

# Kunstkontext

Außereuropäische Kunst & Kultur im Dialog

No. **13**  
JULI 2017



**THEMA:**  
**KOPIE**  
**FÄLSCHUNG**  
**VERFÄLSCHUNG**

Zeitschrift  
Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur e.V.



Fake-Code

6,50 €



Wir sind Ihr **SPEZIALIST**, wenn es um **DRAHTGEHEFTETE** oder **KLEBEGEBUNDENE (PUR) BROSCHÜREN** geht.  
Wir drucken dabei mit höchster Qualität zu **NIEDRIGSTEN** Preisen.

## UNSER KNOWHOW SICHERT IHREN ERFOLG.

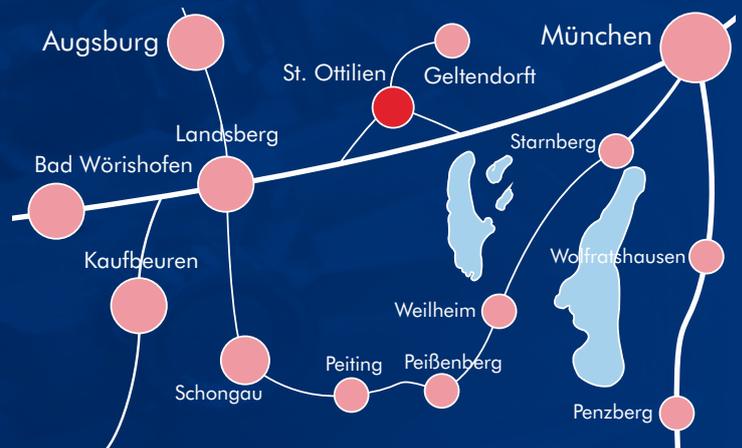
Wir sind ein leistungsstarker und zuverlässiger Partner!

Mit uns arbeiten Sie mit einem modernen Druckunternehmen zusammen, dass auf eine langjährige Tradition von über 125 Jahren zurückblicken kann.

Unsere motivierte Belegschaft, die sich aus allen Altersklassen zusammensetzt, punktet mit vielen Kompetenzen, wie Fachwissen und Erfahrung, Flexibilität und Zuverlässigkeit.

## UNSER ENGAGEMENT SICHERT IHREN ZUFRIEDENHEIT.

Wir wollen, dass unsere Kunden zufrieden sind. Daher steht die Qualität unserer Produkte und die Zuverlässigkeit unseres Service bei uns an erster Stelle!





# VORAB!

Erstmals haben wir zu einem Thema etwa dreißig potenzielle Autoren in Museen, an Universitäten, Sammler und Händler, etwa ein halbes Jahr vor dem Erscheinen informiert und um Beiträge gebeten. Schnell war klar, dass der Fokus beim Thema „Fälschung-Verfälschung“ nicht in Afrika, Amerika oder Asien liegen würde, sondern in Europa.

Die Rekonstruktion der regionalen Herkunft oder der Sammlungsgeschichte, das Aufspüren einer Verfälschung oder Fälschung, aber auch der Nachweis der Authentizität sind eine Art Indizienprozess. Mancher Beitrag in diesem Heft mag dadurch etwas schwer lesbar sein, aber wer den Nachweis führen will, dass afrikanische Kurz Waffen „made in Austria“ oder Feder-Capes der Tupinambá des 16. Jahrhunderts in Paris bzw. Brüssel europäische Kombinationen sind, zwei Thron-Hocker aus dem Königreich Benin um 1938 in Berlin kopiert sowie Masken und Figuren aus Afrika in Europa stark verändert wurden, Perlenschurze aus Kamerun Kreationen der 1990er-Jahren sind und sich in Mannheim eine bisher nicht erkannte „Türkenbeute“ des 17. Jahrhunderts befindet, der muss sorgfältig argumentieren.

Eine gute Fälschung ist mehr als ein Imitat oder eine Kopie. Hier sei auf eine Bemerkung von Michael Oehrl verwiesen, die wohl nicht nur für die Perlenschurze der Kirdi Gültigkeit haben dürfte: „Die Kreativität mancher Fälscher und ihr geschicktes Eingehen auf die Wünsche des westlichen Kunstmarktes haben andererseits hervorragende Produkte hervorgebracht, bei denen zu bedauern ist, dass es sich nicht um Originale handelt. Diese Werke werden von einigen Händlern und Sammlern wegen ihrer Qualität hartnäckig für authentisch gehalten, während sie die (rezenten) authentischen als falsch ansehen.“

Unerwartete Auswirkungen haben einige Artikel in diesem Heft auf die aktuellen Diskussionen zur Restitution. Fälschungen zurückzugeben macht wenig Sinn. Damit steht die Beurteilung zur Qualität eines Stückes, echt oder falsch bzw. authentisch, an erster Stelle. Und was, wenn ein Objekt in Europa sehr stark verändert wurde? Welcher Zustand ist bei einer Rückgabe herzustellen? Ist es akzeptabel, derart verfälschte Stücke zu restituieren? Diese Fragen enthalten den Gedanken, dass ein Objekt sowohl Teil des Lebens der Hersteller als auch der Bewahrer war und dadurch eine Art Kultur-Hybrid geworden ist.

Leider konnten wir nicht alle vorliegenden Artikel in dieser Nummer unterbringen und werden daher im nächsten Heft das Thema fortsetzen. Das für Herbst 2017 geplante Themenheft zum Humboldt-Forum und den Sammlungen des Ethnologischen Museums Berlin ist damit auf das Frühjahr 2018 verschoben.

Ganz besonders freut uns, dass wir wieder einen Artikel in französischer und deutscher Version vorlegen können: Die französische Kunsthistorikerin Valentine Plisnier schreibt über Gaston-Luis Roux, einen bislang zu wenig beachteten Akteur der Expedition Dakar-Djibouti.

Berlin, den 6. Juli 2017

*Andreas Schlotbauer*

## RUDI SCHWARZ VERSTORBEN

Am 11. März 2017 ist Rudi Schwarz, der von 1998 bis 2006 Vorsitzender der Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e. V. war, nach langer, schwerer Krankheit im Alter von 86 Jahren verstorben. Rudi war nicht nur ein fachkundiger Sammler afrikanischer Kunst mit einer deutlichen Spezialisierung auf afrikanische Waffen, der mehrmals in verschiedenen afrikanischen Ländern reiste, sondern darüber hinaus, auch wie es Walter Egeter formulierte, „ein begeisterter Freund Afrikas, seiner Menschen und Kultur.“

*Text: Vorstand und Redaktion, Foto: Walter Egeter*



Rudi Schwarz bei einer seiner Reisen in Afrika mit Frauen der Fulani

No.  
**13**

**IMPRESSUM**

Kunst&Kontext  
7. Jahrgang 2017

**Herausgeber**

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

**Chefredaktion**

Andreas Schlothauer (Vi.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

**Konto** der Vereinigung der Freunde  
afrikanischer Kultur e. V.:

Nord-Ostsee Sparkasse  
IBAN: DE82 2175 0000 0121 2479 69  
BIC: NOLADE21NOS

Abonnements sind auch ohne Vereinsmitgliedschaft möglich: 6,50 € pro Heft plus Versand

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

**www.**

**kunst-und-kontext.de**

Vorwort 3

Impressum 4

## FÄLSCHUNG - KOPIE - VERFÄLSCHUNG - ALTERUNG

Einleitung zum Thema 5

Made in Österreich 8

Verfälschung einer Yaure-Maske 12

Originalzustand? 15

Rückgabebeforderung des Oba Akenzua II 23

Great or Fake? 34

Original oder Fälschung - Perlenschurze 36

Mannheimer Türkenbeute 41

Europäische Kombinationen 46

Kopfschmuck der Aikanã 58

Cover Motive 83

**Gaston-Louis Roux:**  
de la mission Dakar-Djibouti À Minotaure 66



Thema:

# Fälschung – Kopie – Verfälschung – Alterung

## Das Objekt im Fokus

Mit dem „material turn“ in den Geistes- und Kulturwissenschaften wird auch eine Wiederentdeckung der materiellen Kultur durch die universitäre Ethnologie behauptet, wodurch auch die Völkerkundemuseen wieder mehr in deren Fokus rücken.

Verschiedene private Stiftungen und das Bundesministerium für Forschung und Wissenschaft<sup>1</sup> fördern samlungsbezogene Projekte und Tagungen. In Publikationen der letzten Jahre wird das Museum zur „Methode“<sup>2</sup> ernannt, und Begriffe wie „materielle Kultur“<sup>3</sup>, „ethnologische Sammlungen“<sup>4</sup> oder „ethnografische Sammlungen“<sup>5</sup> finden häufiger Verwendung. Die Stücke selbst werden in Tagungsbeiträgen und Ausstellungen bezeichnet als „sensible Objekte“<sup>6</sup>, „koloniale Objekte“<sup>7</sup>, „heikles Erbe“<sup>8</sup>, „schwieriges Erbe“<sup>7</sup> oder gar „vergiftetes Erbe“<sup>9</sup>.

## Das Objekt als Fremdkörper – die universitäre Ethnologie in der Sackgasse

Auffällig ist, dass die gewählten Adjektive allesamt negativ konnotiert sind, sich aber keineswegs auf direkt mit den Objekten verbundene Eigenschaften beziehen. Es werden denn auch fast nie einzelne Stücke beschrieben, und die Fotos in diesen Publikationen zeigen meist nur Ansammlungen von Objekten oder Blicke in Ausstellungen. Nur selten werden einzelne Objekte als „heikel“, „schwierig“ oder „vergiftet“ eingestuft; meist wird nur ein diffuses und unterschwelliges Schuldbewusstsein evoziert. Interessant ist ferner die Art des Zitierens. Während üblicherweise die relevanten Sätze und Absätze unter Angabe der konkreten Buchseite wiedergegeben werden, verzichten Ethnologen hier gerne auf die Benennung der exakten Fundstelle und verweisen stattdessen auf eine gesamte Publikation – mit einer eigenen Zusammenfassung. Dies setzt einerseits voraus, dass der Leser die Abhandlung ebenfalls vollständig aufgenommen hat, um mitreden und -denken zu können, und behindert andererseits die Prüfung der Argumentation.

In der heutigen Debatte unter universitären Ethnologen wird das einzelne Objekt eher in den Hintergrund geschoben. Der Austausch beschränkt sich auf kleine Zirkel von Akademikern, die vor allem füreinander schreiben und sich jeweils gegenseitig als Referenten für Tagungen vorschlagen. Hierdurch werden etablierte Ansichten perpetuiert und konträre Diskussionen verhindert. Am

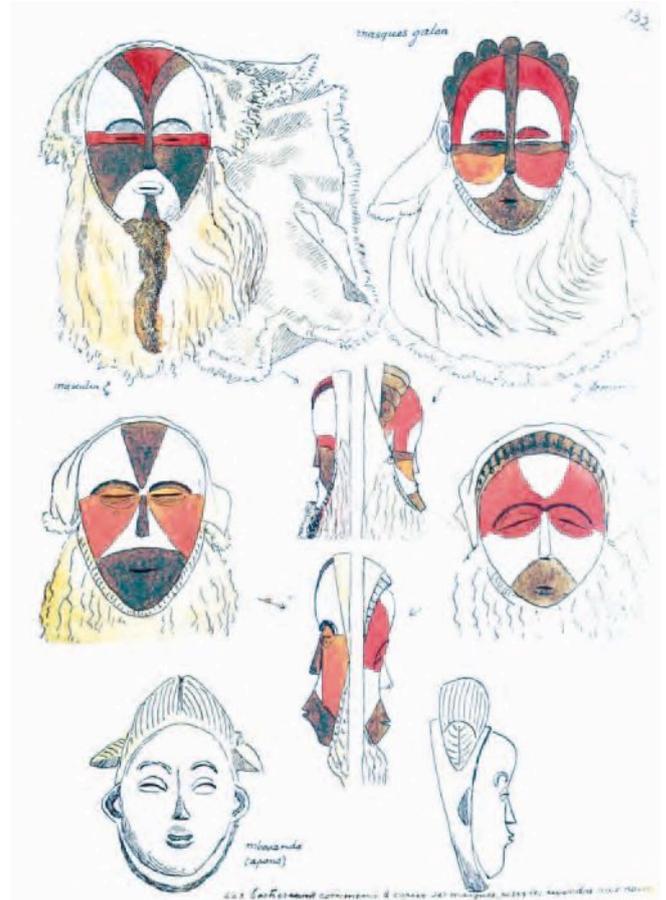


Abb. 1: Masques Galoa

Ende gelten Behauptungen bzw. Thesen als akzeptierte Wahrheiten, und die Verwendung sowie die Nichtverwendung von Begriffen, letztere mit Gänsefüßchen versehen, erscheinen wesentlicher als das Objekt und dessen Hersteller.

Diese Ferne vom Objekt könnte eine Ursache für die sich nicht öffnen wollende Sackgasse der Ethnologie ein, der gleichzeitig immer öfter euphemistisch die Fähigkeit, „sich ständig neu zu erfinden“, attestiert wird. Inzwischen sind die ehemaligen Völkerkundemuseen zwar für alle „Weltkulturen“ und die Globalisierung zuständig, aber verglichen mit dem zwanzigsten Jahrhundert verfügt das einundzwanzigste über eine noch geringere Anzahl von Ethnologen mit „handfesten“ objektbezogenen Kompetenzen.

## Das Objekt als Fundament der Ethnologie

Nur wenige Ethnologen, die dann auch eher im Museum arbeiten, versagen nicht vor einem konkreten Stück, wenn dessen Inventarnummer nicht auffindbar oder falsch ist und hierdurch der Zugriff auf die Sammlungs-

informationen verhindert wird.

Nur die regelmäßige Arbeit mit Objekten ermöglicht die Entwicklung einer systematischen Herangehensweise. Die nach naturwissenschaftlichen Grundsätzen zu erfolgende Beschreibung und Analyse des Materials gibt Aufschluss über die Lebenswelt der Urheber, und die Herstellungstechniken vermitteln unterscheidbare handwerkliche Besonderheiten. Aus der Erfassung möglichst aller erhaltenen Stücke eines Typus resultieren nicht nur vergleichende Betrachtungen, sondern auch statistische Aussagen über die Häufigkeit bzw. Seltenheit sowie über die zeitliche Zuordnung des Museumseinganges. Hierdurch können zudem in der erforderlichen Breite die meist verstreuten und kaum der Forschung erschlossenen Sammlungsdokumentationen in den verschiedensten Archiven berücksichtigt werden. Weiterhin lassen Abnutzungen am Objekt (Gebrauchsspuren) Rückschlüsse auf die Verwendung vor Ort zu, wobei etwaige spätere Schäden, Restaurierungen und Manipulationen sowie die Alterung des Materials zu berücksichtigen sind. Da der Ausgangspunkt immer das einzelne Objekt ist und das Ziel verifizierbare oder falsifizierbare Aussagen sind, ist dieser Ansatz eine Weiterentwicklung des „material turn“ hin zum „single object turn“.

### Echt oder falsch - authentisch oder nicht authentisch?

Fast jede Diskussion über ein Objekt dreht sich auch um eine nicht notwendigerweise unmittelbar erkennbare, besondere Qualität: Es geht um die Frage, ob ein Stück „falsch“ oder „echt“ ist. Dabei wird „echt“ im allgemeinen Sprachgebrauch zumeist synonym mit „authentisch“ benutzt. Per definitionem sind „authentische“ Gegenstände solche, die von Indigenen für Indigene hergestellt und – wenigstens eine Zeit lang – von diesen nach ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung verwendet wurden<sup>10</sup>. Im allgemeinen Sprachgebrauch wird dann z. B. im Bereich „alte Kunst aus Afrika“ gern noch die zeitliche Komponente eines werterhöhenden Vor-Kontaktstadiums impliziert – als vermeintlicher Beleg für die „kulturelle Reinheit“ der damaligen Hersteller. Das führt dann dazu, dass ein Objekt mit lediglich vermuteter Authentizität echter (und wertvoller) erscheinen kann als eines, dessen Herstellung und Verwendung in den letzten Jahren dokumentiert wurde. Weitere Nachteile der Definition sind, dass diese sich am einzelnen Stück oftmals nicht verifizieren lässt und andere interessante Aspekte wie z. B. Neuentwicklungen, Auftragsarbeiten, handwerklich hervorragende Handelsware ausgeblendet werden. Denn der Austausch mit Nachbarn bis hin zur Globalisierung hat die Welt nicht einfacher, einheitlicher und langweiliger, sondern komplizierter, vielfältiger und spannender gemacht.

Wir möchten daher in diesem Heft zunächst nicht mit weiteren Definitionen arbeiten, sondern, ausgehend von Beispielen, unterschiedliche Aspekte zeigen, die bei der

Untersuchung eines Objektes beachtet werden könnten. Dadurch entsteht ein (erweiterbares) Netz, das einerseits konkreter, andererseits offener ist und hierdurch für die Vielfalt weiterer Möglichkeiten und deren Entdeckung sensibilisiert.

### Tatort: Europa

Das Thema Fälschung wird derzeit eher mit Akteuren in Afrika verknüpft. Und dann stolpert man z. B. über diesen Satz unter einer Zeichnung im Tagebuch des französischen Missionars Fernand Grébert, die um 1914/15 entstanden ist (Abb. 1): „Les boches avaient commencé à copier des masques, pour les revendre aux Noirs.“ (Die Deutschen haben damit begonnen, Masken zu kopieren, um sie dann an die Schwarzen zu verkaufen.)<sup>10</sup> Wir wollen daher den Fokus auf die Täter in Europa und die hiesige Präsenz der Objekte richten, denn die meisten Stücke lagern inzwischen länger in öffentlichen oder privaten Sammlungen, als sie von ihren Urhebern verwendet wurden. Zu berücksichtigen sind die Alterung des Materials, die Schäden und deren Restaurierung, aber auch Verfälschungen, wenn zum Beispiel fehlende Arme, Beine oder Nasen ersetzt und „störende“ Bestandteile entfernt oder die Oberfläche (Patina) manipuliert wurde. So ist überaus auffällig, dass eine glänzende bzw. klebrig-ölige Patina besonders häufig sehr prominenten und hochpreisigen Figuren und Masken anhaftet, die aus sehr verschiedenen Regionen Afrikas stammen. Gerade die alten Objekte mit einer Aufenthaltsdauer von 100 bis 500 Jahren in europäischen Kontexten tragen Spuren, die sie derart verändert haben, dass ihre Hersteller sie nicht wiedererkennen und wohl auch eine Rückgabe höflich ablehnen würden. Warum sollten afrikanische Handwerker ein altes kaputtes Ding aufheben, wenn sie doch ein neues, schöneres Stück bei Bedarf selbst herstellen könnten?

*Text: Bruno Illius, Andreas Schlotbauer, Petra Schütz*

#### ANMERKUNGEN

- 1 Richtlinien zur Förderung „Die Sprache der Objekte – Materielle Kultur im Kontext gesellschaftlicher Entwicklungen“, Bundesanzeiger vom 26.05.2017
- 2 Vgl. Vortragstitel von Thomas Laely bei der Tagung „Ethnologie und Weltkulturenmuseen. Szenen einer kritischen Beziehung“ am 1. März 2016 im Ethnologischen Museum Berlin: „Das Museum als ethnologische Methode? Zeitgemäße Betrachtungen.“ Siehe auch seinen Beitrag in dem Buch von Hahn (Fußnote 5).
- 3 Samida, Stephanie, Eggert, Manfred, K. H., Hahn, Hans Peter: *Handbuch Materielle Kultur*, Stuttgart-Weimar 2014
- 4 Kraus, Michael, Noack, Karoline: *Quo vadis, Völkerkundemuseum? Aktuelle Debatten zu ethnologischen Sammlungen in Museen und Universitäten*, Bielefeld 2015
- 5 Hahn, Hans Peter, Ivanov, Paola, Groschwitz, Helmut: *Ethnologie und Weltkulturenmuseum: Positionen für eine offene Weltsicht*, Berlin 2017
- 6 Vortragstitel von Sarah Fründt (Universität Freiburg im Breisgau) bei der Tagung „Missionsgeschichtliche Sammlungen heute. Herausforderungen, Chancen, Visionen“ am 23. und 24. März 2017 in Sankt Augustin: „Ein Gegenstand wie jeder andere?“ – Sensible Objekte in Museen und wissenschaftlichen Sammlungen.“
- 7 Vortragstitel von Gabriele Alex und Thomas Thiemeyer (Universität Tübingen) bei der Tagung „Ethnologie und Weltkulturenmuseen. Szenen einer kritischen Beziehung“ am 2. März 2016 im Ethnologischen Museum Berlin: „Schwieriges Erbe: Zum Umgang mit kolonialzeitlichen Objekten in ethnologischen Museen.“ Ferner: Titel einer Tagung im Linden-Museum Stuttgart am 24. April 2017: „Schwieriges Erbe: Koloniale Objekte – Postkoloniales Wissen.“
- 8 von Poser, Alexis, Baumann, Bianca: *Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart*, Dresden 2016
- 9 Zusammenfassender Beitrag während der o. g. Tagung „Ethnologie und Weltkulturenmuseen. Szenen einer kritischen Beziehung.“ Da sich dieses Adjektiv in keiner Publikation von Hahn finden lässt, war dies wohl ein sehr persönliches Statement.
- 10 Kamer, Henri: *De l'Authenticité des Sculptures Africaines*. In: *Arts d'Afrique Noire*, 12, 1974, S. 17-40
- 11 Grébert, Fernand: *Le Gabon 1913-1932*, Genf 2003, fo 132

## ZU DEN EINZELNEN ARTIKELN

### Geschmiedete afrikanische Kurzwaffen made in Österreich?

Schon seit Langem wird unter Sammlern und Händlern die Existenz von in Europa hergestellten Auftragsfälschungen diskutiert. Was bisher den Rang von Gerüchten hatte, verdichtet sich in dem Beitrag von Ingo Barlovic zu konkreten Hinweisen. Seit den 1970er-Jahren wurden geschmiedete afrikanische Waffen in Europa kopiert und teilweise sogar neu erfunden. Nicht nur Objekte, auch Buchseiten und alte Fotografien, welche die Provenienz bestätigen sollten, wurden gefälscht, und deren Reproduktion in Büchern verlieh den Stücken die nötige „Authentizität“, um diese erfolgreich zu vermarkten.

### Die Wanderung und Veränderung einer Yaure-Maske – aus einem Museum in Abidjan nach München

Der Artikel von Heiner Siemers behandelt den häufigen Fall, dass an einem Stück außerhalb Afrikas so wesentliche Veränderungen vorgenommen wurden, dass dieses mindestens als Verfälschung bezeichnet werden kann. Eine Maske der Yaure (Elfenbeinküste), die in einem 1969 erschienenen Buch abgebildet war, damals wohl im Bestand des heutigen Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire in Abidjan, tauchte 1979 bei einem deutschen Auktionshaus auf – allerdings deutlich verändert: Der Vogel auf der Stirn war entfernt und die Patina europäischem Geschmack angepasst worden.

### Über den „Originalzustand“ bei afrikanischen Objekten

Fast alle ausgewählten Beispiele in dem Beitrag von Dirk Junker befinden sich in prominenten Museen und Privatsammlungen und sind – in ihrem heutigen Zustand – bestens bekannt. Die Gegenüberstellung von Fotos desselben Objektes zu unterschiedlichen Zeitpunkten zeigt, dass diese Veränderungen außerhalb Afrikas entstanden. So reduzierte sich bei ursprünglich weißen Masken der Kaolin-Auftrag erheblich. Bei anderen Stücken verschwand die ursprünglich mehrschichtige Patina, und an deren Stelle trat eine glänzende oder klebrig-ölige Oberfläche. In wieder anderen Fällen wurden Teile entfernt oder hinzugefügt oder leicht vergängliche Materialien von Insekten zerstört. Absurd wird es, wenn in Publikationen derartige europäische

Beschädigungen als Ergebnis afrikanischer Rituale beschrieben sind.

### Original oder Fälschung. Perlenschurze der Kirdi – bis zum Ende der deutschen Kolonialzeit eine Seltenheit

Einige Objekt-Typen aus Afrika waren lange Jahre bedeutungslos für den Handel. Wer auch immer die Nachfrage in Europa und Nordamerika stimuliert haben mag, z. B. ein solventer Sammler oder ein Händler auf der Suche nach einem Nischenprodukt: Er inspirierte die Produktion. Michael Oehrl liefert in seinem Artikel ein Beispiel dafür, dass eine regionale und zeitliche Differenzierung von Perlenschurzen aus einer Region in Nord-Kamerun möglich ist. So lässt sich auch eine große Anzahl dieser Schurze, die in einem bis dahin unbekanntem Stil in den 1990er-Jahren auf dem Kunstmarkt auftauchten, identifizieren.

### Great or Fake? Eine Facebook-Gruppe auf der Suche nach Authentizität von Tribal Art

Da europäische Weltkulturenmuseen nur noch selten ankaufen und Kuratoren auf das Entdecken in den Museumsdepots eher verzichten, ist die Authentizität von Objekten heute vor allem bei Sammlern und Händlern ein Thema. Es erstaunt daher nicht, dass auch im Internet Diskussionsgruppen entstanden, die mittels digitaler Fotos die Qualität von Objekten zu ergründen suchen. Eine dieser Gruppen stellt Ingo Barlovic in seinem Artikel vor: ‚Great‘ (authentisch) oder ‚Fake‘ (Fälschung) bei Objekten aus Afrika.

### Die Rückgabeforderung des Oba Akenzua II

Mit der englischen Strafexpedition gegen das Königreich Benin (Nigeria) im Jahr 1897 gelangten Hunderte von Bronzearbeiten nach Europa, darunter auch zwei jahrhundertealte Thron-Hocker. Audrey Peraldi ist bei ihren Recherchen in den National Archives in London auf einen der ältesten dokumentierten Fälle einer Restitutionsforderung gestoßen. Im Jahr 1935 äußerte der damalige Herrscher von Benin, Oba Akenzua II, gegenüber einer britischen Delegation den dringenden Wunsch, die Hocker zurückzuerhalten. Es folgten eine zwölfmonatige Suche nach ihnen und anschließende Verhandlungen mit einem ungewöhnlichen Ergebnis: Im Januar 1939 erreichten zwei Thron-Hocker Nigeria, wäh-

rend zwei andere Exemplare in Europa verblieben.

### Die „Mannheimer Türkenbeute“ – ein Indizienprozess

Hat ein Objekt seine Inventarnummer verloren, die es mit der Sammlungsdocumentation verbindet, so verschwindet damit ein Teil seiner Identität. Dass trotzdem eine Rekonstruktion möglich ist, zeigt der Beitrag von Martin Schultz für einige Objekte, die in den Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museen bislang ohne Herkunftsangaben zum Teil als „japanisch“ eingeordnet wurden und die wohl schon im 18. Jahrhundert Teil des Naturalienkabinetts von Kurfürst Carl Theodor gewesen waren. Nicht nur die Provenienz, sondern auch der regionale Bezug und teilweise auch der Typus (Pfeilköcher statt Bogenfutteral) waren bislang falsch.

### Ein Kopf-Reif der Aikanā

Unzutreffende oder ungenaue regionale Zuschreibungen und eine zusammenhangslose oder falsche Präsentation in Ausstellungen sind zwei sehr häufige Arten von Verfälschungen. Die Korrektur erfordert oft die Arbeit in mehreren Museumssammlungen und Archiven, auf welche die Bestände und Dokumente heute verteilt sind. Material und Technik sowie die Zusammenarbeit mit den Nachbarwissenschaften, in diesem Fall der Linguistik, können entscheidende Hinweise auf die Hersteller liefern, selbst wenn in keinem Archiv die richtigen Herkunftsangaben vorhanden sind.

### Europäische Kombinationen von Federschmuck des Amazonas-Gebietes

Die wenigen erhaltenen Feder-Capes der Tupinambá Brasiliens sind mehrere hundert Jahre alt und der besondere Stolz beispielsweise des Musée du quai Branly (Paris) und der Musées royaux d'art et d'histoire (Brüssel). Nicht erkannt wurde bisher, dass es sich um Kreationen handelt, die wohl schon um 1600 in Europa entstanden. Das Pariser Cape besteht aus vier Bestandteilen, wovon nur zwei von den Tupinambá stammen, und der Brüsseler Umhang aus zwei Capes und einer Stirn-Binde. Auch bei Objekten, die um 1900 im ehemaligen Musée d'Artillerie (Paris) ausgestellt waren, lassen sich derartige europäische Kombinationen nachweisen.

*Text: Andreas Schlotbauer*

# Geschmiedete afrikanische Kurz Waffen made in Österreich?

Es ist eine schier unglaubliche Story, die Wolf-Dieter Miersch und Armin Wirsching gemeinsam recherchiert haben. Ihnen zufolge hat der österreichische Schmied Tilman Hebeisen u. a. im Auftrag von Manfred Zirngibl, dem bekanntesten deutschen und mittlerweile verstorbenen Experten für traditionelle Waffen aus Afrika, Objekte geschmiedet, die dieser dann als original afrikanische Kurz Waffen verkauft haben soll.

Aufmerksam wurden Miersch und Wirsching auf Hebeisen, als dieser 2014 eine Rezension zu dem im Jahre 2008 erschienenen Buch *panga na visu* von Manfred A. Zirngibl und Alexander Kubetz auf [www.afropapa.de](http://www.afropapa.de) wie folgt kommentierte: „Aber Hallo, ein schönes Buch???? Ja??? Alles echt??? Ja??? Ich biege mich vor lachen „Schmiedekunst“!“

Daraufhin traten Miersch und Wirsching in Kontakt mit dem Schmied, vertieften ihre Recherchen, kamen dann aber in Detailfragen zu so unterschiedlichen Einschätzungen, dass sie ihre gemeinsame Arbeit, deren Ergebnisse Wolf Dieter Miersch im Jahre 2016 zum Teil auf Facebook veröffentlichte, beendeten. Dabei ging es vor allem um divergierende Bewertungen hinsichtlich der Herkunft kupferner Vogelkopfmesser.

Aufgrund der Recherchen von Miersch und Wirsching besuchte ich am 31. August 2016 Tilman Hebeisen in Wernstein am Inn, gelegen an der deutschen Grenze. Hebeisen stammt aus einer Künstlerfamilie, ist ein meisterhafter Kunstschmied, arbeitet aber seit einigen Jahren aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr. Für mich am eindrucksvollsten waren seine geschmiedeten Kreuze.

## Das Gespräch mit Tilman Hebeisen

In unserem Gespräch gab Tilman Hebeisen an, er habe Manfred Zirngibl Mitte der 1970er-Jahre kennengelernt. Der Kontakt sei über einen befreundeten Schnitzer entstanden, der damals für Zirngibl gearbeitet habe. Zirngibl habe ihn dann fast 20 Jahre lang immer wieder beauftragt, Waffen im afrikanischen Stil zu schmieden. Er, Hebeisen, habe dafür entweder von Zirngibl mitge-



Abb. 1: Kupferrohling zur Herstellung eines Vogelkopfmessers



Abb. 2: Kupfernes Vogelkopfmesser

brachte afrikanische Originale kopiert oder Schmiedearbeiten anhand von Zeichnungen oder Fotos, die Zirngibl ihm gegeben habe, angefertigt.

Das Grundmaterial, afrikanisches Eisen, habe ebenfalls Zirngibl zur Verfügung gestellt – beispielsweise afrikanisches Primitivgeld mit dem Aussehen von großen Schaufeln, das zumindest damals noch günstig zu bekommen gewesen sei. Nicht aus Afrika hätten dagegen Kupferrohlinge von Zirngibl gestammt, die Hebeisen zu Kupfermessern verarbeitet habe. (Abb. 1)

Bei der Anfertigung ‚alter‘ afrikanischer Waffen sei ihm seine Erfahrung als ein Schmied zugute gekommen, der schon in den 1960er-Jahren häufig europäische Objekte „auf alt herrichtete“. Von daher sei es kein Problem gewesen, seinen Schmiedearbeiten eine alt aussehende Patina zu verleihen. Dabei sehe er sich auch als Forscher, der beispielsweise die Arbeitstechniken der afrikanischen Schmiede anhand der ihm vorgelegten Objekte studiert habe, um dann seine eigene Arbeit so original wie möglich aussehen zu lassen. Zitat: „Man darf bei den Sachen nirgends eine Schleifspur sehen, der Afrikaner hat nur ein grünes Blatt mit Sand gehabt und hat dann geschliffen. Und die Klinge war dann so scharf wie eine Sense.“

Dabei habe er Waffen nicht nur erstellt, sondern auch alte Originale restauriert, bei denen z. B. eine Spitze abgebrochen war.

Die Arbeit für Zirngibl endete ca. 1992. Schon kurze Zeit später sei der Sammler Peter Hasenkopf vorstellig geworden und habe ebenfalls Objekte im Stile afrikanischer Waffen bei ihm fertigen lassen, z. B. Prunkmesser der Yakoma/Zande.

Von Hebeisen stammen seiner eigenen Aussage zufolge einige Griffe aus Elfenbein, die z. B. für die Zande-Messer verwendet wurden. Andere habe ein befreundeter Schnitzer für Zirngibl angefertigt.

## Gibt es Belege?

Zu den auffallendsten Objekten, die Hebeisen nach eigener Aussage bereits Mitte/Ende der 1970er-Jahre zum er-

sten Mal für Zirngibl erstellt habe, gehörten kupferne Vogelkopfmesser der Fang. Mit kupfernem Griff und Klinge aus Eisen sind diese schon lange bekannt und in Museen gut dokumentiert. Vogelkopfmesser, die vollständig aus Kupfer gearbeitet wurden, sind aber erstmals in Manfred Zirngibls 1983 veröffentlichtem Buch *Seltene Afrikanische Kurzwaffen*<sup>2</sup> publiziert. Hebeisen sagt dazu, dieser Typ sei reine Fantasie, und er habe sieben solche Messer hergestellt, das erste nach einer Zeichnung von Zirngibl. Eines der von ihm gefertigten Messer zeigt Abbildung 2. Solche Objekte wurden seit Ende der 1980er-, Anfang der 1990er-Jahre vereinzelt im Handel angeboten. Ob sie alle von Hebeisen geschmiedet wurden, steht dahin. Ein kupfernes Vogelkopfmesser befindet sich im *Schwarz-Afrika-Museum* Schweiklberg, einem Museum, das von Zirngibl unterstützt wurde. Tilman Hebeisen gibt an, es nicht angefertigt zu haben, es sei „eine stümperhafte Kopie, aus zwei Teilen (Klinge und Griff) zusammengelötete Kopie.“

Bei den ersten bekannten Messern handelte es sich laut Zirngibl<sup>3</sup> um fünf Objekte, die ein gewisser Sir George Fullham zu Beginn der 1900er-Jahre in dem Dorf Kerymi von dem Häuptling Njong erworben habe. Als Beleg für die Echtheit der Provenienz führte Zirngibl damals vor allem zwei Dokumente an: zunächst ein Foto, angeblich aufgenommen bei der Witwe von Sir George Fullham, das

sei ihm nach jahrelanger „Jagd“ gelungen, sämtliche fünf Exemplare zu erwerben.

Um die Echtheit dieser Doppelseite zu überprüfen, übersandte ich per E-Mail eine Datei an einen Spezialisten für Drucktechnik. Seine Antwort war: „Die Vorlage ist nicht gut genug, um die Schrift eindeutig zu identifizieren. Sie hat Mediäval-Charakter und entspricht dem Typus, der Anfang des 20. Jahrhunderts in angelsächsischen Ländern häufig anzutreffen war. Auch der Seitenaufbau (Seitenzahl) zeigt nichts Ungewöhnliches. Nichts deutet darauf hin, dass das Buch zu einem späteren Zeitpunkt entstanden ist.“ Auf ein paar auffällige Details hat mich Bruno Illius hingewiesen: es fehlen die Seitenzahlen, die Kopf- und/oder Fußzeilen sowie ein Bilduntertitel. Auch der Abschluss des Fotos mit dem Satzspiegel ist etwas zu genau. (Mail vom 28. Juni 2017).“

Bei meiner weiteren Recherche wurde ich schließlich fündig. Bei der Doppelseite handelt es sich trotz der Einschätzung des Spezialisten wohl um keine originäre Veröffentlichung, sondern sie setzt sich zusammen aus Teilen einer Original-Quelle, ergänzt um die Fullham-Passage. Diese Original-Quelle ist ein deutsches (!) Buch, *Quer durch Uganda*, von Rudolf Kmunke 1913 in Berlin veröffentlicht, basierend auf dessen Reise 1911/12.<sup>4</sup>

Aus diesem Buch hat der Erschaffer der Fullham-Doppel-

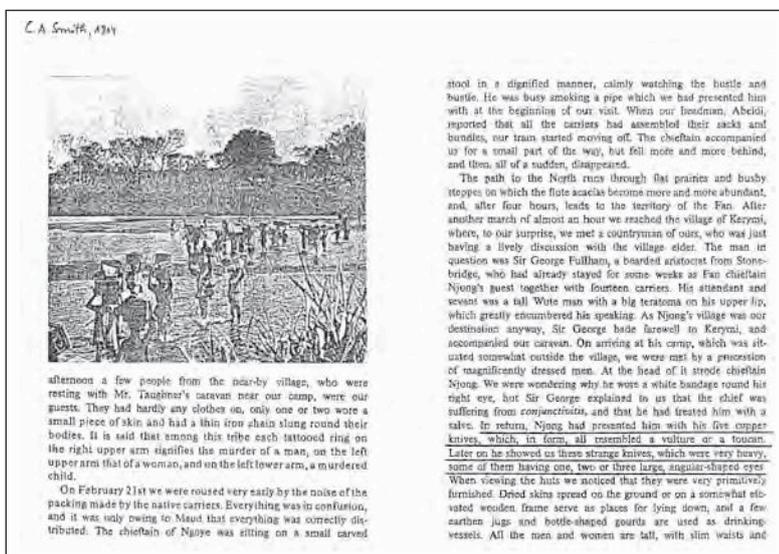


Abb. 3: Reisebeschreibung von Smith

mehrere an einer Wand befestigte Vogelkopfmesser zeigt. Dieses Foto liegt mir zwar als Kopie vor, der derzeitige Besitzer hat mir aber untersagt, es zu veröffentlichen. Und zweitens die Kopie einer Doppelseite einer englischsprachigen Reisebeschreibung (Abb. 3), auf der handschriftlich wohl der Autor L. A. Smith (oder C. A. Smith, der erste Buchstabe ist nicht eindeutig zu identifizieren) und die Jahreszahl 1914 vermerkt sind. Diese Doppelseite erwähnt Zirngibl in seinem Buch. Weiter schreibt er, es



Abb. 4: Kmunke – Quer durch Uganda, Tafel 59, S. 136

seite ein Foto (Abb. 4) sowie wesentliche Textbestandteile übernommen und ins Englische übersetzt.

Was im deutschen Original fehlt: Hinweise auf Sir George Fullham, die Vogelkopfmesser und das Dorf Kerymi, in dem sich Fullham angeblich befunden, und woher er die Messer hatte. Und es gibt darin auch keinen Häuptling Njong. Kmunke war in anderen Gegenden unterwegs.

Kurz: Bei dieser Doppelseite muss man davon ausgehen, dass es sich um eine sehr gut gemachte Fälschung han-

Text L. A. Smith	Text R. Kmunke, Quer durch Uganda
They had hardly any clothes on, only one or two wore a small piece of skin and had a thin iron chain slung round their bodies	S. 58: Sie trugen fast gar keine Kleidung, nur der eine oder andere von ihnen deckte mit einem kleinen Stück Fell seine Blöße und trug eine dünne Eisenkette um den Leib geschlungen.
It is said that among this tribe each tattooed ring on the right upper arm signifies the murder of a man, on the left upper arm that of a woman, and on the left lower arm, a murdered child.	S. 58: Man behauptet, dass bei diesem Stamme am rechten Oberarm jeder Tätowierungsring das Zeichen für die Ermordung eines Mannes, auf dem linken Oberarm für die eines Weibes und am linken Unterarm für ein getötetes Kind sei.
The path to the North runs through flat prairies and bushy steppes on which the flute acacias become more and more abundant, and, after four hours, leads to the territory of the Fan.	S. 72: Der Weg von Kumi nach dem Norden zieht sich durch flache Gras- und Buschsteppen, in denen das Vorkommen der Flötenakazien immer häufiger wird, und führt nach vier Stunden nach Kumi-nyanza am südlichen Ufer des Kumi- oder Salisbury-Sees.
When viewing the huts we noticed that they were very primitively furnished. Dried skins spread on the ground or on a somewhat elevated wooden frame serve as places for lying down, and a few earthen jugs and bottle-shaped gourds are used as drinking-vessels.	S. 67: Die innere Einrichtung der Hütten ist natürlich eine sehr primitive. Als Lager dienen getrocknete Tierhäute, die entweder auf dem Boden oder einer etwas überhöhten Holzbrücke liegen, einige Tonkrüge und flaschenartige Kürbisschalen sind die Trinkgefäße.

delt. Hierzu passt Hebeisens Anekdote, wie Zirngibl den Namen des Autors erfunden habe: Smith wie Schmied und L. A. wie Leck mich...

Natürlich ist dies kein endgültiger Beweis dafür, dass es überhaupt keine kupfernen Vogelkopfmesser mit der Provenienz George Fullham gegeben hat. So fehlen beispielsweise Fotos, die Hebeisen beim Anfertigen dieser fünf Messer zeigen. Die Provenienz Fullham steht gleichwohl auf sehr tönernen Füßen.

Eine andere Möglichkeit der Beweisführung wäre eine Materialanalyse. So bot mir Boaz Paz von den Paz Laboratorien für Archäometrie in Bad Kreuznach an, solch eine zerstörungsfreie Analyse durchzuführen. Damit wäre es unter Umständen möglich, herauszufinden, ob es sich bei einem angeblichen Fullham-Messer um altes in Afrika verwendetes Kupfer oder um einen neueren Kupferblock handelt. Hebeisen hat noch solch einen Kupferblock zu Hause. Leider war der einzige mir bekannte Besitzer eines dieser kupfernen Vogelkopfmesser nicht bereit, es testen zu lassen.

Ein anderer Messertyp, den der österreichische Schmied nach seinen Aussagen mehrfach hergestellt hat, ist das Prunkmesser der Yakoma/Zande. Tilmann Hebeisen berichtete, es existiere seines Wissens nach nur ein Original, weitere habe er zuerst im Auftrag von Zirngibl, später für Peter Hasenkopf geschmiedet. Hierzu präsentierte er Fotos von solchen Messern, die er zu Hause aufgenommen hatte. Tatsächlich scheinen seine Messer mit Objekten übereinzustimmen, die später im Kunsthandel oder in Büchern aufgetaucht sind. So ist wohl ein Objekt (*Abb. 5, links*) mit einem 2013 bei Sotheby's für 17.500 \$ (einschließlich Premium) verkauften identisch. Leider konnte Sotheby's von dem Stück keine Bilddatei zur Verfügung stellen, da man nicht mehr über die Bildrechte verfüge.<sup>5,6</sup> Das Sotheby's-Stück unterscheidet sich von dem auf dem Hebeisen-Foto dadurch, dass es Rost trägt. Laut Hebeisen kam dies dadurch zustande, dass er die ersten Messer mit Salzsäure gebeizt habe. Auch nach mehrmaligem Ab-



Abb. 5: Yakoma Messer, Hebeisen

schleifen bleibe die Säure in den feinen Poren, und dies führe zu der roten Farbe. Lauge verhindere dagegen das nachträgliche Rosten. Zusätzlich fehlen bei dem Hebeisen-Original noch einige Ziselierungen, die er eigener Aussage zufolge im Auftrag von Peter Hasenkopf nachträglich ergänzt hat.

Im Auktionshaus Oger-Blanchet wurde am 8. Dezember 2008 ein ähnliches Messer versteigert<sup>7</sup>, zu dem Hebeisen ebenfalls ein Foto vorweisen kann, das augenscheinlich genau dieses Messer zeigt und das er bei sich zu Hause aufgenommen hat. (*Abb. 6*) Dieses Messer habe er ebenfalls im Auftrag von Peter Hasenkopf angefertigt. Als Provenienz wird im Katalog des Auktionshauses „Bert Garrebeck“ angegeben.

Ein weiteres Messer der Yakoma, von dem Hebeisen bei sich zu Hause Fotos gemacht habe (*Abb. 7*) und das seiner



Abb. 6: Yakoma Messer, Hebeisen



Abb. 7: Yakoma Messer, Hebeisen



Abb. 8: Rohling mit Zeichnung

Aussage nach von ihm selbst stammt, scheint identisch mit dem Objekt 281 (Yakoma, Nsakara) auf S. 128 des Bu-



Abb. 9: Messer der Adio, Hebeisen

ches *panga na visu* von Zirngibl und Kubetz.

Zu anderen Messern dieses Typus hat Tilmann Hebeisen einen von ihm erschaffenen Rohling fotografiert. (Abb. 8)

Neben diesen beiden Waffentypen habe Hebeisen, wie er versicherte, weitere im Auftrag von Zirngibl und Hasenkopf hergestellt; von diesen übergab er mir original Objektfotos auf CD.

