas größer aufgezogen: mit mehr Platz zwischen den Exponaten und auch mit noch mehr Objekten – denn das hätte dieses ungemein spannende Thema gut vertragen. Mal sehen, wie die Ausstellung in der *Berlinischen Galerie* aussehen wird, in der sie ab dem 05.08.2016 gezeigt wird. Der Mitkurator Ralf Burmeister von der *Berlinischen Galerie* kündigte auf der Medienkonferenz bereits an, sie werde in Berlin noch stattlicher ausfallen.

Text und Fotos: Ingo Barlovic

Wesentliche Informationen zu vorstehendem Artikel stammen von den Kuratoren Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer und Esther Tisa Francini anlässlich der Medienkonferenz zur Ausstellung am 17.04.2016 im Rietberg Museum.

Die Rechte der DADA-Bildarbeiten liegen bei der VG Bild-Kunst, Bonn 2016
Ein Bericht mit mehr Fotos ist auf www.about-africa.de erschienen.



Abb. 15: Senam Okudzeto

DIE KUNST DER SENUFO

– eine Ausstellung des Cleveland Art Museum (CMA) im Musée Fabre (Montpellier)

Die Ausstellung *Senufo – Art et Identités en Afrique de l'Ouest* (Kunst und Identitäten in Westafrika) hatte mehrere Stationen: Zunächst war sie vom 22. Februar bis zum 31. Mai 2015 im Cleveland Museum of Art (USA) zu sehen, dann vom 28. Juni bis zum 27. September 2015 im St. Louis Art Museum (USA) und schließlich vom 28. November 2015 bis zum 6. März 2016 im Musée Fabre (Frankreich). Sie wurde initiiert und kuratiert von Constantin Petridis (CMA) und unterstützt durch die kuratorische Beraterin Susan Elizabeth Gagliardi (Assistant Professor an der Emory University, Art History Department, in Atlanta).

Das Musée Fabre¹ im Zentrum der südfranzösischen Stadt Montpellier präsentiert auf 9.200 Quadratmetern 5.200 Werke westlicher Kunst – Gemälde, Grafik, Zeichnungen, Skulpturen – des 15. bis 20. Jahrhunderts. Das Museum ist Teil des Netzwerkes FRAME², das französische und US-amerikanische Museen verbindet und sieben Ausstellungen zwischen 2001 und 2016 realisierte, darunter auch diese. Es ist das erste Mal seit der Gründung im Jahr 1828, dass das Musée Fabre eine Ausstellung der Kunst Afrikas widmet.

Auf ungefähr 1.000 qm werden etwa 160 Masken, Figuren und figurativ verzierte Gegenstände der Senufo gezeigt, die im südlichen Mali, der nördlichen Elfenbeinküste und im Westen Burkina Fasos leben. Der größte Teil der Stücke wurde vor 1900 und Anfang des 20. Jahrhunderts hergestellt.

Da das Musée Fabre selbst keine Objekte aus Afrika besitzt, ging man eine Partnerschaft mit dem Pariser Musée du quai Branly ein, das drei Objekte³ stellte. Einige weitere Exponate stammen aus dem Metropolitan Museum of Art, aus dem Smithsonian in Washington D. C., dem Cleveland Museum of Art, dem Musée royal de l'Afrique centra-

le in Tervuren und weiteren amerikanischen Museen. Die meisten Stücke (ca. 75 %) kommen aus Privatsammlungen, hauptsächlich aus französischen und US-amerikanischen, aber auch aus deutschen, kanadischen, belgischen, spanischen und angolanschen.

Die Ausstellung behandelt sechs Themenbereiche. Durch historische Fotografien, Zeichnungen und Objekte wird zunächst die Rezeptionsgeschichte der Senufo-Kunst in der westlichen Welt, vor allem die der 1920er- und 1930er-Jahre, dargestellt. Dann folgt der Blick auf die erste Senufo-Ausstellung in den USA im Jahr 1963. Anschließend wird in mehreren Räumen die Kunst der Senufo mit den zwei tragenden Säulen des Kunstschaffens vorgestellt: den Geheimbünden *poro* und *sande*. Neben Masken und Figuren sieht man auch persönliche Stücke und Haushaltsgegenstände. In zwei Nebenräumen sind weitere Themen integriert: Der eine, mit pädagogischer Ausrichtung, widmet sich dem Spiel bei den Senufo, der andere zeigt Fotos von Ritualen und Altären der Französin Agnès Pataux.



Abb. 1: Figur eines Vogels (Ausschnitt), H. 138 cm, Privatsammlung, © Jon Lam

Fragen an Costa Petridis (Kurator der Abteilung Afrikanische Kunst des CMA)



Abb. 2: Costa Petridis

„Ich wollte seit Längerem eine große Ausstellung dieser so geschätzten künstlerischen Tradition Westafrikas widmen. Die wissenschaftlichen Arbeiten seit den 1930er-Jahren von europäischen, US-amerikanischen und afrikanischen Ethnologen sowie Kunsthistorikern erlauben es der Öffentlichkeit, eine Idee der kulturellen Vielfalt mit historischer Dimension zu vermitteln, die im Werkskorpus enthalten ist, der allgemein als Senufo identifiziert wird. Das Projekt ist auch deshalb angebracht, weil die letzten reinen Senufo-Ausstellungen ein Vierteljahrhundert zurückliegen: 1988 in Zürich und 1990 in Berlin.“ (Presseerklärung vom 28.11.2015)

K&K: Wer hat das Projekt initiiert und finanziert?

Costa Petridis: Das Cleveland Museum of Art (CMA) war Initiator und Organisator der Ausstellung. Es erbrachte den größten Teil der Finanzierung. Unterstützt wurden wir durch Sponsoren, besonders zu erwähnen die "National Endowment for the Arts, Art Works", und bei der Publikation durch die "W. Mellon Foundation".

K&K: Wer hat die Ausstellung kuratiert, und wer war für die Objektauswahl verantwortlich?

CP: Die These oder Idee, die Grundlage des Projektes war und die in der Ausstellung vollständig entwickelt ist, kam von Susan Elizabeth Gagliardi, die auch für den Katalog *Senufo Unbound* verantwortlich und kuratorische Beraterin des Projektes gewesen ist. Die Objektauswahl war allein meine Aufgabe. Wie im

Katalog vermerkt (S. 8, 12, 14, 17 f.), war ich verantwortlich für die weltweite Suche in ungefähr 60 Privat- und Museums-sammlungen sowie die Auswahl von etwa 160 Werken für die Ausstellung und noch deutlich mehr im Katalog, die in keiner der Ausstellungsstapen gezeigt wurden.

K&K: Wie lange wurde die Ausstellung geplant, und wie war die Arbeitsteilung?

CP: Die Konzeption und Organisation dauerten etwas mehr als zwei Jahre. Wir starteten am CMA mit den Diskussionen zur Ausstellungsidee Ende 2012 (Oktober/November), und die Eröffnung in Cleveland war im Februar 2015. Angesichts des Umfangs der Ausstellung war das ein sehr kurzer Zeitraum. Dass wir das überhaupt geschafft haben, lag daran, dass Susan E. Gagliardi sich durchgehend auf die Katalogtexte konzentrieren konnte, während ich die Objekte auswählte und, gemeinsam mit dem Museums-Designer Andrew Gutierrez, das Konzept für das Ausstellungsdesign entwickelte. Das Design wurde übrigens weitgehend von Cleveland nach St. Louis und Montpellier exportiert und z. B. die Vitrinen von den USA nach Frankreich gebracht. Schließlich war ich auch verantwortlich für die Ausstellungsdidaktik, die Objektlegenden und die allgemeinen Texte, die in Teilen durch Susan E. Gagliardis Publikation inspiriert sind. Konzept und Aufbau des Audio-Guide haben wir gemeinsam mit Jennifer Foley, der Museumspädagogin des CMA, entwickelt.

– DIE THEMEN DER AUSSTELLUNG –

Erste Erwähnungen und Abbildungen von Senufo-Skulpturen

Im ersten Raum werden die Senufo vorgestellt und die Rezeption ihrer Werke in Europa und den USA ab Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts thematisiert. Gezeigt werden Skulpturen und Masken, darunter zentral im Raum ein Figurenpaar, das vom heutigen Besitzer im November 2008 bei Sotheby's für vier Millionen Euro ersteigert wurde. (Abb. 3)

Ausgestellt sind weiterhin vier Bücher mit ersten Erwähnungen und Abbildungen von Senufo-Objekten: *Du Niger au Golfe de Guinée par le pays de Kong et le Mossi 1887 bis 1889* von Louis Binger, *Negerplastik* von Carl Einstein (1918) und *Primitive Negro Sculpture* von Paul Guillaume und Thomas Munro (1926). Eine erste Klassifikation eines Senufo-Stiles findet sich bei Carl Kjerfve in *Centres de style de la sculpture nègre africaine* (1935). Zu sehen sind auch Fotos von Senufo-Figuren von Man Ray und Walker Evans aus den 1930er-Jahren sowie eine Gouache mit dem Titel *Création du Monde* von Fernand Léger (1923), einer Darstellung von Senufo-Figuren.

Abb. 3: Figurenpaar der Senufo, H. 115 cm und 97 cm, Privatsammlung, Courtesy McClain Gallery, © Sotheby's



Die erste Senufo-Ausstellung (New York 1963)

Die Ausstellung *Senufo sculpture from West Africa* des Jahres 1963 im damaligen New Yorker Museum of Primitive Art, gemeinsam organisiert von Robert Goldwater und dem belgischen Ethnologen Albert Maesen, ist das Thema des zweiten Raumes. Es war weltweit die erste Ausstellung, die sich ausschließlich den Senufo und ihrem Kunstschaffen widmete. Die Präsentation einer Figurengruppe im Raum erinnert an die Szenografie der New Yorker Ausstellung.

Die Kunst des *poro*-Geheimbundes

Die folgenden Räume behandeln den *poro*, einen Bund beziehungsweise eine Geheimgesellschaft der Männer, einer der wichtigsten Auftraggeber für Skulpturen. Zu sehen sind z. B. Figuren, die bei Begräbnissen verwendet wurden, verschiedene Masken, Stäbe mit Vogelfiguren. Thematisiert wird auch die sog. Massa-Bewegung, deren Anhänger sich in den 1950er-Jahren gegen die Geheimbünde stellten. Eine Folge war, dass Figuren und Masken verbrannt oder verkauft wurden. Selbst bis dahin heilige Plätze waren nicht sicher und wurden geplündert. Eine der großen Figuren zeigt deutliche Brandspuren.⁴

Die Kunst des *sande*-Geheimbundes

Dieser Raum zeigt Masken und Figuren der Heilerinnen und Wahrsagerinnen des *sande*-Bundes der Frauen. Es sind anthropomorphe Holzfiguren, bedeckt mit Textilien, Schlamm und einigen Federn auf dem Scheitel des Kopfes. Weiterhin sind hier Ringe, Armreifen, Anhänger, Figürchen aus Bronze, Eisen oder Kupfer zu sehen.

Kunstvoll verzierte Alltagsgegenstände

Auch alltäglich genutzte Gegenstände waren figurativ oder geometrisch verziert. Gezeigt werden z. B. große Tongefäße, Webrollenhalter, Schöpflöffel und zwei Türen.

Über die Senufo hinaus

Die Ausstellung endet mit einem Raum, der die gegenseitigen Einflüsse der Senufo und benachbarter Gruppen behandelt: Zinnmasken der Dioula und Holzmasken der Jimini, Ligbi und Bamana.

Spiele der Senufo und Fotografien von Agnès Pataux

Zwei Räume sind eigenen Themen gewidmet. In dem einen sind die Bilder der französischen Fotografin Agnès Pataux zu sehen, die seit 1998 Burkina Faso, Mali, Guinea und Benin bereiste. Zehn Schwarz-Weiß-Fotos aus dem Jahr 2006 zeigen traditionelle Rituale. Ein weiterer Raum mit dem Thema *Senufo, un jeu* richtet sich vor allem an Kinder und gibt ihnen die Möglichkeit, die Spiele der Senufo selbst zu erfahren.

Eine Begegnung mit der Kunst der Senufo

Die Ausstellung ist für eine breite Öffentlichkeit konzipiert. Der Besucher benötigt keine Vorkenntnisse, um die angebotenen Inhalte zu verstehen und die Objekte zu entdecken. Die Ensembles und Räume sind farblich von einander abgesetzt, und viele Objekte werden ohne Vitrinen gezeigt, entweder im Raum auf Sockeln oder auf Halterungen an der Wand. Die Szenografie ist schlicht-elegant, wie sie sonst eher in Museen für moderne Kunst zu finden ist.

Die allgemeinen Texte und einige Feldfotos erlauben den Besuchern, sich den jeweiligen Themen zu nähern, und erläutern die historischen Zusammenhänge ihres ursprünglichen Gebrauches. Die Objektlegenden geben zusätzliche Informationen zur Bedeutung und zum Gebrauch der Objekte, zur Patina sowie – in den wenigen Fällen, in denen diese bekannt sind – auch zu den Erwerbsumständen und den Herstellern. Die Legenden sind interessant, aber teilweise schlecht lesbar, da sie unter den Objekten befestigt und so manchmal etwas knapp über dem Boden angebracht sind. Bei schlechter Aus-



Abb. 4: Kopfbedeckung, Holz, Faser, Textilien, H. 99,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Nr. 1984.514.3, Schenkung von Herrn und Frau J. Gordon Douglas III (1983)
© The Metropolitan Museum of Art, New York/Art Resource, New York

leuchtung sind dann die zu kleinen Buchstaben nicht mehr zu entziffern. Mit dem angebotenen Audio-Guide (den wir nicht getestet haben) kann der Besucher dieses Hindernis umgehen. Gesamt betrachtet ist die Ausstellung eine sehr gelungene Mischung aus ästhetischer Präsentation der Objekte und gut verständlichen Texten mit interessanten Inhalten.

Erfreulich ist auch die sehr gute Auswahl von Literatur im Buchladen des Musée Fabre. Bildbände und Ausstellungskataloge zur Kunst Afrikas sind dort ebenso vielfältig vertreten wie wissenschaftliche Literatur. Darunter viele Werke von afrikanischen Autoren, die sonst schwer erhältlich sind. Auch dies gehört heute unbedingt zu einer gut konzipierten Ausstellung.

Der begleitende Katalog führt die Ideen und Thesen der Ausstellung näher aus – mit Abbildungen von insgesamt 207 Objekten.

Text: Audrey Peraldi

Objektauswahl und -legenden

Petridis erwähnt im Katalog, dass bei der Auswahl der Objekte ein „quasi enzyklopädischer Blick über die Kunst der Senufo“ angestrebt worden sei.⁵ Wer diesen Anspruch erhebt, sollte nachweisen können, dass er in mehreren Dutzend, auch kleinen und mittleren Museen weltweit die Sammlungen systematisch durchsucht hat. Doch selbst dann reicht es nicht, nur die Sammler und Händler des etablierten Kunstmarktes einzubeziehen.

Petridis nennt vor allem US-amerikanische, französische und belgische Händler und Sammler sowie das Auktionshaus Sotheby's.⁶ Überraschungen und Neuentdeckungen sind aber auch in Privatsammlungen zu erwarten, die nicht die Nähe zu diesem Kunstmarkt suchen. Interessant ist auch der Vergleich mit dem Katalog zu der von Till Förster kuratierten Senufo-Ausstellung in Zürich (1988) und Berlin (1990). Deren Exponate stammten überwiegend aus deutschen und Schweizer Sammlungen, und nur wenige dieser Stücke sind in Petridis Auswahl enthalten. Wie Petridis selbst schreibt, beruht seine Auswahl weithin auf „subjektiven ästhetischen Vorlieben“⁷, was ebenfalls einen Widerspruch zum postulierten enzyklopädischen Ansatz darstellt.

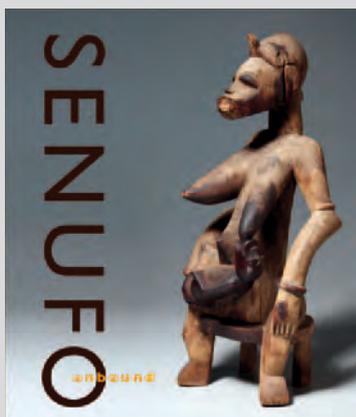
Bei den ausgewählten Objekten des etablierten Kunstmarktes⁸ ist das von Petridis festgestellte Fehlen von „first-hand documentation“ nicht verwunderlich.⁹ Genau diese Dokumentation gibt es jedoch in den Senufo-Sammlungen z. B. des Musée d'Ethnographie Neuchâtel, des Völkerkundemuseums Hamburg, des Lindenmuseums Stuttgart und des Musée Africain in Lyon. Gut dokumentierte Stücke wären auch im Material zu finden gewesen, das Förster in den 1970er-Jahren gesammelt hat, und im Archiv von Karl-Heinz Krieg¹⁰ (Objekte und Dokumentation), zwischen 1963 und 2010 zusammengetragen. Allerdings hätten dann Skulpturen in der Ausstellung gezeigt werden müssen, die der etablierte Kunstmarkt als „nicht-authentisch“¹¹ disqualifiziert. Einigermaßen irritierend, wenn sowohl der Entstehungsprozess (z. B.) einer Maske als auch deren Gebrauch fotografisch dokumentiert sind.