Bei sich zu Hause habe er nur noch eine afrikanische Kurzwaaffe made in Austria: einen Dolch der Adio aus dem Süd-Sudan, bei dem sich die Drahtumwicklung schon leicht gelöst hat. (Abb. 9)

#### Eine Stellungnahme von Peter Hasenkopf

Peter Hasenkopf hat auf meine Fragen zu seiner Beziehung zu Tilmann Hebeisen am 5. Februar 2017 mit dieser Stellungnahme reagiert:

„An einem Intrigenkomplott den einige Leute anzetteln wollen, möchte ich mich aus Pietätsgründen nicht beteiligen.“

#### Ein Fazit

Die Aussagen von Tilmann Hebeisen, unterstützt durch eigene sowie die Recherchen von Wolf-Dieter Miersch und Armin Wirsching, deuten darauf hin, dass seit den 1970er-Jahren geschmiedete afrikanische Waffen in Europa erfunden oder zumindest kopiert wurden. Diesen könnte sodann mithilfe gefälschter Provenienzen und Abbildungen in von Sammlerkreisen anerkannten Büchern genügend „Authentizität“ verliehen worden sein, um sie für den Verkauf attraktiv zu machen.

Tilmann Hebeisen hat sich bereit erklärt, aufgrund von Objektfotos seine jeweilige Urheberschaft zu überprüfen.

Text: Ingo Barlovic ([i.barlovic@gmail.com](mailto:i.barlovic@gmail.com))

FOTOS:

I. Barlovic (Abb. 9); Tilmann Hebeisen (Abb. 1, 2, 5-8); Rudolf Krunke (Abb. 4)

ANMERKUNGEN

- <http://www.afropapa.de/afrika/afrikanische-waffen-kunst>
- Manfred Zirngibl: Seltene afrikanische Wurfmesser, Morsak Verlag, Grafenau 1983
- a. a. O., S. 137
- Rudolf Krunke: Quer durch Uganda. Eine Forschungsreise in Zentralafrika 1911/1912, Verlag Dietrich Reimer, Berlin 1913
- E-Mail von Selei Serafin, Direktor, Leitung Presse & Marketing Sotheby's Deutschland, vom 12.1.2017
- Die Seite von Sotheby's mit dem Yakoma-Messer findet sich im Internet unter der Adresse <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.137.html/2013/african-ocenoceanic-n08994>
- Die Seite des Auktionshauses Oger-Blanchet mit dem Yakoma-Messer findet sich unter <http://www.ogerblanchet.fr/html/fiche.jsp?id=653667&np=12&lng=fr&npp=20&ordre=1&aff=1&r=>



Abb. 1 Die Yaure-Maske in Abidjan

Beim Durchblättern meiner alten Kataloge des ehemaligen Auktionshauses Ketterer (München)<sup>1</sup> stieß ich auf eine Maske der Yaure, die mir bekannt vorkam.<sup>2</sup> Eine solche Maske (Abb. 1) hatte ich vorzeiten in einem der Bücher von Bohumil Holas gesehen, das im Jahr 1969 erschienen ist: „Masques Ivoiriens“ (Seite 41). Holas schrieb zu dieser Maske: „Verwendet von Tänzern, die zur sozio-religiösen Gesellschaft dié gehören, veranschaulicht dieses runde Gesicht einen der archaischen Stile der Yaure-Masken, die bei den europäischen Sammlern besonders beliebt sind. Man sieht auf diesem Exemplar die Stammesfrisur mit drei charakteristischen Bögen, ein kompliziertes System von Ziernarben sowie Tapeziernägel europäischer Herkunft, die einst häufig verwendet wurden. Das Stück selbst könnte mehr als sechzig Jahre alt sein. Das Figürchen des Vogels zwischen den zugespitzten Büffelböhrnern lässt vermuten, dass diese Maske mit dem einen oder anderen Fruchtbarkeits- und Wachs-tumskult in Verbindung steht, von

# Die Wanderung und Veränderung einer Yaure-Maske

– aus einem Museum in Abidjan nach München

*denen das ganze religiöse Leben der feldbauenden Yaure geprägt ist.*<sup>3</sup> (Übersetzung durch den Autor)

**Der tschechische Ethnologe  
Bohumil Théophile Holas,  
eingebürgerter Franzose,  
in Abidjan**

Bohumil Théophile Holas wurde 1909 in Prag geboren und verstarb im Jahr 1979. Mit einem Abschluss als Diplomingenieur und einem Doktor der Philologie war er am Institut Français d'Afrique Noire in Abidjan, der Hauptstadt der Elfenbeinküste, tätig. Außerdem war er 35 Jahre lang, bis zu seinem Tod, „Direktor“ des heutigen Musée des Civilisations de Côte d'Ivoire.<sup>4</sup> Ein anderer Autor, Bruno Clæssens, nennt ihn „Kurator“.<sup>5</sup> Auf der Webseite der Académie des Sciences d'Outre-Mer heißt es knapp: „Il est par ailleurs chargé du Musée“ (Er ist außerdem mit dem Museum betraut).<sup>6</sup> Die passendste Bezeichnung für seine Stellung ist wohl „le premier responsable“ (der „Hauptverantwortliche“), wie Holas auf einer offiziellen Webseite genannt wird.<sup>7</sup> Die Quellen sind also widersprüchlich. Für eine Tätigkeit als „Direktor“ spricht, dass aufgrund der Fotos im Holas-Archiv des Musée du quai Branly in Paris der Eindruck entsteht, er sei der Chef. Holas empfing die hochrangigen Besucher (zum Beispiel Staatspräsident Senghor) und führte sie herum, ohne dass eine „wichtigere“ Person auftrat, und Holas eröffnete Ausstellungen seiner eigenen „Gemälde“.

Holas betrieb Feldforschung in Form von zahllosen Reisen und ethnologischen Untersuchungen. Ab 1949 publizierte er bei verschiedenen Verla-

gen zahlreiche Bücher und hinterließ umfangreiche Film- und Tonaufnahmen<sup>8</sup> zur Ethnologie westafrikanischer Völker, insbesondere der in Côte d'Ivoire lebenden. Obwohl er unglaublich produktiv war und mit akademischen und gesellschaftlichen Ehrungen überhäuft wurde, machen seine Publikationen einen wenig wissenschaftlichen Eindruck. Das jeweilige Erscheinungsjahr ist selten genannt, Quellenangaben fehlen und das reiche Bildmaterial ist oft mit unpräzisen Zeit- und Ortsangaben versehen. Die Fotos stammen nach einer allgemeinen Angabe in einem der Bücher von einer Bildagentur oder vom Autor selbst, es gibt aber keine genaue Zuschreibung. Abgesehen von technischen Unzulänglichkeiten (fast ausschließlich Schwarz-Weiß-Fotos von unbefriedigender Qualität, größtenteils laienhaft aufgenommen), wird nur die Ethnie konkret genannt. Angaben über die genaue Herkunft der einzelnen Objekte, ihre Größe, das Datum und die Umstände des Erwerbs und den aktuellen Standort fehlen. Vermutlich gehörten die Objekte dem Museum, aber es ist möglich, dass einige von ihnen Privateigentum des Autors waren. Auch hierzu gibt Holas keine Informationen. Die Fotos von Masken oder Figuren „im Einsatz“ sind zwar interessant, aber auch bei diesen sucht man vergebens nach Angaben, wann, wo und von wem sie aufgenommen wurden.

**Musée des Civilisations  
de Côte d'Ivoire**

Das Abidjaner Museum wurde 1943 von den französischen Kolonialherren gegründet und ständig erweitert.

Seit der Unabhängigkeit der Elfenbeinküste 1960 war es als staatliches Museum dem Ministerium für Nationale Erziehung zugeordnet. 1972 wurde es in „Centre des Sciences Humaines“ umbenannt und dem Department für Kultur unterstellt. Seitdem war es offiziell das Nationalmuseum. Den Namen „Museum für Landeskunde der Elfenbeinküste“ trägt es seit 1994.

2011, während des Bürgerkriegs, fiel es einem bewaffneten Raubüberfall zum Opfer, bei dem etwa einhundert der besten Stücke im Schätzwert von rund 4,5 Millionen Euro gestohlen wurden. Die Museumsleitung hat die verschwundenen Objekte weltweit als gestohlen gemeldet.<sup>9</sup> Für die vorliegende Untersuchung scheint zunächst der folgende Text Bruno Claessens' vom April 2014 zum Abidjaner Museum aufschlussreich: „*Leider verschwanden im Laufe der Jahre zahlreiche Objekte aus der Sammlung des Museums – glücklicherweise verwahrt das Musée du quai Branly in Paris den fotografischen Nachlass von Bobumil Holas [...] mit zahlreichen Fotos der Museumseinrichtung, die einen guten Eindruck von den damaligen Beständen [...] vermitteln. Ein Vergleich dieser Fotos mit dem neuen Katalog wird zeigen, welche Objekte sich nicht mehr im Museum befinden.*“<sup>10</sup> Das Archiv des Musée du quai Branly, auf das Claessens so freudig hinweist, enthält zwar rund 750 Schwarz-Weiß-Aufnahmen verschiedenster Motive, jedoch von mehreren Fotografen, ohne erkennbare Ordnung, und viele davon sind Duplikate. Die Bildbeschreibungen sind mehr als dürftig, und die Qualität der Fotos ist durchweg erbärmlich. Als Aufnahmedaten sind meist die Jahre 1930 bis 1950, 1909 bis 1979 (Holas' Lebensdaten) oder 1945 bis 1979 (Holas' Dienstjahre) angegeben. Die Maske der Abbildung 1 war auf keinem der Fotos des Nachlasses zu entdecken. Es bleibt also offen, ob sie dem Museum oder Holas privat gehörte, als dieser sie in sein Buch aufnahm.

### Die Yaure-Maske in München

Im Jahr 1979 war die Maske nicht mehr in Abidjan, denn im Mai des Jahres, übrigens Holas' Todesjahr, wurde sie in München im Auktionshaus Ketterer angeboten:

Ob, und wenn ja, zu welchem Preis die Maske damals verkauft wurde, war nicht feststellbar. (Der Autor hat diese Auktion nicht besucht, da er bis zum Herbst 1980 in Abidjan war.)



Abb. 2: Yaure-Maske (Lot 66) im Katalog von Ketterer 31. Auktion, Mai 1979<sup>11</sup>

### Ist es wirklich dieselbe Maske?

Handelt es sich bei den abgebildeten Masken (Holas bzw. Ketterer) um das gleiche Objekt? Oder ist die zweite eine Kopie der ersten?

Trotz der ungenügenden Qualität der Fotos sind mehrere Gemeinsamkeiten feststellbar.

Am markantesten sind folgende Merkmale:

1. Die drei senkrechten Nagelköpfe auf der Stirn liegen nicht auf einer Achse, denn der obere ist ein wenig nach links, d. h. zur rechten

Schläfe hin, versetzt.

2. Die unterschiedlichen Abstände zwischen den beiden obersten Zacken rechts und links stimmen bei beiden Masken überein.
3. Der oberste Zacken an der rechten Seite ist wesentlich kleiner als die anderen. Auch das gilt für beide Masken.
4. Bei der Maske auf Abbildung 1 sind die Spitzen der Hörner, die wohl einmal abgebrochen waren, so angeklebt worden, dass dies auf dem Foto sichtbar ist. Auf Abbildung 2 fehlen der Maske diese Spitzen genau an den Bruchstellen der Abbildung 1.

Mithilfe dieser Indizien kann die Vermutung, dass auf beiden Abbildungen ein und dieselbe Maske zu sehen ist, als bestätigt gelten.

### Die Veränderung der Maske

Die Maske wurde zwischen ihrem Aufenthalt in Abidjan und ihrem Auftritt in München verändert. Der größte, sofort ins Auge fallende Unterschied besteht darin, dass die Maske bei Holas einen Vogel zwischen den Hörnern trägt, der auf dem Foto im Ketterer-Katalog fehlt. Ist der Vogel zufällig abgebrochen? Zwei Argumente sprechen dagegen: Der Vogel war durch die beiden Hörner zu den Seiten hin geschützt, und selbst bei einem entsprechenden Bruch wäre eine Restaurierung durch ein Museum oder einen Sammler anzunehmen. Aber es kommt eine weitere Erklärung in Frage: Der Vogel wurde absichtlich entfernt, um die Maske dem ursprünglichen Zustand unähnlicher zu machen und somit bei einem Verkauf die Gefahr der Entdeckung zu verringern.

Und auch ihre Patina wurde rücksichtslos europäischem Geschmack angepasst. Trotz der schlechten Qualität beider Fotos ist zu erkennen, dass die Maske in Abidjan eine ungleichmäßige, nicht glänzende Oberfläche hatte, während sie in Europa mit der bei gewissen Sammlern beliebten Glanzpatina versehen ist. Die Maske der Abbildung 1 zeigt ne-

ben dem rechten Auge einen Nagelkopf. Dieser fehlt, was leider nicht klar zu erkennen ist, wohl schon auf Abbildung 2, sicher aber auf Abbildung 3 und ganz klar auf Abbildung 4, auf der sogar noch das Nagelloch zu erkennen ist.

Dies sind drei erhebliche Eingriffe, die mindestens als Ver-Fälschungen bezeichnet werden können und für die mit großer Wahrscheinlichkeit europäische Verursacher verantwortlich sind.

### Zum Wert der Maske auf Münchener Auktionen



Abb. 3: Yaure-Maske (Lot 42) im Katalog von Ketterer, 41. Auktion, November 1980<sup>2</sup>

Die Maske wurde bei der Ketterer-Auktion im Jahr 1979 (Abb. 2) mit einem Schätzpreis von DM 3.000,- eingestellt. Offensichtlich fand sich kein Käufer, denn schon im November 1980 war sie mit dem gleichen Schätzpreis wieder bei Ketterer im Angebot (Abb. 3). Dieses Mal wurde sie mit DM 2.050,- zugeschlagen. Im November 1994 tauchte die Maske erneut auf, diesmal beim Auktions-

haus Ursula Nusser in München. Sie war in brauchbarer Qualität neu fotografiert, aber seitenverkehrt abgebildet worden, was unter anderem an den drei senkrechten Nagelköpfen zu erkennen ist (Abb. 4). Als Schätzpreis war DM 1.200,- angegeben. Ob die Maske verkauft wurde, war nicht feststellbar.

### Zum Wert der Maske

Wäre sie unverändert in Abidjan geblieben, würde die Maske heute als ein wertvolles Beispiel der Kunst der Yaure angesehen. Leider ist ihre früheste Geschichte unbekannt, und



Abb. 4: Yaure-Maske (Pos. 165) im Katalog von Nusser, November 1994<sup>13</sup>

da sie zu den „zahlreichen Objekten“ gehört, die „im Laufe der Jahre“ aus der Sammlung des Museums „verschwanden“ (siehe oben Clæssens), weiß man nicht einmal, wann sie nach Europa gekommen ist. (Sie ist bekanntlich nicht die erste, die aus einem Museum in Afrika gestohlen oder von Mitarbeitern an gewissenlose Europäer verkauft wurde.) Dann wurde sie arg misshandelt, wodurch

sie erheblich an Wert verloren hat. Insbesondere der Verlust des Vogels und die Zerstörung der Originalpatina haben sie zu einem Objekt gemacht, das der Autor nicht in seine Sammlung aufnehmen würde.

Text: Heinrich Siemers (siemers@oldafroart.de)

Der Autor (Jahrgang 1941) studierte Germanistik, Geschichte, Philosophie und Pädagogik und unterrichtete insgesamt sechs Jahre Deutsch an Universitäten in Kamerun und der Elfenbeinküste.

### ANMERKUNGEN

31. Auktion, Mai 1979, Lot Nr. 66.
- Als Yaure werden etwa 20.000 Personen bezeichnet, die im Zentrum der Elfenbeinküste zwischen den Guro und den Baule wohnen, mit denen sie verwandt sind. Alle drei Ethnien haben sich gegenseitig künstlerisch beeinflusst. Von den Yaure gibt es nur wenige Statuen. Ihre Masken sind wegen ihrer Ästhetik bei Sammlern sehr beliebt.
- „Utilisé par les danseurs faisant partie de la collectivité socio-religieuse des dié, ce visage arrondi illustre l'un des styles archaïques du masque yaouré, particulièrement prisé par les collectionneurs européens. On remarque, sur ce spécimen, la coiffure tribale composée des trois lobes caractéristiques, tout un système compliqué de cicatrices ornementales ainsi que l'emploi, jadis courant, de clous de tapisserie d'origine européenne. La pièce elle-même peut avoir plus de soixante ans d'âge. La figurine d'oiseau entre les cornes effilées du buffle font [fait, der Übersetzer] penser que ce masque se trouve lié à l'un ou l'autre culte de fécondité et de fertilité qui imprègnent toute la vie religieuse du cultivateur yaouré.“ (Holas 1969: 40)
- [http://data.bnf.fr/11907648/bohupil\\_theophile\\_holas/](http://data.bnf.fr/11907648/bohupil_theophile_holas/), 10. April 2017
- <http://brunoclaessens.com/2016/04/abidjans-musee-des-civilisations-needs-your-support/#.WOKSvbgfi62>, 10. April 2017
- <http://www.academieoutremer.fr/academiciens/fiche.php?ald=650>, 10. April 2017
- <http://civ.abidjan.net/index.php/visiter/musees/81-musee-des-civilisations-de-cote-d-ivoire>, 10. April 2017
- Katalog SUDOC.ABES: [www.sudoc.abes.fr](http://www.sudoc.abes.fr), Suchbegriff: Bohupil Holas, 10. April 2017.  
Ein Beispiel für einen Buchtitel von Holas: Les masques Kono - leur rôle dans la vie religieuse et politique, 1952. (Die Kono-Masken: ihre Rolle im religiösen und politischen Leben.) Ein Beispiel für einen kleinen Bildband: Sculptures Ivoiriennes, 1969. (Ivorische Skulpturen). 68 Objekte mit Begleittext und einer 43-seitigen Einführung. Weitere, sehr übersichtliche Quelle, qualitativ hervorragend, zum „Stöbern“ einladend: <http://www.quaibrantly.fr/fr/newsrecherche/>, 10. April 2017
- <http://www.france24.com/en/20110817-africa-ivory-coast-museum-civilisation-mourns-stolen-artefacts-abidjan-unrest-kassi>, 10. April 2017
- „Unfortunately a lot of objects disappeared from the museum's collection through the years – luckily the Musée du quai Branly in Paris holds the the photographic archives of Bohupil Holas (the museum's curator in the 1960s and 1970s); they include a lot of installation shots [...], which give a good idea of the museum's holdings at the time. Cross-referencing these files with the new catalogue will give a good idea of which objects are no longer in the museum.“ (Übersetzung durch den Autor) <http://brunoclaessens.com/2016/04/abidjans-musee-des-civilisations-needs-your-support/#.WNOSWbhd62>, 10. April 2017
- Begleittext auf Seite 30: „Maske mit zwei Hörnern aus schwarz gefärbtem Holz; auf der Stirn drei Messingnägeln, Wangen- und Schläfentatau, zackenförmige Gesichtsumrahmung, mattglänzende Patina; 40 cm.“
- Begleittext auf Seite 34: „Maske mit zwei Hörnern aus schwarz gefärbtem Holz; auf der Stirn drei Messingnägeln, Wangen- und Schläfentatau, zackenförmige Gesichtsumrahmung, mattglänzende Patina; 40 cm.“
- Begleittext auf Seite 22: „Maske mit geschwungenem Hörnerpaar und umlaufendem Zackenbart. Genagelte Stirn- und geschnitzte Wangentatauierungen. Reste brauner Bemalung. Dunkel glänzende Patinierung. H. 40 cm. Kleine Reparatur an den Augenlidern.“



Abb. 1a: Maske der Kwele im Musée du quai Branly, heute

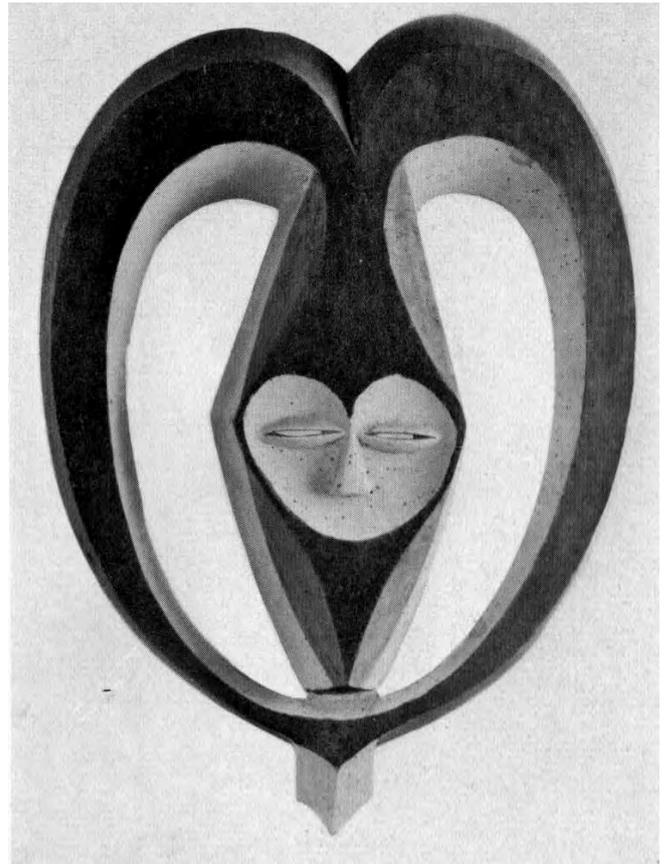


Abb. 1b: und im Jahr 1958

## Über den „Originalzustand“ bei afrikanischen Objekten

Mit Originalzustand ist hier der Zustand gemeint, in dem die Objekte nach einer gewissen Zeit der Verwendung den Kontinent Afrika verlassen haben. Dass der Originalzustand und damit verbunden auch die Frage, wie man selbst mit seinen afrikanischen Figuren und Masken am besten umgehen soll, ein nicht ganz einfaches Thema bei Amateuren und Sammlern ist, habe ich schon bei meinen ersten Schritten auf dem Gebiet der afrikanischen Kunst festgestellt. „Wie haben die Sachen ursprünglich ausgesehen? Woran erkenne ich eine echte Figur oder Maske? An den Zeichen eines rituellen Gebrauchs? Und wie sehen diese aus?“

Hier kommt man nur weiter, wenn man herausfindet, wie die Objekte einmal ausgesehen haben, ob sie heute noch so aussehen und was inzwischen mit ihnen passiert ist. Eine weitere Intention ist es zu ergründen, wie sehr das heutige Erscheinungsbild vieler Objekte unsere Vorstellung vom Einfluss eines rituellen Gebrauchs auf das Aussehen (z.B. der Patina) beeinflussen und oft auch fehlleiten kann.

Nur sehr selten ist der Originalzustand einer Figur oder

Maske in Afrika so gut dokumentiert wie bei den vorgestellten Beispielen. Wie ich in diesem Beitrag meist durch Gegenüberstellung von Fotos desselben Objektes zu unterschiedlichen Zeitpunkten zeigen möchte, sind die Veränderungen außerhalb Afrikas zum Teil schwerwiegend. Die Verursacher sind nicht bekannt. Einige Beschädigungen sind kaum nachvollziehbar und für den Liebhaber schwer erträglich. Fast alle vorgestellten Beispiele sind bestens bekannt – aber meist nur in ihrem heutigen Zustand. Sie befinden sich in prominenten Museen und Sammlungen.

### Masken verlieren den weißen Kaolin-Auftrag

Auch wenn die Gegenüberstellung von heutigen Farbaufnahmen und früheren Schwarz-Weiß-Aufnahmen nicht unproblematisch ist, so lässt sich bei diesen drei Beispielen doch erkennen, dass der weiße Farbauftrag bei Museumseingang noch flächendeckend vorhanden war und seitdem deutlich abgenommen hat. (Abb.1-3)

Die Kwele-Maske des Musée du quai Branly Jacques

Chirac scheint viele Zeichen eines intensiven rituellen Gebrauchs aufzuweisen: Sie ist zerkratzt, der Griff ist abgebrochen, die weiße Farbe teils verschmutzt und teils verschwunden (Abb. 1a). Dies ist der Originalzustand mit blendend weißer Farbe, publiziert 1958 von Ingeborg Bolz. An den gut sichtbaren Wurmlöchern ist zu erkennen, dass die Aufnahme nicht retuschiert wurde (Abb. 1b).

Das Äußere der *ngil*-Maske der Fang im Ethnologischen Museum Berlin wurde durch europäische Hände deutlich verändert (Abb. 2a). Ein Foto aus dem Jahr 1935, aufgenommen in der Ausstellung „African Negro Art“ im MoMa (Museum of Modern Art, New York), belegt den ursprünglichen Zustand und zeigt den flächigen Verlust der weißen Farbe. Oberhalb des Mundes befand sich damals die Inventarnummer (Abb. 2b).

Eine berühmte *mukuji*-Maske im heutigen Zustand, beispielhaft für die meisten Punu-Masken (Abb. 3a). Die Maske bei Carl Einstein, „Negerplastik“, 1915 (Abb. 3b).



Abb. 2a: *ngil*-Maske der Fang im Ethnologischen Museum Berlin, heute



Abb. 2b: und im Jahr 1935



Abb. 3a: Maske der Punu, heute



Abb. 3b: und um 1915



Abb. 4a: Kopf der Fang im Musée d'ethnographie Neuchâtel, heute



Abb. 4b: und um 1910

### „Schwitzende“ Köpfe der Fang

Diesen drei Beispielen ist gemeinsam, dass das im rituellen Gebrauch aufgebrauchte Gemisch aus in erwärmtem Palmöl gelöster, pulverisierter Holzkohle und Copalharzen (Copaifera) etc., das zu einer matten, trockenen Oberfläche abbindet, in Europa durch intensive Lichteinstrahlung, möglicherweise auch Temperaturwechsel und Erschütterungen (Thixotropie) verflüssigte (Abb. 4-5). Der Fang-Kopf im Musée d'ethnographie in Neuchâtel in seinem heutigen Zustand ist beispielhaft für eine Vielzahl sogenannter „schwitzender“ Fang-Objekte (Abb. 4a). Der im Jahr 1902 nach Europa gelangte byeri-Kopf hatte bereits 1910 teilweise eine degenerierte Patina im Gesicht, während die besser geschützten Stellen am unteren Hals und an den Zöpfen noch stabil aussahen (Abb. 4b).

Diese schwitzende Patina ist kein Zeichen für Authentizität, sondern nur ein Zeichen für ihren schleichenden Zerfall (Abb. 5a). So sah der „Great Byeri“ des Metropolitan Museum in New York noch 1935 (MoMA-Ausstellung) aus: trocken und matt wie Bakelit (Abb. 5b).

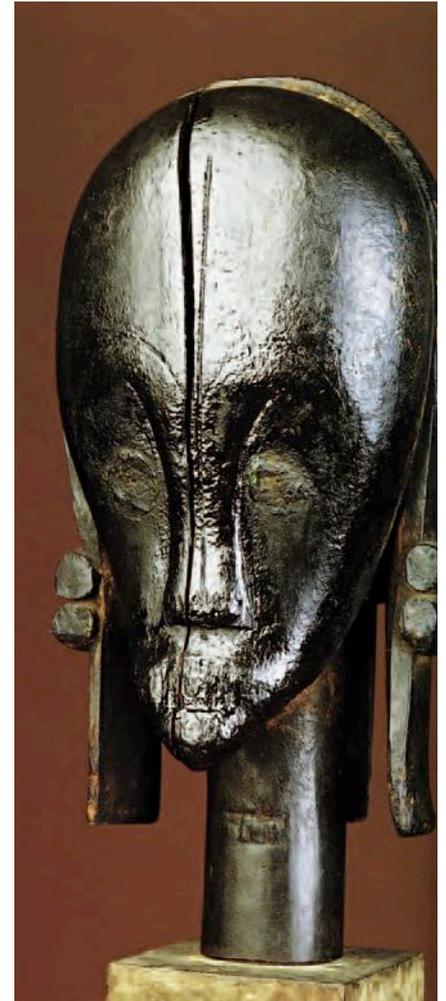


Abb. 5a: Kopf der Fang im Metropolitan Museum in New York, heute



Abb. 5b: und im Jahr 1935

### Von der afrikanischen Original-Patina zur europäischen „Glanz“-Patina

Viele Figuren und Masken hatten einst in Afrika eine mehr oder weniger kräftige Patina-Schicht, die oft durch Beopferungen entstanden war. Anscheinend störte diese europäische Augen und Nasen; die Objekte wurden abgewaschen, neu gebeizt, lackiert und gewachst, um im Salon einen sauberen und ordentlichen Eindruck zu machen. (Abb. 6-13)

Das eine Foto der Kalebassenfigur der Luba ist in Afrika entstanden (Abb. 6a); das andere Foto des selben Stückes zeigt die ausgiebige Aufarbeitung außerhalb Afrikas (Abb. 6b). Die Affenfigur (*amuin*) der Baule (Elfenbeinküste) weist vor Ort eine krustige Opfer-Patina auf (Abb. 10), ebenso wie diese im Louvre in Paris (Abb. 11). Dass diese Patina leider oft entfernt wurde, zeigen zwei weitere Beispiele (Abb. 12, 13).



Abb. 6a: Kalebassenfigur der Luba in Afrika



Abb. 6b: und in Europa, heute



Abb. 7: Figur der Luba mit krustiger Patina in Europa



Abb. 8+9: Figuren der Luba in Europa mit glänzender Patina



Abb. 10: Figur der Baule mit krustiger Patina in Afrika



Abb. 11: Figur der Baule mit krustiger Patina in Europa heute



Abb. 12+13: Figuren der Baule in Europa mit glänzender Patina heute





Abb. 14a, 15a, 16a: Drei Figuren aus dem Küstengebiet des Kongo, heute im Musée du quai Branly

### Was nicht gefällt, ... wird entfernt

Über die Jahre hinweg gingen selbst in den Museen einige Bestandteile von Figuren verloren, wie die folgenden Beispiele zeigen. Die drei „Nagelfetische“ auf den Abbildungen 14 bis 16 stammen aus dem Küstengebiet des Kongo und sind alle bereits um 1900 in Vorläufer-Museen des heutigen Musée du quai Branly eingegangen. (Abb. 14–17)

Jeder kann – wie bei einem Suchbild – nachprüfen, was heute alles fehlt:

Wo sind z. B. die Federn, der Speer und die beiden Anhänger (Abb. 14a)?

Man beachte z. B. den Kopf, die Augen – und wo ist die Glocke (Abb. 15a)?

Was machen hier die vielen Schnüre an den Füßen (Abb. 16a)? Der wichtige Kasten mit dem Fetisch-Material wurde entfernt (Abb. 16b). Was erwartete man zu finden?



Abb. 14b, 15b, 16b: Drei ältere Fotos der selben Figuren

Auch dieses sehr seltene Reliquiar-Ensemble der Sango (Gabun) hat sich in den letzten Jahren wesentlich verändert. Im Jahr 1987 war es im Musée Dapper in Paris mit Federn in den „Ohren“ und intakter Verschnürung ausgestellt. Ein Auge fehlte (Abb. 17a). Als das Stück im Jahr 2013 in einer Auktion angeboten wurde, waren die Federn verschwunden und die Verschnürung beschädigt. Ein neues Auge war eingesetzt worden (Abb. 17b).

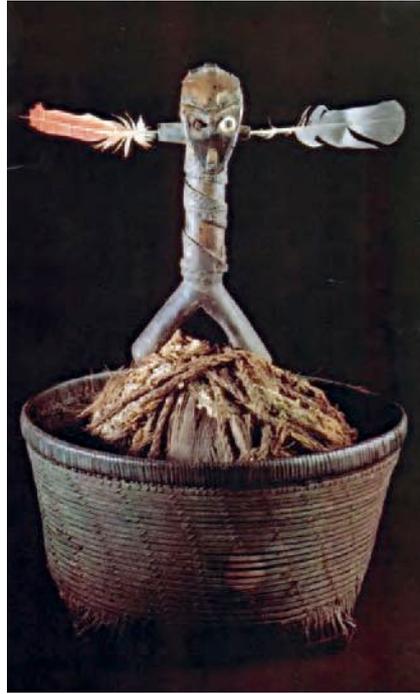


Abb. 17a: Reliquiar-Ensemble der Sango um 1987



Abb. 17b: und im Jahr 2013



Abb. 18a: Figur der Songye in Europa, heute



Abb. 18b: und in Afrika 1959

### Von Motten und anderen Schädlingen zerstört

Motten und andere Insekten verursachen in öffentlichen und privaten Sammlungen gravierende Schäden an Textilien, Federn, Fell und anderem organischem Material, wie das folgende Beispiel zeigt. (Abb. 18 a+b) Diese *nkisi*-Figur der Songye (Kongo) wirkt in ihren mottenzerfressenen Fell- und Federresten halbnackt und vermittelt den nicht informierten Besuchern einen „besonderen“ Eindruck des afrikanischen Originalzustandes (Abb. 18a). Und so hat sie noch 1959 über den Dorfplatz geblickt. Blank polierte Nägel im geölten Gesicht. Felle und Federn intakt, die Beine verhüllt (Abb. 18b).



Abb. 19a: Figur der Baga in Europa, heute

### Fehlendes wurde ergänzt

Das folgende Beispiel ist stellvertretend für die vielen Stücke, an denen – nachdem sie den afrikanischen Kontinent verlassen hatten – fehlende Teile ergänzt wurden. (Abb. 19 a+b)

Heute sind die Gesichter neu modelliert und unter den früheren Beinstümpfen sind nun Fußplatten. Immerhin wird in einem Ausstellungskatalog auf die Restaurierung verwiesen (Abb. 19a). Diese *nimba*-Figuren der Baga aus Guinea hatten bei ihrer Rettung vor dschihadistischer Bilderstürmerei im Jahr 1957 keine Nasen und Füße mehr (Abb. 19b).



Abb. 19b: und in Afrika 1957

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  
AUSSTELLUNGS SOCKEL, VITRINEN, RESTAURIERUNGEN

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



Abb. 20a: Figur der Fang im Museo Nacional de Antropología Madrid, heute

### Die Deutung europäischer Zerstörung als afrikanisch

Dieser Figur der Fang im Museo Nacional de Antropología in Madrid fehlen wesentliche Teile der Arme und das kleine Hörnchen, das sie einst hielt. Die Erklärung im Begleittext besagt, dass diese Bestandteile vor der Übergabe an die Weißen in Afrika abgebrochen wurden, um die Figur zu „neutralisieren“. Ist dies also ein afrikanischer „Originalbeschädigungszustand“ (Abb. 20a)? Auf der in Spanien entstandenen Aufnahme aus dem Jahr 1916 sind die Arme (wie auch ein Lendenschurz) noch vorhanden. Ganz abgesehen davon, dass in ein solches Hörnchen bei *byeri*-Figuren mangels Hohlraum keine „Medizin“ eingefüllt werden kann, handelt es sich wohl eher um einen europäischen „Unfallzustand“ (Abb. 20b).



Abb. 20b: und im Jahr 1916

### Schlussbemerkungen

Welches Fazit kann aus dieser kurzen Tour durch die Sammler- bzw. Sammlungsgeschichte afrikanischer Kunst gezogen werden?

Vielleicht das, dass vieles, was wir für das Ergebnis eines rituellen Gebrauchs in Afrika halten könnten, erst außerhalb Afrikas entstanden ist. Es lohnt sich, angesichts der großen Zahl afrikanischer Ethnien, ein Verständnis und einen Blick dafür zu erarbeiten, wie die einzelnen Objekte während ihres Gebrauchs in Afrika ausgesehen haben könnten.

Normalerweise wurde eine *mukuji*-Maske bei den Punu komplett neu geweißt, bevor sie bei einem zeremoniellen Tanz eingesetzt wurde und sie war dann meist nur einige Jahre in Gebrauch. In den folgenden 90 Jahren hing sie, wenn sie Pech hatte, erst einmal in einer Wohnung der Pariser Bohème über einem heißen Kamin, sie wurde berührt und befühlt, vielleicht ist sie auch einmal heruntergefallen, vielleicht haben Kinder mit ihr gespielt. Die Spuren dieses zweiten Lebens waren ihr dann ins Gesicht geschrieben.

Schließlich hat auch eine große Zahl von „Restauratoren“ bereits in den frühen Pariser Jahren und danach auch in den USA für ein Patina- und Gebrauchsspurenbild gesorgt, das häufig prägend für unsere Vorstellung von einem vermeintlichen Originalzustand geworden ist.

Es stellt sich zum Schluss allerdings doch die Frage, ob wir wirklich und in jedem Fall gern die ursprüngliche Patina haben möchten – oder ob wir nicht mehr Freude an einer schön geputzten Maske oder Figur haben.

Text: Dirk Junker (dr.dirk.junker@t-online.de)

#### FOTOS

Auf einen Quellennachweis der im Text verwendeten Aufnahmen wird der Kürze halber verzichtet. Diese können bei Bedarf beim Autor erfragt werden. Soweit es sich nicht um Eigenaufnahmen handelt, entstammen sie Ausstellung- und Auktionskatalogen bzw. sind für jedermann im Internet zugänglich.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Dieser Artikel basiert auf einem Vortrag bei der Tagung der Vereinigung der Freunde Afrikanischer Kultur e. V. am 23. April 2017 in Bayreuth.
- 2 „les bras comme la coupe ont dû être cassés au moment de la collecte, le vendeur ne voulant pas céder la partie la plus „chargée“ de l'objet“. In: Louis Perrois und Marta Sierra Delage: L'Art Fang. Guinée Equatoriale. Paris 1991, S. 118

# Die Rückgabeforderung des Oba Akenzua II



Abb. 1: Thron-Hocker dem Oba Eresoyen (ca. 1735-1750) zugeschrieben, Inv.-Nr. III C 20295 (Höhe 40 cm, Ø 40,5 cm)

Restitutionsforderungen werden derzeit häufig in Veranstaltungen und Veröffentlichungen ethnologischer Museen diskutiert. Auch wenn diese Diskussionen in einigen Fällen zu Kooperationsprojekten führen, bleibt die Umsetzung vieler Ideen doch schwierig. Das zeigt auch das folgende Beispiel. Im National-Archiv<sup>1</sup> in London befinden sich Dokumente („Foreign Office and Foreign and Commonwealth Office records 1935-1943“), die



Abb. 3: Thron-Hocker (Inv.-Nr. III C 20295) als Teil der Kriegsbeute im Jahr 1897.

einen sehr frühen und komplexen Fall aus dem Jahr 1935 nachvollziehbar machen. Es handelt sich um zwei Thron-Hocker aus dem Königreich Benin, die bei der Eroberung durch eine englische Strafexpedition im Jahr 1897 als Teil der Kriegsbeute das Land verließen (Abb. 3).

Die beiden Bronze-Hocker (Abb. 1, 2) haben ähnliche Maße und einen fast gleichen Aufbau: Sockel und Sitzfläche sind leicht gerundet und durch stilisierte Schlangen verbunden. Einige Motive finden sich auf beiden Hockern, z. B. ein Frosch und ein grimassierendes Gesicht; allerdings ist der eine (Abb. 1) reicher ornamentiert. Die Schlangenkörper im zentralen Bereich sind mit Schuppen dargestellt und die Symbole (als Relief oder Gravur) befinden sich auf den Unter- und Oberseiten der Sitzflächen und der Sockel. Irwin Tunis hat 1981 in seiner Studie zu den beiden Objekten deren Material, ihre Herkunft und die Ikonographie ausführlich beschrieben. Außerdem hat Otto Werner 1970 in einem Artikel seine Analyseergebnisse der Legierung der beiden Thron-Hocker (sowie 152 weiterer Benin-Bronze) publiziert.

## Oba Akenzua II und Lord Plymouth

Die ersten Dokumente im Archiv (April 1935) beziehen sich auf eine Begegnung im Februar 1935, als Lord Plymouth, damals „Under Secretary of State for the Colonies“ während einer Dienstreise durch das englische Kolonialgebiet im Süden Nigerias das Königreich Benin besuchte. Der Herrscher, Oba genannt, hieß Akenzua II (1899-1978) und regierte von 1932 bis zu seinem Tod. Er fragte Lord Plymouth, ob dieser ihm bei der Wiederbeschaffung zweier Thron-Hocker behilflich sein könnte, die bei der englischen Strafexpedition beschlagnahmt worden waren.

## Zur Geschichte der Thron-Hocker

Die beiden Thron-Hocker werden Akenzuas Vorgängern Oba Eresoyen (ca. 1735-1750) und Oba Esigie (ca. 1504-1550) zugeordnet<sup>2</sup>. Unter Oba Esigie, der fließend portugiesisch sprach, bestanden regelmäßige Handelsbeziehungen mit Portugal. In den Korrespondenzakten des National-Archivs ist erwähnt, dass ein Thron-Hocker von den Portugiesen als Geschenk für einen Vorgänger des Oba hergestellt wurde. „Der Stuhl, von dem berichtet wird, dass er einem Vorfahren des Oba von den Portugiesen geschenkt wurde, ist aus Kupfer gefertigt und mit Applikationen versehen, und in dem Buch von Ling Roth ‚Great Benin; its Customs, Art and Horrors‘ auf Seite 112 abgebildet.“<sup>3</sup> Read und Dalton (1899: 6) berichten über die Regierungszeit von Esigie folgendes: „In der Zeit von



Abb. 2: Thron-Hocker dem Oba Esigie (ca. 1504-1550) zugeschrieben, Inv.-Nr. III C 20296 (Höhe 38,5 cm, Ø 40 cm)

*Esige [sic], als die Weißen kamen, war auch ein Mann namens Abammangiwa darunter. Er blieb lange Zeit, hatte mehrere Frauen aber keine Kinder, und fertigte Bronzearbeiten und Platten für den König. Dieser gab ihm viele Schüler, damit sie dieses Wissen von ihm lernten. Wir können auch heute Bronzearbeiten herstellen, aber nicht so, wie er dies machte, weil er und alle seine Schüler verstarben. Bevor König Esige starb, sandte er einen Mann namens Inoyen in das Land des weißen Mannes mit einigen weißen Männern. Dieser blieb lange und als er endlich wiederkam, brachte er einen Hocker mit und eine Grußbotschaft des Königs der Weißen.“* Die Kunsthistorikerin Barbara W. Blackmun schreibt, dass der Thron mit der Inventarnummer III C 20.296 von Esigie sei, und derjenige mit der Inventarnummer III C 20.295 von Eresoyen (2010: 444) eine Kopie des ersteren sei. Und Paula Girshick Ben-Amos, ebenfalls Kunsthistorikerin, schreibt zu letzterem, dass er zum Zeitpunkt der Inthronisierung von Eresoyen zwischen etwa 1735 und 1737 entstanden sei (2010: 472).<sup>4</sup>

Über den Gebrauch der Thron-Hocker ist wenig bekannt. Im Buch von Ling Roth, in dem sie, damals noch im Besitz von Ralph Moor, abgebildet sind, finden sich folgende Erklärungen: „Ob es königliche Stühle waren oder nicht, lässt sich nicht sagen, aber der, auf dem der König saß, als er Leutnant King eine Audienz gewährte, bestand aus Kupfer und war etwa 18 ins [ca. 46 cm] hoch. Der Leutnant erzählt, dass jeder König bei seiner Inthronisierung einen neuen Stuhl erhielt, der dann bei seinem Tod auf sein Grab gestellt wurde. Die Gestaltung des Thrones variierte je nach dem Geschmack des Monarchen. Einer, den King auf einem Königsgrab sah, wurde von Kupfer-Schlangen getragen, deren Köpfe den Boden



Abb. 4: Oba Akenzua (Mitte) und Lord Plymouth (rechts) um 1935 in Benin.

*berührten und die Basis bildeten.“*<sup>5</sup> Ling Roth ergänzt diese Bemerkungen von King durch eine Erklärung, die er von dem Kaufmann Cyril Punch (1857-1932) erhalten hatte, der um 1890 regelmäßig Benin City besuchte: „Cyril Punch erinnert sich sehr gut daran, derartige Stücke gesehen zu haben. Sie lagen in einem der Gehöfte und er schrieb mir, ‚eine Ähnlichkeit zum Delphischen Tripod im Hippodrom von Konstantinopel war beeindruckend. Möglicherweise ist das ein Zufall. Ich gebe nicht viel auf die Erklärung, dass sie einst als Stuhl gebraucht wurden. Ich versuchte mehrmals von Aguramassi zu erfahren, wofür sie gebraucht wurden, aber er lachte immer nur und sagte, dass sie zum Spielen waren.“ (1968: 113)

Die Ausführungen des nigerianischen Künstlers und Historikers Sweet Ufumwen Ebeigbe zu den aus Holz hergestellten Hockern könnten auch zur Erklärung der Symbole auf den Thron-Hockern aus Bronze herangezogen werden: „Eine sehr wichtige Funktion der königlichen Stühle, die ein tieferes Verständnis der erzählenden Eigenschaft der Kunstwerke aus Benin geben kann, ist deren Gebrauch durch die früheren Könige Benins als ‚kommunikative Objekte‘, die sie zur Übermittlung verschlüsselter Botschaften in Form von Piktogrammen nutzten. Ein gutes Beispiel ist ein runder Stuhl (erhe), der sich heute im National Museum in Benin (Nigeria) befindet und zu diesem Zweck für Oba Eweka II (1914-1933) geschnitzt wurde. In den Archivaufzeichnungen des Museums ist dieser als ‚telegraphischer Stuhl‘ beschrieben und es wird berichtet, dass es einer von vielen Stühlen war, die Oba Eweka II (Regierungszeit 1914 bis 1933) herstellen ließ, um Nachrichten mit seinem Vater Oba Ovonramwen (Regierungszeit 1888 bis 1914) auszutauschen.“ (2015: 7)

## Die Suche nach den Thron-Hockern

Die meisten der hier erwähnten Dokumente finden sich im Anhang des Artikels.

Bei einem Besuch von Lord Plymouth in Benin City im Februar 1935 hatte Oba Akenzua II sein Anliegen vorgebracht und Plymouth leitete nach seiner Rückkehr in London entsprechende Schritte ein. Aus einem Bericht an das „West African Department“<sup>6</sup> vom 9. April 1935 geht hervor, dass der Oba Abbildungen der Thron-Hocker gesehen hatte<sup>7</sup>, die seinem Großvater einst abgenommen worden waren, und dass diese im Besitz von Ralph Moor waren. Dem Oba sei sehr daran gelegen die beiden Throne zurück zu erhalten, vor allem der kleinere der beiden läge ihm sehr am Herzen. Erste Ergebnisse wurden in einer Bibliothek und im Erbschaftssteueramt erzielt und führten zu der Erkenntnis, dass Moor „High Commissioner for the Protectorate of Southern Nigeria“ gewesen und am 14. September 1909 verstorben war. Adrienne Burns, seine Frau und einzige Erbin, verstarb im Jahr 1919 und beerbte eine gewisse Nellie Newbury.

Über Ralph Benham Raymen Moor (1860-1909) ist in dem Buch von Robert Home, „City of Blood revisited. A new look at the Benin Expedition of 1897“, mehr zu finden. Er hatte während seines etwa zwölfjährigen Aufenthaltes in Westafrika Karriere gemacht. Anfangs im britischen Konsulat tätig, war er schließlich „High Commissioner“ des in den Jahren 1900 bis 1903 neu geschaffenen Protektorats Süd-Nigeria geworden. Im Jahr 1897 wurde ihm für seine Teilnahme an der Benin-Strafexpedition der Orden „Knight Commander of the Order of St. Michel and St. George“ verliehen; 1903 wurde er aus gesundheitlichen Gründen (Malaria, Schwarzwasserfieber) in den Ruhestand versetzt. Moor hoffte auf eine Fortsetzung seiner Karriere in England, die ihm aber verwehrt blieb. Home macht dafür die Methoden von Moor verantwortlich, die er als fragwürdig bezeichnet. Im Jahr 1909, in der Nacht vom 13. auf den 14. September, beging Moor im Alter von 49 Jahren Selbstmord mit Blausäure (1982: xi-xiv).

Ein Kontakt zu den damaligen Nachlassverwaltern von J. J. Edwards & Co wurde von J.[ohn] Fletcher-Cooke [1911-1989?] hergestellt und erbrachte wenige Wochen später die Information, dass sich bei Lady Moors Tod kein Thron-Hocker im Nachlass befand. Fletcher-Cooke hatte daraufhin das „Ethnographical Department“ des „British Museum“ aufgesucht. Gemeinsam wurde dort festgestellt, dass im Jahr 1909 drei Objekte aus dem Besitz von Moor bei einer Auktion bei Sotheby's erworben worden waren – leider war kein Thron-Hocker darunter. Der nächste Schritt war daher, das Auktionshaus selbst zu kontaktieren, das wiederum mitteilte, dass die damaligen

Auktionskataloge nicht mehr im eigenen Archiv seien, sondern dem British Museum übergeben worden waren. Da im Jahr 1909 etwa 50 Auktionen bei Sotheby's stattgefunden hatten, erbat der Bibliothekar des Museums ein genaueres Datum für die weitere Suche.<sup>8</sup>

Aus den Monaten Mai und Juni 1935 sind keine Schreiben in den Akten erhalten. Die Korrespondenz beginnt wieder im Juli 1935 und aus dieser ergibt sich, dass in Nigeria auch Captain A. R. A. Dickins, der damalige „Acting Resident“ in Benin City, einbezogen war. Der Oba hatte ihm mitgeteilt, dass er die Thron-Hocker zurück erwerben wollte und bereit sei einen angemessenen Preis zu bezahlen.<sup>9</sup> Dickins wandte sich an Gerald [Hallen] Creasy (1897-1983), der Lord Plymouth im Februar 1935 während dessen Reise in Westafrika<sup>10</sup> begleitet hatte und im „Colonial Office“ in der „Downing Street“ arbeitete. In dieser Straße des Londoner Stadtteils Westminster befanden sich der Sitz des Premierministers und des Außenministeriums („Foreign Office“). Creasy fasste die bisherigen Recherchen zusammen und erfuhr von den Mitarbeitern des British Museums<sup>11</sup>, dass Charles Gabriel Seligman (1873-1940), ein Sammler, Anthropologe und Professor für Ethnologie an der Universität London, an der besagten Sotheby's-Auktion teilgenommen hätte. Daher bat er nun einen Bekannten, Hanns Vischer (1876-1945), den Mitbegründer des Internationalen Institutes für afrikanische Sprachen und Kulturen in London, den Kontakt zu Seligman herzustellen, und verwies darauf, dass die Thron-Hocker in dem Buch „Great Benin“ von Ling Roth behandelt und abgebildet sind. Weiterhin schreibt er, dass der *„jetzige Oba ein extrem fähiger und kultivierter Mann ist, und die jetzige Regierung von Nigeria sehr froh sein würde, wenn dessen Wünsche hinsichtlich des Stables erfüllt werden könnten.“*<sup>12</sup> Von Seligman erfuhr Vischer bzw. Creasy, dass über Sotheby's nicht alle Stücke aus der Sammlung Moor verkauft worden waren, und dass sich Benin-Bronzen in zahlreichen ethnografischen Museen befanden, insbesondere in Deutschland bzw. in Berlin. Geradezu enthusiastisch hatten die deutschen Museen um 1900 eine große Zahl von Meisterwerken dieser Kunst erworben, während die englischen Museen meist nicht über die notwendigen Geldmittel verfügten.<sup>13</sup> Seligman verwies auf einen Händler bzw. ehemaligen Händler, durch dessen Hände viele der besten Objekte aus West-Afrika gegangen waren, „who really loves the stuff“: W. O. Oldman. William Ockelford Oldman (1879-1949) ist heute wegen seiner Sammlungen aus Polynesien und seiner Verkaufskataloge bekannt (Waterfield 2010: 65-76), aber er hatte auch eine Sammlung von Metall-, Holz- und Elfenbein-Objekten des Königreiches Benin aufgebaut, von denen sich heute etwa dreißig im British Museum befinden.<sup>14</sup> Oldman konnte einige entscheidende Hinweise geben. Er war persönlich anwesend gewesen als „Stevens' Auction Rooms (Covent Garden, London)“ die beiden Thron-Hocker versteigerte und erinnerte sich, dass diese von dem Vertreter eines deutschen Museums, vielleicht Berlin, in

den Jahren 1910 bis 1912 gekauft worden waren. Er verwies auch darauf, dass in der Zeitschrift „Internationales Archiv für Ethnographie“ (Vol. XI, S. 241) etwas über sie publiziert ist.<sup>15</sup> Creasy kontaktierte daraufhin das Auktionshaus Stevens, das jedoch, wie schon Sotheby's, nichts zum Verbleib der Stücke sagen konnte.<sup>16</sup>

In einem Brief vom 19. Oktober 1935 an Lord Plymouth fasst Creasy die wesentlichen Schritte der letzten Monate zusammen und kommt zu dem Ergebnis: „*All these enquiries led to a dead end*“ (Alle Recherchen endeten in einer Sackgasse). Es sei allerdings durch Oldman klar, dass die Thron-Hocker für ein deutsches Museum erworben worden waren. Creasy erwähnt auch, dass Captain Dickins informiert sei und bei seiner Rückkehr nach Nigeria Anfang Oktober den Oba informieren würde. Wohl durch diese Nachrichten veranlasst, verfasste Lord Plymouth einen sehr persönlichen Brief an Akenzua II, der auf den 28. Oktober 1935 datiert: „*Mein lieber Freund, [...] es tut mir sehr leid, dass unsere bisherigen Ergebnisse so wenig erbracht haben, aber ich werde versuchen weitere Schritte zu unternehmen, obwohl es sehr unsicher ist, dass wir dabei größeren Erfolg haben werden.*“<sup>17</sup>

„*There, I am afraid, the matter rests and I really don't know what more we can do.*“ - G. Creasy

„An dieser Stelle kommen wir nicht weiter und ich weiß wirklich nicht, was wir noch tun können.“ - G. Creasy

Das nächste Dokument in der Akte, eine Postkarte vom 5. Februar 1936, stammt von dem deutschen Kunsthistoriker und Ethnologen Eckart von Sydow (1885-1942), der damit auf einen Brief von H. Vischer antwortete<sup>18</sup> und den entscheidenden Hinweis zur Lösung gab: „*In Luschans ‚Altertümer von Benin‘ (1919) [...] finden sich Hinweise und Abbildungen [...]. Handelt es sich nicht überhaupt um die beiden schönen Bronze-Sitze Berlins, die sich bei Luschans reproduziert finden?*“ Kurz nach dem Empfang eilte Creasy in die Bibliothek des „Royal Anthropological Institute“, um dort endlich die Abbildungen der Thron-Hocker zu entdecken und deren Standort: das Völkerkundemuseum Berlin.<sup>19</sup>

### Politisch-administrative Verhandlungen

Die Phase der Suche war damit abgeschlossen und es begann ein mindestens ebenso schwieriger Abschnitt, denn es waren politische Stellen in England und Nazi-Deutschland einzubeziehen: auf englischer Seite neben dem Colonial Office und dem Foreign Office auch die britische Botschaft in Berlin sowie auf deutscher Seite das Auswärtige Amt in Berlin. Lord Plymouth wünschte eine inoffizielle Einschätzung des Foreign Office wie sich die Museumsleitung in Berlin zu der Rückgabe verhalten könnte, bevor eine offizielle Anfrage an die deutsche Regierung gerichtet würde. Daher bereitete Creasy ein Schreiben vor, das F.[rederick] J.[ohnson] Pedler [1908-

1991]<sup>20</sup>, ein weiterer Mitarbeiter des „Colonial Office“, an sein Pendant im Foreign Office, einen gewissen E. E. Crowe richtete, um ihm die Lage zu erläutern (siehe Fußnote 21). Dieses Schreiben präziserte erneut den Wunsch des Oba, den er bereits Lord Plymouth gegenüber geäußert hatte: möglichst beide Thron-Hocker zurück zu erhalten. Für den Fall, dass nur einer zurückgegeben werden könnte, würde er denjenigen mit der Inventarnummer III C 20.296 bevorzugen. Wenn nötig, würde der Oba nicht nur den Kaufpreis zahlen, sondern auch alle entstehenden Kosten übernehmen. Allerdings wäre ihm unklar, welcher Marktwert anzusetzen sei.<sup>21</sup> Creasy gab folgendes zu bedenken: Die deutschen Autoritäten würden im Fall einer offiziellen Rückgabebeforderung sicher zuerst von Sydow kontaktieren, und dieser habe bei seinen Reisevorbereitungen gerade einige Schwierigkeiten mit der Regierung in Nigeria gehabt. Eckart von Sydow plante damals seine Forschungsreise, die er dann im Sommer 1936 realisierte – finanziell unterstützt von dem „Internationalen Institut für Afrikanische Sprachen und Kulturen“ (von Hanns Vischer mitgegründet) und von dem deutschen Mäzen Baron von der Heydt.<sup>22</sup> Die zweite Schwierigkeit sah Creasy in der politischen Situation und fragte, ob der Zeitpunkt nicht etwas ungeeignet wäre, um Kunstwerke aus englischen Kolonien von Deutschland zurückzufordern (siehe Fußnote 19).

Auf den Brief Pedlers an Crowe vom 3. März 1936 antwortete mit Schreiben vom 11. Mai 1936 Stephen Gaselee [1882-1943], ein Mitarbeiter des Foreign Office, und übermittelte die Anmerkungen der englischen Botschaft in Berlin. Diese wollte wissen wie das Berliner Museum die Thron-Hocker erworben hatte. Wenn diese legal bei einer Auktion in England gekauft worden wären, könne die Botschaft nur vorsichtig anfragen. Aber wenn die Stücke direkt oder über einen deutschen Erwerber dem Museum gegeben worden wären, dann befände sich die Botschaft in einer sehr viel stärkeren Position. Weiterhin könnte der damalige Kaufpreis eine Orientierung für den heutigen Marktpreis geben.<sup>23</sup> Da das Auktionshaus Stevens schon im bisherigen Verlauf keine näheren Hinweise gegeben hatte, wandte sich Creasy erneut an Vischer. Dieser antwortete am 18. Mai, dass die Thron-Hocker mit Sicherheit auf legale Weise durch das Museum oder einen Beauftragten desselben erworben worden wären und dass Oldman mehr Informationen zum damaligen Kaufpreis geben könnte.<sup>24</sup> Aus dessen Brief vom 22. Mai 1936 erfahren wir, dass eine Schätzung schwierig sei, da es sich um einzigartige Stücke handle. Trotzdem nannte Oldman vorsichtig eine Preisspanne von £ 500 bis £ 1.000, bezweifelte aber, dass das Berliner Museum eines der Stücke abgeben würde, und machte den Vorschlag eine „galvanoplastische Kopie“ herzustellen.<sup>25</sup>

Am 29. September 1936 lag Pedler die Antwort aus Berlin vor: Die Generaldirektion der Staatlichen Museen war nicht bereit die Stühle, die von hohem kulturellen Wert seien, zurückzugeben oder zu verkaufen. Akzep-

tiert wurde hingegen der Vorschlag für den Oba Kopien der Thron-Hocker anfertigen zu lassen, wenn dieser die Kosten der Herstellung übernehmen würde.<sup>26</sup> Daraufhin versuchte Creasy festzustellen, wie viel derartige Reproduktionen kosten würden und Oldmann schlug ihm vor das Berliner Museum zu fragen, ob eventuell eine deutsche Firma diese anfertigen könnte.<sup>27</sup> Pedler richtete daraufhin am 15. Oktober 1936 eine förmliche Anfrage an Gaselee und am Ende des Briefes heißt es: „*Lord Plymouth, an den der Oba ursprünglich seine Anfrage richtete, fühlt sich aus persönlichen und politischen Gründen sehr verpflichtet, dass wir unser bestes geben, um den Oba in dieser Frage zufriedenzustellen.*“<sup>28</sup>

### Thron-Repliken für den Oba

Das Angebotsschreiben der Generaldirektion der Staatlichen Museen in Berlin vom 25. Januar 1937<sup>29</sup> wurde am 27. Februar an Pedler gesandt und die englische Übersetzung von ihm am 18. März an J. A. Maybin („Chief Secretary's Office, Lagos“) weitergeleitet.<sup>30</sup> Dieser teilte vier Monate später, am 23. Juli, die Antwort des Oba mit: Er benötige für seine Entscheidung Fotografien der Thron-Hocker. Diese wurden am 17. November 1937<sup>31</sup> an Maybin geschickt und am 23. April 1938 übermittelte G. C. Whiteley („Chief Commissioner, Nigeria Secretariat, Lagos“) an J. B. Sidebotham („Colonial Office“), dass der Oba sich die Herstellung der beiden Thron-Repliken durch die Bildgießerei Hermann Noack<sup>32</sup> für einen Betrag von 1.492 Reichsmark wünsche, – mit den folgenden Inschriften unter dem jeweiligen Sockel:

III C 20.296: „Oba Akenzua II. Replica of Oba Esigie's Stool. 1897 Benin Expedition war trophy now in the State Museum in Berlin“.

III C 20.295: „Oba Akenzua II. Replica of Oba Eresoyen's Stool. 1897 Benin Expedition war trophy now in the State Museum in Berlin“.<sup>33</sup>

Am 23.[?] Mai gab Sidebotham die Entscheidung des Oba an Stephen Gaselee weiter, der am 1. Juni 1938 antwortete, dass die Wünsche des Oba nun der englischen Botschaft in Berlin vorlägen.<sup>34</sup> Am 28. Juli 1938 konnte Whiteley dann Sidebotham bestätigen, dass „*er [der Oba] alle Kosten, die mit der Herstellung verbunden sind, übernehmen wird*“.<sup>35</sup> Und am 4. November 1938 erhielt Sidebotham die Nachricht, dass die Thron-Repliken fertig wären. Die beauftragten Logistikunternehmer („Crown Agents“) wurden am 10. Dezember darüber informiert, dass die Repliken den Hamburger Hafen am 6. des Monats an Bord des Schiffes „Daru“ verlassen hätten und dass dieses am 6. Januar 1939 Lagos erreichen würde (siehe Fussnote 34). Am 5. Januar 1939 teilte Gaselee Sidebotham noch mit, dass die englische Botschaft in Berlin den Staatlichen Museen einen Gesamtbetrag von 1.582

Reichsmark gezahlt habe, davon 90 RM für die vom Oba gewünschten Inschriften.<sup>36</sup>

Hier schließen die Akten und so ist auch nicht überliefert, ob Oba Akenzua II mit der Qualität der Thron-Repliken zufrieden war. Auf jeden Fall ist sicher, dass die Geschichte seiner Rückgabebeforderung damit nicht endete.

### Eine zweite Rückgabebeforderung

Am 17. Juni 1943 schrieb der als „Squadron Leader“ der Royal Air Force in Nigeria vorübergehend anwesende Philip Guedalla [1889-1944] an einen N. Sabine („Colonial Office“), dass er im Mai desselben Jahres Benin besucht und bei einem Gespräch mit dem „Resident“ folgendes erfahren hatte: „*Es scheint, dass die Deutschen unrechtmäßig an zwei Metall-Hocker von besonderer religiöser Bedeutung gelangt sind, die sich jetzt in einem Berliner Museum befinden.*“<sup>37</sup> Der Oba hätte diese niemals freiwillig abgegeben und Benin habe für zwei Thron-Repliken £ 130 bezahlt. Guedallas Vorschlag war, dass das Colonial Office diese „heiligen Objekte“ in eine Liste von Kunstwerken aufnehmen könnte, die nach dem Krieg von den Deutschen zurückzugeben seien. Da auch der „Resident“ diesen Vorschlag gut fand, habe er die Idee dem Oba am folgenden Tag vorgetragen und dieser hätte geantwortet, dass ihn die Rückkehr der beiden Thron-Hocker sehr glücklich machen würde. Der Oba habe daraufhin Guedalla und dem „Resident eine längere und gründlichere Führung durch seine Residenz mit ihren historischen Schätzen gewährt, als bis dahin irgendeinem anderen Residenten oder vergleichbarem Mitglied der Kolonialverwaltung“ (siehe Fußnote 37). Abschließend stellte Guedalla fest, dass die ästhetischen Bedürfnisse in Berlin sicher auch durch die Repliken befriedigt werden könnten.

Auf den 12. Juli datiert die Antwort des Colonial Office, dass der Oba bereits seinen Wunsch nach Rückgabe der Thron-Hocker geltend gemacht habe. Weiterhin wurde dargelegt, dass der Staatssekretär sehr um die Erfüllung dieses Wunschs bemüht sei, aber dass die Objekte nicht so betrachtet werden könnten wie andere, die von den Deutschen im Laufe des Krieges geraubt worden seien. Die einzige Möglichkeit wäre eventuell ein Ankauf, aber der Preis der Thron-Hocker sei nicht unerheblich und das Berliner Museum würde seine im Jahr 1936 geäußerte Position wohl nicht ändern. Das Colonial Office empfahl daher das Ende des Krieges abzuwarten und beendete das Schreiben mit: „*everything possible will be done when the time comes*“.<sup>38</sup> In seiner Antwort vom 17. Juli 1943 bestätigte Guedalla diese Einschätzung von Sabine und mit diesen Dokumenten enden die Akten.<sup>39</sup>

2a-11

Reference: Kult. W 1931

Estimates of the cost of making replicas of the Bronze Stools.

I. Casts of the bronze stools including a cast by the Plaster-Casting Department of the State Museums.

	RM.	RM.
1. For plain stool III C 20 296	= 160	
painted to resemble bronze	= 15	= 175
2. For richly-ornamented stool III C 20 295	= 180	
painted to resemble bronze	= 15	= 195
Crate, including packing of both stools		<u>24</u>
		394

II. Reproduction in copper precipitate by the Württembergische Metallwarenfabrik, Werkstätten für Plastik und Kirchenschmuck, Geislingen an der Steige.

	RM.	RM.
1a) For plain stool III C 20 296	=	
hollow-cast, including patination	= 564	
White plaster cast as model	= 160	= 724
b) For richly-ornamented stool III C 20 295, hollow-cast, including patination	= 654	
White plaster cast as model	= 180	= 834
Crate, including packing of both casts		48
Carriage on both plaster casts to Geislingen		20
		<u>1626</u>

/ 2a)

	RM	RM
2a) For plain stool III C 20 296, heavily overlaid, including patination	= 654	
White plaster cast as model	= 160	= 814
b) For richly-ornamented stool III C 20 295, heavily overlaid, including patination	= 744	
White plaster cast as model	= 180	= 924
Crate, including packing of both casts		48
Carriage on 2 plaster casts to Geislingen		<u>20</u>
		1806

III. Bronze reproduction by the Bildgießerei Hermann Noack, 6 Fenierstrasse, Berlin-Friedensau.

1a) For plain stool III C 20 296, bronze, hollow-cast	= 456	
White plaster cast as model	= 160	= 616
b) For richly-ornamented stool III C 20 295, bronze, hollow-cast	= 552	
White plaster cast as model	= 180	= 732
Crate, including packing of both casts		48
		<u>1396</u>

2a) For plain stool III C 20 296, solid bronze	= 504	
White plaster cast as model	= 160	= 664
b) For richly-ornamented stool III C 20 295, solid bronze	= 600	
White plaster cast as model	= 180	= 780
Crate, including packing of both casts		<u>48</u>
		1492

Am Lustgarten, Berlin, C.S.,  
25th January, 1937

The Superintendent,  
Plaster-casting Department of  
the State Museum.

(Sd.) Verwaltungsinспекtor.

Abb. 5a+b: Aufstellung der Angebote zur Herstellung der Repliken vom 25. Januar 1937 (CO 583/219)

### Schlussbemerkungen

In dem oben genannten Brief vom 12. Juli 1943 von Sabine an Guedalla heißt es, dass „die Thron-Hocker von dem Berliner Museum ganz legal auf einer Auktion in London im Jahr 1910 erworben wurden“. Aus dem Inventarbuch des Ethnologischen Museums ergibt sich hingegen, dass die Stevens-Auktion im Jahr 1905 stattgefunden hat. Dies bestätigt auch Tunis, der einen Brief des Auktionshauses vom 13. November 1905 an das damalige Berliner Völkerkundemuseum zitiert, in dem die Auktionierung der Thron-Hocker für den 21. November angekündigt wurde (1981: 1). Theodor Glücksmann, ein Breslauer Kaufmann, erwarb die beiden Thron-Hocker sowie fünf weitere Bronze-Arbeiten (III C 20.297-301) und schenkte diese im Jahr 1906 dem Museum.<sup>40</sup>

Die Bitte des Oba Akenzua II um eine Rückgabe wurde bekanntlich nicht erfüllt, denn die Originale der Thron-Hocker befinden sich nach wie vor in Berlin. Seine Bemühungen darum, die Geschichte des Königreiches Benin zu bewahren, belegen auch verschiedene Fotografien der Zeit. Seit dem Jahr 1933 dokumentierte der Hoffotograf Solomon Osagie Alonge wichtige Ereignisse in Benin City.

Unter anderem zeigt eines seiner Bilder, das um 1935 entstand, den Oba zusammen mit Lord Plymouth (Abb. 4).<sup>41</sup> Auf diesem trägt Akenzua II Schmuck aus roten Korallen, der Oba Ovonramwen gehört haben soll und vom British Museum zurückgegeben worden war (Plankensteiner 2016: 139f).

Das Thema Restitutionsforderung ist so aktuell wie eh und je. Es wird interessant sein zu sehen, wie das heutige Ethnologische Museum Berlin und zukünftige Humboldt Forum, das im Jahr 2019 eröffnen soll, dieses Thema in den Ausstellungsräumen in Verbindung mit den Objekten behandeln wird.

Text: Audrey Peraldi (mail@audreyperaldi.com)

Transkription und Übersetzungen aus dem Französischen und Englisch: Audrey Peraldi, Andreas Schlotbauer

FOTOS: Dietrich Graf © Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin (Abb. 1, 2); The Trustees of the British Museum, London. Af.A79.13 (Abb. 3); Chief S. O. Alonge © Eliot Elisofon Photographic Archives, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington. EEPA 2009-007-0038 (Abb. 4); © National Archives, London (Abb. 5)

## ANMERKUNGEN

- 1 Der vorhandene Briefwechsel, teilweise von Hand und teilweise mit Schreibmaschine geschrieben, ermöglicht eine Rekonstruktion des Ablaufes.
- 2 Die Zahlen in Klammern sind die jeweilige Regierungszeit.
- 3 Briefe Creasy an Vischer vom 11. August 1935 (CO 583/204/21) und Creasy an Oldman vom 13. August 1935 (CO 583/204/21).
- 4 Im Buch von W. Fagg, „Bildwerke aus Nigeria“, heißt es auf Seite 28 und im Text zur Abbildung 26, dass die beiden Thron-Hocker von Oba Eresoyen hergestellt wurden.
- 5 Das Buch ist im Jahr 1903 erschienen. Hier wurde die Neuauflage des Jahres 1968 verwendet. Roth bezieht sich auf die folgende Publikation von Lt. John King: *Extrait de la relation inédite d'un voyage fait en 1820 aux royaumes de Benin et de Waree*, in: *Journal des voyages, découvertes et navigations modernes*, Vol. 13, Paris 1822.
- 6 Brief an das W. A. D (West African Department) vom 9. April 1935 (CO 583/204/21).
- 7 Wahrscheinlich in dem Buch von Ling Roth (1968: 112).
- 8 Brief an das W. A. D (West African Department) vom 9. April 1935 (CO 583/204/21) und Brief Creasy an Dickens vom 2. Juli 1935 (CO 583/204/21) sowie Bericht Creasy vom 2. Juli 1935 (CO 583/204/21).
- 9 Bericht Creasy vom 2. Juli 1935 (CO 583/204/21).
- 10 Brief Creasy an Oldman vom 13. August 1935 (CO 583/204/21).
- 11 Damals arbeiteten Thomas Athol Joyce (1878-1942) und Herrmann Justus Braunholtz (1888-1963) im „Department of Oriental Antiquities and Ethnography“ des „British Museum“. Die beiden Namen (Joyce, Braunholtz) sind auch per Hand auf dem Brief von Creasy an Dickens vom 2. Juli 1935 notiert.
- 12 Brief Creasy an Vischer vom 11. Juli 1935 (CO 583/204/21).
- 13 „So begann ein Jagen und Preistreiben, wie es in der Geschichte der ethnographischen Museen unerhört ist und sich wohl niemals wiederholen wird. [...] So fehlt es jetzt in London nicht nur an Geld zum Erwerben und an Raum zum Aufstellen von ethnographischen Sammlungen, sondern auch an jenem harmonischen Zusammenarbeiten der Kolonialverwaltung mit den wissenschaftlichen Instituten, das z. B. in Berlin so schöne und wichtige Resultate zeitigt.“ (Luschan 1901: 3).
- 14 The British Museum. Collection online. Suche: „Oldman Benin“. [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)
- 15 Brief Oldman an Creasy vom 15. August 1935 (CO 583/204/21).
- 16 Brief Creasy an Lord Plymouth vom 19. Oktober 1935 (CO 583/204/21).
- 17 Brief Lord Plymouth an Oba Akenzua II vom 28. Oktober 1935 (CO 583/204/21).
- 18 Der Brief von Vischer ist in den Akten nicht erhalten. Postkarte Sydow an Vischer vom 5. Februar 1936 (CO 583/204/21).
- 19 Bericht von Creasy vom 21. Februar 1936 (CO 583/204/21).
- 20 In dem Buch von Suke Wolton, „Lord Hailey, the Colonial Office and Politics of Race and Empire in the Second World War“ (New York 2000), sind Creasy und Pedler mehrmals erwähnt.
- 21 Brief Pedler an Crowe vom 3. März 1936 (CO 583/204/21).
- 22 Siehe von Sydow 1938: 55, von Sydow 1943: 145, sowie die Widmung im Fotoalbum, das von Sydow 1937 von der Heydt schenkte. „Dem Förderer seiner Reise nach Westafrika: Baron v. d. Heydt, Zandvoort, widmet diese Fotografien aus Benin in Dankbarkeit u. Verehrung. Eckart v. Sydow, Febr. 1937“. Obwohl von Sydow während dieser Reise auch Oba Akenzua II in Benin getroffen hatte, erwähnt er keine Gespräche hinsichtlich der Rückgabefrage in seinem Buch von 1943.
- Hanns Vischer schreibt in seiner Antwort vom 24. Februar 1936 an Creasy [Handschrift]: „If the Govt of Nigeria cannot help E. von Sidow by supplying traveling facilities could not the Oba invite the learned doctor to be his guest and have him fetched at arrival at Lagos. He, the Oba, could not prepare the ground for a return of the stool better.“
- 23 Brief Gaselee an Pedler vom 11. Mai 1936 (CO 583/211/10).
- 24 Brief Vischer an Creasy vom 18. Mai 1936 (CO 583/211/10).
- 25 Brief Oldman an Creasy vom 22. Mai 1936 (CO 583/211/10).
- 26 Brief Gaselee an Pedler vom 28. September 1936, Eingangsstempel vom 29. September 1936 (CO 583/211/10).
- 27 Brief Oldman an Creasy vom 12. Oktober 1936 (CO 583/211/10).
- 28 Brief Pedler an Gaselee vom 15. Oktober 1936 (CO 583/211/10).
- 29 Englische Übersetzung der Angebotsaufstellung des „Casting Department“ der Staatlichen Museen Berlin vom 25. Januar 1937 (CO 583/219).
- 30 Brief an J. A. Maybin vom 18. März 1937 (CO 583/219).
- 31 Brief Sidebotham an Maybin vom 17. November 1937 (CO 583/219).
- 32 Die Gießerei Noack wurde 1897 gegründet und befand sich im Jahr 1937 in der Fehlerstrasse 8 in Berlin-Friedenau. Seit 2009 ist die Adresse: Am Spreebord 9, 10589 Berlin.
- 33 Brief Whiteley an Sidebotham vom 23. April 1938 (CO 583/219).
- 34 Verschiedene Briefe in Akte CO 583/228.
- 35 Brief Whiteley an Sidebotham vom 28. Juli 1938 (CO 583/228).
- 36 Brief Gaselee an Sidebotham vom 5. Januar 1939 (CO 583/258/4).
- 37 Brief Guedalla an Sabine vom 17. Juni 1943 (CO 583/258/4).
- 38 Brief Sabine an Guedalla vom 12. Juli 1943 (CO 583/258/4).
- 39 Brief Sabine an Guedalla vom 17. Juli 1943 (CO 583/258/4).
- 40 Inventarbuch „Band 7 Afrika“ (III C 18352 bis 20845): „20295 a-d; II/83/06; Stuhl aus Bronze, von 2 Schlangen getragen, auf allen Flächen sehr reich verziert, 40 cm h, 40,5 cm Dm. der Sitzfläche, Benin; 2176/05 [Stevens], Th. Glücksmann, Geschenk.“

„20296; Stuhl aus Bronze, von 2 Schlangen getragen, ähnlich III C 20295, aber nicht so reich verziert, 38,5 cm h, 40 cm Dm. der Sitzfläche, Benin; do.“

Ein weiteres im Inventarbuch genanntes Detail ist, dass der Thron-Hocker III C 20.295 aus vier Teilen („a-d“) bestehen soll. Beim Verfassen des Artikels waren die Akten im Archiv des Ethnologischen Museums nicht zugänglich, da diese teilweise kontaminiert sind und derzeit gereinigt werden. Relevant sind neben der Erwerbsakte 2176/[19]05 weiterhin die Akten E 324/1906 „Schenkung des Kaufmanns Theodor Glücksmann, Breslau“ und E 63/1908 „Besitzurkunde über Kronenorden IV Cl. F. Th. Glücksmann in Breslau“.

- 41 Smithsonian National Museum of African Art. Chief S.O. Alonge: Photographer to the Royal Court of Benin, Nigeria. <http://africa.si.edu>. Ein weiteres interessantes Foto stammt aus dem Jahr 1956 und zeigt eine Begegnung des Oba mit der britischen Königin Elizabeth II während eines Staatsbesuches in Nigeria.

## LITERATUR

- Ben-Amos Girshick, Paula:** Rundhocker von Oba Eresoyen, in: Plankensteiner, Barbara: *Benin Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria*. Paris-Berlin-Wien 2007, S. 472-474
- Blackmun, Barbara W.:** Rundhocker von Oba Esigie, in: Plankensteiner, Barbara: *Benin Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria*. Paris-Berlin-Wien 2007, S. 444
- Ebeigbe, Sweet Ufumwen:** Practical Assessment of the Modes of Visual Narratives in the Art of Benin in Nigeria, in: *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* Vol 2, No 1, 2015 (online), S. 7
- Fagg, William:** *Bildwerke aus Nigeria*. München 1963, S. 28.
- Home, Robert:** *City of Blood revisited. A new look at the Benin Expedition of 1897*. London 1982, S. xi-xv
- King, Lt. John:** *Extrait de la relation inédite d'un voyage fait en 1820 aux royaumes de Benin et de Waree*, in: *Journal des voyages, découvertes et navigations modernes*, Vol. 13. Paris 1822
- Luschan, Felix von:** *Die Karl Knorr'sche Sammlung von Benin-Altertümern im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart*. Stuttgart 1901  
— *Die Altertümer von Benin*. Berlin 1919
- Read, Charles H. und Ormonde M. Dalton:** *Antiquities from the city of Benin and from other parts of West Africa in the British Museum*. London 1899
- Plankensteiner, Barbara:** *The B treasures. Difficult legacy and contested heritage*, in: Hauser-Schäublin, Brigitta und Lyndel V. Pratt: *Cultural property and contested ownership. The trafficking of artifacts and the quest for restitution*. London-New York 2016
- Roth, H. Ling:** *Great Benin. Its Customs, Art and Horrors*. London 1968  
— *Notes on Benin Customs*, in: Schmeltz, J. D. E. (Hrsg.): *Internationales Archiv für Ethnographie*, Band XI, Leiden 1898, S. 235-242.
- Sydow, Eckart von:** *Ancient and Modern Art in Benin City*, in: *Africa Journal of the International African Institute*, Vol 11 No. 1, Cambridge 1938  
— *Im Reiche gottähnlicher Herrscher*. Braunschweig 1943
- Tunis, Irwin L.:** *A Study of two cire-perdue cast copper-alloy Stools found in Benin City, Nigeria*, in: *Baessler-Archiv* Band XXIX, Berlin 1981, S. 1-66
- Waterfield, Hermine:** *Provenance. Twelve collectors of ethnographic art in England 1760-1990*. London 2010
- Werner, Otto:** *Metallurgische Untersuchungen der Benin-Bronzen des Museums für Völkerkunde Berlin, Teil I. Beitrag zur Systematik der Benin-Legierungen*, in: *Baessler-Archiv* XVIII, Berlin 1970, S. 71-153.
- Wolton, Suke:** *Lord Hailey, the Colonial Office and Politics of Race and Empire in the Second World War*. New York 2000

## ARCHIV ETHNOLOGISCHES MUSEUM BERLIN

- Inventarbuch „Band 7 Afrika“ (III C 18352 bis 20845)  
Erwerbsakte 2176/[19]05  
Akte E 324/1906 „Schenkung des Kaufmanns Theodor Glücksmann, Breslau“  
Akte E 63/1908 „Besitzurkunde über Kronenorden IV Cl. F. Th. Glücksmann in Breslau“.

## THE NATIONAL ARCHIVES LONDON

- Foreign Office and Foreign and Commonwealth Office records from 1782. Stools of the Oba of Benin. (Besuch am 05.10.2016)  
CO 583/204/21: Enquiry into missing stools belonging to the Oba of Benin. 1935-1936  
CO 583/211/10: Recovery of stools from Berlin Museum belonging to the Oba of Benin. 1936  
CO 583/219: Nigeria. Original correspondence. 1936-1938  
CO 583/228: Colonial Office: Nigeria Original Correspondence. 1931-1938  
CO 583/258/4: Enquiry into the missing stools belonging to the Oba of Benin. 1939-1943

## ARCHIV RIETBERG MUSEUM ZÜRICH

- Sydow, Eckart von: Fotoalbum. Geschenk von Sydow an von der Heydt 1937.

## INTERNET

- Historisches Lexikon der Schweiz: Nr. 9 Vischer, Hanns. [www.hls-dhs-dss.ch](http://www.hls-dhs-dss.ch)  
The British Museum. Collection online. Search „Oldman Benin“ [www.britishmuseum.org](http://www.britishmuseum.org)  
Smithsonian National Museum of African Art. Chief S.O. Alonge: Photographer to the Royal Court of Benin, Nigeria. <http://africa.si.edu>

# Transkription einer Auswahl von Dokumenten im National Archives London

[CO 583/204/21]

T. W. Davies -&gt; W. A. D. (West African Department), 9. 4. 1935

When Lord Plymouth saw the Oba of Benin during his visit to Nigeria, the Oba expressed some concern at the loss of two Stools. These Stools had apparently been taken away from his grandfather at the time he was deposed, and the Oba had seen in some illustrated book that they were now in the possession of Sir Ralph Moor. The Oba was anxious to recover these Stools, particularly the smaller of the two, if it were possible, and Lord Plymouth promised to make enquiries as to their whereabouts.

Library tell me that Sir Ralph Moor, who was apparently High Commissioner for the Protectorate of Southern Nigeria, died on September 14th, 1909.

Do you think there is any possibility of getting into touch with his representatives, or whoever now has possession of the Stools, and ascertaining whether there is any chance of their returning them to the Oba?

Possibly of course, even though it were practicable, it would not be advisable to return the Stools to the Oba.

*Lord Plymouth made no promise of any sort to the Oba, but he would like to find out where the stools now are.*

T. W. Davies : 9/4

[...] I have made various enquiries about Sir Ralph Moor, chiefly through the Estate Duty Office. I have managed to get hold of the following informations : -

Full Name: Ralph Benham Rayment Moor

Date of Birth: 1860

Date of Death: September 14th, 1909.

Date of Marriage: 1898 to Adrienne Burns.

It appears that Lady Moor was Sir Ralph's sole executrix and that the estate passed to her on his death. She died in 1919 and her executrix was Nellie Newbury, 103, Melrose Avenue, Wimbledon Park. I have been in touch with the solicitors who dealt with the estate on the death of Lady Moor. The address is - J. J. Edwards & Co., / Solicitors, / 28, Sackville Street, W.1. / (Tel. No. Regent 6833). They have promised to try and find out to whom the estate passed on the death of Lady Moor and it was arranged that someone from this Department should ring them up next week, by which time they should have some information for us.[...]

*J. Fletcher-Cooke, 27.4.35*

[CO 583/204/21]

G. Creasy -&gt; A. R. A. Dickins, 2. 7. 1935

Downing Street, 2nd July 1935

Dear Dickins,

I have today got hold of Fletcher-Cooke who made preliminary enquiries about the Oba's Stools, and the following is what he has told me.

The Solicitors for Sir Ralph and Lady Moor got hold of Miss or Mrs. Nellie Newbury, who, you may remember, was Lady Moor's executrix and found out from her that in the property which passed to her on Lady Moor's death no Stools or anything of that kind were included, and the estate was, in fact, very small. Fletcher-Cooke then turned to the British Museum and got hold of the Head of the Ethnographical Department, who told him that the British Museum had sent a representative to attend a sale of some part of Sir Ralph Moor's estate which took place at Sotheby's in 1909, and that the British Museum had, in fact, bought three pieces at the sale, but, unfortunately, neither of the Stools was among them.

The next inquiry was made from Sotheby's in order to find out whether they had a catalogue of Sir Ralph Moor's effects which were sold in 1909. Unfortunately, Sotheby's themselves did not have a catalogue, but they said that all their printed catalogues went to the British Museum. Fletcher-Cooke then went back on the telephone to the British Museum, and found out from the Keeper of the Printed Books (or whatever his title is) that they did have all Sotheby's catalogues, but they were bound in annual volumes, and, as there were fifty sales in 1909, it would be something of a job to go through them to find the items in question. It is a nuisance that we cannot find out the exact date in 1909 when this particular sale took place. There the matter rests at present.

Before we think of searching all Sotheby's catalogues in the British Museum, I think the first thing is to find out from Sotheby's whether, if we can track down the particular sale and find the Stools included in it, they would be able to inform us who in fact, bought the Stools. As they did not, apparently, even keep copies of their old catalogues, I am rather doubtful whether they will be able to help, and, in that case, it is not much use searching catalogues, but I will try and look in one day this week at

Sotheby's on my way to the Office, and let you know what they say.

I am sorry to say that the only address the Crown Agents have for B - S is the one in Dumbartonshire.

Yours sincerely,

*(Sgd.) G. Creasy*

[CO 583/204/21]

G. Creasy, 2. 7. 1935

Captain A. R. A. Dickins, who was Acting Resident at Benin during his last tour, is now on leave, and has promised the Oba to do what he can to track down the Stools which the Oba wishes to have returned to him, if possible. I saw Captain Dickins yesterday and told him of the preliminary inquiries made here, and I have written to him today giving him certain further information that I find Mr. Fletcher-Cooke has accumulated. Captain Dickins tells me that the Oba has authorized him to offer, if necessary, a reasonable price for the stools, if they can be traced.[...]

[CO 583/204/21]

G. Creasy -&gt; H. Vischer 11. 7. 1935

Downing Street, 11th July 1935

My dear Vischer,

I wonder if you could help me in the following matter.

When Lord Plymouth was in Benin in February last the Oba asked whether anything could be done to discover and restore to him a Stool which was taken away from Benin by Sir Ralph Moor at the time of the 1897 Expedition. The Stool, which I understand is said to have been presented to one of the Oba's ancestors by the Portuguese, is one of those illustrated on page 112 of H. Ling Roth's book „Great Benin; its Customs, Art and Horrors“ which was published by F. King and Sons, Limited, of Halifax in 1903.

It was arranged that Captain Dickins, who was Acting Resident at Benin during his last tour and is now on leave, should make what enquiries he could about this Stool and he and I have been trying to find out what we can about its fate.

Sir Ralph Moor died in September 1909 and his estate passed to his widow. Lady Moor died in 1919 and her estate, we find, passed to a Mrs. or Miss Newbury. The solicitors who dealt with the estate have been in touch with this lady and it was confirmed from her that in the property which passed to her on Lady Moor's death no Stools or anything of that kind were included.

Enquiries were then made of the British Museum and we heard from the Head of the Ethnographical Department there that some part of Sir Ralph Moor's effects had been sold by Sotheby's after his death and that the British Museum is in possession of three pieces then sold - unfortunately no Stool was among them.

We have also been in touch with Sotheby's but I am sorry to say that we have not yet been able to trace the exact date of the sale or to find out what was in fact included in it. On further enquiry we learnt from the British Museum that one at least of their pieces from the sale (an ivory box) had been bought in the first instance by Professor Seligman, who is thought to have attended the sale in person. I am afraid I have never had the honour of meeting Professor Seligman myself but I understand that you know him well, and I wonder whether you would find an opportunity to ask him whether by any chance he remembers any details about the sale of Sir Ralph Moor's things by Sotheby's, i.e. the approximate date, the kind of things included in it, etc. He may also be in a position to suggest the names of museums where the Oba's Stool might now be. There are, I believe, some Benin pieces in the Pitt Rivers Museum at Oxford, for instance.

Captain Dickins has told me that the Oba has authorized him, if necessary, to pay a reasonable price for buying the Stool back but if it can be traced it would of course be nice to have it restored free. I don't know whether you have yourself met the present Oba; he is an extremely able and cultured man and the Government of Nigeria would, I know, be glad if his wishes over this Stool could be met.

Yours ever,

*(Sgd.) Creasy*

MAJOR HANNS VISCHER (...)

[CO 583/204/21]

C. G. Seligman -&gt; H. Vischer, 16. 7. 1935

[...]

My dear Vischer,

I am sorry to say I don't know anything about the stool that your colleague of the West African Department asks about. As for the rest of his letter, there are some inaccuracies which perhaps I can correct. In the first place, it is certain that Lady Moor did not sell all her husband's Benin specimens through Sotheby's.

Old Sparks, the porcelain dealer, wrote me that he had four wonderful ivory carvings from Africa which he thought must betoken Egyptian influence, and would I come and look at them. I found four magnificent pieces of Benin carving, two heads and two bracelets. He only asked £50 for the lot, and I told him to send them to me. I wanted one piece, which I kept, the British Museum taking the other three.

I have never had an ivory box, and I cannot remember that I have ever bought an African specimen at Sotheby's. Spark's son, the present head of the firm, writes me that he feels fairly confident that the Benin stool did not pass through his father's hands. There are of course Benin specimens in every ethnographical museum of any size, but you must remember that the Germans, especially Berlin, were extremely keen on West African art, and bought up many of the best specimens that came to this country, which our museums could not afford. There is a dealer, or ex-dealer (I don't know which he is now), who has handled a great deal of the best West African material and really loves the stuff, to whom Creasy might perhaps write, namely, W. O. Oldman, who years ago lived at 77 Brixton Hill, S.E. Sorry I cannot be of more use to you.