Der Kunstmarkt ist, wie das Wort sagt, ein Markt mit finanziellen Interessen. Dies stellt kein Problem dar, und das Auswahlresultat ist aus unserer persönlichen ästhetischen Sicht mehr als befriedigend. Einen schwerwiegenden Fehler dieser Auswahl stellt jedoch der Umstand dar, dass fast das gesamte Kunstschaffen der Senufo in den letzten 50 bis 80 Jahren ausgeblendet wurde. Das im Katalog sogenannte „Mapping Senufo“ endet irgendwann zwischen 1930 und 1950, die ausgestellten Skulpturen erscheinen zeitlos „um 1900“. Das passt



Abb. 5: Mutter-Kind-Figur, H. 63, 6 cm, The Cleveland Museum of Art, Nr. 1961.198, James Albert and Mary Gardiner Ford Memorial Fund © The Cleveland Museum of Art, photography Howard Agriesti

dann leider gar nicht zum Anspruch von Petridis: „Die zentrale Frage, welche Senufo Unbound zu beantworten versucht, ist, wie der Begriff Senufo als eine ethno-historische Bezeichnung zu verstehen ist.“¹²



Senufo unbound.
Dynamics of Art and Identity
in West Africa,
Cleveland 2015 (Englisch)

Herausgeber:
Susan Elizabeth Gagliardi
Format:
24 x 28,5 cm (hardcover),
288 Seiten, 286 Farbbildungen

ISBN: 978-88-7439-666-5
Preis: 60,00 €

Da Objekte mit dokumentierter Herkunft und Herstellung nicht gewählt wurden, ergibt sich hieraus eine weitere Schwäche bei den einzelnen Legenden. Konsequenterweise wollen die Kuratoren nur Fakten präsentieren.¹³ Weil fast immer die Angaben zur Herkunftsregion, zum Hersteller, zum Typus und zum Gebrauch fehlen, verbleiben nur die Objektgröße und eine Liste nicht-afrikanischer ehemaliger und heutiger Besitzer. (Wissenschaftlich interessant wäre hier lediglich das prüfbar Datum der Ankunft in Europa oder Amerika, z. B. „in Europa seit 1950“.) Die Bestimmung des jeweiligen Materials geht nicht über das ohnehin Sichtbare hinaus, z. B. „Holz“ oder „Metall“.

Welcher Erkenntnisgewinn mit der ständigen Wiederholung „Nicht identifizierter Künstler“ verbunden sein soll, erschließt sich nicht. Natürlich hat Petridis recht, wenn er schreibt: „*Angesichts der Veränderungen über Zeit und Raum ist es unmöglich, Objekte nur aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit einer sehr kleinen Zahl vollständig identifizierter Werke in öffentlicher oder privater Hand zuzuordnen.*“ (Petridis 2015: 12) Doch was spricht gegen den Versuch von Annäherungen? Gegen das Legenden-Modell von Petridis spricht jedenfalls, dass für den Besucher durch die Provenienz-Angaben die Bedeutung in Europa bzw. Amerika liegt und nicht bei den Herstellern in Afrika.

Trotz intensiven Lesens des Kataloges konnte ich nichts grundlegend Neues entdecken. Gagliardi hätte gut daran getan, die deutschsprachige Literatur von Till Förster genauer zu studieren und die Publikationen von Karl-Heinz Krieg zu lesen, denn die gegenseitigen Einflüsse der Senufo und ihrer Nachbarn sind dort bereits thematisiert und durchaus keine so neue Entdeckung, wie sie glauben machen möchte. Auch der folgende Text von Pierre Boutin, der bereits im Jahr 2014 veröffentlicht war, zeigt dies deutlich.

Beim Lesen des einseitigen „Afterword“ von Tiona Ferdinand Ouattara, dem Direktor des Institutes für Afrikanische Geschichte in Abidjan (Elfenbeinküste), habe ich mich dann gefragt, warum im 21. Jahrhundert in Ausstellungskatalogen immer noch versäumt wird, afrikanische Wissenschaftler wenigstens durch ausführliche Texte zu Wort kommen zu lassen. Dies könnte der Beginn einer Zusammenarbeit sein, die unbedingt auch die Objektauswahl gemeinsam mit heute lebenden Senufo umfassen sollte.

Text: Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN

- Das Musée Fabre wurde am 3. Dezember 1828 eingeweiht. Es verdankt seine Gründung und seinen Namen dem Maler François-Xavier Fabre aus Montpellier. Nach einigen Jahren des Umbaus wurde es am 3. Februar 2007 wiedereröffnet. Aktueller Direktor ist Michel Hilaire.
- French American Museum Exchange*, gegründet im Jahr 1999 durch Elizabeth Rohatyn. Ein gemeinnütziger Verbund zur Förderung der Zusammenarbeit und des Austausches von 14 US-amerikanischen und 13 französischen Museen.
- Eine Tür, eine Maske und eine Kopfbedeckung.
- Versteigert am 16. Juni 2010 von Sotheby's Paris, lot Nr. 54 und 80 des Ausstellungskataloges.
- „*And yet, exhibition's object choices [...] do aspire to offer a quasi encyclopedic view of the art commonly attributed to Senufo speakers in fact.*“ (Gagliardi 2015: 12)
- „*For help in locating specific works in private collections, and for sharing knowledge and insights, Dr. Petridis wishes to thank [...] A very special thank to [...] Sotheby's [...] in Paris and New York for serving as intermediaries with private lenders worldwide.*“ (Gagliardi 2015: 17 f.)
- „*Of course, what has been assembled is as much the result of deliberate and inherently subjective aesthetic preferences on my part.*“ (Gagliardi 2015: 12)
- Das betrifft nicht nur die Stücke, die heute im Privatbesitz sind, sondern auch die meisten Objekte in US-amerikanischen Museumssammlungen, die von Sammlern gestiftet wurden.
- „*It impacts their contextual interpretations, especially in the absence of extensive and critical first-hand documentation.*“ (Gagliardi 2015: 12)
„*Collectors, curators and dealers of African arts have not always pursued or recorded secure provenances for objects they acquired. Their documentation rarely offers information about an object's history on the continent including details about the artists, patrons, or audiences involved in its production, use, or circulation.*“ (Gagliardi 2015: 235)
„*Unfortunately, however, next to nothing is known about the biographies of any of these master carvers and other artists of the past, even those whose names have been recorded.*“ (Gagliardi 2015: 13)
- „Gagliardi erwähnt zwar die Arbeit von Till Förster und Anita Glaze, nicht aber die von Karl-Heinz Krieg. „*Thanks to research conducted over the past five decades by different observers, including French colonial administrator Gilbert Bochet, German anthropologist and art historian Till Förster, and American art historian Anita Glaze.*“ (Gagliardi 2015: 14)
Krieg taucht nur zweimal im Katalog auf. Einmal als Reisebegleiter eines US-amerikanischen Kunsthistorikers. „*Art historian Herbert Cole photographed several diviner's workrooms in northern Côte d'Ivoire when he traveled there in July 1979 with collector and dealer Karl-Heinz Krieg.*“ (Gagliardi 2015: 118) Ein zweites Mal als Vorbesitzer eines Objektes. „*6. Caryatid vessel. Acquired by Karl-Heinz*

Krieg in Mbengué Cdl 1966, Sotheby's (Paris), 11 December 2013 lot 33“ (Gagliardi 2015: 21) Das war ein kurzer Weg. Ersteigert am 11. Dezember 2013 und im Katalog „*printed and bound January 2015*“.

Mehr zum Senufo-Archiv Karl-Heinz Krieg in: Schlothauer, Andreas: Karl-Heinz Krieg - das Senufo-Archiv. In: *Kunst&Kontext* 04/2012, S. 2-8

Literatur von Karl-Heinz Krieg über die Senufo

1980: Kunst- und Kunsthandwerk aus Westafrika. Volkshochschule Leverkusen, 12.11. bis 12.12.1980

1981: Gemeinsam mit Wulf Lohse: Kunst und Religion bei den Gbato Senufo der Elfenbeinküste, Hamburg, Heft 26

1987: Weber und Schnitzer in Westafrika, Museum für Völkerkunde Freiburg im Breisgau.

2002: Zur Kunst der Senufo in der nördlichen Elfenbeinküste und im südlichen Mali, in: Elmer, Artur: Afrika - Begegnung. Künstler, Kunst, Kultur aus der Sammlung Artur und Heidrun Elmer, Viersen, S. 25-87

- Das oft verwendete Label zeigt in diesen Fällen, dass dessen Vertreter die eigene Definition (authentisch = für den eigenen Gebrauch gefertigt und benutzt) nicht anwenden. Da ein nachträglicher Beweis der Authentizität nicht möglich ist, halte ich die Definition als Kriterium ohnehin für sinnlos.
- „*The central question that Senufo Unbound [...] seeks to answer is how to understand the term Senufo as an ethno-historic denomination.*“ (Gagliardi 2015: 11)
- „*Following these insights, objects included in the exhibition and companion publication are labeled here in a way that differs significantly from how African art is currently usually presented in museums and art galleries. Widely known Senufo names, such as kpeliye, korobla, kponyugu, often imply both formal and functional categories. The absence of any such names in this publication's captions stems from the realization that form and content rarely overlap. It also expresses the lack of specific information about individual objects and about the circumstances of their production and use. Similarly, we have avoided approximate and tentative dates as well as undocumented geographic origins, as we have attempted to present only as fact that which can be proven and supported by unquestionable evidence. Given the changes over time and space, it is impossible to attribute objects merely on their similitude with the small number of fully identified works in public or private hands.*“ (Gagliardi 2015: 12)

INTERNET

Musée Fabre, Dossier pédagogique - Histoire du musée Fabre: museefabre.montpellier3m.fr [19.2.2016]

Musée Fabre, Présentation: www.montpellier3m.fr [19.2.2016]

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

DIE KUNST DER SENUFO IM MUSÉE AFRICAIN VON LYON



Abb. 1: Hyänenmaske der Senufo, *kunugbaha*, 40 x 52 x 35 cm, vor 1950 (MA 124.940.006)



Abb. 2: Feuerspeiermaske der Senufo, *korobila*, 93 x 39 x 23 cm, vor 1950 (MA 124.940.010)

Als Senufo wird eine Bevölkerung von etwa 2,5 Millionen Personen bezeichnet, die in vier aneinander grenzenden Staaten ungleich verteilt leben: im Süden von Mali, im Norden der Elfenbeinküste und im Westen Burkina Fasos sowie Ghanas. In den 1950er- und 1960er- Jahren, als eine große Zahl ihrer Werke gesammelt wurde und in die Länder des Nordens gelangte¹, erlangten sie wegen der Vielfalt ihrer Masken und ihrer großen Figuren Bekanntheit.

Die Senufo-Sammlungen des Musée Africain umfassen 760 Objekte, von denen etwa 100 in der Dauerausstellung zu sehen sind. Die Präsentation ist zwar bescheiden, aber doch die wichtigste in Frankreich.

Die zoomorphen Helmmasken

Unter den zoomorphen (horizontalen) Helmmasken gibt es eine große Namens- und lokale Formenvielfalt. Die meisten gehören dem *poro*-Initiationsbund der Männer und werden im „heiligen Hain“ am Rande des Dorfes aufbewahrt. Sie treten bei den Begräbnissen initiiert Männer auf und dürfen von Frauen nicht gesehen werden. Die Beerdigung eines Initiierten durchbricht das alltägliche Leben: Die Ortschaft ist

dann voller auswärtiger Besucher, die Frauen und Kinder ziehen sich in die Innenhöfe zurück, die jungen Männer verschwinden in den Wäldern, und die Gewalt des Busches ersetzt die dörfliche Ordnung. Die zoomorphen Masken übernehmen die Aufgabe, den Übergang der Lebenskraft (*pile*) des Verstorbenen in das „Dorf der Ahnen“ zu gewährleisten.

Die Hyänenmaske *kunugbaha* (oder *kanimito*) (Abb. 1) der Senufo-Fonobélé der Dikodougou-Region hat ein breit geöffnetes Maul, aus dem zwei Warzenschwein-Hauer ragen. Flache Ohren ersetzen die Hörner. Über dem Maul sitzt ein mit Stachelschweinborsten und Federn gefülltes Antilopenhorn. An der Basis sind ein Behang aus Pflanzenfasern und ein Band aus Hyänenhaut befestigt. Die gesamte Oberfläche ist mit Kolin bemalt. Während des Begräbnisrituals sitzt der Maskenmensch auf dem im Totenbett liegenden Verstorbenen. Er trägt vor dem Bauch eine zweifellige Trommel und führt drei Serien von Schlägen aus, begleitet vom heulenden Ruf einer Hyäne.² In diesem Moment trennt sich die Lebensenergie vom Leib des Toten, auf dass dieser nunmehr begraben werden kann.

Die Feuerspeiermaske *korobila* stammt ursprünglich von den *Tyelibele* „Dyéli“, einer Handwerkerminorität der Mandé, ist jedoch vor langer Zeit von vielen Senufo-Untergruppen angenommen worden.³ Sie präsentiert sich als wildes Tier mit viereckigem Maul und trägt kein Horn. (Abb. 2) Das Büschel schwarzer Federn, das sonst den Kopf überragt, fehlt. Der geschnitzte Helm ist mit einer Opferschicht aus tierischem Blut bedeckt. Das hier abgebildete Stück hat auch noch einen Teil des Maskenumhanges aus Tierhaut und einen Halskragen aus Pflanzenfasern, die den Oberkörper des Trägers bedeckten. Diese Maske tritt besonders während der Nacht auf und hat deswegen metallische Augen, die in der Dunkelheit leuchten. Beim Tanzen wirft sie in regelmäßigen



Abb. 3: Bronze-Ring der Senufo, *nonkari-féhébélé*, 10,5 x 7,5 x 3 cm, vor 1950 (MA 2013.63.6)

Abständen Funkenregen auf die Teilnehmer. Aggressiv schlägt sie mit einer Peitsche die Nicht-Initiierten, die ihr zu nahe gekommen sind. Sie ist Ursprungs- und formverwandt mit den Masken des *komo*- und des *kono*-Bundes der *Bamana*⁴ sowie des *wara-ba-kun* der *Minianka* (Mali).⁵ Die horizontalen Masken bezeugen die Expansion der Formen, die im Herzen des alten Mandé-Gebietes entstanden sind.⁶

Die Ringe mit Rinderkopf

Die Ringe *nonkari-féhébélé* mit stilisierten Rinderköpfen (Abb. 3) sind auf dem Kunstmarkt während der durch den *massa*-Kult ausgelösten Kulturrevolution (1949-52) aufgetaucht. Sie wurden von den Initiierten des therapeutischen *nonkarga*⁷-Bundes am linken Daumen

oder zwischen den zusammengebissenen Zähnen getragen. Dieser Bund existiert bei drei südlichen Senufo-Untergruppen, den *Fodonon*, den *Gbonzoro* (um den Ort *Kié mou*) und den *Gbato* (um den Ort *Ganaoni*) und ist nicht Teil des *poro*. Die Alten heilen Knochenbrüche und Schlangenbisse, und außerdem stehen sie in dem Ruf, sich nachts in Büffel zu verwandeln. Der *nonkarga*-Bund kommt ursprünglich ebenfalls von der Mandé-Gruppe der *Dyéli*.

Die vertikalen anthropomorphen Masken

Die Gesichtsmasken der Senufo sind besonders berühmt. Henri Lhote schreibt über die maskierte Person auf einer Wandfreske von *Aouanrhet* bei *Tassili* (Algerien), dass sie „zu einem Modell passt, das noch heute bei Initiationszeremonien der Senufo der *Elfenbeinküste* getragen wird.“ Die Sammler schätzen an diesen Masken ihre Harmonie. Beim Auftritt bedecken sie nur das Gesicht, und das Maskengewand aus Tuch verhüllt den Träger. Im Gegensatz zu den vorher behandelten Masken sind sie anthropomorph.

Die Informationen über diese Masken sind präziser: Sie werden von den Neuitiierten getragen und als feminin bezeichnet. Jedoch interpretieren Spezialisten die dekorativen Randelemente der Maske unterschiedlich, die ihren Ursprung in der Tierwelt zu haben scheinen¹⁰, z. B. Vogel, Chamäleon, Hörner, Ohren, Pfoten. Die Masken haben im Gebiet um *Korhogo* den Namen *kodòli-yèhè*, und weiter südlich nennt man sie *kpéli-yèhè* (*yèhè*=Gesicht). Bei den *Dioula* des Senufo-Gebietes heißen sie *gbèrè-sèhè*. Die Bezeichnungen *gpélihé* bei Gilbert Bochet¹¹ und (vulgarisiert) *kpéliyé* bei Bohumil Holas¹² resultieren aus falschen Schreibweisen.

Die Masken werden aus Holz (Abb. 4) von den *Fononbélé* (Schmieden) oder den *Kulebélé* (Schnitzern), aber auch aus Metall (Abb. 5) von den Gelbgießern *Kpènbéle-Lorhons* hergestellt. All diese Masken dürften Mandé-Ursprungs sein. Ähnliche Holzmasken kennen wir von den *Samogho-Dun* im südlichen Mali und den *Bolon-Marka-Soninké* im südlichen Burkina-Faso.¹³ Die Metallmasken sind aus Zinn¹⁴, aus Messing¹⁵ und neuerdings auch aus Aluminium¹⁶ und werden von verschiedenen Gruppen des alten Kong-Reiches gegossen.



Abb. 4: Holz-Maske der Senufo, *kpéli-yèhè*, 34 x 14 x 10 cm, um 1950 (MA 124.940.004)



Abb. 5: Messing-Maske der Dioula, *gbèrè-sèhè*, 32 x 6,5 x 15 cm, Ende 19. Jahrhundert (MA 2008.1.1)

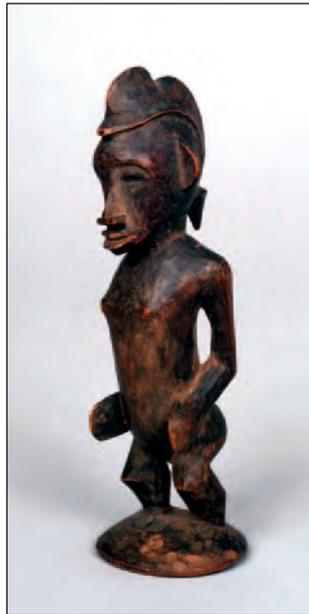
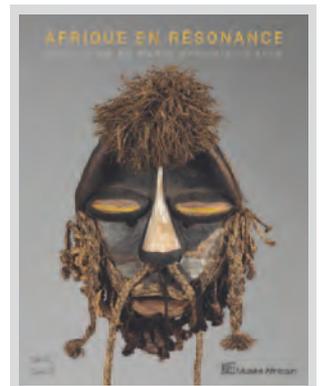


Abb. 6 a+b (links/rechts): Figurenpaar der Senufo aus Holz, 13 x 4 x 4 cm, um 1950 (MA 124.940.024, MA 124.940.023)



Abb. 7: Holz-Figur der Senufo (Mali), 18 x 6 x 5 cm, vor 1925 (MA 604.931.001)



Afrique en résonance.
Collection du Musée Africain de Lyon. Mailand 2014 (französisch)
Herausgeber:
Laurick Zerbini und Julien Bondaz
Format: 20 x 26 cm, 128 Seiten,
90 Farabbildungen
ISBN : 978-88-7439-674-0
Preis : 30,00 €

Die Figuren und die Geister

Wie bei anderen Bevölkerungsgruppen Westafrikas (Baule, Lobi) verkörpern die Senufo-Figuren Buschgeister. Obwohl von Auktionatoren häufig der Begriff "Ahnenfigur" verwendet wird, ist diese Bezeichnung nicht korrekt. Vor Ort bei den Senufo heißen die Geistwesen (frz. *génie*) *n'débélé*, *tugubélé-madébélé*, *bandébélé*, und sie sind die höchsten Wesen auf Erden. Der Acker, die Bäume und die Tiere des Busches gehören ihnen, und sie übertragen deren Nutzung an die Menschen, solange sie durch Ausübung des Kultes respektiert und ihre Anweisungen befolgt werden. Nur kleine Kinder und diejenigen, welche mit ihnen verbündet sind, können sie sehen. Es heißt, dass alle Erfindungen, z. B. Feuer, neue Kulturtechniken, Haustiere, Edelmetalle, Musikinstrumente, Initiation, Rituale, zuvor ihr Eigentum waren und sie diese den Menschen übergaben.

Von Natur aus ambivalent, können die Geister Fruchtbarkeit, Reichtum und künstlerische Inspiration geben, wenn sie angemessen gewürdigt werden, aber auch Krankheit und Unglück, wenn man sie vernachlässigt. Bei der Divination offenbaren sich der Zorn des Geistes und der Repräsentationstyp, in dem er sich verkörpert. Durch die harmonisch geschnitzte Form einer Figur schmeichelt man ihm, um ihn zu kontrollieren.

Geister präsentieren sich allein (im entgegengesetzten Geschlecht zu ihrem Besitzer) oder als Paar. (Abb. 6) Man stellt diese launischen Wesen mit einer friedlichen Körperhaltung dar: Hände an den Hüften oder auf dem Bauch.

Ein bewundernswertes Beispiel eines Geistwesens stellt die Figur im Stil Südmalis dar. (Abb. 7)

„Génie“ (Geistwesen) ist letztlich der allgemeine Name für sämtliche geschnitzten Formen bei den Senufo.¹⁷

Text: Pierre Boutin (Lyon)

Pierre Boutin (1945) ist ausgebildeter Linguist und lebte 32 Jahre im Norden der Elfenbeinküste, vor allem in Dikodougou in der Region Korhogo. Er ist Mitglied der Société des Missions Africaines und war von 1998 bis 2003 Direktor des Musée Africain in Lyon.

veröffentlicht in: *Afrique en Résonance*. Collection du Musée Africain de Lyon, Mailand 2014, S. 73-79

Übersetzung aus dem Französischen: Andreas Schlothauer

ANMERKUNGEN

- 1 CONVERS, Michel: „L'Aventure de Massa en pays Senufo-Interview de M. CONVERS“. *Primitifs, Art traditionnel, Art moderne*, Paris 1991, SEPEM, 6, Sept – Okt., S. 24-34.
- 2 GLAZE, Anita-Jean: *Art and Death in a Senufo village*, Bloomington 1981, Indiana University Press, 120, plate 64, S. 213-214.
- 3 MAESEN, Albert: „Le masque korubla chez les Senufo centraux“, *Critica d'Arte africana*, 1981, XLVI, nuova serie, 78, S. 85-95, ill.
- 4 COLLEYN, Jean-Paul, Catherine DE CLIPPEL und Giovanna PARODI DA PANSANO: *Bamanaya: Un'arte di vivere in Mali; un art de vivre au Mali*, Milano 1998, Centro Studi Archeologia Africana, 127-149, 203-205.
- 5 JESPERS, Philippe: „Le masque et la parole. Analyse d'un masque „auditif“ de la société initiatique du Komo minianka, Mali“, in: L. DE HEUSCH (Hrsg.), *Objets – Signes d'Afrique*, (B) Bruxelles-Tervuren 1995, Snoek-Ducaju&Zoon, S. 37-56.
- 6 PINAULT-PARADIS, Evelyne: *De la forme à l'histoire. Les masques heaumes horizontaux à l'ouest des Volta: étude comparative, plastique et sémantique*. Paris: Université Paris I – Panthéon – Sorbonne, thèse de doctorat de l'Université Paris I, 2001 – histoire de l'art, 3 vol, 614 p.
- 7 CONVERS, Michel: „Etranges et fascinants nyikariyi“. *The World of Tribal Arts / Le Monde de l'Art Tribal IV*(1), 1998, 17, S. 70-81.
- 8 LHOÏTE, Henri: *Peintures préhistoriques du Sahara: Mission H. Lhote au Tassili*, Paris, Musée des Arts décoratifs (Catalogue d'exposition, novembre 1957 à janvier 1958, au Musée des Arts Décoratifs – Pavillon de Marsan – Musée du Louvre), S. 47 et ill. 36.
- 9 Die jungen Initiatierten, die beim Tanzen einen Frauen-Lendenschurz und einen Fächer tragen, bewegen sich in einem typischen harmonischen, wiegenden Rhythmus.
- 10 HIMMELHEBER, Hans: „Deutung bestimmter Eigenarten der Senufo-Masken (Nördliche Elfenbeinküste)“. *Baessler Archiv - Neue Folge Band* (Berlin), 13 (1), Sept. 1965, S. 73-83, ill.
- 11 BOCHET, Gilbert: „Les masques senufo, de la forme à la signification“. *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire* (Dakar) XXVII, B (3-4), Juli-Okt. 1965, S. 667.
- 12 HOLAS, Bohumil: *Sculpture senufo*. Abidjan 1964: Centre de Sciences Humaines, S. 9, 24; Abb. 11, 19, 20, 26, 34, 38, 42, 46.
- 13 In *Afrique en Résonance*, 2014, Foto 65. Gesichtsmaske ngolo mit Messingblech (Marka-Soninké)
- 14 CONVERS, Michel: „Masques en étain senufo“. *Arts d'Afrique Noire*, 1975, (16, 4), S. 24-36.
- 15 BARBIER, Jean-Paul: „Une enquête en pays senufo (À propos des masques de métal senufo et dioula-lorhon)“, in: J.- P. Barbier (Hrsg.), *Art de la Côte d'Ivoire: de la collection Barbier-Mueller. Vol 1: textes*. Genève 1993, Musée Barbier-Mueller, S. 106-115 (414 S.)
- 16 GARRARD, Timothy, F.: „Masques faciaux en pays senufo“, in: J.- P. Barbier (Hrsg.) *Art de la Côte d'Ivoire: de la collection Barbier-Mueller. Vol 1: textes*. Genève 1993, Musée Barbier-Mueller, S. 86-105, 413-414.
- 16 Es gibt auch solche aus Eisen. Vor einigen Jahren erschien auf dem französischen Kunstmarkt eine Gesichtsmaske aus Silber. Patrick Girard konnte belegen, dass es sich um das rezente Werk eines senegalesischen Silberschmiedes handelte!
- 17 GOTTSCHALK, Burkhard: *Madebele: Buschgeister im Land der Senufo = Madebele: les génies de brousse au pays des Senufos*. (D) Düsseldorf 1988: U. Gottschalk, coll. Studienreihe „Africa incognita“, 47 Seiten, 11 Abb.

FOTOS

Musée Africain de Lyon, Jean-Julien Ney



VIELE KLEINE SCHRITTE ERGEBEN EINEN GROSSEN

– das Museum Fünf Kontinente in München

... ist eines der bedeutendsten Völkerkundemuseen in Deutschland und in Europa. Nicht nur, weil es das erste seiner Art in Deutschland war, nicht nur wegen der Anzahl von ca. 160.000 Objekten oder wegen der seltenen Sammlungsbestände aus dem 18. und 19. Jahrhundert, sondern auch, weil hier traditionelle Konzepte ethnologischer Museen mit Erfolg weiterentwickelt werden. Die Objekte stehen im Mittelpunkt, und auf dieser Basis entwickeln sich die Themen – nicht umgekehrt. Seit fünf Jahren, genauer gesagt seit dem 1. April 2011, ist Christine Kron die Direktorin des Museums. Mit welchen Fragen und Ideen ist sie damals angetreten, und was hat sich verändert?

Alles unter einem Dach

Das Gebäude in zentraler Münchner Lage wurde zwischen 1858 und 1865 als Bayrisches Nationalmuseum errichtet und ist Teil des Denkmalensembles Maximilianstraße und Maximilianeum, das in den 1850er-Jahren vom bayerischen König Maximilian II. initiiert wurde. Im Jahr 1925 zog das Museum für Völkerkunde ein, das im Jahr 1862 als Königlich Ethnographische Sammlung gegründet worden war.

Wo andere Völkerkundemuseen derzeit sehr viel Kraft in spektakuläre Neu- oder Umbauten stecken, liegt diese Anstrengung in München fast drei Jahrzehnte zurück, denn im Jahr 1998 war die Sanierung des Gebäudes beendet. Für die nächsten Jahre sind lediglich Baumaßnahmen an der Fassade geplant.¹

Hier befindet sich alles in einem Gebäude (Gesamtfläche ca. 12.500 qm): die Sammlungsdepots und das Archiv, die ständigen und die Sonderausstellungen, die Büro- und Verwal-



Abb. 1: Der Eingang zum Museum Fünf Kontinente mit dem neuen Logo

tungsräume, die Werkstätten und Veranstaltungsräume. Außerdem gibt es eine öffentlich zugängliche Bibliothek, einen Museumsshop, ein Café/Restaurant und einen Buchverkauf der hauseigenen Publikationen sowie – nicht zu vergessen – im Innenhof auch Parkplätze für angemeldete Besucher und die Mitarbeiter. Zu den Sonderausstellungen erscheinen nach Möglichkeit Kataloge. Die wissenschaftliche Publikationsreihe des Museums, das „Journal Fünf Kontinente. Forum für ethnologische Forschung“ (bisher „Münchner Beiträge zur Völkerkunde“), erscheint alle zwei Jahre. Seit 1988 werden Räumlichkeiten im Residenzschloss Oettingen als Zweigmuseum bespielt. Das Museum Fünf Kontinente kooperiert weltweit mit vielen Partnern, darunter Museen, Universitäten, Forschungs- und Kultureinrichtungen oder Ausstellungshallen, wie zum Beispiel dem Loksuppen Rosenheim.



Die Direktorin

Christine Kron (geb. Stelzig, *1962, Rosenheim) begann 1982 mit dem Studium der Ethnologie, Neueren Geschichte und Psychologie in München. Nach dem Abschluss im Jahr 1989 folgte 2002 die Promotion zum Thema „Afrika am Berliner Museum für Völkerkunde. Aneignung, Darstellung und Konstruktion eines Kontinents“ am Institut für Afrikanistik in Leipzig. Zu ihrem wissenschaftlichen Werdegang gehören Feldforschungsaufenthalte, Museumstätigkeiten und -projekte in Mali, Paris und Berlin (VW-Stiftung, Erfassung der schriftlichen Afrika-Archivalien 1997-2001) sowie Oxford. Das Volontariat war von 1994 bis 1996 in Berlin. Ab 2006 war sie Afrika-Kuratorin, ab 2007 stellvertretende Direktorin und von 2008 bis 2010 kommissarische Direktorin am Museum der Weltkulturen in Frankfurt am Main.

Das Museum in Kürze

Sammlung

Objektnummern	ca. 160.000
Fotos, Filme	ca. 135.000
Bücher	über 100.000

Flächen

Sonderausstellungen (verteilt auf zwei Ebenen)	ca. 1.600 qm
Ständige Ausstellungen	ca. 2.900 qm
Depot	ca. 2.000 qm
Büros, Werkstätten, Verwaltung, Bibliothek, Vortragssaal	ca. 3.000 qm

Mitarbeiter

KuratorInnen	6
(Afrika, die Amerikas, Ost- und Zentralasien, Südasiens, Ozeanien, Orient)	
RestauratorInnen	4
gesamt	58

Finanzieller Träger ist der Freistaat Bayern.

Orientierung am Publikum

Die Konkurrenz zwischen den Museen und Kulturveranstaltern in München ist groß, und bei gutem Wetter zieht es die Münchner an die bayrischen Seen und in die Berge. Die neue Direktorin war sich dessen bewusst und stellte im April 2011 die Frage: „Wer ist unser Publikum, wen wollen wir mit unserem Angebot erreichen?“ Ein erster Schritt war im Jahr 2012 die Schaffung zweier Stellen: „Presse- und Öffentlichkeitsarbeit“ und „Kultur- und Kunstvermittlung“ (50 %). Der Pressesprecher konnte die Präsenz des Museums in den Medien und die Museumspädagogin die Zahl der Führungen und Kinder-Workshops deutlich erhöhen. Außerdem begann mit einer internen Workshopgruppe, die sich aus VertreterInnen der Kuratoren, Handwerker, Restauratoren, Aufseher, der Archive, der Kulturvermittlung, der Marketing- und Öffentlichkeitsarbeit zusammensetzte, eine Analyse, begleitet von einer externen Beratungsfirma: „Wo stehen wir? Wer sind wir? Wofür wollen wir stehen? Wer ist unsere Zielgruppe? Wer interessiert sich für das Museum und aus welchen Gründen?“ Eines der Ergebnisse war, dass ebenso wie die unterschiedlichen Objekte aus vielen Weltregionen auch die Besucher und möglichen Kooperationspartner sehr unterschiedlich sind, mit zum Teil sehr spezifischen Interessen. Wie aktuelle Zahlen belegen, ist auch das Publikum in München vielfältig: Von etwa 1.521 Millionen Einwohnern sind fast 28 % Ausländer, davon 221.000 aus anderen EU-Ländern und 198.000 aus Nicht-EU-Ländern.²

Ein weiteres Ergebnis des Workshops zur Neupositionierung des Museum war die Umbenennung des Hauses am 9. September 2014 in „Museum Fünf Kontinente“, flankiert von einem neuen Logo und dem Motto „Weltoffen seit 1862“ (Abb. 1). Der neue Name soll einen „weltumfassenden Charakter haben, d.h. die Gleichwertigkeit aller Menschen zum Ausdruck bringen, er soll das Haus auch thematisch öffnen und neugierig machen und die geplanten Veränderungen nach außen tragen“, sagte die Direktorin während unseres Gesprächs im Juni 2015.



Abb. 2 a-c: Die Raumgestaltung in der Myanmar-Ausstellung

Die Ausstellungen

Das Museum realisiert drei verschiedene Ausstellungsformate: ständige Ausstellungen (ca. 2.900 qm), größere (ca. 1.000 qm) und kleinere Sonderausstellungen (ca. 250 und 350 qm). Am deutlichsten sind für Museumsbesucher die Veränderungen der letzten Jahre an den Sonderausstellungen ablesbar.

Große Sonderausstellungen

Bei den Sonderausstellungen ist als Beispiel die aktuellste zuerst zu nennen: „Myanmar - Von Pagoden, Longyis und Nat-Geistern“ auf etwa 1.000 Quadratmetern Fläche im ersten Geschoss, die am 19. September 2014 mit einer geplanten Laufzeit bis 3. Mai 2015 eröffnete und wegen des großen Besucherinteresses bis zum 3. April 2016 verlängert wurde. Das notwendige Gesamtbudget wurde durch eine Erbschaft, Spenden und einen Zuschuss des Freundeskreises





Abb. 3: Blick in die Ausstellung „Farben Kunst Indianer. Der Münchner Impressionist Julius Seyler bei den Blackfeet“

erreicht. Wissenschaftlich verantwortlich waren Thinn Thinn Aye, eine Gast-Kuratorin aus Myanmar sowie die beiden Münchner Kuratoren Michaela Appel (Ozeanien) und Wolfgang Stein (Südasiens). Das Design stammte von den Münchner Innenarchitekten und Ausstellungsgestaltern des Büros „Die Werft“. Die gezeigten Objekte kommen – bis auf zwei % private Leihgaben, – aus museumseigenen Sammlungen. Sie



Abb. 4 a, b: Gestaltung der ständigen Ausstellungen z. B. Afrika und Ozeanien

wurden vom damaligen Direktor Lucian Scherman und seiner Frau im Jahr 1911 vor Ort gesammelt.

Die Strukturierung der Ausstellung ist beispielhaft und bietet den Besuchern eine sehr gute Orientierung und Führung. Das beginnt schon im ersten Raum mit dem „Impressum“, d. h. der Übersicht der Ausstellungsmitarbeiter und ihrer Verantwortungsbereiche. Zu sehen ist dort auch ein Film zu einem besonders wichtigen Objekt, dem „Goldenen Brief“, und als Blickfang ein buddhistischer Altar. Hier befindet sich auch der Zugang zum Multifunktionsraum, der „Werkstatt der Kulturen“. Im zweiten Raum wird es lebhaft: ein Marktplatz mit Shop. Zu hören sind Alltagsgeräusche und Gespräche. Außerdem gibt es eine große Landkarte, einen einführenden Text mit Vorschau auf die Ausstellung und einen Text zu Schermans Birmareise. Die folgenden Räume sind thematisch gegliedert, z. B. „Buddhismus und höfische Kultur“, „Alltag“, „Leben am Fluss – der Chindwin“, „Leben am See – Der Inle See“, „Leben am Berg – Nördliche Shan-Staaten“ und „Birmanisches Marionettentheater“. In den drei letzten Räumen werden in Zusammenarbeit mit der Neuseeländerin Gill Pattison, Eigentümerin der „River Gallery“ in Yangon, großformatige Bilder und eine Installation zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler aus Myanmar präsentiert, jeweils mit Text, Information zum Werk und Kurzbiographie. Ein Video im letzten Ausstellungsraum vermittelt abschließend Landes-Impressionen.³

Kleine Sonderausstellungen

Ein weiterer Typ von Sonderausstellungen ist zum einen charakterisiert durch die kleinere Ausstellungsfläche von etwa 250 bis 400 Quadratmeter, zum anderen durch politische Gegenwartsthemen künstlerisch aufbereitet. Die Planungsphase ist kürzer, die Themen sind dadurch aktueller und die Kosten und der wirtschaftliche Erfolgsdruck geringer. Dadurch bleibt Raum für Experimente. In einem Interview im April 2011 sagte die Direktorin: „Für uns geht es auch sehr stark um den Bezug zur Gegenwart, ob das politische Probleme sind, ob das die Kunstszene ist oder soziale oder Umwelthemen. Ich möchte politischer werden – und provozierender, in den Ausstellungen und den Themen.“⁴

Die Ausstellung „Letzte Ölung Nigerdelta“ thematisierte im Jahr 2012 mit Werken von 20 nigerianischen und europäischen Fotografen die negativen Folgen der Erdölgewinnung im Niger-Delta für Menschen und Umwelt.⁵ Und die Ausstellung „UN/SICHTBAR Frauen Überleben Säure“ zeigte mit Fotografien von Ann-Christine Woehrl die Opfer von Säure- und Brandattentaten (6. Juni 2014 bis 11. Januar 2015).