With best regards,  
Yours sincerely,  
(Sd.) C.G. Seligman

[CO 583/204/21]

G. Creasy -> W. O. Oldman, 13. 8. 1935

Downing Street, 13th August, 1935

Dear Sir,

Professor C.G. Seligman has suggested that I should write to you and ask if you would give me some help on the following matter.

When Lord Plymouth, the Under Secretary of State for the Colonies, was in Benin in February last, the Oba asked whether anything could be done to discover and restore to him a Stool which was taken away from Benin by Sir Ralph Moor at the time of the 1897 expedition. The Stool, which I understand is said to have been presented to one of the Oba's ancestors by the Portuguese, is a copper polished Stool with applique work, and is one of those illustrated on page 112 of H. Ling Roth's book „Great Benin; its Customs, Art and Horrors“ which was published by F. King and Sons, Limited, of Halifax in 1903.

I was with Lord Plymouth in West Africa and since our return I have been making what enquiries I can about this Stool, and the Acting Resident, who is now on leave, has also been seeing whether he can find out anything about it. So far, however, we have had no success. We thought at one time that we might have got on the track of the Stool through Sotheby's by whom we understood certain possessions of Sir Ralph Moor had been sold on his death in 1909. We have not been able to trace any sale of this kind by Sotheby's, however, and Professor Seligman now tells me that even if that firm sold some of the things it is quite certain that they did not sell all of them.

I asked Professor Seligman whether by any chance he had ever heard of the Stool and could suggest any likely place, museums, etc. where it might now be. [...]

W.O. Oldman, ESQ.

[CO 583/204/21]

W. O. Oldman -> G. Creasy, 15.8.1935

[...]

Dear Sir,

In reply to your enquiry of the 13th just about the Benin Stools. I can well remember them being sold at Messrs Stevens Auction Rooms, Covent Garden and bought on commission for one of the German Museums, (Berlin?). Possibly Messrs Stevens could give you further information. I do not remember the date but about 1910-12.

The two stools are illustrated in Vol XI of „Internationales Archiv für Ethnographie“ P 241.

I retired when I left Brixton Hill some eight years ago and I am a private collector of Benin (and Polynesian) specimen.

I have a few unique pieces including the Carved Drum of Benin City brought over by the late Mr G. W. Neville + the Ancient Execution Sword with carved ivory hilt which I am told belonged to the Kings of Benin from the collection of Admiral Seymour E. Erskine.

If you would be interested to see my collection I would be happy to show it to you at any time by appointment.

Trusting you will be able to trace the two stools.

I am Sir your faithfully

W. O. Oldman  
To Gerald Creasy E.  
Downing St.

[CO 583/204/21]

G. Creasy -> Lord Plymouth, 19. 10. 1935

Lord Plymouth

You will remember that we started enquiries here as regards that Stool which the Oba of Benin wanted to have returned to him.

In the course of our enquiries we approached the Solicitors who deals with the estates of Sir Ralph and Lady Moor; the British Museum; and Sotheby's, who were said to have sold some of the Moor possessions some years ago. All these enquiries led to a dead end, and then through Professor Seligman I got on to a Mr. Oldman, who is an ex-dealer and has quite a good collection himself of Benin pieces. Mr. Oldman told us that he well remembered the Oba's Stool, or rather Stools as there were two of them, being sold by some Covent Garden auctioneers some time between 1910 and 1912, and he said that they had been bought for one of the German Museums. Our enquiries of the auctioneers, however, were fruitless, as with the information at their disposal they could not trace the sale of the Stools.

There, I am afraid, the matter rests and I really don't know what more we can do. We told Captain Dickins the negative result of our enquiries and he was going to let the Oba know when he got back to Nigeria at the beginning of this month.

*It seems fairly certain that the stool is in Germany.*

G. Creasy

[CO 583/204/21]

Lord Plymouth -> Oba Akenzua II, 28. 10. 1935

28th October, 1935

My Good Friend,

When I had the pleasure of visiting you at Benin earlier this year, you spoke to me about two stools which had been in the possession of your grandfather and which had been taken away to England.

You will no doubt have already heard from Captain Dickins that the enquiries we have made here with a view to finding them have unfortunately not been successful, and that from such information as we have been able to obtain it appears probable that one of the stools at any rate is in a museum in Germany.

I am very sorry that the results we have achieved so far have been so small, but I will try to find some other lines on which to make further enquiries, though I fear it must be doubtful as to whether we are likely to make much progress.

With all good wishes,  
I remain,  
Your Good Friend,  
(signed) Plymouth

[CO 583/204/21]

E. v. Sydow -> H. Vischer 5. 2. 1936

*Sehr geehrter Herr Vischer!*

*Ich erhielt Ihre Anfrage bezüglich 2 Benin-Sitze. Ich will mich gern danach umsehen. Erbitten aber vorher die Mitteilung, ob es sich um hölzerne oder Bronze-Stücke handelt. In Luschan's „Altertümer von Benin“ (1919) Text-Band, S.479ff. finden Sie Hinweise und Abbildungen S. 480 Anm. führt deutsche Museen auf, die Holz-Sitze aus Benin haben. Handelt es sich nicht überhaupt um die beiden schönen Bronze-Sitze Berlins, die sich bei Luschan reproduziert finden? Ich warte also zunächst nähere Angaben ab. Mit verbindlichster Empfehlung Ihr s. ergebener*

*E. v. Sydow*

[CO 583/204/21]

Creasy 21. 2. 1936

[...] Eventually, I asked Major Vischer to see if he could get any help from Professor von Sydow who is a great authority on Benin art, and the Professor's reply has last enable me to find where the Stools are. He referred to a book by von Luschan and I went up one day recently and looked at this book at the headquarters of the Royal Anthropological Institute. The Stools are illustrated in this book and are definitely reported to be in the Berlin State Museum, confirming what we had already surmised - that the Stools has found their way to Germany.

I think the next step now is to get some advice from the Foreign Office on the question whether there is any chance of the German authorities being willing to restore one or both of these Stools to the Oba, and I submit a draft letter which Mr. Pedler might send to his opposite number at the Foreign Office.

There are, however, two points which I had better mention.

(a) If the time should come for a definite request to be made to the German authorities in connection with these Stools it is almost certain, I understand, that those authorities will first of all consult Professor von Sydow, and I am afraid that the professor may not be too kindly inclined towards Nigeria at the present moment as the Nigerian Govt. has not seen its way to provide him with free travelling facilities for a visit which he proposes to

make to Benin; vide 8, 14 and 15 in 47007/35 Africa. however, I do not contemplate that any request should be made to the German authorities at present and perhaps we can leave this point over. (b) I do not know whether the present would be a particularly favourable time for any requests to be made for the return by Germany of works of art originally belonging to British Colonies. But perhaps we can leave the Foreign Office to take up this point, if necessary. Meanwhile I am sending the draft through the General Department.

G. Creasy

[CO 583/204/21]

F.J. Pedler -> E. E. Crowe 3. 3. 1936

[...] Before he lets the Oba know that the Stools have now been traced. Lord Plymouth would be most grateful for any advice that the Foreign Office can give him on the point whether, if a definite request were made officially or otherwise, there would be any chance of the Museum authorities in Berlin being prepared to return one or both of these Stools to the Oba. If it was a question of only one of them being returned the Oba would prefer to have the second one, i.e. that catalogued as No. 20296. Lord Plymouth understands that the Oba would, if necessary, be willing to pay for the Stool or Stools, apart from the cost of transport, etc., but do not know what their market value would be. [...]

[CO 583/211/10]

S. Gaselee -> F. J. Pedler 11. 5. 1936

FOREIGN Office, S.W. 1.  
11th May, 1936

Dear Pedler,

We have now received a reply to the letter which we addressed to our Embassy at Berlin (vide my „compliments“ letter to you of the 24th ultimo and your letter to Crowe of 3rd March last) regarding the question of the recovery of two stools taken away from Berlin at the time of the 1897 Expedition and now in the Berlin State Museum.

Our Embassy note that the stools were for some time in the possession of the late Sir Ralph Moor, and point out that it would be of assistance to them if we could let them know how the Berlin Museum obtained the stools. If the Museum bought them at Christie's our Embassy would have to make a careful approach, since it is doubtful whether the Museum would readily entertain the suggestion that they should part with objects which they had legitimately purchased in this country. If, on the other hand, the stools were given either direct to the Museum or to a German who subsequently gave them to the Museum, our Embassy would be in a much stronger position. Moreover, if the Museum bought the stools - which seems the most likely hypothesis - the purchase price would give our Embassy an indication of their market value.

If you could furnish me with any additional information on the subject, I should be most grateful.

Yours sincerely,

Stephen Gaselee

[CO 583/211/10]

H. Vischer -> G. Creasy 18. 5. 1936.

*I think there can be no doubt that the Stools were bought in this country quite legitimately either by the Museum or an agent. As to the present value I think you should ask Mr. Oldman.*

Hanns Vischer, 18.5.

[CO 583/211/10]

W. O. Oldman -> G. Creasy 22. 5. 1936

Dear Sir,

*I reply to yours of the 19th ulti. The question of value of the Benin bronze Stools is a very difficult one as I believe they are unique. £500 to £1000 could be a moderate approximate value to place on them: I would willingly give £500 myself now. I doubt very much if Berlin would consider parting with either.*

*Would not some form of Galvanoplastic metal exact reproduction meet the case? - Providing the Museum would agree.*

Yours faithfully,

W. O. Oldman

[CO 583/211/10]

S. Gaselee -> F. J. Pedler 28.9.1936

28th September 1936

Dear Pedler,

With reference to your letter of 25th May last and to connected correspondence regarding the two Benin stools, our Embassy at Berlin have now ascertained that the German Museum authorities are unwilling to give away or even sell the stools, which they regard

as of great cultural value.

They would, however, be prepared to have replicas made - either as casts or by other practicable means - in Berlin, if the Oba of Benin would defray the expenses involved.

Yours sincerely,

Stephen Gaselee

[CO 583/211/10]

W. O. Oldman -> G. Creasy 12. 10. 1936

12. Oct. 36

Dear Sir,

*I regret delay in answering your letter of the 3th ulti. having been away from home.*

*I regret I am unable to give you such an approximate estimate of cost of making reproduction of the Benin bronze Stools.*

*I would suggest that the Berlin Museum Authorities could put you in touch with a firm in Germany who would make first class reproduction and give you an estimate direct.*

*The Galvanoplastic pieces I mentioned were made by a firm in Athens and were wonderful reproduction of Mycenaean Armes, Masks, Bowls, Vases, etc; Some were on view at the British Museum, I have a silver bowl myself.*

I am your faithfully

W.O. Oldman

[CO 583/211/10]

F. J. Pedler -> S. Gaselee 15.10.1936

Dear Sir Stephen,

Thank you for your letter L 6255/1447/405, of the 26th of September, about the two Benin stools. Our West African Department here would be glad if you would be good enough to convey their thanks through the proper channels to the German Museums authorities for their kind offer to have replicas made in Berlin.

We feel here that before we write to the Oba we should be able to give him some idea of how much it will cost to make a reproduction of the stools. We have been in touch with a man in London who is an authority on galvanoplastic reproduction and he advises that it would be quite impossible for anyone in London to give even an approximate estimate of what the cost of reproducing the stools in Berlin would be.

In these circumstances, would it be possible for you to get an estimate for us from the Berlin Museum authorities, if possible giving separate figures for the two stools?

I am afraid this means a lot of trouble for you, but as I think you are aware, Lord Plymouth, to whom the Oba originally made his request, feels very strongly both on personal and on political grounds that we should do our best to please the Oba on this matter.

Yours sincerely,

Pedler

[CO 583/219]

?? -> J.A. Maybin 18.3.1937

Dear Maybin,

[...] It took us a long time to get on the track of these Stools, and we had to make many enquiries before we found out for certain that they are now in the State Museum in Berlin, the authorities of which apparently purchased them at a sale in London some time between 1910 and 1912. We then asked the Foreign Office to find out ascertain for us whether there was any possibility of the German authorities being prepared to restore one or both of Stools to the Oba, but, as we rather expected, the Museum will not part with them and [...] it is not practicable to press them to do so. It occurred to us then that the Oba might like to have replicas of the Stools in default of the originals and we again approached the Foreign Office and asked them if they could find out from Berlin what would be the cost of having copies made.

I now enclose a translation of the detailed estimates which have been received from our Embassy in Berlin. [...]

I shall be grateful if you will let me know whether the Oba wishes steps taken to have replicas made of one or both of the Stools in question and, if so, which of the alternative methods of reproduction he would prefer.

I may add that Creasy mentioned this matter to Whiteley in his letter of the 25th of May last regarding the visit to Benin of Dr. von Sydow.

[CO 583/219]

J. B. Sidebotham -&gt; J. A. Maybin 17. 11. 1937

Dear Maybin,

I am sending to you the photographs of the Benin Stools in the Berlin State Museum for which you asked in your letter *to Williams* of the 23rd July.

You will doubtless let us know in due course whether the Oba decides that he would like to have replicas made of the Stools.

We are expecting to hear later from the Foreign Office how much it cost to have the photographs made.

Your sincerely,

*J. B. Sidebotham*

[CO 583/228]

G. C. Whiteley -&gt; J. B. Sidebotham 23. 4. 1938

Nigeria Secretariat, Lagos Nigeria. 23 April, 1938

*Dear Sidebotham,*

In reply to your letter to Maybin of the 17th of November last (reference No. 30134/37) the Oba wants to have replicas of the two stools and wishes them to be reproduced in bronze in the second of the two methods described in paragraph III of the estimates forwarded with Dowie's letter of the 18th of March, 1937, viz. [...] The Oba would be grateful if the inscriptions set out below, together with the dates on which the replicas were completed, could be engraved underneath the stools so that they may be out of sight when the stools are standing upright.

(i) On the first stool, viz. No. III C 20 296 : -

„Oba Akenzua II. Replica of Oba Esigie's Stool. 1897 Benin Expedition war trophy now in the State Museum in Berlin.“

(ii) On the second stool, viz. No. III C 20 295 : -

„Oba Akenzua II. Replica of Oba Eresoyen's Stool. 1897 Benin Expedition war trophy now in the State Museum in Berlin.“

I am sorry it has taken so long to ascertain his wishes.

*Your sincerely, G. C. Whiteley*

[CO 583/228]

G. C. Whiteley -&gt; J. B. Sidebotham 28.7.1938

*Nigerian Secretariat, Lagos Nigeria, 28 July, 1938**Dear Sidebotham,*

Referring to your letter of the 24th of May (reference No. 30134/38) the Oba of Benin confirms that he will bear the whole of the expenses involved in the production of replicas of the two stools. Many thanks for all the trouble you have taken in the matter.

Yours sincerely,

*G. C. Whiteley*

[CO 583/228]

R. Bloore -&gt; J. B. Sidebotham 4.11.1938

Foreign Office, S.W.1., 4th November, 1938

Dear Sidebotham,

With reference to your letter No. 30134/38 of the 10th June last to Sir Stephen Gaselee who is at present on leave, regarding the stools for the Oba of Benin, the German Ministry for Foreign Affairs have informed our Embassy at Berlin that the stools are now ready and that the Crown Agents for the Colonies should write regarding shipment to the Generaldirektion der Staatlichen Museen, Berlin, mentioning that the matter has been the subject of correspondence between the Embassy and the Ministry for Foreign Affairs.

The Embassy have asked the Ministry to send them the bill for making the replicas, and presume that the Crown Agents will themselves settle the costs of packing and shipping.

Yours sincerely,

*Richard Bloore*

[CO 583/258/4]

S. Gaselee -&gt; J. B. Sidebotham 5. 1. 1939

Foreign Office, S.W.1., 5th January, 1939

Dear Sidebotham,

With reference to Bloore's letter No. L 7491/3525/405 of the 4th November regarding the replicas of stools for the Oba of Benin, we are now informed by our Embassy at Berlin that they have paid to the State Museum the sum of 1582.00 marks, which included the cost of packing. This sum represents, in addition to the total of 1492 marks given in your letter No. 30134/38 of the 13th May last, 90 marks for the inscriptions desired by the Oba.

The sterling equivalent of 1582 marks will be recovered from the colonial office in due course in the usual way.

The Embassy added that the Museum had written direct to the Crown Agents regarding the transport of the stools.

Yours sincerely,

*Stephen Gaselee*

[CO 583/258/4]

P. Guedalla -&gt; N. Sabine 17. 6. 1943

The Laundry, Easton Park, Dunmow, Essex.

N. Sabine, Esq, Colonial Office, 17th. June 1943

My dear Sabine,

I mentioned to the S.[ecretary] of S.[tate] yesterday a matter which arose during my visit to Benin last month. It appears that the Germans have come by two metal seats of peculiar sanctity in some irregular fashion, and they are now lodged in a Berlin museum. The irregularity of their acquisition may be inferred from the fact that their religious significance is such that Benin subsequently paid a sum or no less than £130 for replicas, and it is reasonable to conclude that the Oba would never have parted with them knowingly.

When I was told this by the Resident, I suggested that the C.O. might well ask for the inclusion of these sacred objects in any list of works of art to be returned by the Germans after the war. We agreed that the idea was a sound one, and that we should ask the Oba how such a proceeding would be viewed by his people. When I saw him on the following day, I put the matter to him; and his reply indicated that the return of the seats would give the greatest satisfaction. I informed him that I would make the suggestion to the C.O., emphasizing my wholly unofficial status; and some indication of the effect of this small measure on our fellow-subjects in Benin is afforded by the fact that the Resident and I were there-upon privileged to make a longer and more thorough inspection of the Oba's residence and historic treasures than has hitherto been made either by the Resident or any other official in Nigeria to whom I spoke.

I trust, therefore, that an effort may be made to afford this measure of satisfaction to our fellow-subjects at Benin in relation to two objects to which they attach a deep religious significance. The latter consideration should, I think, avail to differentiate them from mere works of art; and it may be possible to gratify the aesthetic sensibilities of Berlin by exchanging them for the replicas. I should be glad if you would let Mr. Summer at Benin know that I have discharged my duty in this matter; and if the C. O. takes any further steps in the matter, I have no doubt that the Oba would receive the news of it with gratitude.

Yours vers sincerely,

*Phillip Guedalla*

[CO 583/258/4]

N. Sabine -&gt; P. Guedalla 12. 7. 1943

Qto. for Mr. Sabine's signature, Downing street, 12. July, 1943

I am sorry not to have replied before to your letter of the 17th June about the Benin Stools. I have had to look into our records, and I find that the Oba has already made representations for their return on a previous occasion, when Lord Plymouth was very anxious to do what he could to get the stools back, and the matter was thoroughly gone into at that time. It was then discovered that this stools had been purchased perfectly legitimately by the Berlin State Museum at an open sale in London in 1910. It seems that they were included in the estate of Sir Ralph Moor, former High Commissioner for the Protectorate of Southern Nigeria, who presumably „acquired“ them on the occasion of the deposition of the present Oba's grandfather in 1897.

The Secretary of State is naturally anxious that we should do what we can to get the stools back to Benin. But I think you will agree that they cannot be regarded as being in the same category as the art treasures pillaged by the Germans during the present war, and that the only way to recover them would be by repurchase. From the previous correspondence it looks as though they might be expensive and that the State Museum might be unwilling to resell. They refused to do so when approached in 1936, although they did afford facilities for the making of the replicas which the Oba now has in his possession. I don't think that anything can be done about these stools until after the war, but the Secretary of State has given instructions that the matter should then be taken up and that every effort should be made to get the stools back for the Oba.

We will arrange for the position to be explained to Summer at Benin, so that he will be able to tell the Oba that everything possible will be done when the time comes.

Yours sincerely,

*... N. Sabine*

[CO 583/258/4]

N. Sabine -&gt; P. Guedalla 17. 7. 1943

17th. July 1943

Dear Sabine,

Many thanks for your letter of 12th. July about the Benin Stools. I fully understand the position as you state it, and agree that the course you suggest is the sole practicable one.

Yours sincerely,

*Phillip Guedalla*

# Great or Fake?

Eine Facebook-Gruppe auf der Suche nach Authentizität von Tribal Art



Abb. 1: Roberto Domingos

Schon seit einiger Zeit ist das Soziale Medium Facebook in der Tribal Art-Szene angekommen. Mittlerweile haben sich Interessengemeinschaften gegründet, die das soziale Netzwerk zum Austausch nutzen. Durch seine Hilfe ist es äußerst schnell, einfach und bequem, anderen Interessierten Informationen oder auch Bilder zukommen zu lassen, Feedback zu erhalten und Diskussionen anzuregen. Solche Gruppen können offen oder geschlossen sein:

Offen heißt, dass jeder mitmachen, etwas lesen, kommentieren oder selbst veröffentlichen kann – so er denn bei Facebook angemeldet ist. Geschlossen, dass die Mitgliedschaft beantragt werden muss, die zumeist sehr schnell von einem Gruppenmitglied bestätigt wird. In der Regel überwacht ein Administrator, ob Beiträge gegen die Regeln einer Gruppe verstoßen, weil sie zum Beispiel persönlich verletzend sind. Er kann solche Posts löschen und oder gar Mitglieder aus der Gruppe ausschließen.

Eine der lebendigsten dieser Gruppen heißt **Great or Fake. Discovering African Art** und befasst sich mit der Authentizität von Werken afrikanischer Stammeskunst. Gründer und Administrator ist der Karlsruher Musikprofessor Roberto Domingos (Abb. 1).

Als Domingos einmal Zweifel über die Echtheit eines Stückes hatte, postete er es bei der Facebook-Gruppe **„The Ethno Collector“**, bat um Meinungen dazu und nannte den Post **„Great or Fake“**, „weil es sich irgendwie gereimt hat“. Kurz darauf fingen andere Mitglieder von „The Ethno Collector“ an, mit derselben Über-

schrift Beiträge zu veröffentlichen. Domingos bemerkte dadurch, dass seine nur spaßig gemeinte Überschrift bei Sammlern einen Nerv getroffen hatte und gründete ‚seiner‘ Gruppe. Angemeldet waren Anfang April 2017 bereits über 1300 Mitglieder, eine Verdoppelung innerhalb eines halben Jahres.

Primär geht es bei **Great or Fake. Discovering African Art** darum, Objektfotos einzustellen, die andere Gruppenmitglieder insbesondere daraufhin begutachten, ob es sich bei den abgebildeten Artefakten um authentische Stücke (‚Great‘) oder Fälschungen (‚Fake‘) handelt.

Authentizität bedeutet für Roberto Domingos zuerst, dass ein Objekt tatsächlich von der jeweiligen Ethnie hergestellt wurde. Dann sollte es möglichst im Kult verwendet worden sein. Jedoch gelten seiner Meinung nach frühe Stücke, die für die kultische Nutzung angefertigt wurden, dann aber vor dem eigentlichen Gebrauch aus Afrika herausgebracht wurden, ebenfalls als authentisch – ebenso noch frühere Objekte, die bereits für den Verkauf hergestellt wurden, wie beispielsweise Elfenbeinstücke für die Portugiesen. Grenzfälle sind für ihn Baule-Masken, die von dem Lobi-Schnitzer Sikire Kambire geschnitzt wurden, oder auch frühe von dem Fang-Schnitzer Ndutumu Singho für den Markt angefertigte Figuren, die aufgrund ihrer Qualität als Kunst angesehen werden können.

Als nicht authentisch sieht er Objekte an, die mit Täuschungsabsicht geschnitzt wurden, beispielsweise neue Schnitzwerke mit künstlichen



Abb. 2: Great or Fake: Figur der Dan

Nutzungsspuren. Grenzwertig sind ursprünglich ‚authentische‘ Objekte, die verändert wurden, um den Markt besser zu bedienen, beispielsweise durch eine Manipulation der Patina oder durch nachgeschnitzte Elemente. Zusätzlich kann in der Gruppe weiterer ethnologischer Hintergrund zu den Stücken erfragt werden.

Diese Gruppe bietet damit einen handfesten Nutzen: Wo sonst kann man seine Werke einfach mal ehrlich begutachten lassen und seinen Blick am Computer schulen? Ein weiterer Vorteil: Idealerweise äußern sich zu einem Objekt mehrere Personen, die auf dem Themengebiet, um das es geht, z. B. eine bestimmte Region in Afrika, wirklich Experten sind. Das Wissen über afrikanische Kunst wird dadurch demokratisiert; ob ein Objekt authentisch ist oder nicht, wird nicht mehr nur von einzelnen älteren Herren mit Herrschaftswissen bestimmt. Selbst die Meinung eines bekannten Galeristen (oder ein von ihm offeriertes Objekt) wird auf den Prüfstein gestellt. Damit steht diese Gruppe im Idealfall prototypisch für die Vorteile einer Schwarmintelligenz.

Diskussionen auf **Great or Fake** haben laut Roberto Domingos bereits dazu geführt, dass Mitglieder gekaufte Fälschungen zurückgeben konnten oder vor dem Kauf auf die Unechtheit eines Objektes aufmerksam gemacht wurden.

Durch die Gruppe werden aber auch Objekte geadelt. So berichtet Domingos, er hätte auf ebay als Teil eines Konvoluts ein Bronze-Objekt gekauft, bei dem er sich unsicher gewesen sei (Abb. 2). Nach seiner Veröffentlichung in der Facebook-Gruppe hätte sich dann herausgestellt, dass es sich um eine seltene Figur der Dan handelte. Ein ähnliches Objekt sei bei Sotheby's für 6.000 Euro ersteigert worden.

Die Arbeit der Gruppe kennt natürlich auch Beschränkungen und Grenzen. So kann es zu Fehleinschätzungen kommen, weil die Objekte nur aufgrund von Bildern begutachtet werden. Da im Prinzip jedes Gruppenmitglied Stücke beurteilen und seinen Kommentar veröffentlichen kann, auch wenn es beispielsweise bei dem Stil, um den es geht, kein ausgesprochener Experte ist, kann nicht jeder Kommentar kompetent sein. Zudem lassen sich nicht alle Objekte auf das Schwarz-Weiß-Schema „echt oder falsch“ reduzieren, so z. B. für Kolonialherren angefertigte Stücke.

Schließlich kann es auch vorkommen, dass sich die Diskutierenden bei einem Objekt uneins sind. So ergaben die Kommentare zu einer von mir eingestellten Tierfigur (Abb. 3), sie sei ein Kamerun Fake, sie sei ein authentisches Werk der Nkanu aus dem Kongo, sie käme von der Humboldt Bay, sie sei im Gegensatz dazu nicht aus Papua Neuguinea oder sie sei ein ‚Fantasy-Stück‘...

Von den über 1300 Mitgliedern der Gruppe sind relativ wenige aktiv bei der Bewertung von Objekten. Am prägnantesten ist neben Domingos vor allem Robert van der Heijden, ein holländischer Sammler und Händler. Weitere aktive Mitglieder sind der Brüsseler Galerist Pierre



Abb. 3: Eine geheimnisvolle Tierfigur

Loos, der finnische Händler Jyrki Lammi mit seinen Querdenker-Einschüben, auch David Zemanek und der Händler David Norden.

Eine Besonderheit, die zu einer großen Beteiligung führt, d. h. zu vielen Beiträgen, sind die von Domingos initiierten „Themenwochen“. Da geht es dann eine Woche intensiv (aber nicht ausschließlich) um Werke der Dogon oder um Colons oder um Rückseiten von authentischen Masken.

**Great or Fake. Discovering African Art** ist, alles in allem, eine Facebook-Gruppe, die man immer wieder ansteuert; ich zumindest tue das: Man kann etwas lernen, man kann sich amüsieren, kann sein Urteil mit dem von anderen abgleichen, auch Posts zur Gruppe beitragen, ein gutes Gefühl bekommen, wenn ein eigenes Objekt für Great befunden wird – sich aber auch frustriert und verärgert fühlen, wenn ein Stück „verrissen“ wird. Dieses Gefühl wird manchmal dadurch verstärkt, dass Objekte mit allgemeinen Phrasen und ohne weitere Beweisführung, wie: „falsche Patina, falscher Stil, falsches Holz“, verurteilt werden, oder dass sich einfach ein „Next please“ findet, z. B. wenn der Besitzer eines als Fake eingestuften Stückes sich nicht einsichtig zeigt.

Da bleibt einem manchmal nur der Trost, dass es keine unfehlbare Gruppe ist, sondern eine, die sich auch mal irren kann, obgleich manche Mitglieder sehr selbstsicher und bestimmt auftreten. Gelegentlich führen negative Bewertungen leider auch dazu, dass der Objektbesitzer ausfällig wird. Domingos musste bisher über 30 Personen aus der Gruppe ausschließen. Aber, summa summarum: **Great or Fake lebt!**

Text: Ingo Barlovic (i.barlovic@gmail.com)

FOTOS

1: Rainer Neumann; 2: Roberto Domingos, 3: Hammer Auktionen / Rado Varbanov

# Original oder Fälschung

Perlenschurze der Kirdi (Nord-Kamerun) – bis zum Ende der deutschen Kolonialzeit eine Seltenheit



Abb. 1: Schurz der *Musgum*, gesammelt 1903/1905 von Kurt Strümpell (Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1709-0511-00)

„Andere, besonders die Töchter des Sultans, tragen vorne eine kleine Perlenschurze, die bis zur Mitte der Oberschenkel reicht“, so beschrieb der 55jährige André Gide in seinem Buch *Voyage au Congo* die aufwendig geschmückten *Mundang*-Mädchen. Sein junger Begleiter, der spätere Filmregisseur Marc Allégret, dokumentierte in zahlreichen Aufnahmen ein großes Fest bei den zu den *Kirdi* zählenden *Mundang*. Diese hervorragenden Fotos aus dem Jahre 1926 zeigen erstmals Perlenschurze im Westen des Tschads (Grenze zu Kamerun) im Gebrauch. Andere frühe Feldfotos der *Kirdi* (in der heutigen englisch- und französischsprachigen Literatur oft auch *montagnards* genannt) geben dagegen keine Hinweise. Perlenschurze gehörten nicht zur Alltagstracht und wurden von wenigen jungen Frauen lediglich bei großen Festen getragen, was sie Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zu einer kostspieligen Seltenheit machte.

Die von ihren muslimischen Nachbarn „*Kirdi*“ („Heiden“) genannten Volksgruppen widersetzten sich der Islamisierung durch die *Fulbe* (Peul) im 19. Jahrhundert und wichen teilweise in unzugängliche gebirgige Regionen im Westen Kameruns aus. Einige alte *Kirdi*-Fürstentümer, wie das der *Mundang* oder der *Musgum*, waren aber durchaus in der Lage, den *Fulbe* auch militärisch Widerstand zu leisten.

Einzig die nicht-islamische Bevölkerung trug Perlenschurze und entsprach somit nicht den islamischen Kleidungs Vorstellungen.

Neun alte Exemplare mit Erwerbsdaten vor 1914 sind in deutschen Museen ausfindig zu machen. Sie wurden von Offizieren der Kameruner Kolonialtruppe wie Kurt Strümpell und Hans Glauning, seltener von Privatleuten wie dem Kaufmann Adolf Diehl, gesammelt.<sup>2</sup> (Abb. 1) Nicht



Abb. 2: Ein sehr alter Schurz der *Mundang* (?), ca. 1880

mehr als 10 bis 15 weitere Schurze in anderen öffentlichen und privaten Sammlungen lassen sich mit einiger Sicherheit dieser frühen Zeit zuordnen. (Abb.2)

## Nach dem ersten Weltkrieg wuchs die Zahl der Perlenarbeiten

Mit dem kriegsbedingten Abzug der deutschen Truppen im Jahre 1916 ging der Hauptteil des Landes in die Verwaltung der Franzosen über, der äußerste Westen Kameruns dagegen an die Briten, wobei im Zuge der Unabhängigkeit Kameruns Teile dem Staat Nigeria angliedert wurden. Die Kolonialherren befreiten die *Kirdi* letztlich vom Druck der *Fulbe*, und im Lauf der Zeit wuchs mit dem Umfang des Handels auch der Import von Glasperlen. Jetzt konnten sich diese nicht mehr nur die Wohlhabenden leisten, und so fanden Schurze zum Beispiel bei den *Bachama*, *Bana*, *Fali* und *Lamang* größere Verbreitung. Diese Entwicklung begann wohl schon zwischen den Weltkriegen, wie eine gestiegene Anzahl

Abb. 3 Gesäßschurz der *Bachama*, ca.1930Abb. 4: *pukuram*, ein Schurz der *Lamang* (Frobenius-Institut Frankfurt am Main, Inv. Nr. Af1304). Im Feld 1968/69 durch den Linguisten Ekkehard Wolff gesammelt, ist aber wohl deutlich älter.

Abb. 5: Ein Schurz mit ausgeprägten Gebrauchsspuren, ca.1930



Abb. 14 (Landkarte): Grenzgebiet Kamerun, Nigeria, Tschad

erhaltener Schurze nahelegt. Manche dieser Stücke bestehen aus Perlentypen, die um 1920 in Mode kamen, es wurden aber auch ältere Perlen aus beschädigten Stücken wiederverwendet. (Abb. 3, 4, 5)

Dadurch, dass Kamerun und Nigeria nach dem zweiten Weltkrieg durch den Bau von Straßen, Flughäfen und Hotels an den internationalen Verkehr angeschlossen wurden, gelangten nicht nur Ethnologen, sondern auch andere Besucher in die teils noch sehr ursprünglichen Regionen.

Aus den 1960er- und 1970er-Jahren rühren einige (zumindest teilweise) dokumentierte Sammlungen in Museen und in Privathand<sup>3</sup>, die vor allem von den in Nigeria beheimateten, Tschadisch sprechenden *Fali (Jimi)* sowie den benachbart in Kamerun lebenden *Bana* stammen. Beide Gruppen stellten eine besonders große Anzahl in Stil und Größe recht unterschiedlicher Perlen-schurze her. Verwechselt werden die *Jimi* häufig mit den Adamaua sprechenden *Fali* Kameruns, die im Wesentlichen Faser-schurze trugen. (Abb. 6-8)

Nach der Unabhängigkeit 1960 erließ die Kameruner Regierung Vorschriften für das Tragen ‚vollständiger‘ Klei-



Abb. 6: *diböl*, ein Schurz der *Bana* (Frobenius-Institut Frankfurt, Inv. Nr. Af1829), 1969 im Feld durch die Ethnologin Renate Wente-Lukas gesammelt.



Abb. 7: Großer Schurz der *Fali*, ca. 1950



Abb. 8: Schurz in Dreiecksform der *Fali* für sehr junge Mädchen, 1986 vor Ort von Christoph Krüger gesammelt

derung, was gemeinsam mit der zunehmenden Islamisierung und Modernisierung zum Auslaufen der Tradition führte. Allerdings wurde das Gebot nicht überall eingehalten. So hatten weiterhin unbedeckte Familien der *Mafa* (*Matakam*) immer einige Kleidungsstücke zur Hand, wenn die Vertreter der Staatsgewalt ins Dorf kamen.<sup>4</sup> Nur wenige Gruppen, beispielsweise die *Mundang*, *Gidar* und *Fali*, blieben der Verwendung des Schmucks bei verschiedenen Festen treu. Zur Feier von Frühjahr oder Herbst, zur Einsetzung eines neuen Oberhauptes oder bei der Geburt von Zwillingen werden Schurze von den *Gidar*-Mädchen sogar heute noch getragen – allerdings über der Kleidung.<sup>5</sup> Auch bei der Beerdigung von Männern der *Fali* in Nigeria ist ein solcher Schurz wertvoller Bestandteil des Leichenschmucks.<sup>6</sup> (Abb.9)



Abb. 9: Leichenbündel mit Perlenschurz der *Fali-Jimi*, 2006

### Materialien genuiner Perlenschurze

Jede Zeit hatte ihre eigenen Glasperlen. Bis etwa 1914 waren größere Samenperlen üblich (manchmal *pony-beads* genannt, mit von drei bis zu fünf Millimetern Durchmesser), vor allem in den Farben Rot (*Red white heart*/ Rot mit weißem Kern), Blaugrün, Kobalt-blau, Weiß, Schwarz, Rosa, Grün und Ockergelb. Um 1900 kamen erste zylindrische Perlen in Dunkelblau, Mittelblau, Blassgelb und Weiß in Gebrauch. Ab 1914 wurden fast ausschließlich Zylinderperlen in kräftigeren Farben benutzt, auch wurden alte Samenperlen wiederverwendet. Wegen der Größe der Perlen wirken diese älteren Schurze oft etwas „grob“. Verschiedene *Kirdi*-Gruppen nutzten für Körperschmuck geringeren Ausmaßes ab etwa 1950 kleinere Samenperlen, für ihre Schurze aber immer noch große zylindrische. Erst die gegen Ende des 20. Jahrhunderts entstandenen Schurze der *Gidar* sind ausschließlich aus kleinen Samenperlen gefertigt.

Die Halteschnüre aus Baumwolle sind meist geflochten sowie von unterschiedlicher Stärke und nehmen, wie der Faden für das Auffädeln der Glasperlen, durch die Alterung eine eher graue als braune Farbe an. Da die

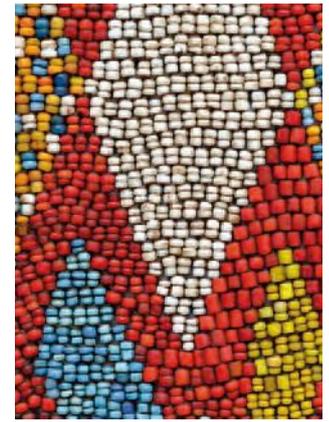
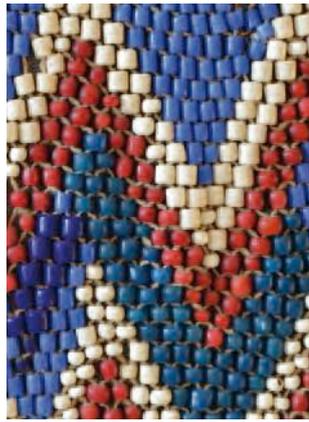


Abb. 10: Detailbilder der Perlen und Haltekordeln (5)

1. Große Samenperlen um 1880

2. Samenperlen und Zylinderperlen um 1900

3. Samenperlen und Zylinderperlen um 1920

4. Wiederverwendete alte Perlen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, für den Markt hergestellt.



5. Haltekordeln links nicht authentisch, rechts authentisch mit unterschiedlichen Gebrauchsspuren

Glasperlen ein großes Gewicht besitzen, reißen die nicht sehr haltbaren handgewobenen Baumwollfäden schnell ein, sodass die bei Tänzen benutzten Schurze oft stärkere Gebrauchsspuren und größere Schäden aufweisen. Auch die als unterer Abschluss verwendeten Kauri-Schnecken sowie die bei verschiedenen Gruppen als zusätzlicher Schmuck dienenden Messingringe, Messingrasseln oder Münzen belasten das Gewebe zusätzlich. (Abb. 10, Detail-Fotos 1 bis 5)

### Perlenschurze für den Sammlermarkt

Nachdem derartige Stücke lange Jahre ziemlich bedeutungslos für den Handel gewesen waren und fast keinen Wert besessen hatten, tauchte in einer relativ kurzen Phase in den 1990er-Jahren eine große Anzahl von Schurzen in einem bisher unbekanntem Stil auf dem Kunstmarkt auf.

In den 1980er-Jahren waren schon zweifelhafte Fruchtbarkeits-Puppen der *Dowayo (Namji)* und der *Fali* in größerer Anzahl aus Kamerun gekommen und hatten gute Preise erzielt.

Händler wie Amyas Nægele in New York und Andrés Moraga in San Francisco schätzen die Gesamtzahl dieser Schurze auf insgesamt etwa 3.000, die meist über Zwischenhändler aus Kamerun in den Handel gerieten. Auch nicht unbekannt Händler aus Europa sind an der Beschaffung und am Zwischenhandel beteiligt gewesen. Eine Anzahl dieser Schurze gelangte als ‚Stiftungen aus

Privat-hand‘ in verschiedene Museen, sodass bei der Bewertung von Museumsbeständen unbedingt auf das Erwerbsdatum geachtet werden muss. Einige amerikanische und europäische Museen besitzen allerdings Kollektionen, die als Referenz für originale Stücke dienen können<sup>7</sup>, so etwa das Metropolitan Museum of Art (USA) mit der 1979 erworbenen Sammlung von Cecilia und Irwin Smiley.

Schurze, die in neuerer Zeit und wohl für den Verkauf auf dem Sammlermarkt hergestellt sind, können durch die Ausgangsmaterialien Glasperlen und Fasern (zum Auffädeln) identifiziert werden. Da alte, relativ grobe handgesponnene Baumwolle fast nicht zu bekommen ist, werden moderne, dünne Baumwollfäden verwendet. Die Fäden sind hell und wirken dadurch sehr „neu“, weshalb die Stücke oft im Ganzen gefärbt werden, zum Beispiel mit Tee, sodass das Fasermaterial braun wird und die Perlen feine braune Ablagerungen erhalten. Diese künstliche Färbung ist auch mit wenig Erfahrung relativ leicht ohne komplizierte Untersuchung zu erkennen.

Bei weniger aufwendigen Arbeiten werden moderne Perlen verwendet, die kleiner als die alten Samenperlen sind (um zwei Millimeter Durchmesser) und keine Gebrauchsspuren haben. Die Perlen nimmt man in vertikaler Richtung in gleicher Farbe oft doppelt, um die Musterproportionen alter Stücke zu erreichen. Manchmal wird eine Web-Technik mit Baumwollschüssen genutzt, die bei authentischen Objekten nicht vorkommt. Aber auch das sogenannte *one-bead-netting*, die Originaltechnik, kommt häufig vor. (Abb.11)

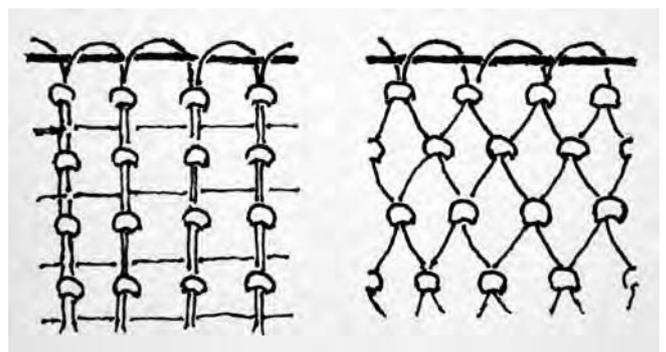


Abb. 11: a) Webtechnik und b) One-Bead-Netting



Abb. 12: Schurz für den Sammlermarkt mit Glasperlen vom Ende des 20. Jahrhunderts, Faser künstlich gefärbt.



Abb. 13: Schurz für den Sammlermarkt von gehobener Qualität mit alten, aber neu gefädelten Glasperlen, Faser künstlich gefärbt

Bei aufwendigeren Fälschungen werden unterschiedliche Mengen schon einmal verwendeter Perlen neu aufgefädelt. Venezianische Perlen aus der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert sind ausgesprochen kostspielig geworden, sodass sich die vollständige Neuerstellung eines größeren Schurzes aus ihnen kaum noch lohnen würde, auch weil die Verkaufspreise der Schurze meist eher

gering sind. Die besten Stücke verwenden somit häufig alte böhmische Zylinderperlen vom Beginn des 20. Jahrhunderts oder Samenperlen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts. Das Grundgewebe weist in der Regel keine Gebrauchsspuren und Schäden auf, sicherlich ein deutlicher Hinweis auf ein nicht authentisches Stück. Wo diese Stücke hergestellt wurden, ist bis heute nicht klar, aber immer wieder werden größere Mengen moderner Stücke von afrikanischen Händlern angeboten, die beispielsweise in Guili, einem Hauptort der *Bana*, leben. Die Preise sind gering, selten werden mehr als zehn Euro verlangt. Die Kreativität mancher Fälscher und ihr geschicktes Eingehen auf die Wünsche des westlichen Kunstmarktes haben andererseits hervorragende Produkte hervorgebracht, bei denen zu bedauern ist, dass es sich nicht um Originale handelt. Diese Werke werden von einigen Händlern und Sammlern wegen ihrer Qualität hartnäckig für authentisch gehalten, während sie die (rezenten) authentischen als falsch ansehen. (Abb. 12, 13)

Text: Michael Oehrl ([moebrl@t-online.de](mailto:moebrl@t-online.de))

#### FOTOS

Städtisches Museum Braunschweig, Foto: Monika Heidemann (Abb. 1); Sammlung Oehrl, Fotos: Michael Oehrl (Abb. 2, 3, 5, 7, 8, 10, 12, 13); Frobenius-Institut Frankfurt am Main (Abb. 4, 6); James H. Wade (Abb. 9); Skizzen Michael Oehrl (Abb. 11)

#### ANMERKUNGEN

- 1 Allégret, Marc et Gide, André: *Voyage au Congo*, Paris 1927/8, S. 420
- 2 Zum Beispiel die Inventarnummern MAf13317, MAf11138 (Grassi-Museum Leipzig); IIC23989 (Ethnologisches Museum Berlin); 1709-0511-00, 1709-0512-00, 1709-0515-00 (Städtisches Museum Braunschweig).
- 3 Zum Beispiel im Frobenius-Institut Frankfurt, im Musée d'Angoulême (Frankreich), im Nationaal Museum van Wereldculturen in den Niederlanden (Rijksmuseum Volkenkunde Leiden), im Textile Museum of Canada und im Metropolitan Museum of Art (USA); Privatsammlung James H. Wade.
- 4 Persönliche Kommunikation mit James H. Wade am 5. März 2017
- 5 Guma-Tanz in Mayo Louti - District Figuil: <https://tothecorefoundation.wordpress.com/2012/01/15/virgins-dance-and-guma/>, 12. Januar 2017
- 6 Persönliche Kommunikation mit James H. Wade am 18. Januar 2017
- 7 Sammlungen mit (höchstwahrscheinlich) nicht authentischen Stücken befinden sich z. B. im Metropolitan Museum of Art (Sammlung Rapoport), im American Museum of National History, (Sammlung Rapoport), und im Fine Arts Museum of San Francisco (Sammlung Moraga, Sammlung Besser).



# Die „Mannheimer Türkenbeute“ – ein Indizienprozess

## Abstract

Die „Karlsruher Türkenbeute“ zählt zu den kulturhistorisch bedeutendsten Sammlungen des Landes Baden-Württemberg. Wenngleich von geringerem Umfang als diese, kann nun auch ein Bestand von etwa 120 Inventarnummern an den Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim auf sie als Ursprung zurückgeführt werden. Die Herkunft der Stücke, die ehemals Teil des Naturalienkabinetts von Kurfürst Carl Theodor waren, war bereits im 19. Jahrhundert vergessen. Sie konnte erst kürzlich rekonstruiert werden. Damit reiht sich Mannheim unter die Städte, die solchen Schätzen eine Heimat bieten dürfen. Durch konsequente Nachforschungen in den Mannheimer Sammlungen könnten durchaus noch weitere solche Stücke identifiziert werden. Der jetzige Bestand beschränkt sich fast ausschließlich auf Schusswaffen und dazugehörige Ausrüstung.

Im Jahre 1757 kam Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz (1724-1799) erstmals der Gedanke an ein Naturalienkabinett, das ab 1763, dem Zeitpunkt der Gründung der Mannheimer Akademie der Wissenschaften, auch in eigenen Räumlichkeiten aufgestellt wurde, um der Bildung seiner Untertanen zur Verfügung zu stehen (Bischof 1997: 91). Schon in einer 1738 gedruckten kurzen Bestandsliste wurden asiatische Ethnographica unter der Nummer 24 als „Deux bustes indiens de bronze“ genannt.<sup>1</sup>

Bezüge zu noch in den Beständen erhaltenen Stücken lassen sich bisher nicht herstellen.

Da jedoch die kurfürstlichen Sammlungen in verschiedenen thematischen Sammlungen organisiert und auf verschiedene Räume des Schlosses verteilt waren, bot das Inventar des neuen Naturalienkabinetts die erste systematische Erfassung der in ihm zusammengeführten Bestände. Während andere Inventare der kurfürstlichen Sammlung heute im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in München aufbewahrt werden, gilt das Inventar des Naturalienkabinetts als verschollen. Das älteste erhaltene Inventar für die später dem 1859 begründeten Mannheimer Altertumsverein übergebenen Sammlungen ist das ab 1882 durch Karl Baumann (1847-1909) angelegte. (Bischof 1997: 100) Nur ein einziges Objekt aus dem kurfürstlichen Naturalienkabinett hat noch das originale Inventarschild mit dem kurfürstlichen Wappen anhängen, eine auf Innen- und Außenseite geometrisch verzierte südamerikanische Kalebassenschale mit der heutigen Inventarnummer V Am 1886.<sup>2</sup>

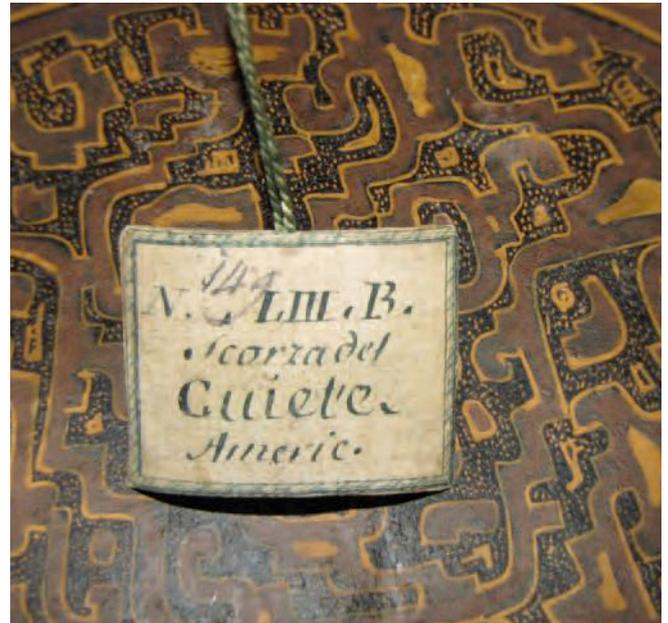


Abb. 1: Das Inventarschild der bemalten Kalebassenschale V Am 1886 aus Südamerika.

(Abb. 1). Und mit diesem Objekt beginnt ein Indizienprozess, an dessen Ende womöglich die Wiederentdeckung einer „Mannheimer Türkenbeute“ steht.

## Ex okzidente lux

Wann und wie die südamerikanische Kalebasse in den Besitz der Kurfürsten von der Pfalz kam, ist ungewiss. Henning Bischof, bis 2001 Direktor der ethnologischen Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen, war der Erste, der in einem Artikel dem anhängenden Inventarschild seine Aufmerksamkeit widmete und es auf die Sammlungen des Naturalienkabinetts von Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz zurückführen konnte (Bischof 1989: 28-29). Carl Theodors Sammlungsverwalter, der aus Florenz stammende Alessandro Collini (1727-1806), hatte es auf einer Seite mit dem italienischen Namen des Objekts und seiner Herkunft „Scorza del Cuiete, Americ.“ beschrieben. Darüber und ebenso auf der Rückseite mit dem Wappen des Fürsten befindet sich als weitere Angabe „LIII, B“, bisher als Inventarnummer gedeutet. Vor der römischen 53 mit dem ergänzenden B steht auf beiden Seiten des Schildes ein „N.“, hinter das auf der Seite mit dem Objektamen eine „149“ geschrieben wurde. Folgt man nun den Beschreibungen Collinis über die Einrichtung des Kabinetts und vergleicht diese mit zeitgleichen anderen Einrichtungen dieser Art, dann fällt dabei auf, dass römi-

sche Zahlen in der Regel als Schranknummern verwendet wurden, was in diesem Fall eine Lesung als Schrank 53, Fach B zulassen würde. Im erwähnten Baumannschen Inventar von 1882 ist hinter einigen der Objekte ein N mit ein- bis dreistelligen Zahlen notiert. Diese weisen mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die alten Inventarnummern des Naturalienkabinetts hin. Die hier beschriebene bemalte Kalebassenschale hat im Inventar des Altertumsvereins die Nummer Fe 18 erhalten. Dabei steht „Fe“ für „Ethnologie, Südamerika“ und 18 ist die laufende Nummer. Die Nummer „N 149“ findet sich in diesem Fall lediglich auf dem Inventarschild, in anderen Fällen wurden Nummern ohne weitere Erklärung hinter den gelisteten Objekten angeführt. Dass diese Nummern nachgetragen wurden, lässt sich an der abweichenden Handschrift erkennen. Bischof (1989: 29) vermutet, dass die Nummer 149 des Inventarschildes der Kalebasse eine spätere Inventarnummer ist, die im Zuge der Neuerfassung der Sammlungen im 19. Jahrhundert vergeben wurde. Ein weiteres Stück der Sammlungen, ein osmanisches Bogenfutteral (II As 10164) gibt Grund zur Annahme, dass es sich dennoch um eine Inventarnummer des Naturalienkabinetts handelt.

### Ex oriente lux

Das osmanische Bogenfutteral mit der jetzigen Inventarnummer II As 10164 ist eines von vier in den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen erhaltenen, die möglicherweise alle in Beziehung zur Karlsruher Türkenbeute stehen. Daneben sind in Mannheim drei Pfeilköcher, drei Reflexbögen und mehr als 100 Pfeile vorhanden, die insgesamt auf die Bestände des Naturalienkabinetts zurückgeführt werden können, wenn die folgende Argumentationskette einer weiteren Überprüfung standhält.

Ebenfalls bei Bischof erwähnt ist, dass das Inventarschild der südamerikanischen Kalebasse mit einem grünlich-blauen Seidenfaden am Stück befestigt ist. Während es sich zwar um das einzige erhaltene mit dem Wappen bedruckte kurfürstliche Inventarschild handelt, ist auf der

Rückseite des Bogenfutterals II As 10164 neben der Inventarnummer des Altertumsvereins „F 33“ auch ein vier-eckiges Papierschild mit der aufgeschriebenen Nummer „N. 86“ mit derselben Art Seidenfaden angebunden. (Abb. 2). Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass dies etwa zeitgleich passiert sein muss. Somit handelt es sich vermutlich auch bei der auf dem Inventarschild an der Kalebasse zu findenden Nummer „N. 149“ um eine Nummer des Naturalienkabinetts. Nimmt man dies als gegeben an, lassen sich auch zahlreiche weitere Gegenstände in den Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen diesem Gründungsbestand zuweisen. Dazu zählen neben chinesischen Specksteinfiguren weitere Stücke aus Nord- und Südamerika (etwa der Leinenmantel eines Soldaten des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges, ein Pulverhorn mit einer aufgeritzten Karte des Nordostens von Nordamerika und der Jahreszahl „1760“, weitere südamerikanische Kalebassen und zwei Holzkeulen ebendaher) und einige weitere Stücke, deren Herkunft bei Erstellung des Inventars des Mannheimer Altertumsvereins nicht bekannt war. Diese wurden als eigene Gruppe „F“ aufgenommen mit dem Hinweis: *„Die folgenden Stücke, deren Herkunft zur Zeit nicht bekannt ist, sind einfach durchnummeriert, bis es gelingt, dieselben an ihrer richtigen Stelle einzureihen.“* Hierzu zählen alle erwähnten Bogenfutterale, Bögen, Pfeilköcher und Pfeile. Für einige wurde der handschriftliche Hinweis „Osmanen“ ergänzt, z. B. für F.30, einen *„Köcher aus rothem Sammet mit Gold gestickt, 64 cm lang, 30 breit, darin 17 befiederte Pfeile“*. Tatsächlich handelt es sich hierbei nicht um einen Pfeilköcher, sondern um ein Bogenfutteral. Die insgesamt sieben erhaltenen Pfeilköcher und Bogenfutterale waren allesamt mit Pfeilen befüllt worden. Wann und durch wen dies geschah, ist jedoch nicht bekannt.

### Das Mannheimer Naturalienkabinett

Während der Dynastie der Wittelsbacher in der Pfalz beherbergte das Mannheimer Schloss zahlreiche Sammlungen, die die Sammelleidenschaft und die Interessen der Regenten widerspiegeln. Neben einem Münzkabinett und der Gemäldegalerie waren hier auch Gegenstände aus anderen Weltgegenden vorhanden. Diese wurden zumindest in Teilen in der Garderobe aufbewahrt und präsentiert, wo nicht nur die Kleidung des Hofes oder Regenten aufbewahrt, sondern auch Besuch empfangen wurde. Im Jahre 1757 ließ Kurfürst Carl Theodor von der Pfalz Teile seiner Sammlungen zum Naturalienkabinett vereinigen. Unter der Leitung von Christoph Meyer (1719-1783), einem Jesuiten, wurden diese Sammlungen weiter ausgebaut. Sechs Jahre später, 1763, wurde die Mannheimer Akademie der Wissenschaften gegründet. Um den Mitgliedern der Gesellschaft für ihre

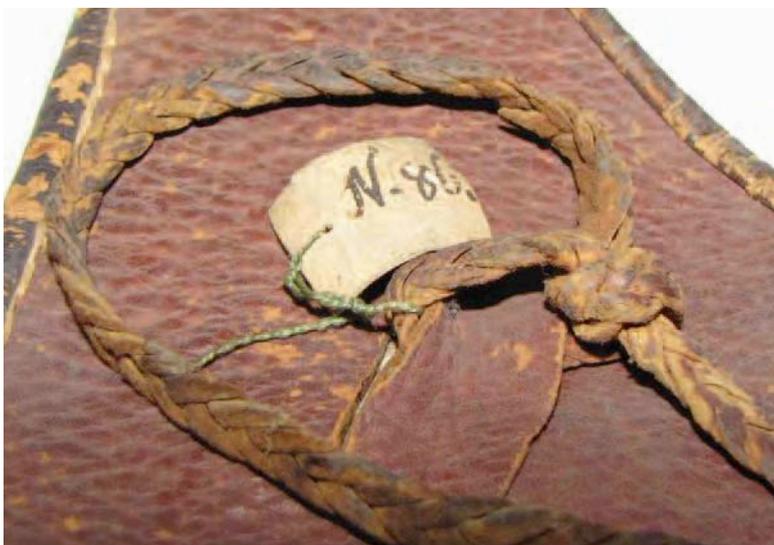


Abb. 2: Bogenfutteral II As 10164 mit dem anhängenden alten Inventarschild „N. 86.“, befestigt mit einem grünlich-blauen Seidenfaden.

Forschung dienlich zu sein, erhielt das Naturalienkabinett nun eigene Räumlichkeiten innerhalb des Schlosses. „Im Jahre 1763 gründete seine durchlauchtigste Hoheit, der Kurfürst Carl Theodor, bestrebt, unter seinen Untertanen den Sinn für die Wissenschaften zu fördern, in Mannheim eine Akademie der Wissenschaften und Literatur. Da nun die Bibliothek und das Medaillenkabinett des Souveräns bereits im Schloß begründet worden waren, mag er gedacht haben; dass man noch ein Naturalienkabinett hinzufügen müsste, um seine Untertanen zum Studium der Werke der Natur anzuregen, und dass man schließlich diese ruhmreichen Gründungen mit derjenigen einer Akademie der Wissenschaften krönen müsste.“ (Übersetzung des Autors)<sup>3</sup>

So beschreibt der von 1764 an als Leiter des Naturalienkabinetts tätige frühere Sekretär des Philosophen Voltaire, Cosimo Alessandro Collini, geboren 14. Oktober 1724 in Florenz und gestorben 21. März 1806 in Mannheim, die Gründung der Mannheimer Akademie der Wissenschaften und die Einrichtung des Naturalienkabinetts durch den Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz. In diesem Kabinett vereinte dieser mehrere Sammlungen und ließ sie nach naturwissenschaftlichen Kriterien ordnen, ein Merkmal, das sein Naturalienkabinett unter die frühesten Institutionen dieser Art reiht. Mit der Übernahme der Regentschaft in Bayern verlegte Kurfürst Carl Theodor seine Residenz nach München, was zum Abgang von Teilen seiner Sammlungen in die bayerische Hauptstadt führte. Die wenige Jahre nach seinem Umzug beginnenden Napoleonischen Kriege überzogen die Pfalz und sorgten für weitere Verluste der Kabinette. In einer 1802 verfassten Schrift über die „Lage der wissenschaftlichen Kabinette, Nutzen, Verbesserung und Ersparniß“ geht der Hofbibliothekar Karl Theodor von Traitteur (1756-1830) auf das Vorhandensein von Ethnographica in Mannheim ein, ohne diese jedoch zu beschreiben. 1806 wurden die noch vorhandenen Teile des Naturalienkabinetts dem Großherzog Karl Friedrich von Baden (1728-1811) zum Geschenk gemacht und gingen 1809 als Lehrsammlung an das Mannheimer Lycæum. Der von Collini zusammengestellte Katalog des Naturalienkabinetts ist möglicherweise nicht mehr existent, auch der von Johann Philipp Kilian (1793-1871), Vorsitzender des 1833 gegründeten Vereins für Naturkunde, ist nicht mehr auffindbar. Somit ist das ab 1882 von Karl Baumann für den Mannheimer Altertumsverein angelegte Inventar das früheste heute noch zu Verfügung stehende. Doch erwähnt Kilian in seinem 1838 erschienenen „Wegweiser durch die Säle des Großherzoglichen naturhistorischen Museums in Mannheim“ auf Seite 7 auch die noch vorhandenen Ethnographica:

„Zwei Pfeilerschränke enthalten aus dem alten Kabinett eine Anzahl beachtenswerter ethnographischer Gegenstände, Artefacten, Geräthschaften, Kleidungen, Gemälde, Waffen von nordamerikanischen Indianern, aus Japan, China, den australischen Archipelen etc.: dazu gehört der in einem der letzten Säle hängende Grönländische Kabn mit Seebundsfell überzogen und mit den nöthigen Geräthschaften versehen.“

Ein Hinweis auf Bestände aus Vorderasien fehlt völlig. Dies schließt allerdings nicht deren Vorhandensein aus. Ist doch der größte Teil der Pfeile und Bögen aus dem hier besprochenen Bestand osmanischer Stücke fälschlich als aus Japan stammend inventarisiert worden. Ein weiterer Teil wurde schlichtweg nicht inventarisiert. Bis auf ein Bogenfutteral waren alle anderen Bogenfutterale und Pfeilköcher bis vor kurzem ohne Inventarnummer und von unbekannter Herkunft.



Abb. 3: Am Pfeilköcher II As 10165 hängt ein Inventarschild mit der Nummer 954, das der Schlüssel zur Rekonstruktion der Sammlungsherkunft der Mannheimer Stücke sein könnte.

### Die Karlsruher Türkenbeute

Die sogenannte „Türkenbeute“ gehört z. B. in Dresden, München, Budapest, Krakau und Wien zu den großen Schätzen dortiger Museen, so auch im Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Die mehrere hundert Stücke umfassende Karlsruher Sammlung entstammt zumindest in Teilen den Kriegen des 16. bis 18. Jahrhunderts, die europäische Mächte gegen das Osmanische Reich führten. Ursprünglich hielt man die Stücke für die Kriegsbeute des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden (1655-1707) – aufgrund seiner Teilnahme an den Türkenkriegen auch „Türkenlouis“ genannt – aus der Schlacht von Slankamen im Jahr 1691. Doch lässt sich bisher nicht zweifelsfrei nachweisen, dass die Gesamtheit der Objekte auf das genannte Ereignis zurückgeht. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1991: 13) Eine besondere Bedeutung für die Zuschreibung der Stücke in Mannheim hat die Karlsruher Türkenbeute dadurch, dass in Karlsruhe zwei Pfeile mit der Inventarnummer D XVI zu finden sind, die in ihrer ganzen Erscheinung fast identisch mit sechs weiteren im Bestand der Reiss-Engelhorn-Museen sind, sodass sie möglicherweise sogar demselben Köcher entstammen könnten.<sup>4</sup>

Daneben weist der Bestand in Mannheim zwei Bogenfutterale auf, die ebenfalls in einem Karlsruher Stück ein in Form, Material und Verzierung nahezu identisches Gegenstück haben.<sup>5</sup>



Abb. 4: Zwei Bogenfutterale tragen aufgeklebte Inventarschilder, die nicht denen des Naturalienkabinetts von Kurfürst Carl Theodor entsprechen, somit wohl auf eine Herkunft aus einer älteren Sammlung hinweisen.

Die ursprüngliche Herkunft dieses Teils der aus dem kurfürstlichen Naturalienkabinett stammenden Mannheimer Sammlung, momentan bestehend aus vier Bogenfutteralen, drei Pfeilköchern, etwa 100 Pfeilen und (je nach Lesart der Quellen) zwei bzw. drei Reflexbögen, ist nicht bekannt. Der Vergleich mit den Karlsruher Stücken legt, da über die Herkunft aus dem Naturalienkabinett für alle eine Datierung aus zumindest dem 18. Jahrhundert als gesichert gelten kann, auch eine Herkunft aus dem Umfeld der Karlsruher Türkenbeute, wenn nicht sogar dieser als Quelle nahe. An dieser Stelle lässt sich auch eine weitere Spur verfolgen. Ein Pfeilköcher hat ein angebundenes Papierschild mit der mit Tinte aufgeschriebenen Nummer 954 (Inventarnummer II As 10165). (Abb. 3) In seiner Schrift weicht das Schild von allen anderen ab. Ob sich diese Nummer auf ein an anderem Ort erhaltenes Inventar bezieht, möglicherweise ebenfalls aus einem der erhaltenen Inventare zur Karlsruher Türkenbeute, ist bisher nicht bekannt. Auch die beiden Bogenfutterale mit den Inventarnummern II As 10166 und II As 10168 haben jeweils ein aufgeklebtes rechteckiges Papierschild mit den mit Tinte geschriebenen Nummern 168 bzw. 167. (Abb. 4) Sollten diese drei Nummern auf frühere Inventare aus Karlsruhe zurückführbar sein, so müssen diese vor dem auf 1772 datierenden Inventar der „Türkischen Kammer“ nachweisbar sein, da die Objekte mit den Nummern 167 und 168 in diesem noch heute vorhanden sind.

### Eine Mannheimer Türkenbeute?

Die hier besprochenen Objekte der Reiss-Engelhorn-Museen können aufgrund ihrer gesamten Erscheinung einem osmanischen Ursprung, vermutlich aus dem 17. oder 18. Jahrhundert zugewiesen werden. Die Ähnlichkeit (bzw. Gleichheit) einiger Stücke mit solchen der Karlsruher Türkenbeute legt zumindest für diese eine ebenfalls gleiche Herkunft und Zeitstellung nahe. In dieser Zeit war jedoch auch der Kurfürst Karl III. Philipp von der Pfalz (1666-1742) in die Türkenkriege involviert. Somit kann auch dieser Landesfürst die Stücke nach Mannheim gebracht haben. Er war der Amtsvorgänger des späteren Gründers des Naturalienkabinetts, des oben erwähnten Kurfürsten Carl Theodor. Neben den Objekten, die auf das Naturalienkabinett zurückgeführt werden können, gibt es weitere von unklarer Herkunft. Dazu gehört ein bemalter lederner Faltschalen, den ein anhängendes Schild als aus den Sammlungen des Malers Gabriel von Max (1840-1915) kommend ausweist (Abb. 5). Dessen Sammlung hatte die Stadt Mannheim 1917 erworben. Doch beinhaltete sie vor allem anthropologische, archäologische, ethnologische und naturkundliche Objekte. Kein annähernd vergleichbares Stück ist ansonsten in dieser sehr umfangreichen Sammlung zu finden. Auch sind an anderen Objekten der Sammlung Gabriel von Max solche Schilder nicht zu finden. Möglicherweise wurde es also zu späterer Zeit fälschlich angebracht. Doch dann ergibt sich ein



Abb. 5: Ein bemalter lederner Faltbecher (II As 10163), dessen anhängendes Schild auf eine Herkunft aus der Sammlung Gabriel von Max verweist.

weiteres Problem, denn der Faltbecher kann im Inventar von Baumann ebenfalls nicht identifiziert werden. Zwei gleichartige, jedoch nicht bemalte, Faltbecher finden sich auch hier in der Karlsruher Türkenbeute mit den Inventarnummern D 235 und D 236, beide bereits im Inventar

der „Türkischen Kammer“ von 1772 nachweisbar (Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1991: 299-300 und 471).

Im Inventar des Mannheimer Altertumsvereins von 1882 werden weitere Objekte genannt, für die eine alte Inventarnummer verzeichnet ist und die der Beschreibung nach ebenfalls osmanischen Ursprungs sein können, unter anderem Kleidungsstücke. Diese gilt es in der Zukunft zu identifizieren. Gleichsam fällt auf, dass die bisher gefundenen Stücke allesamt aus Schusswaffen und deren Zubehör bestehen. Einzige Ausnahme ist der nicht sicher zuzuweisende Faltbecher. Es fehlen somit Nahkampfwaffen und jegliche weitere Form der Ausrüstung.

Eine Ursache hierfür lässt sich in den Napoleonischen Kriegen suchen, während derer auch die ethnologischen Bestände durch Offiziere der französischen Truppen reduziert wurden (Speyer 1925:187-189, Bischof 1997: 93-94). Dass ausschließlich Fernwaffen Eingang in die kurfürstlichen Sammlungen gefunden haben sollten, kann als sehr unwahrscheinlich gelten.

Der volle Umfang der Bestände zu Zeiten von Kurfürst Carl Theodor lässt sich wegen des Fehlens des Inventarbuches derzeit nicht rekonstruieren. Möglicherweise fördern weitere Recherchen innerhalb der Sammlungen neue Stücke zutage, die neben einem umfangreicheren Objektkorpus auch eine entsprechende Lesart der Sammlungsgeschichte konsolidieren können.

*Text und Fotos: Martin Schultz (m-schultz@gmx.net)*

#### ANMERKUNGEN

- 1 „Detail des Peintures des deux Cabinets Electoraux à Mannheim“, Generallandesarchiv Karlsruhe, GLA 213/1908
- 2 Bischof 1989: 29; wie im Weiteren gezeigt wird, befinden sich auch an weiteren Objekten noch die originalen Inventarnummern auf Papier, jedoch ohne das Wappen oder anderweitige Hinweise auf eine genauere Sammlungsherkunft.
- 3 „En 1763 S.A.S.E. Charles Theodore occupe a inspirer le goût des Sciences à ses sujets, créa à Mannheim une Académie de Sciences et Belles Lettres. Ainsi la Bibliothèque et au Cabinet de Medailles que ce Souverain avoit déjà formés dans son Château, il avoit pensé qu'il falloit ajouter un Cabinet d'Histoire naturelle pour encourager Ses sujets a l'étude des productions de la nature, et qu'il falloit couronner enfin ces etablissements glorieux par celui d'une Académie de Sciences.“
- 4 Es handelt sich dabei um die Inventarnummern II As 3727 bis 3731 und II As 3767. Die Pfeile waren 1924 vom Mannheimer Altertumsverein an das Zeughausmuseum überwiesen und als „Pfeile, Japan“ erfasst worden.
- 5 Die beiden Mannheimer Bogenfutterale tragen die Inventarnummern II As 4243 und II As 10168, das Gegenstück in Karlsruhe die Inventarnummer D 105.

#### LITERATUR

**Badisches Landesmuseum Karlsruhe:** Die Karlsruher Türkenbeute: die „Türkische Kammer“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden“, München 1991

**Bischof, Henning:** Die völkerkundlichen Sammlungen der Stadt Mannheim. Ein historischer Rückblick, in: Mannheimer Hefte, 1989, 1: 28-34

— Das Mannheimer Naturalien-Kabinett und seine völkerkundliche Sammlung, in: Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig, Band XLI: 91-103, 1997

**Speyer, Carl:** Das kurfürstliche Naturalienkabinett in Mannheim während der Revolutionskriege 1793-1802, in: Mannheimer Geschichtsblätter 28(9): 187-189, 1925

#### ARCHIV ABTEILUNG WELTKULTUREN UND IHRE UMWELT, REISS-ENGELHORN-MUSEEN, MANNHEIM

**Baumann, Karl:** Katalog des Grossh. Antiquariums zu Mannheim. 1882

**Collini, Cosimo Alessandro:** Description succinte du Cabinet d'Histoire Naturelle de son Altesse Serenissime Electorale Palatine. Mannheim: Imprimerie de l'Academie, 1767

**Kilian, Johann Philipp:** Wegweiser durch die Säle des Großherzoglichen naturhistorischen Museums in Mannheim. Mannheim: Druckerei von Kaufmann, 1838

**Strübing, E.:** Denkschrift über die Sammlungen für Natur- und Völkerkunde in Mannheim. Archiv Abteilung Weltkulturen und ihre Umwelt, Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim ohne Jahr

**GEHEIMES HAUSARCHIV MÜNCHEN, BAYERISCHES HAUPTSTAATSARCHIV, MÜNCHEN, HS 215**

**Traitteur, Theodor von:** Lage der wissenschaftlichen Kabinette, Nutzen, Verbesserung und Ersparniß, 1802

# Europäische Kombinationen von Federschmuck des Amazonas-Gebietes

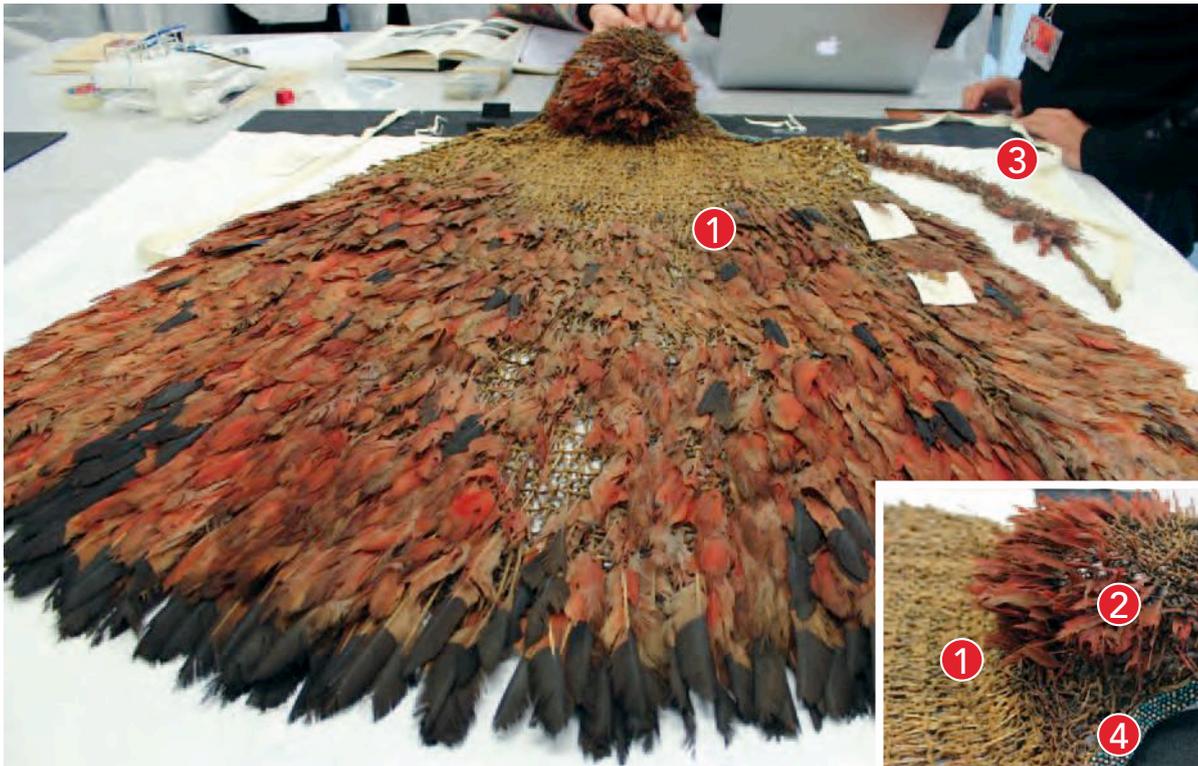


Abb. 1: „Cape der Tupinambá“ im Musée du quai Branly (Inv. Nr. 71.1917.3.83), aus vier Teilen bestehend Cape (1), Haube (2), Feder-Binde (3), Perlen-Binde (4).

Federschmuck besteht häufig aus Bändern, Binden, Steckern etc., die zu komplexen Objekten zusammengefügt wurden. Diese Elemente sind meist leicht voneinander trennbar, um die Aufbewahrung und den Transport zu erleichtern. Gelangten diese mehrteiligen Objekte in Museen oder private Sammlungen, ging häufig das Wissen um den richtigen Aufbau verloren. So verwundert nicht, dass in den Katalogen und/oder Ausstellungen sehr vieler Museen diese Objekte unvollständig oder aber falsch kombiniert gezeigt wurden und werden. Selbst aus Elementen verschiedener Ethnien wurden quasi intertribale Objekte geschaffen. Besonders betroffen von derartigen europäischen Neukombinationen sind die alten Bestände, die sich bereits vor 1900 in Europa befanden. Die gewählten Beispiele, je ein Cape der Tupinambá aus dem Musée du quai Branly - Jacques Chirac in Paris und den Musées royaux d'art et d'histoire in Brüssel sowie eine Kopftrophäe der Munduruku der Ethnologischen Sammlung der Universität Göttingen zeigen, dass derartige Irrtümer selbst bei sehr bekannten Stücken über Jahrhunderte

unerkannt bleiben können.<sup>1</sup>

Bei den Beispielen aus der damaligen Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie, dem heutigen Musée de l'Armée, lässt sich der Entstehungszeitpunkt genauer eingrenzen, aber auch diese Stücke, heute im Musée du quai Branly - Jacques Chirac, sind bisher nicht als europäische Kombinationen beschrieben. Das letzte Beispiel, ein Kopfschmuck der Wayana oder Apalai, ist der komplexeste (bekannteste) Federschmuck des Amazonas-Gebietes und besteht aus vielen Teilen - mit entsprechenden Möglichkeiten für Irrtümer.

Diese Verfälschungen unterscheiden sich insofern von Fälschungen, als eine betrügerische Absicht fehlt. Gewinnstreben, Diffamierung, Verherrlichung oder ähnliches sind hier nicht zu vermuten, denn die Neukombination war nicht bewusst geplant und inszeniert, sondern ist entweder eine Interpretation von Objekten nach europäischen Vorbildern oder schlicht das Resultat von Unkenntnis, Ungenauigkeit, Nachlässigkeit, Bequemlichkeit oder Ignoranz.

## OBJEKTANALYSE

Eine systematische Objektuntersuchung beinhaltet nicht nur die Analyse von Material und Herstellung, sondern identifiziert auch die Elemente des Stücks und deren Verbindungen miteinander. Außerdem sind etwaige Schäden zu beschreiben. Qualitativ gibt es zwei Untersuchungsmöglichkeiten: eine rein optische, die meist Arbeitsfotos einschließt, und eine zusätzlich haptische, die auch das Berühren der Objekte zulässt. In fast allen Museen ist letztere nur ausgebildeten Restauratoren gestattet und sie können die Stücke dadurch wesentlich genauer untersuchen. Der Wissenschaftler darf vermessen, wiegen und er kann entsprechende Detailfotos machen. Eine eindeutige Identifizierung des Materials ist rein optisch nicht immer möglich und zur Herstellung können meist nur Vermutungen geäußert werden. Der vorliegende Artikel enthält vor allem hinsichtlich der beiden Umhänge in Brüssel und Paris, aber auch zu den Stücken in Kopenhagen und Mailand verschiedene Vorschläge zur Ausrichtung und zum Design zukünftiger Untersuchungen, um dann einige der gestellten Fragen gemeinsam mit Restauratoren weiter zu bearbeiten. Vor allem den Verbindungsstellen von Bestandteilen sollte bei weiteren Untersuchungen größere Aufmerksamkeit geschenkt werden

**Kombination nicht zusammengehörender Teile verschiedener Regionen – ein Cape der Tupinambá<sup>2</sup> im Musée du quai Branly–Jacques Chirac (Paris)**

Eines der ältesten und auch im weltweiten Vergleich bedeutendsten Stücke im Musée du quai Branly–Jacques Chirac ist ein Feder-Cape der Tupinambá aus dem 16. Jahrhundert<sup>3</sup>, das vorher zu den Beständen des Musée d'ethnographie du Trocadéro gehört hatte. Möglicherweise befand sich das Cape bereits im 16. Jahrhundert in einem königlichen Kabinett („Cabinet Royal“), gelangte von dort in die Sammlungen des königlichen Gartens („Jardin du Palais Royal“) und endlich in den Bestand des Muséum des Antiques der Bibliothèque nationale.<sup>4</sup> Ob es, wie die Keule der Tupinambá (Inv. Nr. 71.1917.3.62), auch in der Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie<sup>5</sup>, dem heutigen Musée de l'Armée, ausgestellt war, ist unklar. Einen ersten sicheren Nachweis gibt es durch den französischen Südamerikanisten Alfred Métraux (1902–1963). Im Musée du Trocadéro war das Cape an einer Puppe mit dem Hinweis ausgestellt: „*chef galibi au XVIIIe siècle.*“<sup>6</sup> Dort muss es bereits vor 1894 zu sehen gewesen sein, denn der deutsche Ethnologe Paul Ehrenreich (1855–1914) erwähnt das Stück in einer Publikation im Jahr 1894, und Métraux schreibt 1932, dass Ehrenreich erstmals das Cape den Tupinambá zugeordnet hat.<sup>7</sup> Im bereits genannten Bericht des Musée du quai Branly heißt es 2014: „*Alfred Métraux fand das Cape [...] und war der erste, der [es] als von den Tupinambá Brasiliens stammend identifizierte.*“ (S. 100) Gemeint ist damit wohl, dass das Pariser Cape 1928 bzw. 1932 von Alfred Métraux erstmals ausführlich beschrieben wurde. Heute sind die Sammlungsangaben in der online-Datenbank des Musée du quai Branly wie folgt<sup>8</sup>:

„*Type d'objet : Textile ou vêtement*  
*Géographie : Amérique – Amérique du Sud – Brésil – Rio de Janeiro (état) – Rio de Janeiro (baie de)*  
*Culture : Amérique – Tupinamba*  
*Date : 16e siècle*  
*Matériaux et techniques : Plumes, coton, fibres végétales, perles de verre*  
*Dimensions et poids : 117 x 108 x 10 cm, 840 g*  
*Précédente collection : Musée de l'Homme (Amérique)*  
*Ancienne collection : André Thevet*  
*Numéro d'inventaire : 71.1917.3.83 D“*

Ein prüfbarer Beleg dafür, dass das Stück von „André Thevet“ gesammelt wurde, wird in keiner Publikation des Museums genannt. Da hierauf die regionale Zuordnung „Bucht von Rio de Janeiro“ beruht, ist diese somit auch anzweifelbar. In einer öffentlichen Datenbank müssten derartige Behauptungen wenigstens mit dem Hinweis „These“ versehen werden.

**Die Ergebnisse von Alfred Métraux (1928, 1932)**

Métraux geht in seiner Literaturrecherche auf die verschiedenen zeitgenössischen Autoren ein, die im 16. und 17. Jahrhundert diesen Federschmuck-Typus erwähnten (1932: 8 f.). Die Federbestimmung „Roter Ibis (Eudocimus ruber)“ stammt von dem Ornithologen Edouard Bourdelle (1876–1960). Métraux analysierte den Aufbau des Umhanges und die Knoten, mit denen die Federn verbunden sind (1932: 4). Er schreibt über das Cape: „*Es besteht aus einem Baumwollnetz, in dessen Maschen ziegelartig einander überlappende rote Federn so fixiert sind, dass eine einheitlich wirkende Oberfläche entsteht. Abbildung 1 zeigt die Knoten, mit welchen die Federkiele verbunden sind.*“ (1932: 3f.) Weiterhin nennt er den haubenartigen Teil (2) und das Perlen-Band (4): „*Das Cape endet in einer Kapuze, bei welcher das Netz aus Baumwollfäden dünner ist und die Knoten deutlich anders sind (siehe Abb. 2). An dieser Kapuze ist eine Art Stirnbinde befestigt, ein Diadem aus Glasperlen, welches nachträglich hinzugefügt wurde.*“ (Métraux 1932: 4) Ein paar Seiten später heißt es: „*Die Binde mit aufgestickten Glasperlen, welche den Abschluss der Kapuze bildet, belegt, dass der Mantel von einem Stamm kommt, der seit langer Zeit im Kontakt mit den Weißen war. Das genau war der Fall bei den Tupinamba der Bucht von Rio de Janeiro.*“ (1932: 12) Métraux bemerkt nach einem Vergleich mit weiteren vier Capes in Kopenhagen, Basel, Berlin und Brüssel, die er selbst untersuchen konnte: „*Das Exemplar im Trocadéro ist mit einer Kapuze versehen, die bei den anderen erhaltenen Feder-„Mänteln“ der Tupinamba nicht vorhanden ist.*“ (Métraux 1932: 3)

Die Feder-Binde (3) ist bei ihm nicht erwähnt.

### Besteht das Stück aus vier Teilen?

Betrachten wir zunächst die Feder-Binde (3), der bisher von keinem Autor größere Aufmerksamkeit geschenkt wurde (Abb. 2).

**Material:** Ob hier ausschließlich Federn des Roten Ibis (*Eudocimus ruber*) oder eventuell auch des *Aramacoccyz* verwendet wurden, lässt sich anhand der Fotos nicht eindeutig sagen, da von vielen Federn nur noch Kiele und Reste der Fahnen erhalten sind. Auch das Material der Fäden (Pflanzenfaser und/oder Baumwolle?) und die Art der Knoten ist so nicht feststellbar. Die geschätzte Länge ist 40 bis 60 cm.

**Technik:** Die etwa zehn Feder-Bänder sind jeweils gleich aufgebaut und netzartig miteinander verknüpft. Um einen Basis-Faden sind die Kiele der Federn geknickt und mit einem fortlaufenden Faden ist jeweils die entstandene Schlaufe fixiert. Die Bänder sind durch je ein querlaufendes Stäbchen von etwa drei bis vier Zentimetern Länge an den Enden gleichsam „geordnet“ (siehe Detail Abb. 2), was einem Verheddern entgegenwirkt. Hinter diesen Stäbchen sind die Bänder zu einer dickeren Schnur vereint.<sup>10</sup>

**Objekt-Typus:** Die Feder-Binde konnte entweder direkt um den Kopf gebunden oder auf einen geflochtenen Kopf-Reif gezogen werden. Wegen der netzartigen Struktur wird jedoch von einem direkten Tragen auf dem Kopf ausgegangen.

**Verbindung mit dem Cape:** Ein Ende der Feder-Binde ist mit dem Netz des Capes durch einen einfachen Knoten verbunden, wenige Zentimeter unterhalb der Perlen-Binde.

**Herkunft:** Das Ordnen von Feder-Bändern durch querlaufende Stäbchen ist bisher nur von den Kariben der Region der heutigen Guayanas (Küste wie Hinterland) belegt (vgl. Abb. 13), könnte auch in Venezuela und bei den schon im 16. Jahrhundert ausgerotteten oder vertriebenen Kariben im Bereich der Antillen existiert haben.



Abb. 2: Feder-Binde (3) der Kariben?, Detail „querlaufendes Stäbchen“ und „Knubbel“ (Pfeile)

Auf das nachträgliche Anbringen der Binde (4) mit hellblauen und weißen Perlen hat bereits Métraux hingewiesen und er vermutete, dass diese von den Tupinambá hergestellt wurde. Eine ähnliche Arbeit findet sich jedoch an keinem erhaltenen Stück derselben und bisher auch an keinem anderen Objekt des amazonischen Tieflandes in der Datenbank des Autors.<sup>11</sup>

**Material:** Die weißen und hellblauen Glasperlen sind mit Fäden auf einen textilen Träger genäht, dessen Unterseite auf meinen Fotos nicht erkennbar ist. Im bereits genannten Bericht des Museums ist als Material „Seide“ (!) genannt (2014: 101).

**Technik:** Die Länge lässt sich schätzen, da die Perlen-Binde mit der Haube und dem Cape verbunden ist - es sind etwa 70 bis 90 Zentimeter. An einem Ende ist eine Art Knubbel aus Perlen (siehe Detail Abb. 2). Nicht sichtbar ist auf dem Arbeitsfoto das zweite Ende. Trotz einiger Fehlstellen und Schäden ist das Muster der Perlanordnung erkennbar, dieses ist, jeweils von unten gesehen: vier blaue und zwei weiße - vier weiße und zwei blaue - vier blaue und zwei weiße etc. (siehe Detail Abb. 3).

**Objekt-Typus:** Sowohl die Konstruktion als auch die Län-

ge lassen darauf schließen, dass die Binde ursprünglich als Gürtel verwendet wurde.

**Verbindung mit dem Cape:** Auf Fotos der Seitenansichten ist zu sehen, dass die Perlen-Gürtel mit einem Faden an Cape und Haube vernäht ist.

**Herkunft:** Die Vermutung des Autors war 2013, dass das Stück eher in Afrika hergestellt wurde. Es handelt sich aber wohl um eine europäische oder europäisch beeinflusste Arbeit des 16. bis 18. Jahrhunderts. Eine Untersuchung des Fadens, mit dem die Perlen vernäht sind und des textilen



Abb. 3: Gürtel (4) aus Glasperlen, Detail „Perlanordnung“ und „rundes Zentrum“

### ANALYSE DER PERLEN

Die Untersuchung von 10 weißen und 16 hellblauen Perlen durch Philipp Colomban<sup>12</sup> ergab folgendes Ergebnis. „Hinsichtlich der analysierten weißen Perlen gibt es keine Hinweise diese als modern einzustufen. „Die Technik der Trübung durch Zinnoxid war seit dem Mittelalter bekannt und wurde nach 1850 kaum noch verwendet, da dann eine Trübung durch Blei- oder Calciumarsenat üblich war.“ (Colomban 2013)

Bei den hellblauen Perlen gibt es „mindestens vier, vielleicht auch fünf verschiedene Typen: der Typ B3 ist modern, die Typen B2 und B5 alt. Möglicherweise sind die Perlen vom Typ B3 späterer Ersatz. Für die blauen Perlen des Knubbels gilt, dass alle untersuchten modern und vom Typ B3 sind. Möglicherweise handelt es sich um eine spätere Ergänzung.“ (Colomban 2013)

Michael Oehrl machte auf Grundlage von Fotos folgende Anmerkungen: „Bei der Beurteilung von Glasperlen ist neben der Farbe, die Größe, die Form und die Oberfläche der Perle wichtig. Es handelt sich hier um sogenannte Samen- oder Saatperlen kleiner bis mittlerer Größe von xx mm [Die Größe der Perlen ist in keinem der vorliegenden Texte genannt.]. Die Form der meisten Perlen ist runder als üblich und zwar im Verhältnis Höhe zu Durchmesser 1:1 statt 1:1,5. Dieser Typus wurde sonst eher in der Größe 5 bis 8 mm verwandt. Die Oberfläche weist einen erheblichen Glanz auf, was aber bei geeigneter Lagerung der Glasperlen selbst nach längerer Zeit

nicht ungewöhnlich ist.