In diesen Räumen können auch neue Formate der Zusammenarbeit erprobt werden, so geschehen mit der Freiburger Galerie ARTKELCH, die seit April 2016 zum vierten Mal moderne und zeitgenössische Kunst aus Australien präsentiert.⁶ Aber auch aufwendigere Sonderausstellungen sind hier möglich, wie die gerade beendete Ausstellung „Farben Kunst Indianer. Der Münchner Impressionist Julius Seyler bei den Blackfeet“ (13. November 2015 bis 3. April 2016) zeigte, in der Bilder des Malers gemeinsam mit ethnografischen Objekten der Nordamerika-Sammlung des Museums präsentiert wurden.

Ständige Ausstellungen

Die ständigen Ausstellungen wurden zum Teil vor fast 20 Jahren eingerichtet und bedürfen, wie in so vielen Völkerkundemuseen, der Überarbeitung. Entsprechende Anträge auf



Abb. 5 a-c: Bücherecke, Staffelei und Sitzmöglichkeiten als Ausstellungselemente

finanzielle Unterstützung durch den Freistaat wurden gestellt. Durch die regionale Gliederung ist die Orientierung im Haus sehr einfach. Die ständige Ausstellung zu Afrika (2. OG) wurde im Jahr 1998 eingerichtet. Die ständigen Ausstellungen zu Nord- und Südamerika (2. OG) eröffneten im Jahr 2000 bzw. 2004. Im Jahr 2005 wurde die ständige Ausstellung zu Ozeanien, 2003 die zum Orient eröffnet (1. OG). Die Afrika- und die Orientausstellung wurden bzw. werden seit geraumer Zeit in einigen Bereichen gestalterisch verändert. In beiden Ausstellungen sind zeitgenössische Kunstwerke bereits fester Bestandteil der Präsentation, wie überhaupt das Sammeln zeitgenössischer Kunst zur Programmatik des Museums gehört.

Der Ausstellungsaufbau

Die Ausstellungsgeschichte des Museums kann der Besucher über mehr als zwei Jahrzehnte vergleichend erfahren, insbesondere die Veränderungen der Inszenierung, der Objektpräsentation, der thematischen Gliederung und der Texte.⁷ Einige Elemente sind in allen neuen Ausstellungsteilen vorhanden und wurden zum Teil ab 2011 integriert. Landkarten zur Orientierung, eine Literaturecke mit Büchern zum jeweiligen Thema, Staffeleien zum Malen oder Zeichnen sowie zusätzlich zu Holzbänken auch mobile, bequeme Sitzmöglichkeiten (Abb. 5). Das Konzept der jeweiligen Ausstellung wird in einem Text im Anfangsraum erläutert. Oft gibt es für Kinder eigene Installationen auf ihrer Augenhöhe. Zeitgenössische Kunstwerke der jeweiligen Region sind Teil der Ausstellung und stehen in Verbindung mit den anderen Objekten (Abb. 6).

Deutlich angenehmer als früher sind die Wandfarben und das Licht. Während in den Ausstellungsteilen Afrika und Amerika das Kunstlicht dominiert und viele Stellen dümmrig bleiben, sind die Wech-

sel zwischen hellen und dunklen Räumen in den neu gestalteten Bereichen für die Besucher belebend, und die Objekte sind besser erkennbar. Einbezogen ist dort auch das Tageslicht, das durch die mit Fotos oder Ornamenten bedruckten Stoffbahnen vor den Fenstern dringt.

Die Nutzung der vorhandenen Raumhöhe (ca. 5,5 Meter) ist manchmal spektakulär, so z. B. bei einer nachgebauten Hausfassade mit aus den Fenstern hängenden Textilien in der Myanmar-Ausstellung (Abb. 2b). Wenn Tonaufnahmen eingesetzt werden, dann wirken diese unaufdringlich und nur in den Bereichen, für die sie vorgesehen sind.

Deutlich ist der Trend, aus dem Vorhandenen das Neue zu entwickeln. Die Basis sind die Objekte und die regionale Orientierung; von hier aus entwickeln sich die Räume für die Besucher als optisches und akustisches Erlebnis. Keine theoretischen Konstruktionen oder Themen müssen umständlich erklärt werden, denn die Objekte und ihre Hersteller stehen im Mittelpunkt – und die Besucher können sich mit diesen beschäftigen: durch Lesen, Hören, Zeichnen und mit interaktiven Elementen in einigen Vitrinen.



Abb. 6 a: Raum in der ständigen Ausstellung Orient
 Abb. 6 b: „Fumée d’ambre gris“ (2012) der Künstlerin Lalla Essaydi in der Orient-Ausstellung (MFK Inv. Nr. 13-336 923)

Weitere Angebotsformate

Schon im Jahr 2003 wurde der „Ethno-Salon“ ins Leben gerufen,⁸ und auch das jährliche „EthnoFilmFest“ ist bereits viele Jahre etabliert und hat sein Stammpublikum. Seit 2011 wurden weitere „vielfältige und neue Formate für verschiedene Interessen“ geschaffen. So die „Lucian Scherman Lectures“, die jeweils viermal pro Jahr Vorträge zu unterschiedlichen Themen bieten sowie die Veranstaltungsreihe „Carpet Diem“, ein Forum für Textilfreunde und Teppichliebhaber, zweimal pro Jahr „Themen- und Familientage“ zu einzelnen Ländern oder Themen mit Musik, Tanz, Vorträgen, Führungen und workshops, gemeinsam mit in der Stadt lebenden Menschen der jeweiligen Herkunftsländer. Auch die sehr enge Zusammenarbeit mit dem aktiven Freundeskreis des Museums fällt, im Vergleich mit manch anderem Völkerkundemuseum, positiv auf.

Digitalisierung und Bestandsaufnahme

Seit 2000 werden die Objekte sukzessive in der Datenbank des Museums erfasst und fotografiert. Da es für die digitale Bestandsaufnahme bisher kein größeres Budget oder eine einmalige öffentliche Förderung gab, ist nur das langsamere Arbeiten im Museumsalltag möglich. Die Objektdaten werden aus den Inventarbüchern abgeschrieben; die Fotos macht ein professioneller Fotograf. Erste Einträge in die Datenbank zur Sammlung „Fotografie“ und zur Sammlung „zeitgenössische Kunst“ sollen ab Mitte des Jahres als Online-Angebot weltweit für alle Nutzer zur Verfügung stehen (abzurufen über die Homepage des Museums: <http://www.museum-fuenf-kontinente.de/>.⁹

Neues auf dem Fundament des Alten

Die Sammlungsdepots, das Archiv, die Ausstellungsflächen, die Büros und Werkstätten, die Veranstaltungsräume, der Museumsshop, das Café/Restaurant und die öffentliche Bibliothek befinden sich in einem Gebäude. Zu (fast) jeder Sonderausstellung ein Katalog, eine alle zwei Jahre erscheinende wissenschaftliche Publikationsreihe, regional spezialisierte Kuratoren mit eigenen Forschungsprojekten und weltweite Kooperationen. Mit dieser Gesamtheit wird ein Konzept weiterentwickelt, das sehr viele europäische Völkerkundemuseen des 20. Jahrhunderts kennzeichnete, heute aber vielerorts verschwunden ist. In München wird es ergänzt durch moderne Ausstellungsinszenierungen unter Einbeziehung von Werken zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler und erweitert durch Sonderausstellungen mit aktuellen Themen. Während viele andere große Völkerkundemuseen in Europa damit beschäftigt sind, sich selbst neu zu erfinden und Meisterwerke von Architekten zu finanzieren, ist das Fundament in München solide. Die dortige Arbeit könnte noch erfolgreicher sein, wenn der bayerische Staat als Eigentümer der Institution einige Projekte, etwa alle zwei Jahre eine größere Sonderausstellung oder die Online-Datenbanken, noch etwas mutiger als bisher finanziell unterstützen würde. Wie die Myanmar-Ausstellung zeigte, können höhere Budgets sehr viel bewegen – und die Besucher danken dies durch ihr Interesse.¹⁰

PUBLIKATIONEN DES MUSEUMS/AUSSTELLUNGSKATALOGE SEIT 2012

2012

- Michaela Appel; Christine Stelzig (Hrsg.): Netzwerk Exotik. 150 Jahre Völkerkundemuseum München, München 2012
 Andrea Helbig: It was in the days of the ancestors ... Die Andamanen-Sammlung des Staatlichen Museums für Völkerkunde München. (Münchner Beiträge zur Völkerkunde. Beiheft 4, München 2012)
 Christine Stelzig; Tobias Matern (Hrsg.): Augenblick Afghanistan. Angst und Sehnsucht in einem verkehrten Land, München 2012
 Christine Stelzig; Eva Ursprung; Stefan Eisenhofer (Hrsg.): Letzte Ölung Nigerdelta. Das Drama der Erdölförderung in zeitgenössischen Fotografien, München 2012
 Christine Stelzig; Eva Ursprung; Stefan Eisenhofer (eds.): Last Rites Niger Delta: The Drama of Oil Production in Contemporary Photographs, München 2012

2013

- Wolfgang Stein; Birgit Neiser (Hrsg.): 100 Jahre Burma/Myanmar: Fotografien von Christine Scherman und Birgit Neiser, München 2013
 Wolfgang Stein; Birgit Neiser (Hrsg.): Golden Land. Burma/Myanmar – 100 Years. Photographs by Christine Scherman and Birgit Neiser, München 2013

2014

- Michaela Appel; Bernd Düring; Thomas Huck (Hrsg.): „... ein Land voller Rätsel und Geheimnisse“. Briefe aus Ladakh von Amalie und Sebastian Schmitt 1907-1913
 Dorothee Schäfer; Wolfgang Stein; Uta Weigelt (Hrsg.): Myanmar. Von Pagoden, Longyis und Nat-Geistern, München 2014
 Gabriele Herzog-Schröder (Hrsg.): Von der Leidenschaft zu finden. Die Amazonien-Sammlung Fittkau, München 2014
 Hilke Thode-Arora (Hrsg.): From Samoa with Love? Samoa-Völkerschauen im Deutschen Kaiserreich. Eine Spurensuche, München 2014
 Hilke Thode-Arora (ed.): From Samoa with Love? Retracing the footsteps, München 2014
 Ann-Christine Woehrl; Laura Salm-Reifferscheidt: IN/VISIBLE. UN/SICHTBAR, Baden bei Wien 2014
 Graue Riesen. Wie der Elefant den Menschen prägte. Völkerkundemuseum im Residenzschloss Oettingen, München 2014
 Münchner Beiträge zur Völkerkunde. Band 15, 2012/2013, München 2014

2015

- Stefan Eisenhofer (Hrsg.): Farben. Kunst. Indianer. Der Münchner Impressionist Julius Seyler bei den Blackfeet, München 2015
 Jürgen Wasim Frembogen: Töchter der Steppe – Söhne des Windes. Gold und Silber der Turkmenen, München 2015
 Journal Fünf Kontinente. Forum für Ethnologische Forschung Band 1, 2014/2015, München 2015

2016

- Kron, Christine (Hrsg.): Últimos Testigos. The Last Rebellion of the Maya in Yucatán. München 2016

INTERNET

www.museum-fuenf-kontinente.de

ANMERKUNGEN

- 1 „Das Museumsgebäude mit ungenügender Fläche, als Zwischenlager umgewidmet und verwinkelt untergebrachten Verwaltungsräumen sowie schlechter technischer Infrastruktur entsprach nicht mehr den Anforderungen der 90er Jahre, so daß eine Totalsanierung nötig wurde.“ Raunig, Walter: Das Staatliche Museum für Völkerkunde nach seiner Totalsanierung. In: Museum Aktuell / April 1998: 1092-93.
- 2 Stand 31. Dezember 2015, Quelle SZ vom 23/24. Januar 2016: 3. Nicht enthalten sind in diesen Zahlen die Deutschen mit Migrationshintergrund.
- 3 Eine weitere Wechselausstellung auf etwa 350 qm war „Töchter der Steppe – Söhne des Windes. Gold und Silber der Turkmenen“ aus der Sammlung Ursula und Kurth Rossmannth (24. April 2015 bis 31. Januar 2016).
- 4 „Es war Winnetou III“, Interview mit Simone Dattenberger April 2011. www.merkur-online.de
- 5 Kunst&Kontext 03/2012, S. 28 f.
- 6 10. April bis 18. Mai 2014 „Eastern APY Lands - Aboriginal Art aus Südastralien“ Januar bis 8. März 2015 „Unter dem Vulkan. Kunst der Ömie aus Papua-Neuguinea“ 15. April bis 5. Juni 2016 „Ngaanyatjarra Lands - Aboriginal Art aus Westaustralien“
- 7 Es wäre für die Besucher sicher interessant, diesen museumsgeschichtlichen Aspekt durch Texte und Führungen vermittelt zu bekommen.
- 8 Kunst&Kontext 03/2012, S. 26 f.
- 9 Es handelt sich um Online-Datenbanken zu den Sammlungen Fotografie und zeitgenössische Kunst.
- 10 Die Einnahmen von ständigen Ausstellungen gehen derzeit in voller Höhe an das Bayerische Finanzamt, bei Sonderausstellungen dürfen 80 % der Einnahmen behalten werden. Der Sonderausstellungsetat liegt derzeit bei 90.000 Euro/Jahr für sämtliche Ausgaben.

Text: Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer
 Fotos: Audrey Peraldi (2-5, 6a),
 Museum Fünf Kontinente (Abb. 1, 6b)

DAS HVM ST. GALLEN UND DIE NEUGESTALTUNG DER DAUERAUSSTELLUNGEN



Abb. 1: Blick in die neue Dauerausstellung Welten sammeln

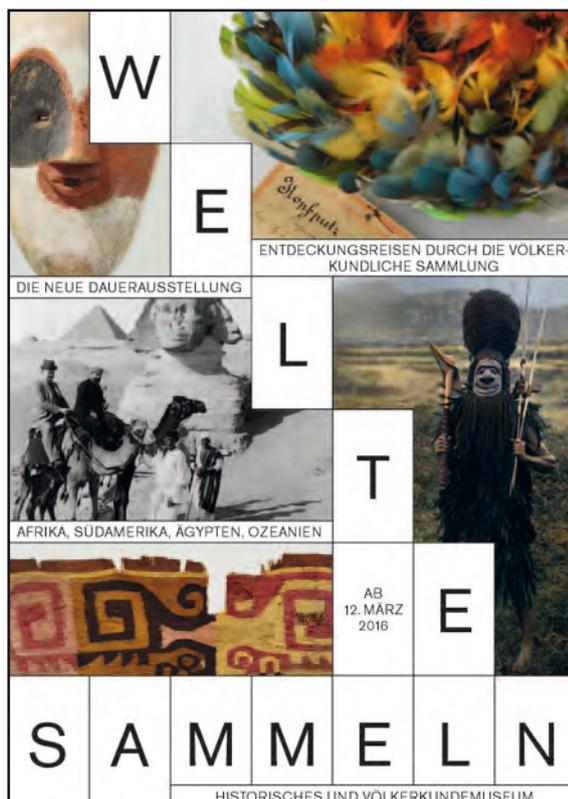


Abb. 2: Plakat-Motiv und Ausstellungstitel

Das Historische und Völkerkundemuseum St. Gallen (HVM) ist ein Mehrspartenhaus mit rund 70.000 Objekten, außer der ethnografischen Sammlung (ca. 20.000 Stücke) gibt es Bestände zur Stadt- und Kantonsgeschichte. Den Grundstock legten zwei Vereine mit ihren Sammlungen: der *Historische Verein des Kantons St. Gallen* (ab 1859) und die *Ostschweizerische Geographisch-Commercielle Gesellschaft* (ab 1878). 1917 traten diese ihre Sammlungen an die Ortsbürgergemeinde St. Gallen ab, die 1914-1921 im zentral gelegenen Stadtpark ein neues Museumsgebäude errichtete. Hier sind auch heute die Büros, das Depot und die Ausstellungsräume untergebracht. Ab 1979 war das Museum zusammen mit dem Naturmuseum und dem Kunstmuseum Teil der «Stiftung St. Galler Museen». Gemäß der Zielvorgabe «3 Museen – 3 Häuser» des Stiftungsrates im Jahr 2004 wurden die rechtlichen und organisatorischen Strukturen so verändert, dass seit dem 1. Januar 2012 das HVM als Einzelstiftung von der Stadt St. Gallen und der Ortsbürgergemeinde St. Gallen getragen wird. Die Sanierung des Museumsgebäudes für rund 7,5 Millionen Schweizer Franken in den Jahren 2012 bis 2014 betraf vor allem die Haustechnik und die Fenster, außerdem wurde durch die Verlegung des Warenliftes zusätzliche Ausstellungsfläche gewonnen bzw. wurden die ursprünglichen Räume wiederhergestellt.

Das Ziel von Stiftungsrat und Direktor war die Neugestaltung der Dauerausstellungen nach dieser Sanierung. Da seit dem Jahr 2010 kein Ethnologe mehr im Haus angestellt ist, arbeitet das Museum seither bei der Konzeption und Realisierung



Abb. 3: Plakat der Tagung „Echt-Falsch“

von ethnografischen Ausstellungen mit auswärtigen Fachleuten und Universitäten zusammen. Die neue Dauerausstellung *Nordamerika* eröffnete im August 2015 (Schultz 2015) und der Dauerausstellungsraum mit Objekten aus Ägypten, Afrika, dem präkolumbischen Peru, dem Amazonas-Gebiet und der Südsee im März 2016. Mit der Einrichtung des Asien-Raumes im Jahr 2018 wird diese Arbeit abgeschlossen sein.