Bei weißen Glasperlen, die vor etwa 1850 hergestellt wurden, ist die Brillanz bzw. Helligkeit oft wesentlich geringer als bei später gefertigten. Dies lässt sich auf unterschiedliche opak machende Substanzen (Trübungsmittel) zurückführen. Wie das Labor angibt, handelt es sich hier um Zinnoxid (SnO<sub>2</sub>), das vorwiegend im 16. und 17. Jahrhundert benutzt und nach 1850 praktisch nicht mehr verwendet wurde. Die Glasperlen könnten also auch aus dem 16. Jahrhundert sein (Karklins 1967: 165). Das Alter der hellblauen Glasperlen (von gleicher Größe und Form) ist per Augenschein kaum zu beurteilen. Auch hier geben die Laborergebnisse detailliertere Informationen. Teilweise handelt es sich um Glasmaterial, das auf jeden Fall vor 1850 hergestellt wurde, teilweise um „moderne“ Perlen. Hier könnte die Analyse der zum Auffädeln verwendeten Fäden weiterhelfen. Sind diese unterschiedlich und weichen vom Originalmaterial ab? Auffällig ist, dass bei zwei direkt nebeneinander liegenden hellblauen Perlen eine moderne (Tu\_07) und eine alte (Tu\_10) verwendet wurde, ohne dass auf dem Foto eine Reparatur sichtbar ist. Möglicherweise wurden auch ältere Perlen auf einem neueren Gewebe wiederverwendet, worauf eine große Anzahl moderner Perlen hinweisen würde. Dass der „Knubbel“ ausschließlich aus neuen Perlen zu bestehen scheint, ist ungewöhnlich, wäre aber als spätere Ergänzung erklärbar.“ (Mail vom 30. Mai 2017)

Trägers werden genauere Hinweise zur Herkunftsregion liefern können. Auf zwei Abweichungen hinsichtlich Material und Technik zwischen der „Kapuze“ (2) und dem Cape hat bereits Métraux hingewiesen. Die Knoten sind unterschiedlich und die Bänder dünner. Aber auch die Struktur und das Material sind anders.

**Material:** Für das Netz der Haube wurden Fäden aus dunkelbrauner Pflanzenfaser und hellbraune aus Baumwolle verwendet (Abb. 3). Die roten Federn sind im Stirnbereich bis auf Reste der Kiele weitgehend verschwunden (Abb. 4), aber im Nackenbereich sind ausreichend viele erhalten, um bestätigen zu können, dass es sich um Flügel- und Schwanzfedern des Roten Ibis (*Eudocimus ruber*) handelt. Auffällig ist eine (?) grüne Papageien-Feder (*Amazona* sp.). Zu untersuchen ist, ob diese später hinzugefügt wurde.

**Technik:** Mindestens bei einem Teil der Federn ist erkennbar, dass die Spule jeweils um die dunkle Schnur geklappt und die entstandene Schlaufe mit einem fortlaufenden hellen Baumwollband fixiert ist. Dies ergibt das Bild von zwei Strukturen, einer



Abb. 4: Haube (2)

dunklen und einer hellen, während das Cape einheitlicher wirkt, weil ausschließlich hellbraune Baumwolle verwendet wurde. Bei der Haube ist ein rundes Zentrum erkennbar, von dem aus angefangen und nach außen geknüpft wurde (siehe Detail Abb. 3). Zu den Randabschlüssen der Haube kann nichts gesagt werden, denn diese Bereiche sind entweder mit der Perlen-Binde oder dem Cape verbunden und auf meinen Fo-

tos nicht ausreichend erkennbar. Das Vermessen der Haube könnte auch einen Hinweis darauf liefern, wie groß der Kopf des Trägers war.

**Objekt-Typus:** Eine Haube, die beim Tragen den Nacken und Teile der Schultern bedeckte.

**Verbindung mit dem Cape:** Das dunkle Netz der Haube ist mit einer Schnur aus Pflanzenfaser [Han?] unsystematisch mit dem Cape verbunden.

**Herkunft:** Die Haube ist von einer der Tupinambá-Gruppen.

Das Cape wurde ursprünglich mit einer Schnur um den Hals am Körper befestigt (siehe Detail Abb. 5) und fiel dadurch über den Rücken und die Schultern des Trägers und endete an den Oberschenkeln.

**Material:** Das Netz ist aus hellen Baumwoll-Fäden geknotet, die (auf den Fotos) ähnlich dick wirken. Im unteren Teil ist mindestens eine Reparaturstelle mit dunklerem Baumwoll-Faden zu sehen. Verwendet wurden fast ausschließlich die Flügel- und Schwanzfedern des Roten Ibis (*Eudocimus ruber*). Nur an dessen Flügelspitzen finden sich an jeder Seite vier schwarz-rote Federn. Jacques Cuisin vom Musée national d'Histoire naturelle kommt in seinem nicht publizierten Bericht vom Mai 2013 ebenfalls zu diesem Ergebnis und nennt 139 erhaltene Federn des linken und 79 des rechten Flügels (Cuisin 2013: 2)<sup>3</sup>. Im Cape verteilt sind mehrere blaue Federn, die von verschiedenen Aras sein können (Flügel oder Schwanz). Cuisin nennt in seinem Bericht neun Schwanzfedern des Ara ararauna.<sup>4</sup> Eine Schwanzfeder ist gelb-blau (siehe Detail Abb. 5), möglicherweise handelt es sich um Tapirage, d. h., die Farbe wurde künstlich am lebenden Vogel verändert. Cuisin ist hier anderer Ansicht; er vermutet: „Diese unscharfen Farben sind Folge einer partiellen Schädigung des Keratins: Die Federn haben durch eine mechanische Einwirkung (?) einen Teil ihrer Oberflächennanostruktur verloren, durch die das klare Blau der Federfahnen entsteht.“ (2013: 3) Die heutige Farbe sei also ein Resultat der Alterung des Objektes.

Gegen diese Deutung spricht die flächig gleichmäßige Farbänderung auch in den Bereichen, wo diese Feder von anderen überdeckt wurde und wird. Eine „mechanische Einwirkung“ sollte dann auch auf dem Kiel oder im blauen Bereich der Feder sichtbar sein.

**Herstellung:** Zwei Vorgehensweisen sind denkbar. (A) Zunächst wurde

das komplette Netz hergestellt (dann wohl von oben begonnen) und in einem zweiten Arbeitsgang wurden die Federn von unten nach oben eingehängt. (B) Es wurde von unten begonnen und die Federn wurden jeweils schichtweise im entstehenden Netz eingearbeitet. Wahrscheinlicher erscheint mir Variante (A), weil das Arbeiten mit den Federn in einer bestehenden Struktur einfacher ist. Die Spule ist jeweils in der Masche eines Netzes eingehängt und die Schlaufe mit einem fortlaufenden Baumwollfaden fixiert. Dieser ist wenigstens teilweise etwas dünner als der für das Netz verwendete. Métraux hat die Knoten des Netzes beschrieben, nicht jedoch die Techniken der vier Randabschlüsse. Auch in dem Bericht des Musée du quai Branly findet sich dazu nichts. Von Interesse ist weiterhin die Anzahl der Knoten und Maschen des Netzes, denn diese lässt Rückschlüsse auf die ursprüngliche Zahl der Federn zu.

Die Schwarz-Weiß-Fotos auf den Rückseiten der alten Karteikarten lassen einen breiten zentralen Bereich sowie links und rechts schmalere Streifen erkennen, die wie angesetzt wirken. Auf meinen Fotos sind diese



Abb. 5: Cape (1), Details Befestigungsschnur des Capes und blau-gelbe Tapirage-Feder

Bereiche leider nicht erkennbar.

Zu beachten sind auch die flächigen Schäden im oberen Bereich des Capes und im oberen Bereich der Haube; nur die Spulen der Federn sind dort noch erhalten (siehe Abb. 1). Dies ist eigenartig, denn zu erwarten wäre doch, dass sich der Schaden bei der Haube im unteren Bereich und dann direkt anschließend auch an dem Cape befindet. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Schäden entstanden sind, als die beiden Teile noch nicht zusammengefügt waren.

### Fazit

Wie im Februar 2013 festgestellt und dem Musée du quai Branly im März mitgeteilt, besteht das Objekt aus vier Teilen: einem Cape (1), einer Haube (2), einer Feder-Binde (3) und einer Perlen-Binde (4). Alle vier Bestandteile sind, abgesehen von den Ibis-Federn, aus unterschiedlichen Materialien hergestellt; die Techniken variieren jeweils oder sind grundlegend anders, es sind konstruktive Abschlüsse der Randbereiche vorhanden, d. h., die Teile konnten auch einzeln getragen werden und die jeweilige Verbindung mit dem Cape ist technisch auf sehr einfachem Niveau.

Dem Bericht des Autors folgend, wurden zwar die vier Bestandteile als solche wahrgenommen und entsprechende Altersuntersuchungen durchgeführt, nicht aber die Verbindungen der drei Teile mit dem Cape näher untersucht. Im Bericht von André Delpuech vom Mai 2014 heißt es: „In das Baumwollnetz des Cape, das aus drei verschiedenen Bändern hergestellt ist, sind Federn des Roten Ibis eingebunden. Die Kapuze, bei der die gleichen Federn verwendet wurden, jedoch das Netz aus Pflanzenfasern besteht, ist mit einer Binde abgeschlossen, bei der Glasperlen auf Seidengewebe aufgezogen sind. Die Kapuze ist in der gleichen Zeit wie das Cape entstanden und wurde mit diesem im Laufe des 16. Jahrhunderts verbunden. Das Ensemble wird komplettiert durch ein Befesti-

gungselement aus Baumwoll-Federbändern. Die C14-Datierung der verschiedenen Elemente bestätigt, dass das Objekt aus dem 16. Jahrhundert stammt“ (Delpuech 2014).

Einige Schlussfolgerungen erscheinen etwas vorschnell, denn zwei Bestandteile sind durchaus nicht typisch für die Tupinambá und folgende weitere Varianten könnten bedacht werden:

(A) Auch wenn alle vier Teile in das 16. Jahrhundert datieren, können diese auch im 16. oder 17. Jahrhundert in Europa kombiniert worden sein. Es fanden an mehreren Orten, darunter auch in Frankreich, Umzüge statt, bei denen Federschmuck aus Amerika getragen wurde, z. B. in Rouen (1550), Stuttgart (1599), Brüssel (1634) und Paris (1662).<sup>15</sup>

(B) Die Bestandteile können aber durchaus auch später, z. B. im 19. Jahrhundert, für eine Ausstellung kombiniert worden sein. Da die Wahrscheinlichkeit sehr gering ist, zufällig drei bzw. vier gleich alte Objekte zu verwenden, wäre diese Kombination erklärbar, wenn zu diesem Zeitpunkt mindestens für die drei Federstücke eine gemeinsame Herkunft dokumentiert war.

Die Haube, die Feder-Binde und die Perlen-Binde wurden nachträglich von Europäern an dem Cape befestigt und die beiden Binden sind nicht von den Tupinambá. Es handelt sich also nicht um ein „Cape der Tupinambá“, sondern um ein Cape und eine Haube der Tupinambá, die ursprünglich nicht zusammengehörten, sowie um einen Gürtel aus Perlen bisher unbekannter Herkunft und eine Kopf-Binde wahrscheinlich aus der Region der Guayanas oder von der karibischen Inselwelt. Die Verbindungen sind jeweils mit einfacher Technik und nicht besonders gründlich ausgeführt.

Wer auch immer die vier Bestandteile kombiniert hat, die Sorgfalt eines indianischen Handwerkers war dieser Person fremd. Der konstruktive

Grund für die Kombination könnte wie folgt gewesen sein: Durch die Verbindung von Haubenteil und Cape entstand eine gewünschte durchgehende Bedeckung von Kopf, Nacken und Oberkörper. Die Feder-Binde diente zum Schließen des Capes im

Schulter- und Brustbereich, ähnlich wie bei den von Adeligen getragenen Umhängen des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Perlen-Binde bildete einen ästhetischen Abschluss an der Stirn und stabilisierte die Verbindung der Haube mit dem Cape.

#### VORSCHLAG FÜR WEITERE UNTERSUCHUNGEN

- Perlen-Gürtel: Maße, Material und Technik des textilen Trägers und des Fadens
- Haube und Cape: Randabschlüsse, Zählen der Maschen und Knoten
- Feder-Binde: Maße, Analyse des Materials und der Technik

Besondere Aufmerksamkeit sollte der Analyse der Fäden gewidmet werden, mit denen die drei Teile an dem Cape befestigt sind. Struktur, Material und Nähtechnik derselben kann genaueren Aufschluss über den Zeitpunkt liefern. Sollten diese aus dem gleichen Material sein, dann kann von einer gleichzeitigen Verbindung der vier Teile ausgegangen werden.

#### Kombination von Teilen des gleichen Typs - ein (?) Cape der Tupinambá in den *Musées royaux d'art et d'histoire* (Brüssel)<sup>16</sup>

Métraux erwähnt, dass sich damals weitere Mäntel der Tupinambá in den ethnographischen Museen in Berlin, Kopenhagen, Frankfurt am Main, Basel, Florenz und Brüssel befanden, von denen er vier selbst untersuchen konnte (1932: 5). Amy Buono nennt in ihrem Artikel des Jahres 2007 zehn Capes in den Museen Basel, Brüssel, Florenz, Kopenhagen, Mailand und Paris; 2015 nennt sie elf. In der zugehörigen Fußnote finden sich allerdings 13 Inventarnummern.<sup>17</sup>

Die beiden Capes in den Völkerkundemuseen Berlin und Frankfurt am Main, bei Métraux noch und bei Buono nicht mehr vorhanden, sind in den Kriegswirren verloren gegangen. Das erstere kam, wie Ehrenreich schreibt, durch Tausch aus Florenz (Inv. Nr. 284?) nach Berlin und erhielt dort die Inventar-Nummer VB 4101.

Berlin 1 VB 4101, Tausch mit Florenz, Inv. Nr. 284?  
Frankfurt am Main 1 Inv. Nr. ?

Von diesen elf Stücken konnte der Autor bisher zehn aus der Nähe sehen oder untersuchen; nur das Cape in Mailand fehlt. Die folgende Tabelle nennt jeweils die Stadt, die dortige Anzahl, die Inventarnummer sowie die Länge und Breite des Stückes in Zentimeter. Weiterhin enthält sie die Körperteile, die beim Tragen bedeckt wurden und den Vorschlag eines Typus, der auf der Größe und der Form basiert. Eine „Haube“ bedeckt den Kopf, den Nacken sowie Teile der Schultern und des Rückens (EH5933, EH5934, EH5935). Ein „Cape“ wird um den Hals gebunden; es bedeckt die Schultern und den Rücken und kann bis zu den Oberschenkeln reichen (KO-EHc52, FI-281, FI-288, BS-lvc657, BRU-AAM5783, MAI-ohne Nr.). Bei dem „Hauben-Cape“ (KO-EH5931) bilden Haube und Cape äußerlich eine Einheit. Ob dies auch eine ursprünglich konstruktive ist, kann nur eine Untersuchung der Innenseite zeigen. (Bei meinen Besuchen in Kopenhagen

Ort	Zahl	Inv. Nr.	Länge cm	Breite	Körperteil	Typus
Kopenhagen	5	EH5931	120	o. A.	Kopf+Oberkörper	Hauben-Cape (?)
		EH5933	60	o. A.	Kopf+Nacken	Haube
		EH5934	52	o. A.	Kopf+Nacken	Haube
		EH5935	60	o. A.	Kopf+Nacken	Haube
		EHc52	110	o. A.	Oberkörper	Cape
Florenz (F)	2	281	115	150	Oberkörper	Cape
		288	115	160	Oberkörper	Cape
Basel (BS)	1	lvc657	125	200	Oberkörper	Cape
Brüssel (BRU)	1	AAM 5783	200	180	Oberkörper	Cape
Mailand (MI)	1	ohne Nr.	155	o. A.	Oberkörper	Cape
Paris (P)	1	1917.3.83	117	108	Kopf-Oberkörper	Cape+Haube

(Bei den Maßangaben ist zu beachten, dass bei einem Netz wegen dessen Elastizität exakte Werte nicht möglich sind.)

2003 und 2004 befand sich das Cape in der Ausstellung.) Bei Buono und Francozo werden alle Objekte als „Capes“ bezeichnet. Doch ist diese Typen-Bildung nicht neu, bereits Métraux verwendete bei seiner Beschreibung der Tupinambá-Sammlung des Kopenhagener Museums die zwei Begriffe „Huer af Fjer“ bzw. Mütze aus Federn (1927: 259) und „Fjerkappe“ bzw. Feder-Cape (1927: 265). Das Cape mit Haube (Inv. Nr. EH5931) nennt Métraux nicht; er hat es bei seinem Besuch in Kopenhagen wohl nicht gesehen. Es wurde in der Sammlung ohne Nummer aufgefunden und im Jahr 1978 der alten Inventarnummer zugeordnet.

Das Mailänder Cape ist 155 cm lang und bei fünf weiteren Capes liegt das Maß zwischen 110 und 125 Zentimetern. Hinsichtlich seiner Länge fällt also besonders das Brüsseler Cape (AAM 5783) auf, das zu den Meisterwerken des Musées Royale Art et d'Histoire gezählt sowie in Ausstellungen und Publikationen weltweit präsentiert wird. Beschrieben wird es wie folgt<sup>18</sup>:

### „Tupinamba

*Atlantic Coast, Brazil*

*Before 17th cent.*

*Feathers, plant fibre; 200 x 180 cm*

*Inv. AAM.5783“*

Das Cape ist erstmals in einem 1781 verfassten Manuskript erwähnt und wurde damals dem Azteken-Herrscher Montezuma zugeschrieben (Calberg 1939: 117). In den 1920er-Jahren kamen daran erste Zweifel und seit 1939 wird das Stück durch die ausführliche Arbeit von Marguerite Calberg als Tupinambá eingeordnet.<sup>19</sup>

Die Männer der Tupinambá werden in der Literatur nicht gerade als Riesen geschildert, eine Körpergröße zwischen 1,50 bis 1,70 Meter kann wohl als üblich gelten. Auf den zeitgenössischen Abbildungen bei Hans Staden endet das Cape entweder oberhalb des Beckens oder es reicht bis zu den Oberschenkeln. Es wird von „zwei Männern getragen: der eine tanzt mit einer Rassel als Erster einer Gruppe von Indianern, der Zweite sitzt am Boden und raucht eine lange Zigarre. In dem 1592/93 erschienenen Buch von de Bry (S. 138) ist diese Staden-Abbildung verändert wiedergegeben.“ (Schlothauer 2007: 66) Bei einer Länge von etwa zwei Metern wäre das Cape beim Gehen über den Boden geschleift worden.

Das Detail bei Abbildung 6 zeigt den oberen Randabschluss des unteren Capes und eine Verbindung mit dem

darüber liegenden Cape durch einen Baumwoll-Faden, die von Calberg als flüchtig („sommairement“) oder rudimentär („rudimentairement“) beschrieben wird. Auch auf verschiedene konstruktive Unterschiede der beiden Capes, z. B. die Art der Knoten und die Größe der Mänschen, weist Calberg hin.<sup>20</sup>



Abb. 6: „Cape der Tupinambá“ in Brüssel (AAM.5783), Detail der Verbindung beider Capes

Calberg hat auch den Kragen („col“) als dritten Bestandteil identifiziert und beschrieben (Abb. 7).<sup>21</sup>



Abb. 7: Kragen („col“) des Umhangs (AAM.5783)

Die nachlässige Verbindung der beiden Capes und die außergewöhnliche Länge des Stückes, die nicht mit zeitgenössischen Darstellungen übereinstimmt, sind ihr aufgefallen. An mehreren Stellen bietet sie Erklärungen an, hat aber nicht den nahe liegenden Schluss gezogen.<sup>22</sup>

### Fazit:

Zwei Capes und eine Stirn-Binde der Tupinambá wurden in Europa oder von Europäern nach dem Vorbild königlicher Umhänge der damaligen Zeit zusammengefügt und somit ist die Anzahl der erhaltenen Capes um eines höher: Es sind 12 und nicht, wie bisher angenommen, 11. Der von Calberg „col“ (Kragen) genannte obere Abschluss des Umhanges ist eine zweckentfremdete Stirn-Binde. Der Werkskorpus der erhaltenen Tupinambá-Objekte kann damit um diesen Typus erweitert werden. Eine weitere Stirn-Binde befindet sich in der ethnografischen Sammlung des Kopenhagener Nationalmuseums, ist dort Bestandteil der Haube (Inv. Nr. H5935) und bisher nicht als eigener Typus identifiziert.<sup>23</sup>

**Kombination nicht zusammengehörender Teile der gleichen Ethnie - Kopftrophäe der Munduruku in Göttingen<sup>24</sup>**

In der Ethnologischen Sammlung der Universität Göttingen befindet sich mit der Nummer Am3453 eine federverzierte Kopftrophäe der Munduruku aus Brasilien (Abb. 8). Wie der Autor bereits 2012 nachweisen konnte, befand sich der mumifizierte Kopf seit 1806 im Besitz des Göttinger Anatomieprofessors Johann Friedrich Blumenbach (1752-1840), der diesen als Geschenk von dem portugiesischen Staatsminister António de Araújo e Azevedo (1754-1817) und vermittelt durch den Lissaboner Arzt Francisco de Mello Franco (1757-1823) erhalten hatte.



Abb. 8: Kopftrophäe der Munduruku mit Oberarm-Binde am Ohr und Stirn-Binde (Inv. Am3453)

Erstmals abgebildet und beschrieben ist der Kopf ohne Federschmuck im Jahr 1808 im fünften Band des Blumenbachschen Schädelwerkes (Blumenbach 1808, S.15f.). Eine weitere Abbildung befindet sich im Buch von Francesco Tantini im Jahr 1812, der dieses Stück der Schädelammlung Blumenbachs auf Seite 61 beschreibt. Zwei etwa um 1820 entstandene farbige Abbildungen zeigen die Kopftrophäe mit einer roten Stirn-Binde, einem orangen Ohrschmuck und hinter dem Kopf sind lange rote, blaue und schwarze Federn dargestellt (Abb. 9).<sup>25</sup> Auf das Jahr 1821 datiert eine schwarz-weiße Abbildung im Reisebericht von Maximilian zu Wied-Neuwied (Abb. 10).<sup>26</sup>



Abb. 9: „Brasilianers Mumienkopf“ (farbiges Abbild)



Abb. 10: Schwarz-Weiß-Stich des Mumienkopfes bei Wied, 1821

Durch die erhaltene Korrespondenz, die sich im Blumenbach-Archiv in Göttingen befindet, lässt sich feststellen, dass die Kopftrophäe bereits in Brasilien mit dem Federschmuck verziert war. In einem Brief vom 8. April 1806 schreibt Mello Franco aus Lissabon an Blumenbach: „*Ich habe die Ehre Ihnen ankündigen zu können, daß die Schädel bereits auf dem Weg nach Hamburg zu Händen Mr. Johan-Ludolph Anderson abgegangen sind. [...] In einem Karton befindet sich, zusätzlich zu zwei Schädeln, ein ganzer Kopf mit Haaren, sehr gut erhalten, geschmückt mit Federn und anderen Ornamenten, wie die Indianer sie tragen.*“ (Blumenbach-Archiv V, 8, Transkription und Übersetzung Autor). Auch ein zweiter Brief von J[oaquim Jose] Lobo [da Silveira] (1772-1846) vom 26. November 1805 bestätigt dies: „*voll Freude eile ich Ihnen zu sagen [...] daß dieser Schädel noch mit der Haut und überdies mit dem dortigen gebräuchlichen Leichenschmuck gekommen say.*“ (Blumenbach-Archiv V, 8)

### Fazit

Die Stirn-Binde ist von den Munduruku, findet sich jedoch an keiner anderen Kopf-Trophäe. Die Untersuchung des Stückes ergab, dass am linken Ohr eine typische Oberarm-Binde der Munduruku befestigt ist. Alle drei Bestandteile sind von den Munduruku, aber in dieser Art der Zusammenstellung einmalig. Daher wird von einer brasilianischen oder europäischen Konstruktion ausgegangen.

### Kreative Kombinationen in der Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie<sup>27</sup>

Während in den bisher genannten Fällen die jeweiligen Schöpfer der neuen Kombination nicht mehr feststellbar sind, ist dies bei den folgenden Beispielen anders. In den Ausstellungen der Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie waren insgesamt 80 Puppen mit Objekten aus verschiedenen Regionen ausgestattet: 20 aus Afrika, 21 aus Ozeanien, 17 aus Amerika und 22 aus Asien (Mouillard 2007: 42). Cecile Mouillard hat in ihrer Magisterarbeit darauf hingewiesen, dass besonders für die Puppen aus Amerika und Ozeanien einige Stücke aus Muscheln und Kernen nach Originalvorbildern hergestellt wurden.<sup>28</sup> Aber es wurden auch vorhandene Stücke zu neuen Objekten kombiniert. Einige dieser Kreationen befinden sich heute im Musée du quai Branly. Hier nur zwei Beispiele von vielen.

#### Beispiel 1: Ein Hüftschmuck (Inv. Nr. 71.1917.03.079)

In der Datenbank des Museums heißt es zu diesem Stück, das Mouillard an der Puppe mit der Nummer 42 identifiziert hat, die einen „Indianer aus Guayana“ darstellen soll: „Ornement en plumes montées sur coton - Brésil ou Guyane 2619“. Ein zwischen 1890 und 1910 entstandenes Foto zeigt die geschmückte Figur.<sup>29</sup> Die zugehörige Tabelle enthält weitere Informationen: „Pagne, Delasalle, 4.10.1876, Inv. Nr. Galerie ethnographique 2619pn“ (2007:

150). Das Stück wurde also am 4. Oktober 1876 von einem Herrn Delasalle erworben und soll ein Hüftschmuck sein („pagne“). Es besteht aus einem hellbraunen textilen Träger (L = 60 cm, B = 25 cm), einem Bereich überwiegend blauer Federn und einer roten sowie einem zweiten Bereich überwiegend gelber Federn mit rot-schwarzen Segmenten.

Im blauen Bereich ist die Technik sehr einfach. Insgesamt 29 blaue an den Spitzen beschnittene Flügelfedern des Ara macao oder chloroptera (rötliche Unterseite) und ararauna (gelbliche Unterseite) sowie eine rote Ara-Schwanzfeder (A. macao) sind in das gefaltete Gewebe geklebt (siehe Detail Abb. 11).

Im gelben Bereich ist die Technik sehr viel anspruchsvoller, allerdings besteht dieser aus zwei fast gleichen Bestandteilen, die eindeutig von den karibsprachigen Wayana oder Apalai aus einem der Guyanas sind. An der Verbindungsstelle der beiden Teile wurde ein anderer Faden verwendet sowie eine rote und zwei blaue Ara-Federn aufgenäht (siehe Detail Abb. 11). Die beiden Feder-Binden bestehen überwiegend aus gelben Federn und je zwei rot-schwarzen Segmenten, die mit Baumwollfäden an den Spulen verbunden sind. Die Anzahl dieser Fäden ist links und rechts unterschiedlich. Auf der linken Seite sind es Basis-Faden plus vier Fäden und auf der rechten Basis-Faden plus acht. Auch die Technik ist bei beiden Binden unterschiedlich.<sup>30</sup> Auf Abbildung 11 ist erkennbar, dass damals an den Enden der vier roten Ara-Schwanzfedern kleine Feder-Stecker angebracht waren, die heute fehlen. An einer dieser Federn sind noch die Reste eines Fadens erkennbar.

Jeweils eine dieser Feder-Binden wurde jeweils zusammen mit unterschiedlichen anderen auf ein Flechtwerk gebunden und auf dem Kopf getragen, z. B. an dem hutartigen Kopfschmuck olok oder orok (Abb. 12).<sup>31</sup>



Abb. 11 a, b: Hüftschmuck („pagne“) Inv. Nr. 71.1917.03.079 und Puppe „Indien de Guyane“



Abb. 11 c, d: Einkleben der blauen Federn, Verbindungsstelle der beiden Feder-Binden



Abb. 12 Kopfschmuck olok der Wayana bei H. C. de Goje 1902

## Beispiel 2: Ein Hüftschmuck (Inv. Nr. 71.1917.03.082)



Abb. 13: Hüftschmuck („pagne“) Inv. Nr. 71.1917.03.082 und Puppe „Indien de Brésil“, Detail: „querlaufendes Stäbchen“



In der Datenbank des MQB heißt es zu diesem Stück: „Ornement en plumes montées sur coton - Brésil ou Guyane“. Mouillard hat das

Stück der Puppe mit der Nummer „42 bis“ zugeordnet, die einen „Indianer aus Guayana“ darstellen soll. Ein zwischen 1890 und 1900 entstandenes Foto zeigt die geschmückte Figur (2007: 152).<sup>32</sup> Die zugehörige Tabelle enthält weitere Informationen: „Pagne, Delasalle, 01.03.1879, Inv. Nr. Galerie ethnographique 3254pn“ (2007: 153). Die Identifizierung von Mouillard ist in diesem Fall nicht richtig, vielmehr ist der „Hüftschmuck“ an Figur 43 befestigt (Abb. 60).<sup>33</sup> Die Angaben sind hier: „Pagne, Delasalle, 18.07.1877, Inv. Nr. Galerie ethnographique 2933pn“, und aus der zugehörigen Fußnote ergibt sich, dass es ursprünglich zwei „cache-pagne“ waren.<sup>34</sup> Es ist keine Inventarnummer des Trocadero oder des quai Branly angegeben, sondern: „Localisation actuelle: Inconnue“ (Mouillard 2007: 155). Die beiden jeweils etwa drei Zentimeter breiten Feder-Binden aus Baumwolle, die nachlässig auf ein unsauber zugeschnittenes Gewebe (ca. 32 cm x 12 cm) genäht sind, befinden sich heute im Musée du quai Branly (Inv. Nr. 71.1917.03.082).

Auf ein Gewebe aus Baumwolle sind je sechs sorgfältig hergestellte Feder-Bänder genäht und überlappen sich so, dass Farbfelder entstehen. An den Rändern schließen die Binden jeweils mit einem Stäbchen ab (Abb. 13 Detail).<sup>35</sup>

### Fazit

Zur Präsentation in Ausstellungen, als Hüftschmuck an zwei Puppen, wurden im damaligen Musée d'Artillerie jeweils zwei Feder-Binden des gleichen Typus miteinander verbunden. Diese waren ursprünglich von den Wayana oder Apalai als Bestandteil eines hutähnlichen Kopfschmuckes hergestellt und wurden zusammen mit unterschiedlichen anderen auf ein Flechtwerk gebunden, ein Beispiel ist der olok oder orok (Abb. 12).

### Falsch zusammengesetzte Teile<sup>36</sup>

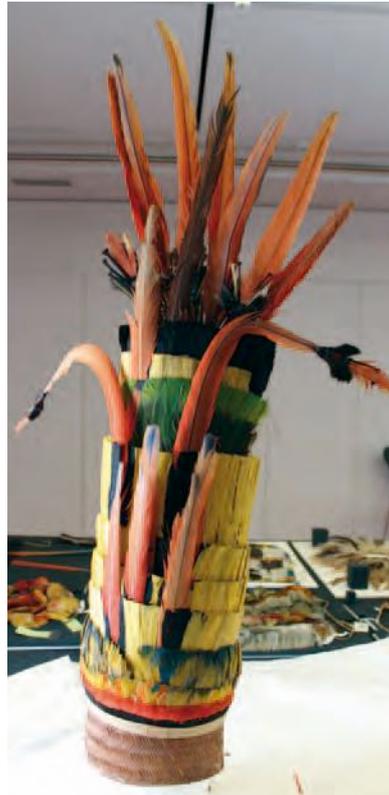


Abb. 14 a: Hutartiger Kopfschmuck aus der Sammlung Henri Coudreau aus den 1880er-Jahren (Inv. Nr. 71.1890.93.158)

Der hutartige Kopfschmuck (103 x 34 x 17 cm), der sich heute mit der Inventarnummer 71.1890.93.158 im Musée du quai Branly befindet, wurde von dem französischen Forschungsreisenden Henri Coudreau (1859–1899) in den 1880er-Jahren bei den „Roucouyenne“ (Wayana) gesammelt. Diese lebten damals einige hundert Kilometer von der Küste entfernt im Hinterland von Französisch-Guayana, Brasilien und Surinam.

Derartige Stücke wurden damals fast immer in zerlegtem Zustand transportiert. Wie viele Bestandteile („couronne de plumes“) ursprünglich zu dem Stück gehörten, ergibt sich aus der Sammlungsliste des Musée du Trocadero nicht. Hier heißt es:

„90.93.158 Haute coiffure, plusieurs couronnes de plumes montées sur vannerie, Indiens Roucouyennes“

An der untersten Feder-Binde ist ein altes Etikett („Coudreau 65“) aufgeklebt. Beim Öffnen der einzelnen



Abb. 14 b: Geöffnete Feder-Binden und das Detail Etikett „Coudreau 67“

Binden zeigt sich, dass nur noch an einer mit schwarzen Federn, von unten gezählt die achte Binde, ein Etikett („Coudreau 67“) vorhanden ist (Abb. 14 b Detail). Dadurch ist klar, dass die einzelnen Teile nach Museumseingang kombiniert wurden. Unklar ist damit zweierlei: ob alle Bestandteile an dem Objekt von Coudreau stammen und falls ja, ob diese bei den Herstellern alle auf dem Flechtwerk fixiert waren. Letzteres lässt sich eindeutig verneinen.

Ein ähnliches Flechtwerk und die gleichen Typen von Feder-Binden finden sich an dem bereits erwähnten hutartigen Kopfschmuck der Wayana und Apalai, dessen Aufbau gut belegt ist (Abb. 12).<sup>37</sup> Die ursprünglich klare Ordnung der Feder-Binden ist bei dem Objekt mit der Inventarnummer 71.1890.93.158 verloren gegangen, zwei Typen sind mehrfach vorhanden, einige fehlen (vgl. Abb. 12), bei den Feder-Steckern ist keine sinnvolle Reihenfolge erkennbar.<sup>38</sup> Coudreau hat mindestens das Flechtwerk

eines weiteren olok mitgebracht (Inv. Nr. 71.1890.93.41), außerdem sind in seiner Sammlung weitere Stücke, die Bestandteile von 71.1890.93.158 gewesen sein können. Weiterhin könnten auch einige „ohne Nummer“ aufgefundene Objekte hierher gehört haben.

### Fazit

Die Anordnung der einzelnen Teile ist nach der Etikettierung im Museum erfolgt. Die Reihenfolge der Feder-Binden und die der Feder-Stecker entspricht nicht derjenigen eines olok genannten Kopfschmucks der Wayana. Unklar ist auch, ob die Bestandteile alle aus der Sammlung Coudreau stammen oder ob hier verschiedene Sammlungen der Wayana-Apalai vermischt wurden.

Text und Fotos: Andreas Schlotzbauer

### ANMERKUNGEN

- Ein weiteres Beispiel ist eine Haube mit Nackenteil aus dem 17. oder 18. Jahrhundert, heute im Bestand der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (Wümmers/Schlothauer 2012).
- Tupinambá ist ein Sammelbegriff für die verschiedenen Tupi-sprachigen Bewohner, die im 16. Jahrhundert entlang der Küste des heutigen Brasiliens lebten.
- In den Jahren 2012 und 2013 wurde das Stück untersucht, restauriert und ein erster Bericht zu den Ergebnissen publiziert (Musée du quai Branly 2014).
- So steht es zumindest in dem oben genannten Bericht (2014: 100), ohne dass allerdings Belege, z. B. alte Inventarnummern, zeitgenössische Abbildungen oder Sammlungslisten genannt würden.
- Die Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie bestand zwischen 1877 und 1917. Dann wurden die Objekte dem Musée d'ethnographie du Trocadéro übertragen (siehe Mouillard 2007).
- „Jusqu'à la réorganisation du Musée d'ethnographie du Trocadéro, ce manteau recouvrait un mannequin qui, à en croire l'inscription, devait représenter un chef galibi au XVIIIe siècle.“ (Métraux 1932: 4)
- „Derartige zum Regenschutz dienende Mäntel finden sich noch heute in verschiedenen Museen aufbewahrt, z. B. einer in Kopenhagen, einer im Trocadéro in Paris (wo man ihn aus Guayana herruhend bezeichnet), mehrere in Florenz, von denen neuerdings einer für das Museum für Völkerkunde zu Berlin erworben wurde.“ (Ehrenreich 1894: 87)
- <http://www.quaibrany.fr/fr/explorer-les-collections/>, Suche: „Tupinamba Cape“, 10. Juni 2017
- Am 28. Februar 2013 war der Autor wegen anderer Objekte im Depot des Musée du quai Branly. Der Amerika-Kurator André Delpuech schlug damals spontan einen Besuch in der Restaurierungswerkstatt vor und es entstanden Arbeitsfotos als Grundlage der weiteren Analyse. Das Bewegen des empfindlichen Cape war nur eingeschränkt möglich und so waren nicht alle wünschenswerten Fotos möglich. Einige Fragen und einen zweiseitigen Bericht schickte der Autor an den Kurator sowie die beiden Restauratorinnen Stéphanie Elarbi und Alexandra Bouckellyoem im März 2013.
- Siehe z. B. Abbildung 13 in diesem Artikel. Beispiele für diese Technik finden sich an Kopf-Reifen, z. B. im Linden-Museum Stuttgart (Inv. Nr. 96223, Slg. M. T. Scheurlen), im Weltmuseum Wien (Inv. Nr. 2647, 2648, Slg. H. Schomburgk), im Museum Volkenkunde Leiden (Inv. Nr. 370.392, Slg. W. L. Loth) und im Tropenmuseum Amsterdam (A5557,

Slg. Artis).

- Derzeit sind in dieser etwa 15.000 Objekte von mehr als 65 europäischen und brasilianischen Museen fotografisch erfasst.
- Direktor des „Laboratoire de Dynamique, Interactions et Réactivité (LADIR) – UMR 7075 de l'Université Pierre et Marie Curie Université Paris“. Die Untersuchung wurde mittels Raman-Spektroskopie durchgeführt.
- „La cape Tupinamba compte 139 rémiges primaires à extrémité noire provenant d'ailes gauche, et 79 rémiges primaires provenant d'ailes droite. Il n'a pas été possible de préciser plus avant la numérotation des plumes (de P1 à P10), ce qui aurait peut-être amené plus de précisions quant au nombre minimal d'oiseaux nécessaires à la confection de la cape.“
- Von den Unterseiten der Federn gibt es keine Arbeitsfotos, die zur genaueren Bestimmung nötig wären. Grundsätzlich kommen in Frage: Ara chloroptera, A. macao (jeweils rötliche Unterseite) und A. ararauna (gelbliche Unterseite). Cuisin schreibt: „La cape, dans sa partie dorsale, comporte également d'autres plumes, plus larges et sombres, d'un bleu à vert incertain. Ces plumes peuvent toutes être rapportées à Ara ararauna, l'Ara bleu, avec 3 rectrices (partielles) et 6 rémiges secondaires (partielles), ce qui donne un NMI [nombre minimal d'individus] de 1.“ (Cuisin 2013: 3)
- Mariana Francozo beschreibt einige dieser Umzüge (2015: 116 f.). Buono bemerkt allgemein: „Tupi feathered capes were used ceremonially and ritually within European contexts, during which new meanings were construed for them.“ (2015: 184, Fußnote 19)
- Am 8. Juni 2014 war der Autor im Brüsseler Museum und konnte dort das Cape, das in der Ausstellung auf einen roten Stoffuntergrund aufgezogen ist, fotografieren. Bei einem zweiten Besuch am 9. Juni 2017 entstanden weitere Fotos. Das Öffnen der Vitrine ist allerdings nur mit erheblichem Aufwand möglich und so ist eine Untersuchung der Unterseite mit entsprechenden Detailfotos einem weiteren Besuch vorbehalten.
- „Ten extant Tupi feathered capes, now in ethnographic collections in Basel, Brussels, Copenhagen, Florence, Milan, and Paris, are the most significant corpus of Tupi objects that still survive.“ (Buono 2007: 66) Und dann 2015: „The eleven extant Tupi capes are located in the: Nationalmuseet Etnografisk Samling Copenhagen (EH5931, EHC52, EH5933, EH5934, EH5935); Museum der Kulturen Basel (N. Ivc657); Musées Royales Art et d'Histoire [sic], Brussels (AAM 5783); Musées Royales Art et d'Histoire, Brussels (N. 281, N. 288), MQB, Paris (N. 17.3.83); Museo di Storia Naturale, Università degli Studi di Firenze, Florence (N. 281 and 288) and Museum Septalianum, Biblioteca Ambrosiana di

- Milano, Milan (no inventory number).“ (Buono 2015: 188) Die unterstrichene Stelle oben markiert den Fehler. In Brüssel ist nur ein Cape und die beiden genannten Nummern sind die der Capes in Florenz.
- 18 Im Ausstellungstext heißt es: „D'autres manteaux de ce genre sont parvenus dans les collections européennes (Paris, Florence, Francfort, Bâle, Berlin et Copenhague).“ Siehe oben die Anmerkungen zu den Capes in Frankfurt und Berlin.
- 19 <http://www.kmkg-mrah.be/cloak-called-mantle-montezuma>, 30. Mai 2017. Calberg beschreibt in ihrem Artikel u. a. die Knoten, die verwendeten Federn und die Sammlungsgeschichte.
- 20 „Le fait qu'il se compose de deux parties sommairement assemblées à hauteur de genoux nous autorise même à nous demander si en certaines circonstances une sorte de traine amovible et des garnitures diverses n'étaient pas ajoutés au modèle usuel et si nous n'avons pas affaire à un accommodement de ce genre.“ (1939: 127)  
„Deux parties distinctes, haute chacune d'environ un mètre et rudimentairement assemblées à grands points à hauteur des genoux, composent le corps du vêtement. [...] Chaque partie a donc été exécutée sur un moule de grosseur différente.“ (1939: 108)  
„De ce que précède il ressort que la première opération à laquelle s'est livré l'artisan chargé de faire le manteau, fut la confection de deux grands rectangles en filet se distinguant l'un de l'autre par le nombre et les dimensions des mailles.“ (1939: 109)  
Einen weiteren Unterschied hat Martin Schultz am 9. Juni 2017 in Brüssel festgestellt: Während das untere Cape Z-verdrehte Fäden aufweist, sind es im oberen Z- und S-verdrehte Fäden – auch dies ein Hinweis, dass es sich um zwei separate Herstellungseinheiten handelt.
- 21 „Le examen du col [...] nous fait connaître une technique très différente, mais non moins curieuse. Ce col consiste en un galon de cordelettes, haut de 0,05 m., long de 0,48 m., couvert de courtes plumes à l'endroit et doublé d'une single sur laquelle sont fixées les fronces qui resserrent le haut de vêtement.“ (1939: 110) Siehe auch die Seiten 111 und 114.
- 22 „En procédant ainsi on a pu revêtir la traine, grâce à son réseau plus serré, du plumage dense et touffu qu'elle exigeait. D'autre part, en la confectionnant séparément on a pu lui donner par le truchement de fronces une largeur plus considérable que celle de la partie supérieure du vêtement. Chose curieuse, ce supplément d'ampleur n'avantage que le côté droit, les fronces s'y trouvant toutes rassemblées sur une douzaine de centimètres à l'extrémité de la couture. Elles consistent en un véritable tassement des mailles sur leur fil de montage. Il en résulte que le coin droit du manteau est rejeté vers le devant et s'étale avec tant de complaisance qu'il serait possible de le draper autour des jambes dans la position assise – disposition qui ramènerait en avant et mettrait en évidence les deux ornements en forme de H.“ (1939: 108 f.)  
„Il s'apparente notamment aux spécimens de Bâle et de Berlin, comme lui resserres en fronces autour du cou, mais s'en distingue toutefois par le col dont il se pourvu et surtout par le longueur considérable. Alors que les deux autres manteaux laissent les jambes à découvert il tombe jusqu'au tal [sol] et s'y étale largement. En dépit de la majesté royale que cette queue traînante lui confère, et qui répond sans doute aux exigences de quelque cérémonial, il n'en reste pas moins par sa matière et sa facture le frère des manteaux courts.“ (1939: 126 f.)
- 23 Wahrscheinlich sind hier zwei verschiedene Stirn-Binden aneinandergenäht worden. Es ist eine Nahtstelle vorhanden und die schwarzen Muster der beiden Teile sind verschieden. Auch an dem Kopenhagener Cape (Inv. Nr. EHC52) passen die sechs Feder-Zöpfe hinsichtlich der Federn nicht zu diesem. Eine Untersuchung der Verbindung wird zeigen, ob diese Zöpfe später hinzugefügt wurden.
- 24 Siehe auch die längere Ausarbeitung des Autors (Schlothauer 2012).
- 25 Eine Abbildung findet sich in Goethes Sammlung (Inv. Nr. 2206); die andere kam aus dem Nachlass von Maximilian zu Wied-Neuwied in die Brasilien-Bibliothek der Bosch-Stiftung (Inv. Nr. 225).
- 26 Wied 1821 (Reprint 2001), Band II, Seite 14 und Tafel 17.
- 27 Am 10. September 2014 konnte der Autor die beiden genannten Objekte sowie weitere aus dem ehemaligen Bestand dieses Museums im Arbeitsraum des Musée du quai Branly untersuchen.
- 28 „D'autres pièces encore ont été recréés à partir d'originaux, surtout pour l'Océanie et l'Amérique. On a alors démonté de grandes monnaies de coquillage océaniques afin de confectionner plusieurs colliers et parures qui ont ensuite été disposés sur les mannequins. Pour l'Amérique, on a importé des graines pour la confection des parures du n° 42, du n° 44 et du n° 47 par exemple. [...] Ces pièces confectionnées par les musées sont assez nombreuses, chaque mannequin comportant au moins uns de ces copies, qu'il s'agisse de pièces importantes comme un vêtement ou un bouclier, que de pièces purement ornementales comme des boucles d'oreilles ou un bracelet. Elles représentent un peu plus de 15 % de la collection étudiée (soit 144 objets).“ (2007: 47)
- 29 Abbildung 58: „Mannequin n° 42 de la Galerie ethnographique du musée de l'Armée, Indien de Guyane. Négatif au gélatino-bromure sur plaque de verre. Vers 1890-1910“. (Mouillard 2007: 151)
- 30 Die gelben (*Psarocolius* sp.) und schwarzen (*Ramphastidae*) Schwanzfedern sind etwa 13 cm lang und die roten (*A. macao*) etwa 28 bis 32 cm. Die Anzahl der Federn ist jeweils: Binde A (links): 26 gelb - 4 schwarz - 1 rot - 4 schwarz - 20 gelb - 4 schwarz - 1 rot - 4 schwarz - 27 gelb  
Binde B (rechts): 22 gelb - 2 schwarz - 1 rot - 2 schwarz - 12 gelb - 2 schwarz - 1 rot - 2 schwarz - 23 gelb
- 31 Eine Beschreibung des Aufbaus und der verwendeten Federn bei Schlothauer 2008.
- 32 Abbildung 59: „Mannequins n° 41, n° 42 bis et n° 42 de la Galerie ethnographique du musée de l'Armée, Indiens d'Amérique du Nord et de Guyane. Epreuve sur papier baryté, vers 1890-1900.“ (Mouillard 2007: 152)
- 33 Abbildung 60: „Mannequin n° 43 de la Galerie ethnographique du musée de l'Armée, Indien du Brésil. Négatif au gélatino-bromure sur plaque de verre. Vers 1890-1910.“ (Mouillard 2007: 154)
- 34 „\*\* Sous ce numéro : « deux cache-pagnes du fleuve des Amazones, en plumes noires, rouges, jaunes et bleues, acquis à Mr Delasalle pour 20,00 Frs les deux », registre des objets entrés au musée entre 1863 et 1882, tome 1, soit 10,00 Frs chaque.“ (Mouillard 2007: 155)
- 35 Bei beiden Feder-Binden ist der mit Federn besetzte Abschnitt etwa 34 cm lang und 12 cm breit, und auf jeder Seite sind etwa 30 cm lange Baumwollschüre. Die Federn der oberen vier Bänder (schwarz, rot, blau, rot) sind jeweils etwa 2,5 bis 3 cm lang, die darunter folgenden orange-rötlichen bzw. orange-gelben Federn etwa 4 bis 5 cm und die unterste Lage (grün-blau-orange bzw. gelb-orange) etwa 8 bis 9 cm.  
Die Farben können den folgenden Vögeln zugeordnet werden: schwarz (*Ramphastidae* und *Anhinga anhinga*), schwarz mit braun-weißen Anteilen (*Anhinga anhinga*), rot (*Ara macao*), blau (*Ara ararauna* und/oder *A. macao*), orange-rot und orange-gelb (*Tapirage* von *Ara* sp.), blau-grün-gelb (*Ara macao*). Die *Tapirage*-Technik ist in Federarbeiten der Wayana-Apalai des 20. Jahrhunderts nur noch selten nachweisbar und seit den 1960er-Jahren nicht mehr anzutreffen.
- 36 Am 27. Februar 2013 konnte der Autor den Kopfschmuck im Arbeitsraum des Musée du quai Branly gemeinsam mit der Restauratorin Marie-Laurence Bouvet untersuchen. Die Feder-Binden wurden nacheinander geöffnet, dadurch waren Arbeitsfotos jeder Lage möglich.
- 37 Bei Claudius H. de Goje finden sich die farbige Zeichnung eines einfachen (1906, Suppl. zu Bd. XVII Pl. III) und mehrere schwarz-weiße Abbildungen eines doppelten olok (z. B. 1908, Tafel XIX, Nr. 2). Bei Renzo Duin gibt es eine Beschreibung der einzelnen Bestandteile (2009: 188 f.). Siehe auch die Feder-Analyse eines von Felix Speiser gesammelten Stückes im Museum Fünf Kontinente München (Schlothauer 2008).
- 38 Die schwarze Feder-Binde ist zwei mal und die gelbe mit rot-schwarzen Segmenten ist fünf mal vorhanden. Es fehlen die unterste Feder-Binde, das Band mit weißen Hühnerfedern darüber und das Band mit weißen Flaumfedern der Harpyie.