Die Kooperation mit Spezialisten intensivierte die Objekt-Bearbeitung und ergab neue Kenntnisse vor allem zum Material, zur Sammlungsgeschichte und zur regionalen Herkunft. *„Bei einzelnen Objekten ist dadurch ein Informationszuwachs erreicht, wie noch nie seit deren Ankunft in Europa.“* heißt es in einem Ausstellungstext. Weiteres Ziel war das vergleichende Entdecken von besonderen Objekten, um diese erstmals zu zeigen oder, nach Sichtung der Literatur, wiederzuentdecken.

„Welten sammeln. Entdeckungsreisen durch die völkercundliche Sammlung. Die neue Dauerausstellung, Afrika, Südamerika, Ägypten, Ozeanien“

Der etwa 200 Quadratmeter große Ausstellungsraum mit den Vitrinen entstand vor zirka 100 Jahren und steht unter Denkmalschutz. Diese Begrenzung der Möglichkeiten war dem Projektteam von Beginn an bewusst. Im Besprechungsprotokoll vom 4. März 2015 heißt es: *„Die Vitrinen bringen einen Moment von Struktur, Steifheit und Objekt-Distanz in den Raum, im Gegensatz zu den Sonderausstellungen, bei denen die Objekte freier, zugänglicher und lockerer stehen. Dem ist Rechnung zu tragen z. B. mit Farbe.“* Festgelegt wurde, die kleinen Fenstervitrinen den Donatoren zu widmen sowie die großen Wand- und Raumvitrinen überwiegend mit Objektgruppen zu bestücken.

Vom Objekt zum Thema – die Jahre der Vorbereitung

Die ethnografische Sammlung war bis 2004 im (nicht ausgebauten) Dachraum des Museums gelagert und ein Teil der Neuzugänge nicht inventarisiert. Um den Erhalt der Sammlung zu gewährleisten und eine Bestandsaufnahme durchzuführen, wurde seit 2004 eine Sammlungsgruppe mit mehreren Mitarbeitern aufgebaut. Sensible Objekte wie Textilien oder Federschmuck lagern heute in einer Compactus-Anlage.

Fast alle Stücke sind einzeln fotografiert und mit den zugehörigen Informationen in einer Datenbank zusammengeführt. Seit dem Jahr 2010 legt der Museumsmitarbeiter und Historiker Peter Müller Akten zu den einzelnen Sammlern an und rekonstruiert die Sammlungsgeschichte. All diese Arbeiten sind eine Grundlage der Dauerausstellung, eine weitere ist die langjährige Zusammenarbeit mit verschiedenen Spezialisten. Die Ägyptologin Alexandra Küffer hat in mehr als 20 Schweizer Museen deren Bestände gesichtet und arbeitet seit dem Jahr 2009 mit dem HVM. Der Ethnologe Martin Schultz hatte die Möglichkeit, intensiv in den Jahren 2013 bis 2015 den Nordamerika-Bestand des HVM zu durchsuchen, und betreibt vergleichende Objektstudien seit 1998 in bislang etwa 50 Museen. Der Ethnologe Andreas Schlothauer begann 2004 im HVM mit der systematischen Erfassung des Federschmuckes aus dem Amazonas-Gebiet, und es folgte ab 2009 die gleiche Arbeit mit den Skulpturen aus Afrika (Figuren und Masken). Im Jahr 2013 war die Kulturwissenschaftlerin Audrey Peraldi erstmals im HVM, und seit 2014 konzentrieren sich ihre Studien auf die materielle Kultur des Königreiches Benin und des Kongo mit Arbeitsbesuchen von bislang etwa 20 Museen. Die vier beteiligten Wissenschaftler konnten jahrelang wie Museumsmitarbeiter mit den Sammlungen arbeiten und entwickelten parallel dazu eigene Dokumentationssysteme. Aus dem Abgleich des jeweils erfassten Bestandes mit der Sammlungsdokumentation resultierte eine jahrelange gemeinsame Suche nach (noch) nicht aufgefundenen Objekten. Da es eine vergleichende gleichzeitige Suche in sehr vielen Museen ist, kann die Seltenheit von Objekten prüfbar begründet werden und ist die Rekonstruktion der regionalen Herkunft auch dann möglich, wenn im HVM keine Objektdokumentation vorhanden oder diese falsch ist. Da sich die Arbeit auf Regionen und/oder Objektgruppen begrenzt, ist dies keine Sichtung und Bewertung des gesamten Bestandes des HVM.

Im Bereich Afrika wurden Teile des Objektbestandes während zweier öffentlicher Tagungen präsentiert. Etwa 1.000 Objekte waren für die Teilnehmer der Tagung „Echt oder Falsch? Diskussion zur Qualität afrikanischer Kunst des Museums St. Gallen“ zwei Tage lang im Mai 2010 verfügbar und zu diesem



Abb. 4: „Zauberinstrument eines Mendi-Medizinmannes“, Sierra Leone (Westafrika), Mende, Schenkung Otto Tobler 1907, vor 1898 gesammelt (HVM VK C 1395)



Abb. 5: „Tierfigur“, Sierra Leone (Westafrika), Mende, Schenkung Johann Stadelmann, 1902, zwischen 1890 und 1902 gesammelt (HVM VK C 0149)

Zweck aus dem Depot in einen Arbeitsraum verbracht worden (Abb. 3). In kleinen Gruppen zu je zwei bis vier Personen arbeiteten und diskutierten etwa 40 Sammler, Wissenschaftler und Händler. Ein Ziel war laut Schlussbericht von Clarissa Höhener, der damaligen Projektverantwortlichen: *„Das HVM St. Gallen hat die Tagung als eine Chance wahrgenommen, um die gesamte Afrika Sammlung zu überarbeiten. Die gewonnenen Erkenntnisse sollen im Rahmen einer Neukonzeption der Afrika Dauerausstellung konkret einbezogen werden.“*¹ Rückblickend hatte die Tagung Auswirkungen auf die Objektauswahl, d. h., es wurden dadurch Stücke einbezogen, die sonst übersehen worden wären, z. B. ein „Zauberinstrument der Mende“ (Abb. 4) oder eine „Tierfigur“ aus Sierra Leone (Abb. 5).

Während der zweiten Tagung „Coray – von der Heydt – Speyer – Walden und die Museen in der Schweiz“ im Oktober 2015 wurden die für die Dauerausstellung gewählten Stücke und der Gesamtbestand der Coray-Sammlung im HVM präsentiert und einzelne Objekte kritisch diskutiert. Die jahrelange intensive Arbeit mit der Sammlung ist im Ausstellungstitel erkennbar. Ausgegangen wurde von den Objekten als historischer Bezug zu vielen Regionen und den Sammlern als Verbindung zur Schweizer Geschichte.

Die Umsetzung – ein Projektteam aus Handwerkern, Gestaltern, Restauratorinnen und Wissenschaftlern

Zum Jahreswechsel 2014/15 begann die Vorbereitung der Ausstellung, und vom 2. bis zum 4. März 2015 fand das erste gemeinsame Treffen aller Kuratoren und Museumsmitarbeiter statt. Projektleiter Achim Schäfer hatte vorbereitend im Februar 2015 an die Kuratoren eine Reihe von Fragen geschickt, und die Auswertung der Antworten wurde zu Beginn des Treffens besprochen, wobei eine weitgehende Übereinstimmung festgestellt wurde.²

Gemeinsame Termine aller Beteiligten gab es anschließend nicht mehr, jedoch mehrere Arbeitsbesuche der jeweiligen Gast-Kuratoren. Die Auswahl der Objekte war zu überprüfen mit dem Ergebnis einer Reduzierung der Anzahl, und der Restaurierungsbedarf einzelner Objekte musste besprochen werden. Die Themen der Vitrinen waren zu erarbeiten und die Objekt-Präsentation mit den Gestaltern ebenso abzustimmen wie die Anordnung von Texten und Objekten inner- und außerhalb der Vitrinen. Außerdem musste im Bereich Amazonas-Federschmuck den Gestaltern die Zusammengehörigkeit von Objekten so vermittelt werden, dass diese deren frühere Tragweise bei der Präsentation umsetzen konnten.

Eine Besonderheit des HVM ist, dass die meisten Arbeiten von spezialisierten Mitarbeitern des Hauses geleistet werden. Die Restauratorin Sabina Carraro war bereits seit vielen Jahren

mit der Restaurierung der Federobjekte beschäftigt und gab im weiteren Verlauf ihre Inputs zur konservatorischen Behandlung der Stücke in der neu zu konzipierenden Ausstellung. Erste Vorbesprechungen des Produktionsteams fanden im Frühjahr 2015 statt. Im September 2015 begann der Haustechniker und Schreiner Erwin Bosshart mit dem Aufarbeiten der Vitrinen und dem Ausstellungsbau. Etwas später starteten die 3-D Gestalterin Nicole Kopsch und das Grafikerteam um Michael Elser mit Laura Prim und Daniel Weber. Das Team vereinte die Vorstellungen und Wünsche der wissenschaftlichen Mitarbeiter in einem einheitlichen gestalterischen Konzept. Ein Vorteil war, dass die meisten Mitarbeiter die Gast-Kuratoren bereits seit Jahren kannten und die Zusammenarbeit selbst in der für die Gestalter anstrengenden Phase der Umsetzung entspannt blieb.³

Insgesamt sind in den 19 großen Wand- und Raum-Vitrinen sowie den zehn kleineren Fenster-Vitrinen der Ausstellung etwa 400 Objekte zu sehen. Das älteste ist um das Jahr 2.500 vor Christus entstanden, andere erst vor etwa 50 Jahren. Davon stammen 106 teils sehr kleine Objekte aus Ägypten, 72 Stücke aus Afrika, 35 aus Altamerika, 31 aus Ozeanien und 78 aus dem Amazonas-Gebiet. In den Fenstervitrinen für Donatoren befinden sich weitere 34 Objekte und in der St. Galler Ecke 16.

Die Dokumentation der Sammlung am Beispiel Afrika

Das HVM besitzt fast 5.000 Alltagsgegenstände, Masken, Figuren, Textilien und Musikinstrumente aus Afrika, vor allem aus dem Kongo, Nigeria, Sierra Leone, Liberia, der Elfenbeinküste und Kamerun. Die Verbindungen zwischen der Schweiz und einigen dieser Länder waren bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eng, und die ersten, heute noch identifizierbaren Objekte aus Afrika erreichten St. Gallen bereits in den 1860er-Jahren: Hüte, Ledertaschen, Armringe, Sandalen und ein Dolch aus dem Senegal sowie Schalen, Sandalen, eine Elfenbeintrompete, eine Tabakpfeife, ein Dolch und ein Schild aus Somalia.⁴ Weitere Objekte, meist in den Küstengebieten entlang der afrikanischen Küste erworben, z. B. im heutigen Guinea, in Liberia, Nigeria, Gabun, Mozambique und Südafrika, kamen in den 1870er- und 1880er-Jahren; die europäischen Expeditionen in das Innere Afrikas hatten damals gerade erst begonnen.

Die Auswahl der Objekte in Afrika war ebenso zufällig wie deren Wege in die Schweiz und nach St. Gallen, und längst nicht alle diese Stücke sind heute noch vorhanden. So ist der Bestand des HVM das Ergebnis vieler, nicht dokumentierter Zufälle, ein typisches Merkmal völkerkundlicher Sammlungen aus dem Afrika des 19. und teilweise auch des 20. Jahrhunderts.

Die in Afrika sammelnden Personen hatten sehr unterschiedliche Berufe und Ausbildungen. In der Ausstellung sind z. B. Objekte des Kaufmannes Emil Keller, des Handwerker-Missionars Henry Chapuis-Bichet⁵, des Zoologen Walter Volz⁶, des Agrarexperten Adolf Risch⁷ sowie der beiden St. Galler Kaufleute Johann Stadelmann und Otto Tobler.⁸ Bei deren Sammlungen ist zumindest bekannt, in welchen Regionen die Stücke erworben worden waren. Doch kaum ein Sammler notierte damals, wie er in den Besitz der Objekte gelangt war, was er für diese bezahlt hatte, wie und woraus diese hergestellt oder wie sie verwendet worden waren. Doch selbst wenn es solche primären Informationen gibt, bedeutet es nicht, dass sie auch zutreffend sind. Es erstaunt daher nicht, dass im HVM keine Studiensammlung existiert, die vollständig die Kultur

INTERVIEW MIT

der Restauratorin Sabina Carraro (SC) und dem Produktionsteam Michael Elser, Laura Prim, Daniel Weber (Grafiker), Nicole Klopsch (3D-Gestaltung), Erwin Bosshart (Ausstellungsbau) (PT)

Seit wann wart ihr in die Planung der Ausstellung einbezogen?

SC: Seit etwa 2013.

PT: Etwa seit Frühjahr/Sommer 2015. Produktionsbeginn war dann im Oktober 2015.

Was war eure Aufgabe?

SC: Die Konservierung und Restaurierung der Objekte, vor allem des Federschmuckes.

PT: Ausstellungsgestaltung (im Team), typografische Gestaltung, Flyer und Plakat (Laura), Auswahl und Platzierung/Montage aller Objekte (Nicole), Planung und Produktion der Ausstellungsmöbel (Erwin), Ausstellungstechnik, z. B. Monitore, Touchscreenstationen (Michael, Daniel).

Was war euch besonders wichtig?

SC: Die Recherche zur Konservierung der ethnografischen

Objekte im Vorfeld und der Austausch mit Kuratoren und Fachkolleginnen im Verlauf der Arbeiten.

PT: Eine möglichst „zeitlose“ Gestaltung und dass der Historische Saal seinen Charakter behält.

Besucht ihr regelmäßig jedes Jahr Ausstellungen anderer Museen?

SC: Ja.

PT: Ja, mehrmals im Jahr, um zu vergleichen, um Neues zu entdecken und zur Inspiration.

Was wurde gut umgesetzt? Womit seid ihr nicht ganz zufrieden?

SC: Das Gesamtkonzept überzeugt mich. Die konservatorischen Kriterien können weitgehend eingehalten werden, bedürfen aber regelmäßiger Kontrolle. Vielleicht sind gewisse Bereiche ausbaubar, was die Vermittlung von Inhalten angeht.

PT: Der Ausstellungssaal wirkt hell und aufgeräumt, trotz der ungewöhnlich vielen Objekte, und die historischen Vitrinen sind gut integriert. Wie immer war die Zeit etwas knapp bemessen.

einer Ethnie oder eines Landes repräsentiert.

Viele Objekte erhielt das HVM von Erben – es ist dann zwar der Name des Einliefernden genannt, aber nur selten derjenige des Sammlers. Kaum Informationen aus erster Hand gibt es auch über die Objekte der beiden passionierten Sammler Louis Täschler⁹ und Han Coray, die ihre Stücke in Europa erwarben. Es fehlen nicht nur die Sammlungsdaten aus Afrika, selbst die europäischen Vorbesitzer sind zumeist unbekannt. Und doch war es in einigen Fällen mithilfe der Dokumentation anderer Museumsarchive möglich, die Sammlungsgeschichte zu rekonstruieren. So bei einem Kopf und einer Platte aus dem Königreich Benin, als deren Vorbesitzer die Völkerkundemuseen in Berlin und Dresden festgestellt werden konnten. (Schlothauer 2012)

Um das Jahr 1900 wurde die Dokumentation der Sammlung von den Verantwortlichen des HVM als unbefriedigend angesehen. Nur ein Teil der Objekte war mit Etiketten versehen, nicht alle Stücke hatten eine Inventarnummer, und die Systematik im Inventarbuch war chronologisch und nicht regional. Dies sollte geändert werden. Deshalb wurden, wie im Jahrbuch des Museums berichtet, andere Völkerkundemuseen besucht, u. a. die benachbarten ethnografischen Museen in Freiburg im Breisgau und Basel. (1904/05: 58)

Im Oktober 1903 kam der Hamburger Heinrich Umlauff, ein Sammler, Händler und Inhaber eines Privatmuseums, nach St. Gallen, um die Sammlung wissenschaftlich wie finanziell zu bewerten, und am 17. Oktober 1903 legte er sein Gutachten vor.¹⁰ Aber auch „*Fachethnographen aus Berlin, München, Bern und Basel haben die Sammlungen gelegentlich einer Durchsicht unterzogen und uns aufs neue den Besitz wertvoller Objekte dargetan. Der im Jahre 1903 soweit als möglich vorgenommenen Neuauflistung der Gegenstände folgte seit letztem Berichtsdatum eine genaue Zusammenordnung, Nummerierung und Eintragung des Materials nach Provenienzen. Diese Vorarbeiten zur Schaffung eines Kataloges konnten indessen, [...] nur für die Abteilungen Australien und Afrika zum Abschlusse gelangen. Gleichzeitig wurde mit der Erstellung eines Zettelkataloges begonnen.*“ (Jahrbuch 1904/05: 58)



Abb. 6: „Säbel mit Lederscheide“, Sierra Leone (Westafrika), Temne (Elfenbeinfigur) und Fullah/Mandinka (Lederarbeit), Ankauf Emil Keller 1883, gesammelt zwischen 1880 und 1883 (HVM VK C 1)

Das neue Inventarbuch, das ab etwa 1904/05 angelegt wurde, hat aus heutiger Sicht nicht nur Vorteile. Die neuen Inventarnummern lassen beim „alten Bestand“ nicht den Museumseingang erkennen, und zu beachten ist, dass nummernlos aufgefundene Objekte, die neue Inventarnummern erhielten, deutlich älter als angegeben sein können. Vor allem aber kam es bei der Übertragung von Informationen aus früheren Katalogen in das neue Inventarbuch zu Abschreib- und Übertragungsfehlern.