## LITERATUR

Buono, Amy: Winged Migrations: Tupinambá featherwork and its ritual performance from Brazil to early modern Europe, in: Center 27 Record of Activities and Research Reports June 2006-May 2007, Washington 2007, S. 66-69

— Tessuti. Mantello Tupinambá, in: Rovetta, Alessandro (Hrsg.): Pinacoteca Ambrosiana. Tomo sexto. Collezioni Settala e Litta Modignani. Arti applicate da donazioni diverse, Mailand 2012, S. 48-50

— "Crafts of Color: Tupi Tapirage in Early Colonial Brazil, in: Feeser, Andrea, Maureen Daly Goggin und Beth Fowkes Tobin (Hrsg.): The Materiality of Color: The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments 1400-1800. Ashgate 2012, S. 18-40

— "Their Treasures are the Feathers of Birds": Tupinambá Featherwork and the Image of America, in: Russo, Alessandra, Gerhard Wolf und Diana Fane (Hrsg.): Images take Flight: Feather Art in Mexico and Europe (1400-1700), München 2015, S. 179-189

Blumenbach, Johann, Friedrich: Decas Quincta Collectionis Suae Craneorum Diversarum Gentium Illustrata, Band 5, Gottingae, MDCCCVIII (1808)

Bujok, Elke: Neue Welten in europäischen Sammlungen. Africana und Americana in Kunstkammern bis 1670, Berlin 2004

Denis, Ferdinand: Une fête brésilienne célébrée à Rouen en 1550, Paris 1851

Ehrenreich, Paul: Über einige Bildnisse südamerikanischer Indianer, in: Globus LXVI, Braunschweig 1894, S. 81-90

Françoze, Mariana: Beyond the Kunstkammer. Brazilian featherwork in early modern Europe, in: Anne Gerritsen und Giorgio Riello (Hrsg.): The Global Lives of Things: The material culture of connections in the early modern world, London/New York 2015, S. 105-127

de Goje, Claudius H.: Bijdrage tot de Ethnographie der Surinaamsche Indianen, in: Internationales Archiv für Ethnographie, 1906, Supplement zu Bd. XVII

— Beiträge zur Völkerkunde von Surinam, in: Internationales Archiv für Ethnographie, Leiden 1908, Bd. XIX, S. 1-34

Karklins, Karl: European Trade Beads in Florida, The Florida Anthropologist, Vol. 20, Nr. 3-4, 1967

Löschner, Renate und Birgit Kirschstein-Gamber (Hrsg.): Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH. Katalog Band II. Nachlaß des Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied. Teil 1: Illustrationen zur Reise 1815 - 1817 in Brasilien, Stuttgart 1991

Métraux, Alfred: Nationalmuseets Fjerprydelse fra Tupinambá'erne, in: Geografisk Tidsskrift 30, Kopenhagen 1927, S. 258-273

— La civilisation matérielle des tupi-guarani. Thèse principale présentée à la faculté des lettres de Paris pour l'obtention du grade de docteur des-lettres. Paris 1928

— A propos de deux objets tupinamba, in: Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro, Nr 3, Janvier 1932, S. 1-18

— The Tupinamba, in: Steward, Julian H. (Hrsg.): Handbook of South American Indians Vol. 3: The tropical forest tribes, Washington 1948, S. 193-198

Mouillard, Melle Cecile: La Galerie Ethnographique du Musée d'Artillerie (1877-1917), Magisterarbeit Université Paris-IV Sorbonne, 2005-2007

Musée du quai Branly: Research at the musée du quai Branly 2012-2013, Paris 2014, S. 100-103

Richardin, Pascale und N. Gandolfo: Radiocarbon Dating and Authentication of Ethnographic Objects, in: Radiocarbon, 2013, 55 (3), S. 1810-1818

Roux, Benoît: Les collections royales d'Amérique du sud au musée du quai Branly : (En) quête d'archives autour des pièces amazoniennes et caraïbes d'Ancien Régime, Paris 2012

Schlothauer, Andreas: Federtanzhut „orok“ der Apalai aus Nordamazonien, in: Müller, Claudius (Hrsg.): Weiter als der Horizont. Kunst der Welt, München 2008, S. 78-79

— Rot ohne Schwarz ... Rot ohne Gelb ... Rot ohne Blau? Farbkombinationen im Feder-schmuck der Tiefland-Indianer Südamerikas, in: Brust Alexander und Anna Schmid (Hrsg.): Rot. Wenn Farbe zur Täterin wird, Basel 2007, S. 65-74

— Das besondere Stück: Am3453 - die älteste Kopftrophäe der Mundurucu in Göttingen, in: Kunst&Kontext Nr. 3, 2012, S. 34-39

Tantini, Francesco: Descrizioni del Gabinetto Antropologico del celebre Blumenbach diretta all'insigne Professore Andrea Vacca Berlinghieri, in: Opuscoli Scientifici del Dottore Francesco Tantini, Vol. I, Pisa 1812, S. 43-64

zu Wied-Neuwied, Maximilian: Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817, Frankfurt am Main 1820-21 (Reprint St. Augustin 2001)

Wümmers, Stephanie und Andreas Schlothauer: Das besondere Stück und eine besondere Zusammenarbeit. VAm3412 - eine alte, unbekannte Feder-Haube in Mannheim, in: Kunst&Kontext Nr. 4, 2012, S. 24-29

INTERNET  
Schlothauer, Andreas: 71.1917.03.083 Cape Tupinamba, März 2013

[http://www.andreasschlothauer.com/projekte/sammlungsbearbeitung/2013\\_paris\\_tupinamba.pdf](http://www.andreasschlothauer.com/projekte/sammlungsbearbeitung/2013_paris_tupinamba.pdf)

NICHT VERÖFFENTLICHE BERICHTE  
Cuisin, Jacques, Plate-forme de Préparation/Restauration, Paris, le 14 mai 2013

Colomban, Philippe: Bilan Analyse Cape Tupinamba, Paris 2013

Delpuech, André: Etude et restauration d'une cape de plumes tupinamba du 16ème siècle, 2014

ARCHIV  
Blumenbach-Archiv der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Abteilung für Handschriften und seltene Drucke

Blumenbach V, 8: Briefe von Mello, Lobo

Blumenbach I, 4: Catalogus meiner Schädelammlung und den übrigen dazu gehörigen anthropologischen Apparat 1817

# Verfälschung

## Ein Kopf-Reif der Aikanã (Rondônia, Brasilien)

Im Historischen und Völkerkundemuseum St. Gallen befindet sich ein sehr seltener Kopf-Reif (Inv. Nr. D1451), der in früheren Ausstellungen mit der Herkunftsangabe „Peru – Huari“ zu sehen war. Der Reif und die roten Federstecker waren zusammengeklappt und wurden dadurch quasi zwei-dimensional präsentiert (Abb. 1).<sup>1</sup>

Auch in der aktuellen Dauerausstellung ist das Stück seit März 2016 zu sehen. Leider ist es auch dieses Mal (noch) nicht gelungen den Sprung von einer zwei-dimensionalen zu einer drei-dimensionalen Präsentation zu schaffen, wie sie bei diesem Kopf-Reif richtig wäre. Denn die roten Schwanzfedern des *Ara macao* ragten wie bei Kopf-Reifen der Aruá, Makurap oder Tupari beim Tragen vom Hinterkopf in einem 90 Grad Winkel gut sichtbar auf (vgl. Aruá/Schlothauer 2016).<sup>2</sup> Die Herkunftsangabe ist jetzt: „Brasilien, Bundesstaat Rondônia, Rio Corumbiara, Aikanã, vor 1919“. Zwischen Peru und dem Rio Corumbiara liegen mindestens 1.500 Kilometer (Luftlinie). Wie kommt es zu dieser neuen regionalen Zuschreibung?

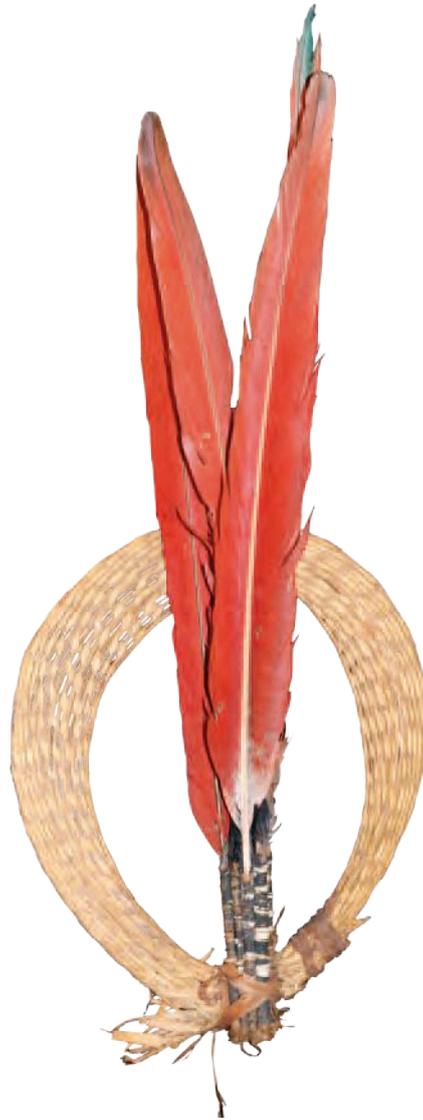


Abb. 1: Kopf-Reif der „Huari“ in der Dauerausstellung des HVM St. Gallen (2005-2012)

### HVM St. Gallen – „Huari Peru“

1920

Das St. Galler Inventarbuch liefert zur Inventarnummer „D1451“ die folgenden Angaben: „1451 / III 258; 1 Kopfring mit Arafedern von den Huari-Indianern; Peru östliches: Austausch mit Dr. Zeller, Mus. Bern 9. Oct. 20 gegen Akt. Z XVII“.<sup>5</sup> Die Bemerkung „Austausch mit Dr. Zeller, Mus. Bern“ bezieht sich auf Rudolf Zeller (1869-1940), den damaligen Konservator der Ethnographischen Abteilung des Bernischen Historischen Museums (BHM).<sup>6</sup> Der Tausch hat am 9. Oktober 1920 stattgefunden und wurde in einer Akte mit der Nummer „Z XVII“ vermerkt.<sup>7</sup> An das Berner Museum wurde von St. Gallen ein langes Blasrohr aus „Zentralbrasilien“ abgegeben, das im Jahr 1919 von dem Fotografen Louis Täschler (1846-1924) erworben und mit der Nummer „VK D 1393“ inventarisiert worden war.<sup>8</sup> Die regionalen Angaben auf der Objekt-Legende für die Dauerausstellung (2005 bis 2012) wurden also aus dem Inventarbuch abgeschrieben.



Abb. 3: Landkarte Rio Guaporé und Rio Corumbiara (von Willem Doelman)

**BESCHREIBUNG DES KOPF-REIFES**

(MATERIAL, TECHNIK)

**Struktur**

Der Kopfschmuck besteht aus zwei Elementen: einem Reif aus hellen Blattstreifen und Rippen sowie einem Verbund von fünf Feder-Steckern.

**Material Reif**

Palme (Rippe und gespleißte Blätter), Streifen aus Rindenbast?

**Material Feder-Stecker**

Pfeilrohr (Hülse), gedrehte und teilweise gewachste Pflanzenfaser, gespleißter Federkiel (Vogel nicht identifiziert) und/oder Stachelschweinborste, Schwanzfeder von *Ara macao*, Körperfedern von Cracidae (z. B. *Crax fasciolata*, *Mitu tormentosa*).

**Technik Reif**

Der Reif ist aus 25 bis 30 gespleißten hellen Palm-Blattstreifen hergestellt, die um etwa so viele Palmblatt-Rippen gewickelt sind.<sup>3</sup> Der Reif ist von innen nach außen gearbeitet, d. h., es wurde mit zwei Rippen und einem Streifen begonnen. Weitere vier bis fünf Rippen sind jeweils einzeln mit einem Streifen angebunden, denn hier ist erkennbar, dass die Streifen jeweils zwei Rippen umschließen. Anschließend verbinden die jeweiligen Streifen teilweise drei bis vier Rippen, möglicherweise ein Hinweis darauf, dass jeweils zwei Rippen gleichzeitig eingearbeitet wurden. Im Unterschied zu einem Kopfreif der Aruá (Aruá/Schlothauer 2016) weisen bei diesem Kopf-Reif die Streifen spiralförmig nur in eine Richtung

Ein Verbund aus fünf Feder-Steckern fixiert im rückwärtigen Bereich des Kopf-Reifes, der beim Tragen auf dem Hinterkopf liegt, die beiden Enden des Reifes. Von oben gesehen rechts daneben ist ein dunklerer Streifen aus Rindenbast(?) herum-

gewickelt, der das eine Rippenbündel an den Reif schnürt (Abb.2).

**Technik Feder-Stecker**

Die einzelnen Feder-Stecker bestehen aus einer schwarz-weiß umwickelten Hülse aus Pfeilrohr, an deren oberen Rand schwarze Körperfedern des Mutum (*Cracidae*) fixiert sind. In diese Hülsen werden jeweils die roten Schwanzfedern des *Ara macao* gesteckt. Die dunkelbraun bis schwarzen Segmente sind aus gedrehter Pflanzenfaser, die, an einem Gemisch von Baumharz und Wachs entlang gezogen, einerseits klebrig wird und andererseits die gewünschte dunkle Farbe erhält. Die weißen Segmente sind aus gespleißten Federkielen oder Stachelschweinborsten<sup>4</sup> hergestellt. Die einzelnen Feder-Stecker sind durch eine Schnur aus Pflanzenfaser miteinander zu einem Element verbunden, das am Reif fixiert ist.

**Besonderheiten**

- \* Im Vergleich mit den Kopf-Reifen z. B. der Makurap, Tuparí und Aruá fällt auf, dass bei dem der „Huari“ keine Baumwolle verwendet wurde.
- \* Die Verwendung gespleißter Federkiel oder Stachelschweinborsten auf diese Art ist bisher nur bei wenigen Ethnien nachweisbar, die fast alle in den Bundesstaaten Mato Grosso und Rondônia leben: Aikanã, Aruá, Bororo, Guaratãgaja, Makurap, Nambikwara, Rikbaktsa, Salamã, Suruí, Tuparí, Wayoró. Es scheint also ein typisches Stil- und Erkennungsmerkmal für diese Region zu sein. (Einzige Ausnahme sind bisher die Amahuaca vom Rio Imuya in Peru, siehe z. B. Brüssel Inv. Nr. ETAM 83.2.2.)
- \* Die Feder-Stecker waren für den Transport eng mit dem Reif zusammengeklappt, stehen aber beim Tragen in einem 90 Grad Winkel zu diesem.



Abb. 2 a, b: Unter- und Oberseite des St. Galler Kopf-Reifes

**Världskulturmuseum Göteborg –  
„Huari, Rio Corumbiara (Brasilien)“**

**Erland und Olga Nordenskiöld, 1914**

Im Jahr 2005 ergab eine erste Prüfung der regionalen Herkunft durch den Autor, dass eine Huari<sup>9</sup> genannte Ethnie im Tiefland des östlichen Peru nicht nachweisbar ist, diese Bezeichnung jedoch erstmals von dem schwedischen Ethnologen Erland Nordenskiöld (1877-1932) in einer Publikation des Jahres 1915 für eine Gruppe in Brasilien, im heutigen Bundesstaat Rondônia, verwendet wurde.

Erland und Olga Nordenskiöld bereisten in den Jahren 1913 und 1914 gemeinsam Bolivien und Brasilien (Nordenskiöld 1915). Zu dem kurzen Besuch in einer kleinen Siedlung der Huari (etwa 30 Personen) unweit des Rio Corumbiara im Jahr 1914 heißt es<sup>10</sup>: „Diesen Namen haben ihnen die Pauserna-Indianer gegeben. Ihren eigenen Stammesnamen konnte ich nicht erfahren“ (1924: 224) Und weiter: „Soviel ich sehen kann, haben wir eine bisher unbekannte Sprache vor uns. Wie groß der Huaristamm ist, können wir nicht erfahren, Hier haben wir etwa 8 Männer, 9 Frauen und 13 Kinder vor uns. [...] Die Huari sind ein sesshafter

### MASSENSTERBEN IN DEN WÄLDERN AM RIO GUAPORÉ

Vor 1900 war kaum etwas über die von dutzenden Ethnien bewohnte Region der rechtsseitigen Zuflüsse des Rio Guaporé bekannt, die heute unter Linguisten wegen ihrer Sprachenvielfalt bekannt ist – dort werden mindestens 25 Sprachen aus fünf Sprachfamilien und drei isolierte Sprachen gesprochen (van der Voort 2016). Ab 1910 kamen mit den Kautschuksammlern die Seuchen, z. B. Grippe, Keuchhusten und Masern. Wie dramatisch das Massensterben bei den Aikanã war, wissen wir nicht, aber es lässt sich wohl mit dem relativ gut dokumentierten Beispiel der Tuparí vergleichen. Um 1900 sollen diese nach einer Schätzung des Ethnologen Heinrich E. Snethlage (1897-1939) etwa 2.000 bis 3.000 Personen gewesen sein. Im Jahr 1934 gab es noch 250 bis 300 Tuparí. Als Franz Caspar (1916-1977) im Jahr 1948 den Tuparí seinen ersten Besuch abstattete zählten sie noch 191 und im Jahr 1955 nur noch 66 Personen. Und auch der Wald verschwand, seit den 1960er-Jahren wurde mehr als die Hälfte davon abgeholzt.

*Stamm. Hier leben sie in drei großen runden Hütten, die um einen offenen Platz liegen, wo man sich am Tage aufhält, tanzt und Ball spielt.“ (1924: 225)*

Als Federschmuck der Männer erwähnt Nordenskiöld eine Federkrone: „Gleich den Weibern tragen die Männer die meisten ihrer Schmuckstücke auch an Wochentagen. Sie haben aber auch Schmuckgegenstände, die nur bei festlichen Angelegenheiten getragen werden: die langen

*Lippenstäbchen und die Federkronen (Taf. 43a). Eigentlich spielen Federn beim Schmuck dieser Indianer eine geringe Rolle.“ (1924: 231)<sup>11</sup> Die bei Nordenskiöld abgebildete Federkrone auf Tafel 43a ist nicht vom Typus des Kopf-Reifs in St. Gallen (Abb. 4). Dieser Kopfschmuck mit Borsten des Stachelschweins (*Hystricidae*), grünen Schwanzfedern einer Amazone (*A. farinosa*) sowie roten und gelben Bürzelfedern des Tukans (*Ramphastos cuvieri* oder *R. culminatus*) befindet sich mit der Inventarnummer 1915.01.0313a im Världskulturmuseum Göteborg.<sup>12</sup>*

Außerdem gibt es noch zwei Feder-Bänder mit roten und gelben Tukan-Federn (Inv. Nr. 1915.01.0315, 1915.01.0316) und einen etwas anderen Kopfschmuck (1915.01.1221) – letzterer mit dem Vermerk „Huari?“.

Ein weiterer Kopf-Reif (Inv. Nr. 1915.01.0314) im Göteborger Museum wurde von Nordenskiöld nicht publiziert, aber auf derselben Reise im Jahr 1914 bei den Huari gesammelt. Er ist dem St. Galler Stück (D1451) sehr ähnlich (Abb. 5).<sup>13</sup> Der schwedische Ornithologe Jan Ohlson hat im Jahr 2002 die Federn bestimmt: „*Ara macao stjärt 5* [rote Schwanzfedern], *Mitu tuberosa/Crax fasciolata kropp 10* [schwarze Körperfedern]“.<sup>14</sup> Vorausgesetzt, dass die Sammlungsangaben von Nordenskiöld richtig sind und diese im Museum korrekt übernommen wurden, ist dadurch eine neue regionale Zuordnung des St. Galler Kopf-Reifes möglich.



Abb. 4 a, b: Feder-Krone der „Huari“ von Tafel 43a im Världskulturmuseum Göteborg, Sammlung Erland und Olga Nordenskiöld, 1914 (Inv. Nr. 1915.01.0313).



Abb. 5 a, b: Kopf-Reif der „Huari“ im Världskulturmuseum Göteborg, Sammlung Erland und Olga Nordenskiöld, 1914 (Inv. Nr. 1915.01.0314).

### Weltmuseum Wien – „Masaká (Huarí, Aikaná), Rio Corombiara (Brasilien)“

#### Etta Becker-Donner, 1954

Eine weitere Quelle, die einen „Stamm Huarí“ erwähnt<sup>15</sup>, ist die österreichische Ethnologin Etta Becker-Donner (1911-1975), die sich von Juni bis November 1954 im Gebiet des Rio Guaporé aufhielt. Sie berichtet: „Der von den Zivilisierten Masaká genannte Stamm am Oberlauf des Rio Corombiara ist zweifellos mit den von Nordenskiöld Huarí genannten Indianern identisch. [...] Mein Gewährsmann Julião (Abb. 1) aus einer kleinen Außensiedlung von Ricardo Franco, der mich wochenlang auf meinen Reisen begleitete, entstammte einem Dorf etwa zwei Tagemärsche von Cascata, gegen den Apitiá zu gelegen, also bereits aus dem Gebiet der Wasserscheide zwischen den Flußsystemen des Guaporé und des Rio Machado (Pimenta Bueno). Er nannte seine Stammesgruppe Aikaná und lebte für sich und seine Leute den Namen Huarí ab; Masaká würden sie nur von den ‚anderen‘ genannt. Ob es sich bei diesem Namen um eine ausgesprochene Fremdbezeichnung handelt oder ob eine andere Untergruppe dem ganzen Stamm seinen Namen aufprägte, ließ sich nicht feststellen, da die übrigen Masaká darüber noch weniger wußten als Julião, der einer Häuptlingsfamilie entstammte.“ (1955: 278) Bezüglich des Federschmuckes bemerkt sie: „Männer tragen zu Festlichkeiten einen strahlenartigen Federkopfschmuck (maküdü<sup>16</sup>), überdies gibt es noch Halsschmuck aus Muschelschalen (pirapira).“ (1955: 278)



Abb. 6: Kopf-Reif der „Salamay“ (Mondé) im Weltmuseum Wien, Sammlung Etta Becker-Donner, 1954 (Inv. Nr. 136.990)

Die Sammlung „Becker-Donner von Expedition 1956 nach Südamerika“ befindet sich heute im Weltmuseum Wien. Ein Kopf-Reif der Masaká ist nicht darunter, aber einer ihrer Nachbarn, der „Salamay“ (Inv. Nr. 136.990).<sup>17</sup> Der Reif selbst ist anders gearbeitet, aber die sechs Feder-Stecker zeigen mit ihren schwarzen Umwicklungen aus Pflanzenfaser und weißen aus gespleißten Federkielen/Stachel-schweinborsten (?) einen sehr ähnlichen Aufbau (Abb. 6).

### Bernisches Historisches Museum – „Huarí, Peru“

#### Alberto Vojtěch Frič, vor 1919

Weitere Hinweise gibt es im BHM; auch dort ist in der Sammlung ein Reif, der, was Material und Technik betrifft, dem St. Galler Stück sehr ähnlich ist. Auf der zugehörigen Karteikarte steht: „1920.441.63 [grüne Tinte] bzw. Per No. 63 [schwarze Tinte]; Kopfring, von den Huarí-Indianern, Peru; Coll. Fric-Hamburg; Dep. von R. Zeller, 1920 vom Museum angekauft 1928; Fr. 20,-“. Die erste Inventar-nummer ist die aktuelle, die später hinzugefügt wurde, und die zweite die ältere – „Per. 63“ (richtig wäre „Pe[ru] 63“). Inhaltlich ergibt sich aus dem kurzen Text, dass Rudolf Zeller den Reif auf eigene Kosten im Jahr 1920 von einem Herrn „Fric Hamburg“ angekauft und im Museum deponiert hat. Erst im Jahr 1928 erwarb das Museum dann das Objekt von Zeller für 20 Franken.<sup>18</sup>

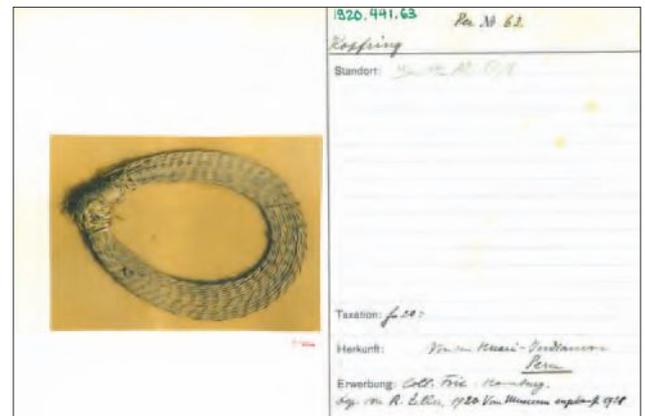


Abb. 7 a, b: Kopf-Reif der „Huarí“ im BHM, Sammlung Alberto V. Frič, vor 1920 (Inv. Nr. 1920.441.63)

Irritierend ist, dass auf dem zugehörigen Farbfoto der Karteikarte nur ein geflochtener Reif ohne Federn zu sehen ist (Abb. 7 a, b). Doch ein Blick in das „Zuwachsverzeichnis pro 1920“ im „Jahresbericht über die Ethnographische Sammlung in Bern“ zeigt, dass dort die Federn noch erwähnt werden, und es sind „2 Kopfringe“ genannt: „Peru: Neu [im Gegensatz zu Alt-Peru] 2 Kopfringe mit Federn der Huarí-Indianer; 4 Stäbchenkämme der Aymara. Koll. Fric. Deponiert vom Konservator.“ (1920: 81) Weitere Informationen zum Erwerb von Frič

finden sich im selben Jahresbericht einige Seiten vorher, und hier ist auch der Tausch mit St. Gallen erwähnt: „Eine schwache Seite unserer Sammlung waren von jeher die südamerikanischen Naturvölker. Leider besitzen wir in diesen Gebieten keine Verbindungen mit angesessenen Schweizern. Solche allein vermöchten für uns unter Bedingungen zu sammeln, welche bei unsern kleinen Krediten die Erwerbung möglich machen würden. So war der Einfluss für diese Gebiete seit Jahren ein spärlicher, zufälliger und in der Regel auf wenige Stücke sich beschränkender. Umsomehr hatte man die Pflicht, keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, und als auf die Nachforschungen des Konservators hin sich ergab, dass in Hamburg eine grössere Sammlung aus Brasilien, Guyana und dem Chaco boreal zum Verkauf liege, glaubte er zugreifen zu sollen und unter Benutzung der günstigen Valuta die Sammlung zu erwerben. Die von dem bekannten Reisenden und Sammler Voitech Fric um 1910 angelegte Sammlung umfasst 235 Nummern. Aus Brasilien enthält sie Federkopfschmuck, Zierketten, Pfriemen und Schaber von den Bororó; weiterhin Tragkorb, Mandiocasieb und die berühmte schlauchförmige Mandiocapresse, ferner Bögen und Pfeile Rio Acará in Ostbrasilien, sowie Bögen, Pfeile und Keulen der Kayapó und Karaja. Von den Brasilien benachbarten Indianerstämmen Guyanas (Makuschi, Wapischana, Jarikuna, Taulipang) stammen ausser einer Hängematte allerhand Schmuck, Flechtwaren, Bejumatten und eine Knochenflöte. Der grösste Teil der Sammlung entfällt auf den Chaco boreal, speziell das Gebiet der Stämme am obern Rio Pilcomajo. Auch hier wieder elegante Federsachen, dann die Panflöten, Tapaklopfer, Kürbisgefässe, Holzgefässe; an Flechtwaren: Fächer, Netzaschen, Körbe, Gürtel und Hüte; ferner Steinbeilklingen, Bögen und Pfeile. Von den Huari-Indianern in Peru stammen Kopfringe mit Federn und von den Aymará diverse Stäbchenkämme. Aus Doubletten der Sammlung konnte vom Museum für Völkerkunde in St. Gallen ein für uns wichtiges Desideratum, nämlich ein langes Blasrohr aus Zentralbrasilien eingetauscht werden. Wir besaßen bereits Blasrohrpfeile und das Mundstück eines Rohres in unsern alten Beständen, jetzt ist endlich auch das vollständige Gerät bei uns eingekehrt.“ (Jahresbericht 1920: 76)

Bei der systematischen fotografischen Erfassung aller Federarbeiten aus dem Amazonas-Gebiet im BHM durch den Autor (zwischen 2005 und 2015) tauchten auch einige Objekte ohne Nummern auf. Eines davon war der gesuchte Teil des Kopf-Reifes: ein Band mit fünf Federn-Steckern aus roten Schwanzfedern des Ara und schwarz-weißer Umwicklung der Basis (Abb. 7c), nacherfasst im Jahr 2016 mit der Verwaltungsnummer ONR 2016.0621.08. Diese wurde zwischenzeitlich aufgelöst und der Feder-Stecker wieder dem Kopf-Reif zugeordnet (Schriftliche Mitteilung M. Schultz, 11. Mai 2017).



Abb. 7c: Feder-Stecker im BHM, ohne Nummer aufgefunden.

Damit ist zwar der Kopf-Reif wieder vollständig, aber er wird nicht so bald wieder zu einer Einheit verbunden werden. Denn was in einem europäischen Museum einmal durch Nachlässigkeit oder Unwissenheit getrennt wurde, kann wegen der heute hier geltenden Restaurierungsregeln nicht einfach wieder zusammengefügt werden.



Abb. 7d: Kopf-Reif und Feder-Stecker der „Huari“ im BHM, für immer getrennt?

### Musée cantonal d'archéologie et d'histoire Lausanne – „Bolivien“

1971

Bei einem Besuch in Lucens, im Depot des Lausanner Museums, entdeckte Martin Schultz im April 2017 einen vierten Kopf-Reif mit der Inventarnummer I.G.0330 und den Sammlungsangaben: „Haute Amazonie, Bolivie, Mme. Ryser à Montblesson, 1971“ (Abb. 8). Das Stück unterscheidet sich in kleinen Details von den bisher beschriebenen: Die Hülsen sind mit weißer und schwarzgefärbter Baumwolle umwickelt sowie mit einer stabilisierenden Querstange am oberen Teil der Hülsen versehen. Die Federn sind weitgehend vernichtet; es finden sich nur Reste von schwarzen, grünen und weißen Federn. Daher kann nicht gesagt werden, ob hier auch die langen roten Ara-Schwanzfedern verwendet wurden. Auf der Unterseite des Reifes sind noch Teile einer Schicht aus Baumharz- und/oder Bienenwachs sowie einzelne Federkiele vorhanden. Hier waren wohl Federn aufgeklebt.<sup>19</sup>



Abb. 8: Lausanne MCAHL I.G.0330-1 (Aikana, Brasilien)  
Bolivien, Kopf-Reif, 1971

### Alberto Vojtěch Frič und seine Sammlungen

Alberto Vojtěch Frič (1882-1944) war ein tschechischer Pflanzensammler, Reisender und Ethnologe, dem einige europäische ethnografische Museen Sammlungsbestände vor allem von den Bororo (Brasilien) und aus dem Gebiet des Gran Chaco (Argentinien, Bolivien, Paraguay) verdanken. „Eine Sammelreise nach Zentral- und Südostbrasilien durchzuführen war schliesslich der Auftrag, den das Museum im Jahr 1906 an Alberto Frič vergeben hatte. Er besuchte die Bororo, Coroado, Botokuden, Kaingang, Kemé und Chavante.“ So heißt es in einem Bericht von Hans Becher zur Geschichte der „Brasilianischen Sammlungen im Hamburgischen Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte“ (1955: 186). Christian Feest und Viviane Luiza da Silva haben auf die heutige Verteilung der von Frič angelegten Bororo-Sammlungen in den Museen Berlin, Bern, Hamburg, Köln, München, Prag und St. Petersburg hingewiesen.<sup>20</sup> Im Museu de Arqueologia e Etnologia da USP in São Paulo befinden sich weitere Stücke aus dem Gebiet des Gran Chaco mit Eingang 1910 (Dorta 2000: 9) und im Buch von Frič aus dem Jahr 1957 sind ausschliesslich Objekte aus dem Gebiet des Gran Chaco sowie von den Bororo und den Kaingang abgebildet.

Der Autor konnte den von Frič gesammelten Feder-schmuck bisher in folgenden Museen fotografieren.<sup>21</sup>

	Eingangsjahr	Bororo	Gran Chaco	[Araona]
Bern	1920	X	X	X
Berlin	1906	X	X	–
Köln	1906	X	X	–
Leiden	1913	–	X	–
[Lübeck]	[1922]	–	X	–
München	[1906]	X	X	–

In Lübeck befindet sich eine kleine Sammlung der Chamacoco, die um 1922 von dem Hamburger Ethnografika-Händler Julius Konietzko erworben wurde und möglicherweise von Frič kam (verschiedene Nummern zwischen 10.083 und 10.502). Die Bestände des Hamburger Völkerkundemuseums sind nicht in der Tabelle

enthalten, da eine systematische Sichtung in den Depots während der letzten 15 Jahre nicht möglich war.

Diese erste Übersicht zeigt, dass der Sammlungsschwerpunkt von Frič sehr deutlich auf den Bororo und dem Gran Chaco lag. Nicht nachvollziehbar ist, ob Frič selbst die vom BHM erwähnten Objekte der „Kayapó und Karaja“ sowie diejenigen aus den „Guyanas (Makuschi, Wapishana, Jarikuna, Taulipang)“ gesammelt hat oder ob er diese im Tausch von Museen oder Privatpersonen erhielt. Unklar ist auch, ob Zeller die Sammlung direkt von Frič oder von einer dritten Person (z. B. dem Händler Konietzko) erworben hat. Von Interesse ist hier auch ein Federstecker des BHM mit der Inventarnummer 1920.445.069, zu welchem das Inventarbuch folgende Informationen liefert: „Federkopfschmuck, Bororo“. Dieser ist auf keinen Fall von den Bororo, sondern von einer Tacana-Gruppe in Bolivien z. B. den Araona.<sup>22</sup> Ein weiteres interessantes Detail ist, dass im Gegensatz zu den Sammlungen in Berlin, Köln, Leiden und München in Bern alle regionalen Zuschreibungen des Federschmuckes falsch sind.<sup>23</sup>

Dies ist nur ein erster Überblick, denn es geht hier nicht um die Analyse der Frič-Sammlungen. Es sollte jedoch gezeigt werden, dass die regionale Zusammenstellung der Frič-Objekte im BHM im Vergleich mit den anderen Museen untypisch ist. Entweder erwarb Frič auch von Museen oder Privatpersonen Objekte oder der Verkäufer vermischte verschiedene Sammlungen.

Kann der Kopf-Reif aus der Sammlung Erland Nordenskiöld sein?

Im Göteborger Inventarbuch („Originalkataloger till samlingar inkomna“) der Jahre 1906-1916 findet sich darauf kein Hinweis. Dort sind für das Jahr 1915 nur die archäologischen Objekte der Bolivien-Reise genannt („samling 15.2., arkeologisk, gjord av Erland Nordenskiöld“). Eine Sammlungsliste war (bisher) nicht auffindbar. Die Prüfung der von ihm mitgebrachten Stücke ist daher nicht möglich, feststellbar ist jedoch, dass es bei den Inventarnummern der Huari-Sammlung keine Lücken gibt. Möglich ist auch, dass die beiden Kopf-Reife in Göteborg als „Doub-

letten“ nicht inventarisiert wurden oder in Nordenskiölds privatem Bestand verblieben waren. Im Ergebnis bleibt also unklar, wo Frič die beiden Kopf-Reife erwarb, die sich heute in St. Gallen und in Bern befinden.

### Die Aikanã heute

Mit Hilfe der Wortlisten Nordenskiölds bzw. Becker-Donners konnte der Linguist Hein van der Voort die Vermutung von Becker-Donner bestätigen, dass die Aikanã mit den „Huari“ Nordenskiölds identisch sind. Weitere Namen in der Literatur sind z. B.: „*Massaká, Kassupá, Corumbiara, Mondé, Tubarão*“, die Eigenbezeichnung ist Aikanã (van der Voort 2016: 213). Es handelt sich um eine sogenannte „isolierte“ Sprache, d. h. es ist keine ihr verwandte Sprache bekannt.<sup>24</sup>

Seit 1973 lebt die Mehrzahl der Aikanã im Terra Indígena Tubarão-Latundé, das 1983 demarkiert wurde. Andere wohnen im Terra Indígena Kwazá do Rio São Pedro, in nahegelegenen Kleinstädten wie z. B. Chupinguaia and Vilhena und in Porto Velho, der Landeshauptstadt Rondônia. Heute gibt es noch etwa 200 Aikanã, wovon etwa 170 ihre Sprache gebrauchen. Doch mit dem Tod der Alten verschwindet die Kultur (Voort 2016: 220). Seit 2011 werden gemeinsam mit den Aikanã Sprache und Kultur im Rahmen eines interdisziplinären DoBeS-Projektes („Dokumentation Bedrohter Sprachen“) dokumentiert.<sup>25</sup> In den Sammlungen, die van der Voort seit 1996 für das Museu Goeldi in Belém angelegt hat, ist kein Kopf-Reif enthalten.

#### Das MPEG heute - Erforschung des Amazonas

Das Museu Goeldi ist eine der wichtigsten Institutionen Brasiliens zur Erforschung Amazoniens. Hier arbeiten Botaniker, Zoologen, Archäologen, Ethnologen, Linguisten und Geologen, insgesamt etwa 70 fest angestellte und 70 zeitlich befristete Wissenschaftler, unter dem derzeitigen Direktor, dem Linguisten Nilson Gabas Jr. Dreimal pro Jahr werden Forschungsergebnisse aus Human- und Naturwissenschaften in zwei verschiedenen Zeitschriften publiziert (Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi).

### Schlussbemerkungen

Durch das Referenz-Stück in der Sammlung von Erland Nordenskiöld ist sicher, dass der Kopf-Reif im Gebiet des Rio Corumbiara gesammelt wurde. Ein weiterer Hinweis auf diese Region der rechtsseitigen Zuflüsse des Rio Guaporé zwischen dem Rio Branco und dem Rio Corumbiara ist, neben dem verarbeiteten Material, die Verbindung zweier typischer Merkmale: die Verwendung gespleißter Federkiele/Stachelschweinborsten und die Kombination von Feder-Steckern mit einem Kopf-Reif. Nicht auszuschließen ist allerdings, dass Angehörige einer Nachbargruppe, z. B. der Salamã, die Hersteller des Kopf-Reifes waren, und Nordenskiöld diesen bei den „Huari“ lediglich erwarb.

Falsche Herkunftsangaben und eine falsche oder zusammenhangslose Präsentation sind zwei sehr häufige Arten von Verfälschungen und in fast jeder Ausstellung und in fast jedem Katalog enthalten. Das liegt auch daran, dass eine Rekonstruktion den systematischen Überblick über viele Museumsarchive und -depots erfordert. Im besprochenen Fall sind die Informationen über sechs Orte in vier Ländern verstreut, denn längst nicht alles ist publiziert: Belém do Pará (Brasilien), Wien (Österreich), Bern, Lausanne und St. Gallen (Schweiz) sowie Göteborg (Schweden).<sup>26</sup>

Ist diese Arbeit der Rekonstruktion wirklich so wichtig? Die Inhalte auf Objekt-Legenden in Ausstellungen sind meist knapp und ungenau. Der Besucher solle, so die Meinung mancher Direktoren, in Völkerkundemuseen „unterhalten“ werden; außerdem bemerke er derartige Fehler ohnehin nicht. Das mag sein. Diese Art von Beliebigkeit (durch Ver-Fälschung) wirkt jedoch nicht nur auf die Besucher, sondern auch auf die Kuratoren und die Museumsmitarbeiter selbst ein. Wenn alles beliebig sein darf, dann wirkt sich dies auf die Genauigkeit bei der Suche nach verborgenen Wahrheiten aus. Größtmögliche Gründlichkeit bei der Recherche entspricht nicht nur einem wissenschaftlichen Ideal; sie ist auch eine Form des Respekts vor den Herstellern.

Text: Andreas Schlotbauer

Fotos: Andreas Schlotbauer (Abb. 1-7, ), Martin Schultz (Abb. 8)

#### TEXTVORSCHLÄGE FÜR DIE DATENBANK UND DIE OBJEKT-LEGENDE

##### Alle vier Museen (Bern, Göteborg, Lausanne, St. Gallen)

Diese Art von Kopf-Reif ist sehr selten, bisher sind nur vier Beispiele bekannt: Världskulturmuseum Göteborg (1915.01.0314), Bernisches Historisches Museum (1920.441.63), Musée cantonal d'archéologie et d'histoire Lausanne (I.G.0330), HVM St Gallen (D1451). Durch den von Olga und Erland Nordenskiöld (1877-1932) im Jahr 1914 bei den „Huari“ (Aikanã) im Gebiet des Rio Corumbiara gesammelten Kopf-Reif ist eine neue regionale Zuschreibung der anderen drei Stücke möglich.