So im Fall des Säbels mit der Nummer „C 1“ im neuen Inventarbuch. (Abb. 6) Dort heißt es: „Fullah oder Mandingo, Schwert mit Lederscheide, Eduard Keller, 1889.“ Dieser arbeitete von 1885 bis 1889 für die *Compagnie française de l'Afrique occidentale* am Rio Pongo in der damaligen Kolonie Guinée française (heute Guinea). Vermerkt ist auch „1423“ als frühere Nummer des Vorgängerkataloges („Katalog der ethnographischen und Münzsammlung“) und als Eingangsjahr „1889“. Mit der Nummer „1138“ gibt es in diesem Katalog auch einen Eintrag vom 14. November 1883: „Säbel mit elfenbeinernem Griff, geschnitzt & mit Silberverzierung und einer aus Leder gefertigten Scheide, aus Westafrika“ sowie „Ankauf von Hrn. Keller v. Weinfeld, Kaufm. i. Sierra Leone a/d Westküste Afrika's“. Die Beschreibung passt genau auf diesen einzigartigen Säbel, und der Verweis auf die frühere Nummer „1423“ bei „C 1“ ist falsch.

Von Emil Keller, einem Kaufmann aus Weinfeld, wissen wir durch eine Vortragsmitschrift und einen Brief im Archiv des HVM, dass er seit Sommer 1880 in Sierra Leone arbeitete. Von 1883 bis 1888 war er im Dorf Kotombo, etwa 200 Kilometer östlich der Hauptstadt Freetown. In einem Brief vom 6. November 1883 schreibt er über seine Sammlung: „Sämtliche dieser Artikel sind von Eingeborenen vom Stamm der Timmenehs [Temne], welche das Land unmittelbar östlich von der Colonie Sierra Leone bewohnen, angefertigt.“ Der



Abb. 9: Die *sowe*-Helmdecken waren Frauen des *sande*-Bundes vorbehalten. Sierra Leone (Westafrika), Mende, Ankauf Walter Volz 1908, gesammelt vor 1906 (HVM VK C 1490)



Abb. 10: Aufsatzmaske der Anyang für den *isango*-Tanz. Kamerun, Cross-River, Dorf Besongabang der Keaka bei Mamfe, Heinrich Kutter vor 1937 (HVM VK C 3028) „Der Kopf ist aus Holz mit Haut überzogen und mit Menschenblut und Menschenurin begossen und mit Kot angeschiert. Die in der Mitte zugespitzten und ausgebrochenen Zähne sind typisch für die Nanjangi [Anyang].“



Abb. 7 (links): Die Vitrine zum Thema „Sammlungsdokumentation“, links die Lederobjekte. Abb. 8 (rechts): Historisches Foto der Ledervitrine um 1904

Objekttext in der Ausstellung lautet daher wie folgt: „*Temne (Elfenbein-Figur) und Fullah oder Mandinka (Lederarbeit), Säbel, erworben von den Temne durch Emil Keller zwischen 1880 bis 1883.*“ Nach unserem Wissensstand handelt es sich um die erste dokumentierte Elfenbein-Figur der Temne (Sierra Leone), außerdem ist es ein spannendes Zeugnis der Mischung zweier Kulturen an einem Objekt.

Das Erarbeiten der Objektauswahl und der -texte

Das Verfassen der Objekttexte war aus den genannten Gründen kein Abschreiben, sondern oft eine langwierige Suche und Rekonstruktion. Der erste Schritt war die Prüfung, ob das Objekt, dessen Inventarnummer und der zugehörige Text des Inventarbuches übereinstimmen. Dann folgte der Abgleich der verschiedenen Dokumente unter Einbezug der Literatur. Die Objektauswahl war einerseits bestimmt durch den vorgefundenen Bestand, andererseits lag ein wichtiger Fokus auf den Masken und Figuren. Weitere Kriterien waren, dass die Objekte im Werkskanon der jeweiligen Ethnie repräsentativ sein sollten und ästhetisch interessant für die Besucher, ferner die handwerkliche Qualität und das Vorhandensein von

Spuren, die auf einen langen Gebrauch durch die Hersteller hinweisen. (Abb. 9) Aber die Auswahl betraf auch Objekte, die besonders gut dokumentiert sind – wie der von Heinrich Kutter am 9. Februar 1937 gesammelte Tanzaufsatz (Abb. 10), „vom Häuptling erworben bei den Keaka zwischen Mamfe und Galabar“, dessen Erwerb in seinem Tagebuch und dessen Tanz in seinem Film festgehalten sind.¹¹

Sehr wichtig war auch das Entdecken oder Wieder-Entdecken besonderer Objekte mit dem Ziel, möglichst viel Unbekanntes zur Diskussion stellen, wie z. B. eine Maske der Dan. (Abb. 11) In einer Schweizer Galerie kaufte der Sammler Edgar L. Unwin 1975 diese alte Maske für 1.000 Franken. Die



Abb. 11: Maske der Dan (Elfenbeinküste), Schenkung Leslie Edgar Unwin, 1991, um 1900? (HVM VK 2007.283)

Kruste entstand durch Beopfern, und die speckig-glatte Innenseite ist ein Hinweis auf sehr langen Gebrauch. Im Ergebnis sind etwa 25 % der Objekte in der Ausstellung noch nie oder lange nicht gezeigt worden.

Teilweise waren zwar der Sammler und seine Dokumentation sehr interessant, aber die zugehörigen Objekte unspektakulär oder hätten aufwendig restauriert werden müssen. Für solche Fälle wurden die Fenster-Vitrinen gewählt, wie z. B. bei dem bekannten Afrika-Forscher Alfred Kaiser-Saurer (1862-1930). Ein Schwerpunkt des St. Galler Museums waren um 1900 thematische Vitrinen, z. B. mit Musikinstrumenten, Textilien, Lederwaren (Abb. 8), Waffen, wie mehrere Aufnahmen des St. Galler Fotografen und (bislang kaum gewürdigten) Sammlers Louis Täschler zeigen. So entstand schon früh der Gedanke, eine Vitrine thematisch zu bestücken („Musik und Tanz“) und dabei in den folgenden Jahren regelmäßig das Thema zu wechseln.

Das Ergebnis dieser Auswahl kann seit dem 12. März 2016 besichtigt werden.

Historisches und Völkerkundemuseum St. Gallen
Museumstrasse 50
CH-9000 St. Gallen
Dienstag bis Sonntag von 10:00 - 17:00 Uhr
Eintrittspreise: 12 SFr., ermäßigt 10 SFr.

ANMERKUNGEN

1 „Ein Jahr vor der Tagung haben im Museum die ersten Vorbereitungen begonnen. In erster Linie ging es darum, sich einen Überblick über die noch nicht inventarisierten Afrika Objekte im Depot zu verschaffen. [...] Parallel dazu wurde laufend eine Vorauswahl getroffen, welche Stücke für die Tagung interessant sein könnten. Ebenfalls wurden alle bereits früher erfassten Stücke noch einmal durchgesehen, um auch dort eine Vorauswahl für die Tagung zu treffen.“

Durch die zusätzliche Unterstützung zweier Einsätze durch den KGS (Kulturgüter-schutz durch den Zivilschutz) konnten im Laufe eines Jahres die gesamte Afrika Abteilung im Depot neu fotografiert und inventarisiert werden. Ebenfalls wurden die Objekte konservatorisch fachgerecht verpackt, womit in den suboptimalen Kaldachdepots vertretbare Lagerbedingungen erreicht werden konnten. [...]

Die Thematik rund um die Qualitätsdiskussion zeichnete sich als Schwerpunkt der Tagung ab. [...] Ebenfalls sollte der St. Galler Zugang zu Afrika erforscht werden. [...]

Der Hauptausstellungssaal des Museums wurde in ein grosses Afrika Schauderpot umgewandelt. Die gesamte Museumsbelegschaft sowie eine Abteilung des „KGS“ wurden hierfür in den Wochen vor der Tagung eingesetzt. Die ausserwählten Stücke wurden in Themenkreisen auf Arbeitstischen ausgelegt. Ein grosser Teil des restlichen Afrika Bestandes wurde in Regalen als Ergänzung dazugestellt. Durch dieses Schauderpot wurde den Mitgliedern die Möglichkeit geboten zusätzliche Objekte zur Beurteilung auszuwählen. Für die Arbeit mit den Stücken aus dem Magazin wurden Fragebögen mit den Kriterien vorbereitet, die ein effizientes Arbeiten an der Tagung und im Anschluss eine quantitative Auswertung ermöglichen sollten.“ (Höhener 2010, o. S.)

2 Worauf soll der Besucher zuerst blicken, auf das Objekt oder auf den Text? Nach welchen Kriterien suchst du das Objekt aus, welche Kriterien gelten für ein „Highlight“? Was soll in einem Objekt-Text stehen? Was soll in der Vitrine zu

sehen sein, was außerhalb der Vitrine? Wo sind die Objekt-Texte, erläuternden Texte, Fotos, Filme? Wie kann die regionale Herkunft veranschaulicht werden? Wie unterschiedlich sollen/können die Vitrinen gestaltet sein? Was soll mit den Wand-Texten gesagt werden?

- 3 Das beinhaltete auch, dass in den letzten Tagen vor der Vernissage am 11. März 2016 die in Texten und Anordnung festgestellten Fehler der Bereiche Afrika und Amazonas von den Gast-Kuratoren zwar protokolliert, aber erst nach der Eröffnung offiziell mitgeteilt wurden.
- 4 Die letzteren Stücke sind als „Sammlung Brenner“ inventarisiert und stammen von dem deutschen Afrika-Forscher Richard Brenner (1833-1874).
- 5 Der gelernte Schlosser ging als Handwerker-Missionar für die protestantische Société des Missions Évangéliques de Paris 1901 in den Kongo. Nach Aufenthalt in der Missionsstation Talagouga kam er 1904 wegen einer Fieberekrankung in die Schweiz zurück und starb im Mai 1904 in Genf. Seine Witwe verkaufte die 289 „stückweise persönlich an Ort & Stelle zusammengebrachten“ Objekte für 1.900 Franken an die OGCG.
- 6 Walter Volz (1875-1907) hatte Zoologie, Botanik und Geologie studiert; seit 1905 war er Privatdozent für Zoologie an der Universität Bern. 1906 traf er in Liberia ein und hatte seine Basis bei den schweizerischen Handelsfirmen Stadelmann in Freetown und Ryff, Roth & Co in Sherbro.“ (Zeller 1910: 3) Sechs Monate lang bis zum 26. November 1906 unternahm er von Bonthe aus orientierende Reisen und legte ethnografische Sammlungen der an den Flüssen Bum und Kitas lebenden „Küstenstämme des Mendivolkes“ an. (Zeller 1910: 1) Seine Tagebucheintragen enden am 31. März 1907. Zwei Tage später fand die Erstürmung der Siedlung Bussamais durch die Franzosen statt, bei der er versehentlich erschossen wurde. Auch wenn Volz die Maske in Bonthe auf Sherbro erworben hat, bedeutet dies nicht, dass sie auch dort hergestellt und verwendet wurde. Aus stilistischen Gründen könnte sie z. B. auch von den Gola, Nachbarn der Mende, stammen. 1908 kaufte die OGCG aus dem Nachlass 66 Objekte. Mehr als 200 befinden sich im Bestand des Bernischen Historischen Museums. Dazu etwa 50 Fotografien.
- 7 Adolf Risch (1881-1954) arbeitete seit 1904 im Kongo und war 1913 „Chef de culture“ der botanischen Versuchstation Ganda Sundi im Mayombe-Gebiet. Von dort antwortete er am 25.10.1913 auf einen Brief des Präsidenten der OGCG, „dass ich gegenwärtig beschäftigt bin, eine Sammlung von allen möglichen Gegenständen zu bilden,“ und „kann Ihnen eine ganz interessante Fetisch-Sammlung versprechen, die man ganz ausschliesslich nur hier im Mayombe finden kann.“ Im Jahr 1915 brachte Risch eine 39 Stücke umfassende Kongo-Sammlung der „Batende“ nach St. Gallen: Tabakpfeifen, Löffel und Pulvergefäße aus Holz, aber vor allem 12 Figuren, die heute als besonders wichtig angesehen werden.
- 8 Johann Stadelmann (1855-1940) reiste erstmals 1890 nach Westafrika und gründete in Sierra Leone eine Import- und Exportfirma, die fast 20 Jahre tätig war. Otto Tobler (1873-1926) arbeitete vor 1898 mehrere Jahre als Kaufmann in Sierra Leone und schenkte im Jahr 1907 dem Museum 34 Objekte der Mende.
- 9 Louis Täschler (1846-1924), ein erfolgreicher St. Galler Fotograf, besaß um 1900 eine der größten Ethnografika-Sammlungen der Schweiz mit mindestens tausend Objekten, die er zwischen 1869 und 1911 erwarb. Er fuhr zwar nicht in ferne Länder, hatte aber als langjähriges Mitglied der OGCG viele Kontakte zu Reisenden. 1919 verkaufte er wegen finanzieller Schwierigkeiten Teile seiner Sammlung an das Museum.
- 10 „Im Oktober 1903 nun fand seitens des zu diesem Zwecke herbeigerufenen Herrn Heinrich Umlauff i. F. J. G. Umlauff, Museum Umlauff, Hamburg, [...] in fünftägiger Arbeit eine fachmännische, umfassende Prüfung der ethnographischen Gegenstände hinsichtlich ihres wissenschaftlichen und kommerziellen Wertes statt. Das Urteil dieses Herrn Experten ist uns um so massgebender, als wir mittlerweile seine Erfahrungen und reichen Spezialkenntnisse, sowie die Leistungsfähigkeit der Umlauff-schen Firma bei Berufsethnographen an den Völkerkundemuseen in Berlin, Hamburg, Leipzig, Dresden und Stuttgart in sehr hohem Ansehen stehen sahen.“ (Jahrbuch 1903/04: 51)
- 11 Diese Beschreibung ist in den Tagebuchaufzeichnungen des Flawiler Apothekers und Ameisenforschers Heinrich Kutter (1896-1990) enthalten, der die Maske während seiner Kamerun-Reise 1936/37 erwarb. Dem Ortsmuseum Flawil (Schweiz) sind der Erhalt und die Auswertung von Film und Tagebuch zu verdanken. Der Film wurde dem Museum 2009 von einem Sammler angeboten, der nicht mehr wusste, wo er diesen erworben hatte. Das Tagebuch erhielt das Museum von der Familie Kutter.

LITERATUR

- Schlothauer, Andreas:** Gefunden – St. Galler Benin-Platte Ehemals Dresden, in: Kunst&Kontext 04/2012, S. 44-47
- Schlothauer, Andreas:** Gefunden – drei Benin-Köpfe, ehemals Berlin, in: Kunst&Kontext 03/2012, S. 77-80
- Schultz, Martin:** Die neue Dauerausstellung zu den Kulturen Nordamerikas im Historischen und Völkerkundemuseum Sankt Gallen, in: Kunst&Kontext 09/2015, S. 78
- Zeller, Rudolf:** Forschungsreise von Dr. W. Volz in das Hinterland von Liberia, Bern 1911

ARCHIV HVM

- Höhener, Clarissa:** Schlussbericht Afrika Tagung aus Sicht des Museums, unveröffentlichtes Manuskript, 2010
- Jahrbücher** der Ostschweizerisch Geographisch-Commerciellen Gesellschaft, St. Gallen
- Kutter, Heinrich:** Tagebuch meiner Kamerunreise, 3. Dez. 1936 bis 25. März 1937, unveröffentlichtes Manuskript, 2015

Text: Achim Schäfer, Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer
 Fotos: HVM, Achim Schäfer

DER AMAZONAS-FEDERSCHMUCK IN DER AUSSTELLUNG DES MEG

„Der Schamane und das Denken des Regenwaldes“



Abb. 1: Blick in die Ausstellung, rechts das Tanzkostüm eines Ka'apor-Mannes

Der Direktor Boris Wastiau setzte bei der Ausstellung „Amazonie. Le chamane et la pensée de la forêt“ auf Teamarbeit. Außerdem sollten die gezeigten ethnografischen Objekte aus dem Sammlungsbestand des MEG sein, sodass mit dem Ausstellungsprojekt der Objektbestand aus dem Amazonasgebiet bearbeitet und die vorhandene Dokumentation erweitert würden. Das Team bestand aus einem halben Dutzend Ethnologen mit jahrzehntelanger Spezialisierung und Feldaufenthalten. Bernd Brabec de Mori und Matthias Lewy, beide Musikwissenschaftler und Ethnologe, sind mit unterschiedlichen Schwerpunkten auf die Musik Amazoniens spezialisiert, Brabec auf das Gebiet des Río Ucayali (Peru) und Lewy auf die Pemón der Gran Sabana (Venezuela). Gemeinsam mit dem Musiker Nicolas Field und der Musikethnologin des MEG, Madeleine Lecclair, entwickelten sie eine Klanginstallation, die den gesamten Raum bespielt und aus einer Abfolge von sechzehn „Klangmärchen“ besteht, die erzählen, wie die Musik zwischen Menschen, Tieren und Geistern Beziehungen entstehen lässt. Der Autor bearbeitet seit 2005 die Amazonas-Sammlung des MEG; er war an der Objektauswahl, dem Verfassen der Objekt-Legenden und der Präsentation in den Vitrinen beteiligt. Einbezogen waren weiterhin Daniel Schoepf und René Fuerst, die beiden ehemaligen Kuratoren des MEG, denen die heutige Bedeutung der Genfer Amazonas-Sammlungen ab den 1950er- bzw. 1960er-Jahren wesentlich zu verdanken ist, und



Abb. 2: Bisherige Bestimmung: „Brasilien (?)“ (ETHAM 029666)
Schenkung Frédéric Dusendschön 1960; Sammlung Oscar Dusendschön, Kaufmann in Manaus zwischen 1890-1914

Neue Zuschreibung: Hinterkopf-Rad der Karaja oder Kayapó Irá'ämranh-re, Rio Araguaia, Brasilien, um 1900
Schwanzfedern des Ara macao (rot), Tapirage vom Flügel Ara sp. (orange), Baumwolle (dunkelbraun)
Ein besonders seltenes Stück aus den künstlich am lebenden Vogel orange verfarbten Flügelfedern von Aras. Das Verfahren heißt Tapirage.

der Musik-Ethnologe Luis Fernández, der seit den 1980er-Jahren für das MEG sammelte und Tonaufnahmen von Gesängen, Tänzen und Instrumenten machte.

In der Ausstellung ermöglichen Fotos und Filme einen vielfältigen Blick auf das Leben der Völker Amazoniens, darunter die historischen Bilder des deutschen Fotografen Georg Hübner und der russischen Reisenden Nadine de Meyendorff, die Fotos von René Fuerst und Daniel Schoepf sowie die der brasilianischen Fotografin Claudia Andujar. Gezeigt werden Ausschnitte des Dokumentarfilms „*Fraternelle Amazonie*“ (1962) des Genfer Filmemachers Paul Lambert (1918-2004); sie zeigen Alltagsszenen und Aufnahmen von Ritualen und Tänzen. Die Dokumentarfilme von Daniel Schweizer, die in den letzten Jahren entstanden, vermitteln zusammen mit den Fotos von Aurélien Fontanet die heutige Situation der Indianer Brasiliens.¹

lio Firmo Alves und Joelson Felix zeigen, wie sehr die Zerstörung der Umwelt die alles überragende Sorge der indigenen Bevölkerung ist.

Koordiniert wurden die vielfältigen Aktivitäten und Kooperationen durch ein Team von vier Museumsmitarbeiterinnen, davon zwei mit Zeitverträgen, die sich seit Frühjahr 2015 in das für sie neue Gebiet „Amazonien“ eingearbeitet hatten. Die Museologin Alessia Fondrini und die Anthropologin Aurélie Vuille koordinierten die vielfältigen Aufgaben und bearbeiteten Konzepte und Texte. Die Musikethnologin Madeleine Lecclair konzipierte und realisierte die Vitrine „Musikinstrumente“ und die Tonstallation in der Ausstellung. In der Verantwortung der Archäologin Chantal Courtois lagen die Objekt-Legenden der Keramik- und Steinobjekte; außerdem rekonstruierte sie die Lebensdaten von Sammlern und die Sammlungsgeschichte von Objekten. Die beiden Restauratorinnen des MEG, Lucie



Abb. 7: Hutartiger Kopfschmuck (ETHAM 034386) Wayana, Oberer Rio Paru, orok-apo, Rene Fuerst, vor 1968 (ETHAM 034386)

Eine ästhetische Ergänzung sind Jonathan Watts' Detailfotos von Federschmuck; er arbeitet seit 1993 für das MEG. Die Bilder sind zeitgleich in einer Wanderausstellung in Genf zu sehen. Das Drehbuch des experimentellen Dokumentarfilms „*Xapiri*“ (2013) der beiden Videokünstler Gisela Motta und Leandro Lima, der Kommunikationsspezialisten Laymert Garcia dos Santos und Stella Senra sowie des Anthropologen Bruce Albert ist das Ergebnis ihrer Zusammenarbeit mit dem Yanomami-Schamanen Davi Kopenawa. Der Film will mit künstlerischen Mitteln die schamanische Erfahrung in Bilder transformieren und so dem Publikum vermitteln.

Gemeinsam mit dem Mouvement pour la coopération internationale (MCI) initiierte das MEG die Reise zweier junger Vertreter der brasilianischen COIAB (einer indigenen Vertretung im Bundesstaat Amazonas). Die in den Jahren 2015 und 2016 mit Smartphones gemachten Videoaufnahmen von De-

Monot und Isabel García Gómez, waren, unterstützt durch die auf Federschmuck des Amazonas spezialisierte Camille Benecchi, für die Vorbereitung der ausgewählten Objekte verantwortlich.

Ein **Ergebnis der Teamarbeit** und eine besondere Stärke der Ausstellung ist die Verbindung von Objekten, Texten, Fotos, Filmen und szenisch gestalteten Tonaufnahmen. In der Ausstellung werden auf tausend Quadratmetern etwa 100 Dokumente, Fotografien, Filme und Klanginstallationen präsentiert, dazu über 400 Objekte der materiellen Kultur. Mehr als die Hälfte davon sind Federschmuck, aber auch Keulen, Rasseln, Blasrohre, Bögen, Pfeile, Keramik, Musikinstrumente, Schnupfbestecke usw. – daher ist es auch eine der besten Ausstellungen zum Federschmuck des Amazonas.

445	Objekte, Dokumente
64	aktuelle und historische Fotos
11	interaktive Videostationen
1	Kunstinstitution
1	interaktive Installation
2	große Projektionen
1	große Klanginstallation

Die Ausstellungsszenographie der Genfer Architekten Bernard Delacoste und Marcel Croubalian (MCBC Architectes) strukturiert den Raum in vier Teile: ein gewundener Gang, der einem mäandrierenden Flussverlauf nachempfunden ist; ein hoch aufragendes Kronendach, durch welches die Strahlen einer Sonne dringen; einen dicht gewachsenen Waldbereich und schließlich eine dem traditionellen Yanomami-Gemeinschaftshaus (*xabono*) ähnliche Struktur mit Sitzmöglichkeiten.

Für die Hersteller der Objekte waren die letzten 500 Jahre eine durchgehende Katastrophe. Gewalt, Versklavung und europäische Seuchen, z. B. Masern, Grippe, Keuchhusten, TBC und Pocken, vernichteten ganze Nationen. Das 20. und 21. Jahrhundert wird bei den Überlebenden als das Ende riesiger Waldgebiete in schmerzhafter Erinnerung bleiben. Dass heute im Amazonas-Gebiet noch mehr als eine Million Indianer leben, davon noch wenige tausend in selbst gewählter Isolation, ist ein Wunder. Nur wenige konnten Teile ihrer traditionellen Kultur und Religion bewahren. Die meisten gezeigten Objekte sind daher Zeugnisse einer vergangenen Vielfalt. Auch diese politische Botschaft ist ein Anliegen von Boris Wastiau: Mit der Ausstellung „soll eine breite Öffentlichkeit für das Schicksal dieser Völker sensibilisiert werden.“

Die Ausstellung läuft vom 20. Mai 2016 bis 8. Januar 2017.

Begleitend ist ein Katalog erschienen (französisch, englisch).

KATALOG

„Amazonie. Le chamane et la pensée de la forêt“

Boris Wastiau

Paris: Somogy / Genf: MEG

208 Seiten, 2016

ISBN-Nummer: 978-2-7572-1117-5

Preis: 39 CHF

Die Amazonas-Sammlung des MEG

Der gesamte Bestand aus Amazonien beträgt etwa 5.000 Objekte (Wastiau 2016: 41); davon zählen mindestens 600 Objekte von etwa 45 Ethnien zur Kategorie Federschmuck. Zahlenmäßig ist die Genfer Sammlung die zweitgrößte der Schweiz und eine der bedeutendsten in Europa, vor allem wegen der Sammlung Dusendschön und der seit den 1950er-Jahren gesammelten Bestände. Eine vergleichbare Sammlung des 20. Jahrhunderts gibt es im Museum der Kulturen Basel, die wesentlich von der damaligen Kuratorin Annemarie Seiler-Baldinger aufgebaut wurde.

Die ältesten Objekte kamen im Jahr 1759 als Teil einer Schenkung von Ami Butini (1718-1780), einem in Genf geborenen Pflanzler der holländischen Kolonie Surinam, zusammen mit Pflanzenpräparaten und ausgestopften Tieren nach Genf in die Bibliothèque publique (Buysens 2009: 14) – darunter war allerdings kein Federschmuck. Das älteste erhaltene Federobjekt



Abb. 3: Bisherige Angaben: „*Equateur?, Perou?, Jivaro?*“ (ETHAM K000216)

Neue Zuschreibung:

Federbinde eines zylinderartigen Hutes Warao, Küstengebiet Venezuela, Surinam oder der Guayanas
Eudocimus ruber (lang und rot), Cracidae (schwarz), Ara macao (kurz und rot), Ara macao (gelb), Käferflügeldecken (Buprestidae), Baumwolle ehemalige Sammlung von Louise van Panhuys, vor 1816 (?)
Vergleichsstück: Museum für Världskultur Stockholm, 1800.04.01

(Abb. 3, ETHAM K000215) erreichte, möglicherweise als Geschenk von Louis Pictet (1747-1823), im Jahr 1820 das Genfer Musée académique. Pictet war zunächst Offizier des preußischen Königs und später Direktor der Ostindien-Kompanie von Cossimbazar nahe Kalkutta. Es gibt in der Datenbank des MEG aber auch folgenden Hinweis, der auf einem alten Inventar beruht: „*Mme Pauhnis Ancienne N° inventaire 1711*“. Auch wenn der Name falsch abgeschrieben wurde, handelt es sich, so meine Meinung, um die Malerin Louise van Panhuys (1763-1844), die am 10. Oktober 1763 in Frankfurt am Main als sechstes Kind von Charlotte und Karl Andreas Freiherr von Barckhaus-Wiesenhütten geboren wurde und in Frankfurt am 19. Oktober 1844 verstarb. Am 26. November 1805 ehelichte sie den niederländischen Offizier Willem Benjamin van Panhuys, mit dem sie im Jahr 1811 nach Surinam auf eine Kaffeeplantage am Unterlauf des Flusses Commewijne zog. Willem van Panhuys war ab 27. Februar 1816, nach der englischen Herrschaft 1804 bis 1816, erster Gouverneur der Kolonie Surinam. Seine Amtszeit dauerte nicht einmal ein halbes Jahr, da er am 18. Juli 1816 verstarb. Louise verließ Surinam im August 1816 und zog zurück nach Frankfurt. Sie schenkte 1823 der „Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft“ eine Sammlung von Gegenständen der Indianer Surinams und etwa 90 Aquarelle, die zwischen 1811 und 1816 von ihr gemalt worden waren. Im Senckenberg-Inventarbuch wurden mit den Nummern 50 und 51 zwei „*Federkronen aus*



Abb. 4: Schild der Huambisa in Peru (ETHAM 007504)



Abb. 5: Alte Bestimmung:
„Brasilien“ (ETHAM K002173)

Neue Zuschreibung:
Nasenschmuck
Bororo, Bundesstaat Mato
Grosso, Brasilien
Indigener Name: *bóe ek-éno
tadáwu* (?) (Albisetti 1962: 329)
Ara chloroptera? (rot), Daunen
der Harpyie? (weiß), menschl-
liches Haar (Federbestimmung
vorbehaltlich, da durch Foto)

Surinam“ aufgelistet; „die eine noch mit dem Rohrgestell, um das dieselben geflochten sind, versehen“. Später ist vermerkt: „nur E50 vorhanden“.

Sollte der Hinweis „Panhuys“ stimmen, dann wäre die Federbinde vor 1816 in Surinam gesammelt worden. Auf diese Region verweisen auch das verwendete Material und die Herstellungstechnik. Die längeren scharlachroten Federn sind vom roten Ibis (*Eudocimus ruber*), die schwarzen vom Mutum (*Crax* sp.) und die kurzen roten vom *Ara macao* sowie mittig etwa zwölf kurze gelbe Federn vom *Ara macao*. An den Enden der Baumwoll-Bänder hängen die metallisch-grün schimmernden Flügeldecken eines Käfers der Prachtkäfer-Familie (Buprestidae). Eine vergleichbare Federbinde findet sich an einem Feder-Hut (1800.04.01) im Världskultur Museum Stockholm, Eingangsjahr 1800. Einlieferer war Samuel Ugglass, der als Vorbesitzer seinen Ur-Ur-Großvater C. R. von Ugglass nennt und der um 1700 Präsident der Ost-Indischen Gesellschaft war. Im Stockholmer Inventarbuch ist als Herkunft „West-Indien“ angegeben, ergänzt durch die spätere Nachbestimmung „Guaiana“. Nach Auswertung historischer Texte und Abbildungen des 18. und 19. Jahrhunderts, vor allem des Herrnhuter Missionars Christlieb Quandt (1768-1780 in Surinam) und der deutschen Forscher Richard und Robert Schomburgk (1840-1844 in Guayana) habe ich diesen den Warao (Warrau) zugeordnet, die damals an der Küste Venezuelas und der Guayanas lebten.²

Die Genfer Federbinde war der mittlere Teil dieses hutähnlichen Kopfschmuckes. Sowohl meine neue regionale Zuschreibung als auch die Materialbestimmung sind im Ausstellungskatalog genannt (Wastiau 2016: 49).³

Aus dem 19. Jahrhundert gibt es weitere weltweit bedeutende Einzelstücke. So in der Schenkung Gillet-Brez aus dem Jahr 1917, die von einem Etienne Antoine Gillet (17.5.1835-?) sein könnte, der zwischen 1852 und 1865 den Amazonas bereist haben soll. Über den Sammler und seine Reise ist bisher nichts bekannt, aber die Objekte tragen teilweise genaue (und prüfbar richtige) Herkunftsangaben, aus welchen sich schließen lässt, dass dieser in Peru mindestens im heutigen Departam-

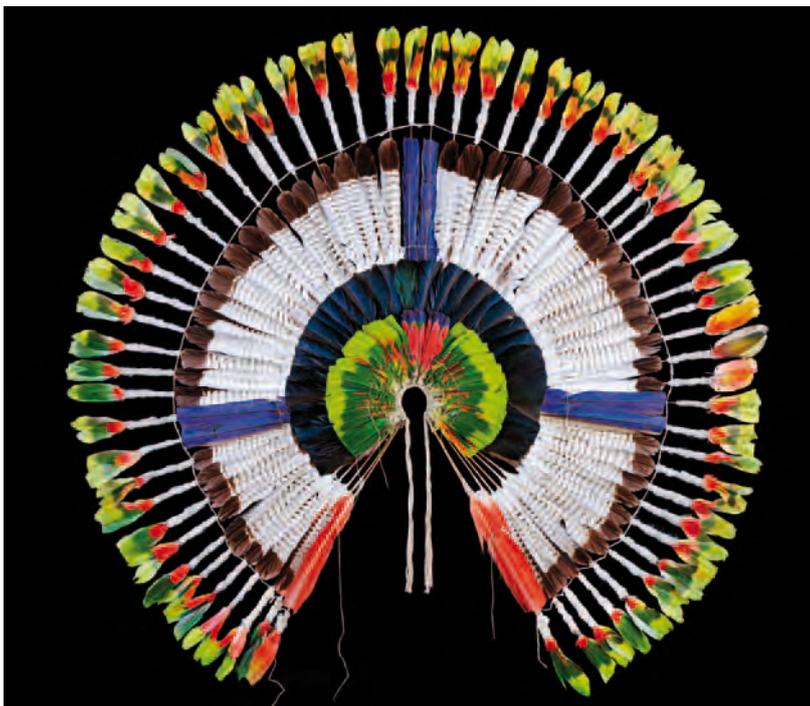


Abb. 6: Alte Bestimmung: „Karaja“ (ETHAM 029663)
Schenkung Frédéric Dusendschön 1960;
Sammlung Oscar Dusendschön, Kaufmann in Manaus
1890-1914

Neue Zuschreibung: Hinterkopf-Rad
Javae Rio Araguaia, Ilha do Bananal, Brasilien, um
1900, Schwanzfedern von Falconidae/Accipitridae
(braun-weiß), *Amazona* sp. (grün, rot), *Ara ararauna*
(blau), Tapirage von *Ara* sp. (orange), *Cairina*
moschata (schwarz-schillernd), Palmblatt-Splint
(buriti?), Baumwolle
Vergleichsstück: Lindenmuseum Stuttgart 118302
(Gustav von Königswald, vor 1908)

mento Loreto und am oberen Marañón war. So steht auf der Rückseite eines Schildes (Abb. 4): „de la tribu des Huambisas, Haut Maranon, entre Moyoba Chachapoyas + l'Amazone“. Weiterhin findet sich hier ein altes Etikett mit dem Text: „Bouclier de la Tribu des Uambises - Sauvages vivant près du Pongo de Janseriche. Haut Amazone. Perou“. Die Jivaro-sprachige Nation der Huambisa lebte damals am „oberen Marañón“, wie einer der Zuflüsse des Amazonas genannt wird. Der Katarakt Pongo de Janseriche soll wohl Pongo de Manseriche heißen. Mit Moyoba ist Moyobamba am Rio Mayo gemeint, nicht weit vom Rio Huallaga, und Chachapoyas ist ein Ort im Hochland. Im Objekttext des Ausstellungskatalogs sind meine Vorschläge hinsichtlich des Materials, der Wurzel des *kamak*-Baumes, und der indigenen Bezeichnung *tantar* enthalten (Wastiau 2016: 173). Beide Worte stammen aus dem Achuar und sind einem Buch von Philippe Descola entnommen (1996: 420). Diese Schilde sind sehr selten und bisher kenne ich nur drei weitere im Ethnologischen Museum Berlin, Eingangsjahr 1884 (VA 04316, VA 04317, VA 63348). Der Schild im MEG wäre somit der älteste – wenn der bisher vermutete Sammlungszeitraum, 1852 bis 1865, stimmt.

Frühe Sammlungen der Ishir (Chamacoco) und der Bororo stammen von dem Schweizer Emil Hassler, der sich von 1885 bis 1887 in Paraguay aufhielt, und einem Sammler, von dem bisher nur der Nachname bekannt ist: Habisch. Seine Frau schenkte 1897 dem Musée académique sieben Federschmuckstücke (K002166-73). Ursprünglich waren diese Objekte nur mit dem Vermerk „Brasilien“ in die Datenbank aufgenommen. Fünf sind von den Bororo und zwei von den Ishir (Chamacoco). Diese Zuordnung gelang bereits 2005 durch vergleichbare Objekte in anderen Museumssammlungen.

Über die Sammler des 18. und 19. Jahrhunderts und darüber, wie und wo sie die Objekte erwarben, ist kaum etwas bekannt. Etwas mehr wissen wir über die bedeutende Sammlung von Oscar Dusendschön (1869-1960), eines deutschen Kaufmanns, Bankiers und Konsuls in Manaus von 1890 bis 1914, die das MEG im Jahr 1960 von dessen Sohn Frédéric als Schenkung erhielt (Abb. 6). Laut Ausstellungskatalog sind es etwa 350 Objekte (Wastiau 2016: 42).⁴ Was die regionale Vielfalt, die Seltenheit und die Qualität der Objekte betrifft, sind für diese Periode von 1890 bis 1914 nur die Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin und des Lindenmuseums Stuttgart vergleichbar.

Ab den 1950er-Jahren erwarb das MEG dann seine deutlich besser dokumentierten Sammlungen, die im Rahmen von Forschungsreisen erworben worden waren, so von René Furerst, Jean-Louis Christinat, Daniel Schoepf, Louis Fernandez, Gustaaf Verswijver und dem Polen Borys Malkin.⁵ Aber selbst bei diesen Objekten ist noch vieles vergleichend zu prüfen. Die Materialangaben, die indigenen Bezeichnungen, die Informationen zur Herstellung, zur Verwendung und zur Tragweise müssten nicht nur zwischen den Museen verglichen werden, auch die jeweiligen Indigenen sowie Linguisten und Biologen sind einzubeziehen. Und auch hier gibt es noch viel zu entdecken, so wurde der sehr seltene doppelte *orok*, den Rene Fürst um 1968 sammelte, bisher nicht ausgestellt (Abb. 7).

Die Erarbeitung der Objektauswahl, der Objekttexte und der Präsentation für die Ausstellung

Die vorhergehenden Ausführungen zeigten beispielhaft, dass die Rekonstruktion der Herkunft und Tragweise sowie die Bestimmung des Materials bei vielen Objekten, die vor 1900

gesammelt wurden, sehr aufwendig und nur im Vergleich vieler Museumssammlungen möglich ist. Mein erster Besuch in Genf datiert auf den 16. April 2005. In den folgenden Jahren (2006, 2008, 2009, 2013, 2014, 2015, 2016) konnte ich an



Abb. 8: Bisherige Bestimmung: Kopfschmuck „Oberer Amazonas“ (ETHAM 029635)

Neue Zuschreibung: Shipibo-Conibo, Río Ucayali, Peru, um 1900
Schwanzfedern von *Psarocolius* sp. (gelb, schwarz), Körperfedern *Aramacoc* (rot), Glasperlen, Nusschalen, Baumwolle, Pflanzenfaser
Vergleichsstücke: Ethnologisches Museum Berlin VA 03335; Völkerkundesammlung Burgdorf 20926
Eine sehr seltene Kopfbinde aus dem Río Ucayali-Gebiet, wohl von den Shipibo-Conibo.



Abb. 9: Bisherige Bestimmung: Keule „Guayana“ (ETHAM 029790)

Neue Zuschreibung: Wayana-Apalai, Guyana oder Surinam, um 1900
Vergleichsstücke: Rautenstrauch-Joest Museum Köln 00704; Museum Volkenkunde Leiden 02352.0179
Die älteste bisher bekannte und in dieser Qualität einzigartige Keule der Wayana-Apalai.



Abb. 10: Bisherige Bestimmung: Frauenschurz „Guayana“ (ETHAM 029528)

Neue Zuschreibung: Waiamiri-Atroari, Rio Jauaperi, Brasilien, um 1900
Vergleichsstücke: Museum Fünf Kontinente, München, 1934.04.113; Museum der Kulturen, Frankfurt, 26272
Ein sehr seltener und früh gesammelter Schurz der Waiamiri-Atroari.

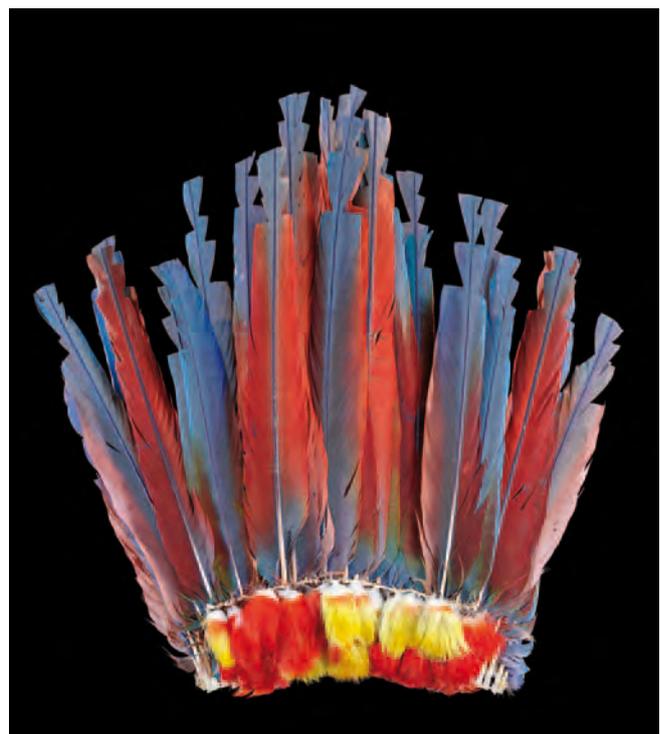


Abb. 11a, b: Zwei *aruaná*-Masken der Karaja (ETHAM 029664, 029665)

insgesamt 20 Tagen im Depot des MEG arbeiten und etwa 60 % des Federschmuck-Bestandes untersuchen. Einbezogen waren außerdem Keulen, Rasseln, Lanzen, Schilde und weiterer Körperschmuck wie Schurze und Ketten. Hier habe ich allerdings den Gesamtbestand nicht so systematisch durchsucht wie beim Federschmuck. 2005 und 2008 habe ich dem MEG schriftlich meine Ergebnisse mitgeteilt, die ab 2006 in die Datenbank eingearbeitet wurden.

Die Szenographie und Anordnung der Vitrinen im Raum war vorgegeben und Boris Wastiau hatte im Herbst 2015 die Objekte ausgewählt und in thematische Gruppen sortiert. Meine Mitarbeit betraf die Bereiche Objektauswahl, Objekt-Legende und Präsentation in den Vitrinen. An drei Terminen im MEG zwischen November 2015 und März 2016 konnte ich alle Objekte der Ausstellung untersuchen. Die gemeinsame Diskussi-

Abb. 12: Bisherige Bestimmung: Kopfschmuck „Ecuador“ (ETHAM 029647)



Mögliche Zuschreibung: Omagua? Kokama?, um 1900
Schwanzfedern von *Ara macao* und/oder *chloroptera* (blau-rot),
Bürzelfedern des Tukans z. B. *Ramphastos tucanus* (rot, gelb),
Baumwolle



Abb. 13: Bisherige Bestimmung:
Kopfschmuck „Brasilien (?)“ (ETHAM 029641)029647)

Mögliche Zuschreibung: Kawahib-Parintintin? Brasilien, um 1900
Flügefiedern von *Ara ararauna* und vereinzelt *Ara macao* (blau) mit
einzelnen Tapirage-Verfärbungen an den Spitzen; Körperfedern von
Ara macao (rot) und *Ara ararauna* (gelb, blau); Körperfedern von
Cracidae (schwarz)



Abb. 14: Bisherige Bestimmung: Blasinstrument „Guayana“
(ETHAM 029737)
Im Ausstellungskatalog steht: „Warao? Palikur? Guyane“.
(Wastiau 2016: 85)

Mögliche Zuschreibung: Apiaca?
Kalebasse (*Crescentia cujete*), *Cracidae* (schwarz), Bürzelfedern des
Tukans z. B. *Ramphastos tucanus* (rot), Flügefiedern von *Amazona*
sp. (grün, blau-rot), *Cotinga cayana* (türkis), Baumwolle, Pflanzen-
faser

on ergab Änderungen bei etwa zehn Prozent der Objekte. Die Gründe lagen einerseits in der Qualität des ausgeschiedenen oder in der Seltenheit des neu aufgenommenen Objektes. Weitere Kriterien waren, dass möglichst vollständige Tanzkostüme ausgestellt werden sollten und dass das Objekt lange nicht mehr oder noch nie ausgestellt worden war.

Die Anordnung der Objekte in den Vitrinen hatten die Gestalter zufällig nach Größe und ästhetischen Kriterien vorgenommen. So war z. B. Frauen- und Männerschmuck vermischt und Stücke, die zu einem Tanzkostüm gehören, waren getrennt präsentiert, ohne die ursprüngliche Ordnung zu beachten. Da die Objekt-Legenden zu dem Zeitpunkt noch nicht überarbeitet und in der Datenbank vorhandene falsche regionale Angaben übernommen worden waren, befanden sich vereinzelt Objekte in den falschen Vitrinen. Bedacht wurde aber auch, welche Objekte möglichst von allen Seiten zu sehen sein sollten.

Grundsätzlich gibt es folgende Typen der Objektpräsentation von Federschmuck in Ausstellungen:

- A. als Einzelstück
- B. als Reihung ähnlich aussehender Objekte
- C. nach regionaler Zusammengehörigkeit oder dem Sammler
- D. als Tanzkostüm

Da es sich bei Federschmuck fast ausschließlich um Körperschmuck handelt, sollte für die Besucher vor allem die Darstellungsform (Typ D) angestrebt werden. Meist wählen Museen jedoch die einfachsten Typen A und B, die am wenigsten Wissen voraussetzen. Typ C ist auch häufiger zu sehen. Selten ist jedoch die Rekonstruktion des Tanzkostüms, denn diese setzt ein Wissen nicht nur über die regionale, sondern auch über die zeremonielle Zusammengehörigkeit von Objekten voraus – und die Sammlungsdokumentation enthält hier fast nie genaue Anweisungen.

Ein Beispiel: Vom Tanzkostüm der Munduruku gibt es zwei historische Abbildungen. Der Mann trägt Federschmuck auf

dem Kopf (Haube), um die Hüfte (Gürtel), diagonal über den Oberkörper (Bandoliere) sowie jeweils paarweise um den Oberarm, das Handgelenk, unterhalb des Knies und oberhalb der Fussknöchel (Binden). Schwierig ist bei letzteren die Identifizierung, denn es gibt vier Möglichkeiten. Ein weiteres Problem ergibt sich daraus, dass bei den Munduruku die drei Klans im Federschmuck durch die Farben rot, blau und gelb repräsentiert waren. Weiterhin wurden schwarze und braune Segmente verwendet. Die Farben des jeweiligen Arm-, Bein-, Oberkörper- und Kopfschmuckes waren also nicht beliebig, sondern zeigten jeweils die soziale Zugehörigkeit und wohl auch den Rang des Trägers. Für eine Ausstellung kann also nicht einfach der im Museum vorhandene Federschmuck der Munduruku nach Körperteilen kombiniert werden; die Farben aller Bestandteile des Kostüms müssen sich entsprechen.

In der Ausstellung gibt es eine einfache Regel der Präsentation: Das Arrangement in einer Vitrine sollte dem Besucher optisch vermitteln, an welchem Körperteil das ausgestellte Stück getragen wurde. Ein Resultat in der Ausstellung ist, dass in sechs Vitrinen das jeweilige Tanzkostüm der Ishir (Mann), Ka'apor (Mann, Frau), Wayana (Mann), Rikbaktsa (Mann) und Kayapo (Frau) dargestellt ist. Teilweise sind diese unvollständig, da im MEG nicht alle erforderlichen Teile vorhanden sind und weil sich meine Kenntnisse auf Federschmuck begrenzen.

Viele der interessantesten Federschmuck-Objekte finden sich in den Sammlung Dusendschön. Da dieser keine Dokumentation hinterlassen hat, sind alle Herkunftsangaben Nachbestimmungen durch Dritte. Bei etwa 40 % waren diese in der Datenbank des MEG vor dem Jahr 2005 falsch oder sehr allgemein, z. B. „Brasilien“. Unklar war oft auch die Tragweise; Informationen zum Material waren fast nie vorhanden. Viele Objekttexte der Ausstellung und des Kataloges enthalten daher meine Neuordnungen, die noch nicht ausreichend begründet werden konnten. Die Objekttexte der Abbildungen 8 bis 10 sind drei Beispiele. Benannt sind die Vergleichsstücke,



Abb. 15: Blick in die Ausstellung, links das Tanzkostüm einer Ka'apor-Frau

auf denen mein neuer Vorschlag basiert.

Die beiden Masken (Abb. 11) hat bereits der Baseler Ethnologe Hans Dietschy in den 1960er-Jahren richtigerweise den Karaja zugeordnet. Nicht beschrieben ist bisher jedoch, dass an beiden Stücken wesentliche Teile fehlen und an einer ein Federband (der Kayapo) befestigt ist, das nicht hierher gehört. Da es Feldfotos und ausreichend Vergleichsstücke gibt, wäre die Begründung eine leichte Aufgabe.

Für die drei Stücke (Abb. 12-14), ebenfalls aus der Sammlung Oscar Dusendschön, habe ich bisher keine Vergleichsstücke gefunden, sie sind singulär. Mein Zuordnungsversuch ist daher nur tentativ, auf dem Material und der Herstellungstechnik beruhend.

Selbstkritisch bleibt anzumerken: Die Objekt-Legenden der Ausstellung (und des Kataloges) enthalten viele regionale Neuzuschreibungen und Materialbestimmungen. In den 10 Jahren habe ich zwar Texte für das Museum verfasst, aber noch keinen Artikel mit der nötigen Tiefe der Bearbeitung. Vieles ist noch zu begründen und mit Sicherheit ist einiges falsch. Eine kritische Diskussion meiner Vorschläge und Ergebnisse mit anderen Spezialisten wäre nötig, ist aber bei der derzeitigen Abwendung der Ethnologie von der materiellen Kultur nicht zu erwarten. Selbst die Regionalspezialisten haben heute keine systematischen Kenntnisse der historischen Bestände in den Museen mehr. Und wenn sie diese haben, dann findet keine gemeinsame öffentliche Diskussion statt. Ebenfalls nicht möglich war mir die Prüfung der Schreibweise von indigenen Namen. Die Kayapo und die Wayana haben schon seit Jahren eigene Lehrer und es wurde mit Linguisten eine Schriftform ihrer Sprache entwickelt. Die indigenen Objektbezeichnungen von Verswijver (Kayapo), Malkin (Ka'apor) und Schoepf (Wayana) in der Datenbank des MEG bedürfen also dringend einer Prüfung und Überarbeitung.

Text: Andreas Schlothauer

Fotos: © MEG, J. Watts

ANMERKUNGEN

- 1 <http://www.amazonianmemory.org>
- 2 www.about-amazonas.ilov.de/einzelstuecke/warrau-kopf-hut.php
- 3 Falsch ist im Ausstellungskatalog die Inventarnummer „ETHAM K000215“. Hier ist als Sammler „César-Hippolyte Bacle“ (1794-1838) genannt, ein Offizier, der ab 1827 in Argentinien lebte. Nicht erwähnt sind die gelben Ara-Federn.
- 4 Die Kontakte von Dusendschön mit dem damals in Manaus lebenden deutschen Fotografen Georg Hübner sind bekannt, ebenso mit dem deutschen Ethnologen Theodor Koch-Grünberg (1903-05). Einige Objekte könnten auch von Wilhelm

Kissenberth (1908-09) sein und weitere Stücke könnte Dusendschön bei der Auflösung des Völkerkundemuseums Manaus erworben haben.

- 5 Borys Malkin war kein Russe (Wastiau 2016: 46) sondern Pole. Weitere Hinweise und Korrekturen zu einigen der von mir mit-verfassten Objekttexte des Ausstellungskataloges:

ETHAM 023674, S. 35: Die Flöte mit den Federbündeln und die Kopfbinde waren als eine Nummer in der Sammlung – letztere war Teil des Bündels. Eine weitere Binde ist noch Teil desselben. Die Feder- und Materialbestimmung dieses einmaligen und sehr wertvollen Objektes wird eine tagelange Arbeit sein.

ETHAM 012837, S. 66: Die Federn von Amazona sp. sind teilweise später mit neuem Faden und anderen Knoten angebunden. Das Stück ist sehr selten; ich kenne nur ein vergleichbares Stück im Musée du quai Branly (71.1932.88.486). ETHAM 029705, S. 68: Der Inhalator ist nicht von den Tucano, sondern von einer Nahua-Gruppe, wie auch das Foto unter dem Objekt zeigt.

ETHAM 018742, S. 74: Die Keule ist bei Hjalmar Stolpe (Collected Essays in Ornamental Art, Stockholm 1927) auf Tafel XVI abgebildet. Dort heißt es: „Geneva, University Museum Inv. 108“.

Die beiden Fotos auf Seite 87 sind nicht von den Rikbaktsa, sondern von den Enaue-ne-Naue (Yaunkwá-Ritual). Das copyright der Fotos ist bei Andreas Schlothauer, Fotograf war Louis Fernandez.

ETHAM 055883, S. 166: Dieses europäisch-indigene Hybrid-Objekt ist meiner Meinung nach nicht von den Tucano, sondern von den Tikuna. Ein hochinteressantes Stück, mit vielen Symbolen bemalt und bestempelt.

LITERATUR

Albisetti, César und Angelo Venturilli: Enciclopedia Bororo. Dom Bosco 1962

Buysens, Danielle: Moments d'histoire. Chemins d'objets, route d'esclaves et réseaux de pensée. In MEG totem 54, 2009: 14

Descola, Philippe: The Spears of Twilight. Life and Death in the Amazon Jungle. New York 1996

Schoepf, Daniel: L'art de la plume: Indiens du Brésil. Genf 1985

Wastiau, Boris: Amazonie. Le chamane et la pens and Death in thGenf 2016

ARCHIV

Frankfurt, Museum der Kulturen, Inventarbuch der „Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft“

Anzeige

Kunstmarkt.
Aus fernen Ländern
Africa • Südsee • Asien

30.9. - 2.10. 2016

Freitag, 30. Sept. Eröffnung ab 19.00 Uhr
Samstag, 1. Okt. 10.00 -19.00 Uhr
Sonntag, 2. Okt. 10.00 -19.00 Uhr

Atelier Widerborst
Rheinbabenstraße 132
47809 Krefeld-Linn
Kontakt: nicky.schwarzbach@atelier-widerborst.de



Amazonie

Le chamane et la pensée de la forêt

Du 20 mai 2016 au 8 janvier 2017

MEG
Musée d'ethnographie de Genève
Bd Carl-Vogt 65
1205 Genève
T +41 22 418 45 50
www.meg-geneve.ch

Tribune
de Genève

lémanbleu

CONNAISSANCE DES
arts

T
MUSEE



Swiss Institute of the
Commission suisse
pour l'UNESCO

Un musée
Ville de Genève

Organisation
des Nations Unies
pour l'éducation,
la science et la culture



VILLE DE
GENÈVE

05

KUNST DER EKOI
13. AUGUST 2016



HAMMER AUKTIONEN

ZÜRICH – SWITZERLAND