##### HVM St Gallen

D1451: Aikanã am Rio Corumbiara, Bundesstaat Rondonia (Brasilien), vor 1919.  
Eingang in St. Gallen durch Tausch mit Dr. Zeller, Bernisches Historisches Museum, 1920.  
Eingang in Bern 1920, Erwerb in Hamburg aus der Sammlung von Alberto Vojtěch Frič.

##### BHM Bern

1920.441.63: Aikanã am Rio Corumbiara, Bundesstaat Rondonia (Brasilien), vor 1919.  
Eingang in Bern 1920, Erwerb in Hamburg aus der Sammlung von Alberto Vojtěch Frič.  
Restaurierung: Der Kopf-Reif und der Feder-Stecker wurden im Museum voneinander getrennt aufgefunden. Die ursprüngliche Einheit ist wieder herzustellen.

**Korrekturen zu weiteren Stücken des BHM**

Inventar-Nr.	Region ALT	Region NEU	Objekt-Typus	Vergleichsstück
1919.445.068	Bororo	[Chamacoco]	Kopf-Stecker	074544 (Wien, G.Boggiani)
1920.445.069	Bororo	[Araona?]	Kopf-Stecker	6204 (Hildesheim, A.Posnansky)
1920.445.070	Bororo	[Chamacoco]	Kopf-Stecker	08377 (Genf, E.Hassler)
1920.445.071	Bororo	[Chamacoco]	Kopf-Stecker	D1567 (St.Gallen, E.Hassler)
1920.445.072	Bororo	[Chamacoco]	Kopf-Stecker	D1561 (St.Gallen, E.Hassler)
1920.445.073	Bororo	[Chamacoco]	Kopf-Stecker	SIOX100 (Burgdorf, E.Hassler)
1920.445.074	Bororo	[Chamacoco]	Kopf-Stecker	IVc1518 (Basel, E. Hassler)
1920.445.075	Bororo	[Chamacoco]	Kopf-Stecker	VB1129 (Berlin, R.Rohde)
1920.445.076	Bororo	[unklar]	Tukan-Schwanz	—

**Lausanne**

I.G.0330: Aikanã am Rio Corumbiara, Bundesstaat Rondonia (Brasilien), vor 1971.

**Världskulturmuseum Göteborg**

1915.01.0314: Die beiden Kopf-Reife im HVM St. Gallen (D1241) und im Bernischen Historischen Museum (1920.441.63) könnten ebenfalls von Erland Nordenskiöld gesammelt worden sein. Alberto Vojtěch Frič müsste diese dann zwischen 1915 bis 1920 von ihm erworben haben.

(Weltmuseum Wien, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim, Musée d'ethnographie de Genève, HVM St. Gallen, Museum für Völkerkunde Burgdorf, Museum der Kulturen Basel, Ethnologisches Museum Berlin)

**ANMERKUNGEN**

- Zum Beispiel in der von der Ethnologin Sabine August kuratierten Dauerausstellung der Jahre 2005 bis 2012 zum Amazonas-Gebiet.
- Der Autor hat daraus gelernt, dass die Vorgaben zur Objekt-Präsentation am besten mit Zeichnungen und ergänzend durch mündliche oder schriftliche Erläuterungen erfolgen. Erkannte Fehler in einer Ausstellung nach der Eröffnung zu korrigieren, scheint im Museumsalltag so gut wie unmöglich zu sein.
- In dem Artikel von Anisio Aruá (Aruá/Schlothauer 2016) sind – für den Kopf-Reif der Aruá – Material und Herstellung genau beschrieben. Der Autor konnte die Herstellung bei den Aikanã bisher noch nicht dokumentieren, kann also nur vom äußeren Bild Rückschlüsse auf diese ziehen. Auch war es nicht möglich einen der vier Kopf-Reifen in Bern, Lausanne, St. Gallen oder Göteborg für diesen Artikel genauer zu untersuchen. Die Analyse beruht somit auf den Fotos und bedarf einer weiteren Untersuchung mindestens eines Stückes.
- Etta Becker-Donner erwähnt die Verwendung dieses Materials nicht für den Feder-schmuck, sondern nur bei Keulen und Pfeilen. „Die Masaká verwendeten überdies Keulen mit in einfachen Mustern geflochtenen Griffen, in die hie und da auch Stachel-schweinborsten oder Federkiel hineingearbeitet werden.“ (1955: 279) „Wie bereits erwähnt, werden Pfeile und Keulengriff mit einfachen Flechtmustern (mit Embira [Bast], Federkielen usw.) verziert. Die beobachteten Ornamente bestehen aus Zickzacklinien und einer Art von Kreuz.“ (1955: 282)
- Weitere Objekte dieses Tauschvorgangs waren:  
„1452 / III 20, 1 Federarmband aus dem Chaco Boreal (Rio Pilcomayo); Paraguay“.  
„1453 / III 626, 1 Halskette aus runden Muschelplatten Stamm der Bororo, Matogrosso; Central Brasilien“.  
„1454 / III 627; 1 Muschelkette der Bororo“.
- Zu Rudolf Zeller siehe den Nachruf von Ernst Rohrer im Jahresbericht des Museums 1941. Zeller erwarb viele Objekte aus eigenen Mitteln für das Museum und wurde dafür oft erst Jahre später kompensiert (Schultz 2016).
- Ein großer Teil des OGGC-Archivs wurde vor einigen Jahrzehnten in die Kantonsbibliothek Vadiana ausgelagert. In den letzten zehn Jahren haben die beiden Historiker Achim Schäfer und Peter Müller das Meiste wieder aufgefunden, die oben genannte Akte war nicht darunter.
- Der St. Galler Fotograf Louis Täschler besaß mit mindestens tausend Objekten, die er zwischen 1869 bis 1911 erworben hatte, damals eine der größten Ethnografika-Sammlungen der Schweiz. Er fuhr zwar nicht in ferne Länder, hatte aber als langjähriges Mitglied der „Ostschweizerisch Geographisch-Commerciellen Gesellschaft“ (OGCG) mindestens seit dem Jahr 1879 viele Kontakte zu Reisenden. 1919 verkaufte er wegen finanzieller Schwierigkeiten seine Sammlung an das St. Galler Museum.
- „Als Wari oder Huari wird auch eines der vor-inkaischen Reiche im Küstengebiet des heutigen Peru bezeichnet, das etwa von 600 bis 1100 nach Christus bestand. Weiterhin ist Wari (mit einer glottalen Stütze ' am Ende) die Eigenbezeichnung einer Ethnie in Rondônia, die in den 1950er-Jahren kontaktiert wurde und auch unter dem Begriff „Pacaas Novos“ bekannt ist.“ (Schriftliche Mitteilung Hein van der Voort, 12. Mai 2017)
- Siehe Seite 223-234 und Abbildungen auf den Tafeln 39 e-h, 40-43 (Objekte) und Tafel 35-38 (Feldfotos). Die Nordenskiölds besuchten mit ihrem Begleiter Domingo die Huari nur kurz, wohl nur wenige Tage. „Eine große Schwierigkeit für den Forscher besteht darin, dass die Indianer keine langen Besuche haben wollen.“ (1924: 221)
- „Beladen mit einer kleinen, aber schönen Sammlung ethnographischer Gegenstände verlassen wir die Huari-Indianer.“ (1924: 234) Diese Sammlung befindet sich heute in Göteborg. Inventarnummern: 1915.01.0277 bis 442 und 1915.01.1221-1224. Siehe: <http://collections.smvk.se/carlotta-vkm/web/> (Suchbegriff: „huari“), 15. April 2017
- Die Analyse der Federn durch den schwedischen Ornithologen Jan Ohlsen ergab 2002: „Ramphastos cuvieri/culminatus krop 80-100, Amazona farinosa stjär 11“. Bei einer weiteren Federkrone in Göteborg (Inv.Nr. 1915.01.0313b) fehlen die Stachel-schweinborsten und das Feder-Band aus grünen Schwanzfedern der Amazone.
- Zufälligerweise war der Autor im Mai 2004 in Göteborg und hat den Kopf-Reif dort fotografiert. Der erste Besuch in St. Gallen war am 14. Dezember 2004. Der Reif in Göteborg ist deutlich gründlicher gearbeitet.
- Diese Ergebnisse sind nur von der internen Datenbank des Museums abrufbar.
- Auch die österreichische Ethnologin Wanda Hanke (1893-1958) erwähnte die Huari im Jahr 1956 und war der Meinung, dass diese und die Aikanã unterschiedliche Gruppen seien. (Schriftlicher Hinweis von Hein van der Voort, 12. Mai 2017)
- „Das Aikanã Wort für Körperschmuck wie Halsketten, Handgelenkbänder, Kopfreife usw, ist makudu oder mukudu. Der phonetische Transkriptionsversuch von Becker-Donner entspricht nicht den heutigen linguistischen Gepflogenheiten. Das Wort wird „makudu“ geschrieben.“ (Schriftliche Mitteilung Hein van der Voort, 12. Mai 2017)
- „Von zivilisierten Salamay vom Indianerschutzdienst: Wohngebiet des Stammes im

Quellgebiet des Rio Corumbiara; Terr. Rondonia.“ (Inventarbuch Post XIII/1957). Diese werden auch Salamäy oder Salamäi geschrieben und dem Mondé-Zweig der Tupi-Sprachfamilie zugeordnet. Nur etwa zehn Personen haben überlebt (Voort 2016: 207).

- Martin Schultz, wissenschaftlicher Mitarbeiter des BHM, bemerkt, dass es dadurch kein Tausch zwischen den beiden Museen war. „Zeller hatte das Stück und die Sammlung 1920 auf eigene Kosten erworben. Bedeutet in der Folge, dass eigentlich er derjenige war, der mit dem HVM getauscht hat und nicht die Museen mit einander. 1928 wurde Zeller für den Ankaufspreis der Sammlung entschädigt. Die 20 Franken sind der Schätzwert des Objektes bei Eingang in die Bestände, nicht der Ankaufspreis.“ (Schriftliche Mitteilung, 11. Mai 2017)
- „Der Reif hat eine maximale Länge von 27 cm, die breiteste Stelle auf der Stirnseite ist 4,4 cm, Seiten 3,7 und hinten beim Stecker 3 cm. Der Stecker ist an der Basis 3,5 cm und an der Spitze 6,5 cm breit.“ (Schriftliche Mitteilung M. Schultz, 14. Mai 2017)
- „Ethnographic material collected by Fric among the Bororo is found in the Kunstkamera in Sankt Petersburg (Zibert 1961), which also has a large collection of his photographs, as well as in the Náprstek Museum in Prague (which also has some photographs), the Historisches Museum in Bern, the Staatliches Museum für Völkerkunde in Munich, the Rautenstrauch-Joest Museum in Cologne, the Ethnologisches Museum in Berlin, and the Museum für Völkerkunde Hamburg – a total of nearly 400 objects.“ (Feest/da Silva 2009: 175)
- Die im folgenden genannten Inventarnummern sind eine erste Eingrenzung durch Nennung der jeweils kleinsten und der größten Nummer der vom Autor fotografierten Objekte: Ethnologisches Museum Berlin (VB5306-5406 Bororo, VC4237-4320 Gran Chaco); Rautenstrauch-Joest Museum Köln (17624-17761); Museum Volkenkunde Leiden (1853.6-81); Museum Fünf Kontinente München (26T0585-617, 1408-1872).
- Typisch für diese ist die braun-weiße Umwicklung des Kiels der anhängenden gelben Schwanzfeder eines Stirnvogels (Psarocolius decumanus).
- Siehe Kasten: „Textvorschläge für die Datenbank und die Objekt-Legende“
- Der Linguist van der Voort arbeitet seit 1995 in Rondônia mit den Aikanã.
- Eine Initiative des Max Planck Instituts, finanziert von der Volkswagenstiftung.
- Bei van der Voort findet sich der Hinweis auf einen weiteren möglichen Sammlungsbestand. Im Jahr 1913 hatte die Expedition unter Leitung von Rondon Kontakt mit den Kepkirivat und es wurde eine „Uapuruta“ genannte Gruppe erwähnt, die von den Aikanã als Untergruppe (Waikurutá) identifiziert wurde (Voort 2016: 213). Weitere Objekte könnten sich also im Museu Nacional in Rio de Janeiro befinden.

**LITERATUR**

- Aruá, Anisio und Andreas Schlothauer: Die Herstellung eines Kopf-Reifes der Aruá, in: Kunst&Kontext 10, 2015, S. 40-48
- Becher, Hans: Die brasilianischen Sammlungen im Hamburgischen Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte, in: Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas São Paulo, 23 a 28 de agosto de 1954, Vol. I, São Paulo 1955, S. 251-256
- Becker-Donner, Etta: Notizen über einige Stämme an den rechten Zuflüssen des Rio Guaporé, in: Archiv für Völkerkunde Band X, Wien 1955, S. 275-296
- Caspar, Franz: Die Tupari. Ein Indianerstamm in Westbrasilien. Hamburg 1975
- Dorta, Sonia Ferraro und Marília Xavier Cury: A Plumária Indígena Brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. São Paulo 2000
- Feest, Christian und Viviane Luiza da Silva: Between Tradition and Modernity. The Bororo in Photographs of the 1930s, in: Archiv für Völkerkunde 59-60, Wien 2009-2010, S. 167-202
- Frič, Alberto Vojtěch: *Indiáni Jizni Ameriky*. Prag 1957
- Hanke, Wanda: Beobachtungen über den Stamm der Huari (Rio Corumbiara Brasilien). Archiv für Völkerkunde, XI, Wien 1956, S. 67-82
- Nordenskiöld, Erland: Forschungen und Abenteuer in Südamerika. Stuttgart 1924
- Rohrer, Ernst F.: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern, XX. Jahrgang, Bern 1941, S. 5-13
- Schultz, Martin: Deponiert vom Konservator – Auf den Spuren der Afrika-Bestände der Familie Speyer am Bernischen Historischen Museum, in: Kunst&Kontext Nr. 12, 2016, S. 9-13
- Sneathlage, Emil Heinrich: Atiko Y: *Meine Erlebnisse bei den Indianern des Guaporé*. Berlin 1937
- Musikinstrumente der Indianer des Guaporégebietes. *Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde*, Band 10. Berlin 1939
- Voort, Hein van der: Aikanã and Kwaza: Their ethno-historical and sociolinguistic context in Rondônia, Brazil, in: Luna Filipovič und Martin Pütz (Hrsg.): *Endangered languages and languages in danger: Issues of documentation, policy, and language rights*. Amsterdam/Philadelphia 2016, S. 203-230.

# Gaston-Louis Roux : de la mission Dakar-Djibouti À *Minotaure*

« “Le réel est un royaume” a dit Yves Bonnefoy. C’est à la dure conquête de ce royaume que s’est croisé Roux, armé de son courage, de sa patience, de son ingénuité, seul, insoucieux de gloire, chevauchant la route incertaine afin d’atteindre et de nous montrer le lieu. » Patrick Waldberg, extrait de « Gaston-Louis Roux ou le passage de la ligne », *Critique*, 1961<sup>2</sup>

Dans le cadre de mes recherches<sup>1</sup>, je me suis arrêtée sur la couverture de la revue *Minotaure*, réalisée par le peintre Gaston-Louis Roux et destinée à illustrer la mission Dakar-Djibouti à laquelle il participa à titre de peintre officiel pour copier les fresques des églises d’Abyssinie. Une œuvre à la fois emblématique et énigmatique qui s’éloigne des schémas esthétiques sur lesquels se sont basées les études sur le primitivisme dans l’art du XXe siècle. « Emblématique », car elle incarne un témoignage que je mets en relation avec le cheminement de l’artiste. « Enigmatique », car Gaston-Louis Roux s’est donné plusieurs défis : celui de mettre en suspens sa carrière artistique par ce long voyage, alors qu’il était au seuil la gloire ; celui de remettre en question le développement de son œuvre consécutivement à ce voyage ; celui aussi, contrairement aux artistes avant-gardistes de ses contemporains, de ne s’être pas inspiré des solutions formelles que la sculpture africaine décelait à leurs yeux, pour proposer une composition indépendante de tout impact – libre, tel qu’a été son chemin. C’est ce chemin que je vais esquisser ici, à travers l’analyse de la couverture de *Minotaure*, après avoir rapporté quelques moments marquants de son voyage.

## 1 – Une mission aventureuse... et artistique

Le peintre Gaston-Louis Roux est l’auteur de la couverture du deuxième numéro de la revue d’art et de littérature *Minotaure*, parue le 1er juin 1933.

Consacrée à la Mission Dakar-Djibouti (*ill. 1*) – la première du genre – qui a traversé le continent africain d’ouest en est, du Sénégal à l’Éthiopie (*ill. 2*), de mai 1931 à février 1933, pour le compte du gouvernement français, la revue est publiée au moment où le musée d’Ethnographie du Trocadéro présente une exposition des collectes – données et objets ethnographiques – de la mission scientifique.

L’équipe de la mission, sous la responsabilité de Marcel Griaule, était composée de linguistes, dont Deborah Lifchitz, d’ethnographes dont Michel Leiris, secrétaire-archiviste, du musicologue André Schæffner, d’un naturaliste, du cameraman Éric Lutten et, donc, du peintre Gaston-Louis Roux.<sup>3</sup>

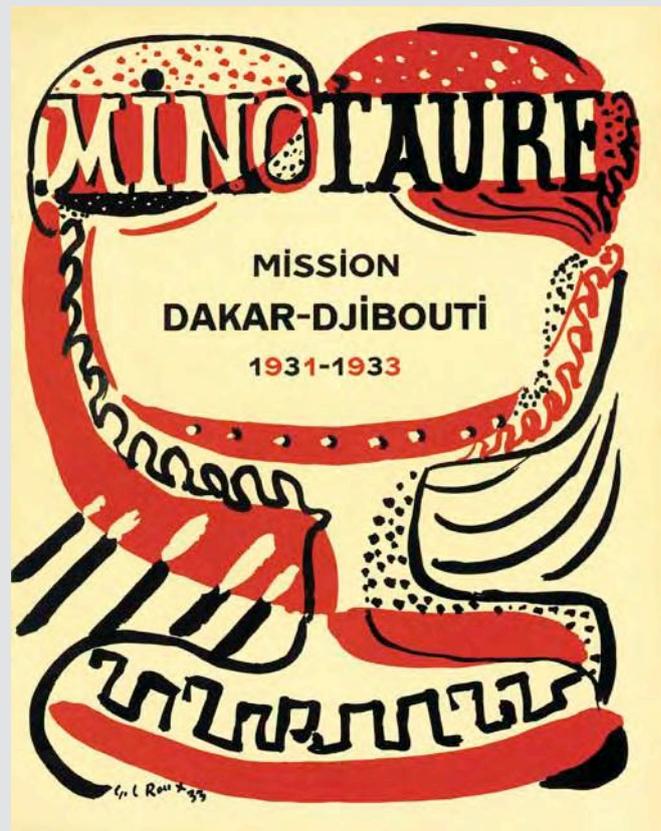


Abb.1:

« Du 12 juin 1931 au 7 février 1933, date à laquelle [la mission] s’est embarquée à Djibouti pour regagner la France, elle a parcouru l’Afrique occidentale française, le Nigéria, le Cameroun, l’Afrique équatoriale française, le Congo belge, le Soudan anglo-égyptien, l’Érythrée et la Côte française des Somalis. Durant tous ses déplacements, qu’elle a accomplis en chemin de fer, en automobile, en bateau et par caravane, la mission s’est livrée à des enquêtes et a rassemblés des collections. [...] Récolte de 3 500 objets ethnographiques [...], notation de 30 langues ou dialectes pour la plupart inconnus jusqu’à ce jour, formation d’une importante collection de peintures abyssines anciennes et modernes, entre autres pièces incomparables, les peintures murales de l’église Antonios de Gondar (qui représentent 60 mètres carrés), formation d’une collection de plus de 300 manuscrits et amulettes éthiopiens destinés à la Bibliothèque nationale, rassemblement par le Muséum d’une collection zoologique comprenant plusieurs animaux vivants, prise de 6 000 clichés photographiques, et 200 enregistrements sonores, observations

Gaston-Louis Roux:

# Die Expedition Dakar-Djibouti in der Zeitschrift *Minotaure*

„Die Wirklichkeit ist ein Königreich“ sagte Yves Bonnefoy. Es ist die zähe Eroberung dieses Königreiches, die Roux unternimmt, indem er sich, bewaffnet mit all seinem Mut, seiner Geduld, seiner Treuherzigkeit, ganz auf sich allein gestellt und ohne Verlangen nach Ruhm, auf einen unsicheren Weg begibt, bis er an dem Ort angekommen ist und ihn uns zeigt.“

Auszug aus Patrick Waldberg „Gaston-Louis Roux ou le passage de la ligne“, *Critique*, 1961<sup>2</sup>

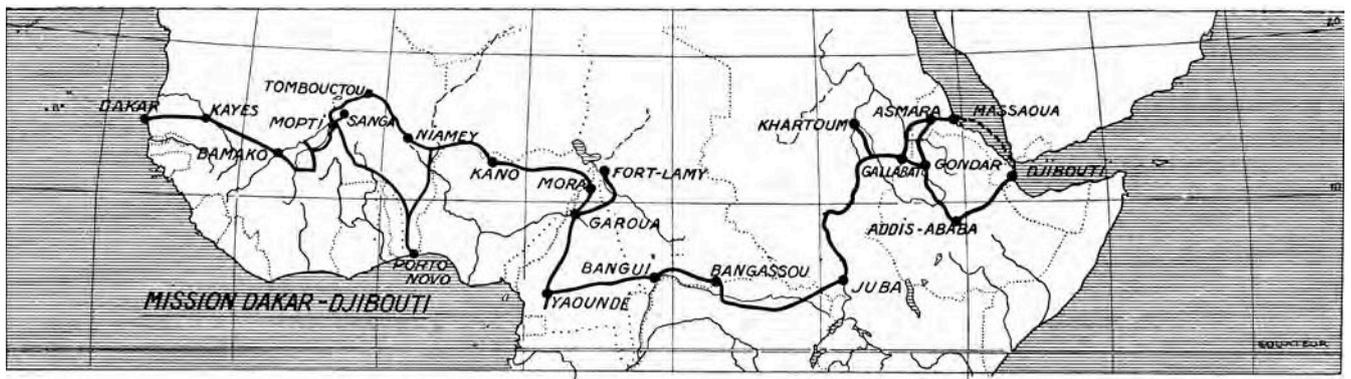


Abb.2:

Im Rahmen meiner Recherchen<sup>1</sup> stieß ich auf das Cover des Malers Gaston-Louis Roux für die Zeitschrift *Minotaure*. Dieser hatte mit dem Titel „offizieller Maler“ an der Expedition Dakar-Djibouti teilgenommen, um die Fresken abessinischer Kirchen zu kopieren. Ein ebenso emblematisches (sinnbildliches) wie enigmatisches (rätselhaftes) Cover, weit entfernt von den ästhetischen Mustern, auf denen die Studien über den Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts basieren. Emblematisch, weil es das verkörpert, was ich mit dem Weg des Künstlers verbinde. Enigmatisch, weil sich Gaston-Louis Roux vielen Herausforderungen stellte: Zum einen setzte er, damals an der Schwelle zum Ruhm, infolge der langen Reise seine Künstlerkarriere aufs Spiel. Zum anderen stellte er damit die Fortentwicklung seines eigenen künstlerischen Schaffens infrage. Und während sich die avantgardistischen Künstler seiner Zeit von formalen Lösungen afrikanischer Skulpturen inspirieren ließen, erschuf Roux seine Werke davon unbeeinflusst – so frei und ungehindert, wie er auch seinen Weg beschritt. Diesen Weg werde ich, der Analyse des *Minotaure*-Titelbildes folgend, skizzieren, aber zuerst schildere ich einige markante Momente seiner Reise.

## 1. Eine Abenteuer- und Kunstmission

Der Maler Gaston-Louis Roux ist der Urheber des Titelbildes der zweiten Nummer der Kunst- und Literaturzeitschrift *Minotaure*, die am 1. Juni 1933 erschien.

Das Heft widmete sich der Mission Dakar-Djibouti (Abb. 1), einer Forschungsreise, finanziert von der französischen Regierung und die erste ihrer Art, die den afrikanischen

Kontinent von Mai 1931 bis Februar 1933 von West nach Ost durchquerte, von Senegal bis nach Äthiopien. (Abb. 2) Die Zeitschrift erschien genau zu dem Zeitpunkt, als das Musée d'Ethnographie du Trocadéro eine Ausstellung der Sammlungen dieser wissenschaftlichen Expedition präsentierte – Ergebnisse und ethnografische Objekte. Expeditionsteilnehmer waren unter der Leitung von Marcel Griaule: Linguisten, darunter Deborah Lifchitz, Ethnologen, darunter Michel Leiris als Archiv-Sekretär, der Musikologe André Schæffner, ein Naturwissenschaftler, der Kameramann Éric Lutten und als Maler Gaston-Louis Roux.<sup>3</sup>

„Vom 12. Juni 1931 bis zum 7. Februar 1933, dem Tag, an dem [die Expedition] sich von Djibouti einschiffte, um nach Frankreich zurückzukehren, waren das westliche französische Afrika, Nigeria, Kamerun, das französische Zentralafrika, der belgische Kongo, das englisch-ägyptische Eritrea und die französische Küste Somalias durchquert worden. Während der Reise, die per Eisenbahn, Auto, Schiff und Karawane erfolgte, wurden Untersuchungen durchgeführt und Sammlungen angelegt. Es wurden 3.500 ethnografische Objekte gesammelt [...], 30 überwiegend bis dahin unbekannte Sprachen und Dialekte notiert, eine wichtige Sammlung abessinischer alter und neuer Gemälde angelegt, neben anderen unvergleichlichen Werken die Wandgemälde der Kirche Antonios in Gondar (60 Quadratmeter umfassend) erworben, des Weiteren mehr als 300 Manuskripte und äthiopische Amulette für die Nationalbibliothek angeschafft, außerdem eine zoologische Sammlung für das Museum zusammengestellt, darunter viele lebende Tiere, ferner 6.000 Fotos und 200 Audio-Aufnahmen gefertigt, ethnografische, linguistische

ethnographiques, linguistiques et autres formant la matière de nombreux volumes, recherches archéologiques, topographiques, anthropologiques, entomologiques, embryologiques, botaniques..., tel est le butin rapporté par cette expédition [...] »

Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, *Minotaure* : 33 (3, 5)

Sommaire de *Minotaure*, 1<sup>er</sup> juin 1933, no 2

Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, « La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. », p. 2-6.

Marcel Griaule, « Introduction méthodologique », p. 7-12 ; « Le chasseur du 20 octobre (cérémonies funéraires chez les Dogon de la falaise de Bandiagara, Soudan français) », p. 31-44.

Éric Lutten, « Les “wasamba” et leur usage dans la circoncision », p. 13-17.

André Schæffner, « Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional », p. 65-70.

Deborah Lifszyc [sic], « Amulettes éthiopiennes », p. 71-74.

Michel Leiris, « Le taureau de Seyfou Tchenger (un sacrifice aux génies zar dans une secte de possédés, à Gondar, Abyssinie) », p. 75-88.

### Gaston-Louis Roux : un engagement improbable

Gaston-Louis Roux (Provins, 1904 – Paris, 1988), est au début des années 1930 un jeune artiste moderniste talentueux. Entré à quinze ans à l'académie Ranson à Paris, il y a fait trois ans d'études, notamment sous la direction d'anciens nabis.<sup>4</sup> À la suite de cette formation classique, il s'engage dans une production figurative tout en s'intéressant aux peintres cubistes dont il subit l'influence. En 1927, il est repéré par le galeriste et collectionneur Daniel-Henry Kahnweiler lors d'une rencontre organisée par leur ami commun, le peintre Élie Lascaux. Kahnweiler lui signe immédiatement un contrat d'exclusivité et présente, du 23 avril au 6 mai 1929, dans sa galerie (appelée alors la Galerie Simon)<sup>5</sup>, la première exposition personnelle de l'artiste, plus de trente peintures et dessins. Le succès est retentissant.<sup>6</sup> « Non seulement, aux dires de Pierre-Georges Bruguère, “toutes ses toiles sont vendues” mais elles sont achetées par des personnes importantes et influentes. »<sup>7</sup> Fernand Léger, la comtesse Marie-Laure de Noailles, Raymond Queneau ainsi que l'historien et critique d'art Carl Einstein sont parmi les

acheteurs. Roger Vitrac rédige la préface du catalogue et défendra l'art de Gaston-Louis Roux dans des revues artistiques prestigieuses.

Proche des artistes surréalistes dissidents, Roux évolue très vite vers des formes cubistes et abstraites, sur fond de scènes mythologiques, comme en témoigne la peinture monumentale (6 x 2 m), *L'Enlèvement des Sabines*, qu'il exécuta en 1930 pour l'appartement de Mademoiselle Thurnauer (ill. 3).<sup>8</sup>

Roux fait partie des cercles culturels et intellectuels et s'est lié d'amitié avec Michel Leiris, qui fréquente comme lui les « Dimanches de Boulogne », réunions amicales que Kahnweiler accueille chaque semaine dans sa maison de Boulogne-Billancourt. Il y côtoie notamment Max Jacob, Fernand Léger, Robert Desnos et Hans Arp. Bien que sa peinture ne montre aucune influence extra-occidentale, G.-L. Roux est lié aux premiers acteurs de la réception artistique de l'art africain, notamment du critique d'art allemand Carl Einstein, dont il illustra en 1930 le recueil *Entwurf einer Landschaft* (Esquisse d'un paysage), paru aux éditions de la Galerie Simon.

C'est dans cette effervescence créative et alors que son travail connaît la reconnaissance des milieux artistiques que Gaston-Louis Roux décide de mettre entre parenthèses sa vie parisienne et son travail pour faire partie de la mission. La décision est prise sur un coup de tête. « Vers la fin de 1931, relate Patrick Waldberg, Roux se trouvait un soir chez Picasso où Michel Leiris, devant quelques amis, exposait le programme de la mission ethnographique Dakar-Djibouti [...]. Parcourir l'A.O.F., le Cameroun, le Tchad, l'Éthiopie, prendre contact avec des peuples à peine connus vivant au sein des jungles une vie “sauvage”, braver les dangers, vaincre les obstacles, contempler dans leur élément naturel ces idoles, ces masques tant admirés dans les musées : à écouter parler Michel Leiris, Roux ne tenait plus en place.

“Vous n'auriez pas besoin d'un peintre ?” hasarda-t-il, profitant d'un silence. À cela Leiris n'avait point songé, ni Griaule. La mission pouvait, en effet, avoir besoin d'un peintre et Roux fut pris au mot. »<sup>9</sup>

La participation de ce jeune artiste en pleine ascension à la mission Dakar-Djibouti correspondait-elle à une volonté de rupture, de fuite, d'évasion ? À ces questions, G.-L. Roux répondra lors d'une interview réalisée par Jeanine Warnod en 1987 : « Je vivais alors un



Abb.3a:

und andere Beobachtungen in zahlreichen Bänden notiert, archäologische, topografische, anthropologische, entomologische, embryologische, botanische Recherchen, etc. durchgeführt. Das ist die Beute dieser Expedition.“

Paul Rivet und Georges-Henri Rivière, *Minotaure*, 1933, S. 3, 5

Sommaire de *Minotaure*, 1<sup>er</sup> juin 1933, no 2

Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, « La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti. », p. 2-6.

Marcel Griaule, « Introduction méthodologique », p. 7-12 ;  
« Le chasseur du 20 octobre (cérémonies funéraires chez les Dogon de la falaise de Bandiagara, Soudan français) », p. 31-44.

Éric Lutten, « Les "wasamba" et leur usage dans la circonscription », p. 13-17.

André Schæffner, « Notes sur la musique des populations du Cameroun septentrional », p. 65-70.

Deborah Lifszyc [sic], « Amulettes éthiopiennes », p. 71-74.

Michel Leiris, « Le taureau de Seyfou Tchenger (un sacrifice aux génies zar dans une secte de possédés, à Gondar, Abyssinie) », p. 75-88.

### **Gaston-Louis Roux** **- ein unglaubliches Engagement**

Gaston-Louis Roux (Provins 1904, Paris 1988) war Anfang der 1930er-Jahre ein junger, talentierter, modernistischer Künstler. Mit 15 Jahren ging er an die Akademie Ranson in Paris, um dort für drei Jahren zu studieren, vornehmlich unter Anleitung der alten Nabis.<sup>4</sup> Infolge dieser klassischen Ausbildung malte er zunächst figürlich. Er interessierte sich aber auch stark für den Kubismus, von dem er sich allmählich beeinflussen ließ. 1927 wurde er von dem Galeristen und Sammler Daniel-Henry Kahnweiler entdeckt, den er bei einem gemeinsamen Freund, dem Maler Élie Lascaux, kennengelernt hatte. Kahnweiler schloss sofort einen Exklusivvertrag mit ihm und stellte seine Werke vom 23. April bis zum 6. Mai 1929 in seiner Galerie aus, der damaligen „Galerie Simon“ (nach dem Geschäftspartner Kahnweilers benannt).<sup>5</sup> Es handelte sich um die erste Einzelausstellung des Künstlers, mit mehr als 30 Gemälden und Zeichnungen, und ihr Erfolg war überwältigend.<sup>6</sup> „Es waren nicht nur, wie Pierre-Georges Bruguère sagte, ‚alle seine Bilder [...] verkauft‘, sondern diese waren zudem von wichtigen und einflussreichen

Personen erworben worden.“<sup>7</sup> Fernand Léger, die Komtesse Marie-Laure de Noailles, Raymond Queneau sowie der Kunsthistoriker und -kritiker Carl Einstein waren unter den Käufern. Roger Vitrac, der Verfasser des Katalog-Vorwortes, setzte sich für die Kunst Gaston-Louis Roux' in angesehenen Kunstzeitschriften ein.

Den surrealistischen Abweichlern nahestehend, entwickelte Roux sehr schnell eine kubistische und abstrakte Formensprache, in der er mythologische Szenen wiedergab, wie ein Monumentalgemälde zeigt (6 x 2 m), das 1930 für die Wohnung der Mademoiselle Thurnauer entstand: der Raub der Sabinerinnen. (Abb. 3)<sup>8</sup>

Roux war Mitglied einiger kultureller und intellektueller Zirkel und freundete sich darüber mit Michel Leiris an, der auch regelmäßig den „Dimanches de Boulogne“ genannten Freundeskreis besuchte, den Kahnweiler jede Woche in seinem Haus in Boulogne-Billancourt zu Gast hatte. Dort traf er insbesondere Max Jacob, Fernand Léger, Robert Desnos und Hans Arp. Obwohl seine Malerei keine außereuropäischen Einflüsse zeigte, war G.-L. Roux mit den ersten Akteuren der Rezeption afrikanischer Kunst eng verbunden, insbesondere mit dem deutschen Kunstkritiker Carl Einstein, wie seine Illustrationen zu dessen Essay „Entwurf einer Landschaft“ belegen, der 1930 im Verlag der Galerie Simon erschien.

In dieser Phase sprudelnder Kreativität, als seinen Werken erste Anerkennung durch die Kunstszene zuteil wurde, entschied sich Gaston-Louis Roux, sein Leben in Paris und seine Arbeit zurückzustellen, um an der Forschungsreise teilzunehmen. Es war eine spontane Entscheidung. Gegen Ende des Jahres 1931, so berichtet Patrick Waldberg, habe sich Roux eines Abends bei Picasso aufgehalten, wo Michel Leiris einigen Freunden sein Programm für die ethnografische Forschungsreise Dakar-Djibouti präsentierte. Das französische Westafrika (AOF), Kamerun, Tschad, Äthiopien zu durchqueren, Kontakt mit kaum bekannten, im Dschungel ein ‚wildes‘ Leben führenden Völkern aufzunehmen, den Gefahren zu trotzen, Hindernisse zu überwinden, Fetischfiguren und die in den Museen so sehr bewunderten Masken in ihrem Alltagsgebrauch zu bewundern – als Michel Leiris von diesen Dingen sprach, habe es Roux nicht mehr auf seinem Stuhl gehalten.

„Brauchen Sie nicht einen Maler?“, wagte er in einer Pause zu fragen. Daran hatten weder Leiris noch Griaule bisher gedacht. Die Expedition konnte tatsächlich einen



Abb.3b:

moment difficile, troublé par l'évolution de ma peinture néo-cubiste, hésitant entre le figuratif et l'abstrait. J'avais besoin d'un temps de réflexion et j'étais séduit par l'idée d'un long voyage.»<sup>10</sup>

C'est, sans aucun doute, pour ses capacités de représentation et sa maîtrise des techniques picturales traditionnelles, notamment la pratique de la peinture l'huile, que Marcel Griaule l'engage, lui-même portant un grand intérêt à la peinture abyssine qu'il avait découverte et étudiée lors d'une première exploration de l'Éthiopie septentrionale, en 1928-1929. Après avoir échafaudé différents projets, Griaule décide de faire de Gaston-Louis Roux l'organisateur d'une caravane en partance d'Addis Abeba, en Éthiopie, qui doit rejoindre la mission à Zaghié. Là, Gaston-Louis Roux devra assurer la copie des fresques sacrées abyssines et enseigner la technique de la peinture à l'huile aux prêtres-peintres éthiopiens (ill. 4).

#### RECOMMANDATIONS À GASTON-LOUIS ROUX :

Se mettre en relation dès son arrivée à Addis avec la Légation de France.

Présenter respects à l'Empereur et se recommander de moi. Constituer immédiatement une caravane à Addis.

Se rendre à Zaghié sur le Tana, où il trouvera les deux Grecs. Nous y attendre.

Choisir à Addis :

1 excellent interprète connaissant le geze, l'amharique et le français.

1 ou 2 interprètes ordinaires.

1 cuisinier (parlant français si possible).

Fourniment ordinaire, plus une petite tente légère (il n'aura [sic] pas de pluies à cette époque).

La majorité des caisses du Sieur ROUX (cantines et caisses) ne doivent pas excéder 30 Kgs et se rapprocher le plus possible de nos caisses, soit environ 65 x 40 x 25.

4 fusils GRAS

1.500 cartouches GRAS

Ces cartouches devront être réparties en deux caisses de 25 Kgs plus 1 caisse de poids quelconque, contenant le reste. Cette dernière caisse restera à la Légation de France à Addis Abeba et les deux autres seront rapportées par ROUX au lac Tana. Distraire auparavant 150 cartouches qui seront données en consigne aux gardes.

Acheter les ceintures cartouchières de ces gens à Addis Abeba.

Voir s'il est possible d'aller en route d'Addis au Nil. Dans ce cas, la caravane pourrait être formée au Djarse. Se renseigner sur les possibilités d'y trouver des mulets.

Faire le mort à toute demande d'argent, par exemple pour la douane abyssine.

2 complets de toile pour la Mer Rouge.

1 vêtement de drap pour l'Abyssinie (tenue de cheval).

Ne pas parler à Addis du tableau en pied d'Haylou. Exécuter ce portrait le plus rapidement possible.

MISSION DAKAR-DJIBOUTI

(Loi du 31 mars 1931)<sup>11</sup>



Abb.4:

### Troubles politiques

Le 16 janvier 1932, Gaston-Louis Roux reçoit à Paris la missive de Marcel Griaule lui demandant de rejoindre le plus rapidement possible la mission à Zaghié, au bord du lac Tana, en Éthiopie. Le 18 mars, il embarque à Marseille, en compagnie de la linguiste Deborah Lifchitz, à bord du *Général Voyron* (ill. 5) en direction de Djibouti, muni d'un important matériel de peinture - poudres de couleurs, tubes d'huile, toiles etc. Arrivé à destination en avril, il débute une correspondance hebdomadaire avec ses parents et sa compagne de l'époque, Louise (ill. 6).



Abb.6:

Il tient aussi un carnet de mission. Ce sont ces documents sur lesquels je m'appuie pour cet article -,<sup>12</sup> complétés par *L'Afrique fantôme*, journal intime que Michel Leiris a rédigé tout au long de l'expédition, publié en 1934. G.-L. Roux se consacre corps et âme à la tâche qu'on lui a assignée. Arrivé à Addis Abeba, capitale de l'empire

Maler gebrauchen, und Roux wurde beim Wort genommen.“<sup>9</sup>

Bedeutete nun die Teilnahme des jungen, aufstrebenden Künstlers an der Mission Dakar-Djibouti den Wunsch nach einer Zäsur, nach einer Flucht vor der Welt und der Realität? Auf diese Frage antwortete G.-L. Roux in einem Interview mit Jeanine Warnod im Jahre 1987: „Ich erlebte damals eine schwierige Zeit, war verwirrt durch die Entwicklung meines neokubistischen Stiles und schwankte zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei. Ich brauchte eine Zeit der Reflexion und war von der Idee einer langen Reise hingerissen.“<sup>10</sup>

Marcel Griaule war selbst sehr an abessinischer Malerei interessiert, die er während einer ersten Reise durch Äthiopien in den Jahren 1928/29 für sich entdeckt und studiert hatte, und engagierte Roux ohne jeden Zweifel wegen seiner Fähigkeit zur naturalistischen Wiedergabe und seiner Meisterschaft in traditionellen Maltechniken,

#### EMPFEHLUNGEN AN GASTON-LOUIS ROUX:

Nach der Ankunft in Addis mit der Botschaft Frankreichs in Verbindung setzen.

Dem Herrscher Respekt entgegenbringen und von mir grüßen.

Umgehend eine Karawane in Addis zusammenstellen.

Nach Zaghié am Tana reisen, wo er die beiden Griechen treffen wird. Uns dort erwarten.

Auswählen in Addis:

1 ausgezeichneten Dolmetscher für Gèze, Amharisch und Französisch.

1 oder 2 normale Dolmetscher.

1 Koch (möglichst französischsprachig).

Einfache Ausrüstung, zusätzlich ein kleines, einfaches Zelt (es wird keinen Regen [sic] in dieser Zeit geben).

Die Mehrheit der Kisten von Herrn Roux (Feldkoffer und Kisten) darf nicht mehr als 30 Kilo wiegen und sollte möglichst im Format unseren Kisten ähnlich sein, ungefähr 65 x 40 x 25.

4 GRAS-Gewehre

1.500 GRAS-Patronen

Diese Patronen sollten auf zwei Kisten à 25 Kilo aufgeteilt werden plus eine Kiste unbestimmten Gewichtes mit dem Rest.

Die letztere Kiste bleibt in der französischen Botschaft in Addis Abeba, und die zwei anderen sind durch Roux zum See Tana mitzunehmen. Vorher 150 Patronen abzweigen, die der Wache als Pfand zu geben sind.

Kaufen von Patronengürteln bei diesen Leuten in Addis Abeba.

Untersuchen, ob es möglich ist, die Route von Addis zum Nil zurückzulegen. In diesem Fall wäre die Karawane in Djarse zu formieren. Über die Möglichkeiten erkundigen, dort Maultiere zu finden.

Alle Geldförderungen ablehnen, z. B. durch den abessinischen Zoll.

2 Anzüge für das Rote Meer

1 Stoffkleidung für Abessinien (Reitkleidung)

In Addis nicht über das Ganzkörper-Porträt von Haylou sprechen. Dieses Bild so schnell wie möglich ausführen.

MISSION DAKAR-DJIBOUTI

(Gesetz vom 31. März 1931)<sup>11</sup>

insbesondere der Ölmalerei. Nachdem er verschiedene Projekte entwickelt hatte, entschied Griaule, Gaston-Louis Roux zum Organisator einer Karawane zu machen, die von Addis Abeba (Äthiopien) aufbrechen und sich in Zaghié der Expedition anschließen sollte. Dort sollte Gaston-Louis Roux sakrale abessinische Fresken kopieren und den Priester-Malern Äthopiens die Ölmaltechnik beibringen. (Abb. 4)

### Politische Probleme



Abb.5:

Am 16. Januar 1932 erhielt Gaston-Louis Roux in Paris die Aufforderung von Marcel Griaule, schnellstmöglich die Expedition in Zaghié, am See Tana in Äthiopien, zu treffen. Am 18. März schifften sich die Linguistin Deborah Lifchitz und er in Marseille an Bord der *Général Voyron* (Abb. 5) Richtung Djibouti ein, ausgestattet mit einer großen Menge an Malmaterial (Farbpulver, Öltuben, Leinwand, etc.). Im April am Ziel angekommen, begann er eine wöchentliche Korrespondenz mit seinen Eltern und seiner damaligen Lebensgefährtin Louise (Abb. 6) und führte ein Reisetagebuch. Dies sind die Dokumente, auf die ich mich in meinem Artikel beziehe,<sup>12</sup> ergänzt durch das persönliche Tagebuch *L'Afrique fantôme*, das Michel Leiris während der gesamten Expedition führte und 1934 veröffentlichte.

G.-L. Roux hatte sich mit Leib und Seele der ihm zugeordneten Aufgabe verschrieben. In Addis Abeba, der Hauptstadt des Kaiserreiches Äthiopien angekommen, stellte er zunächst, wie vorgesehen, aber nicht ohne Schwierigkeiten, eine Karawane und eine Eskorte mithilfe des Ras Haylu (etwa: Herzog Haylu), dem Gouverneur der Provinz Godjam, zusammen. Diesen hatte Marcel Griaule während seines ersten Aufenthaltes in Abessinien kennengelernt, und Haylu hatte einen starken Eindruck auf ihn hinterlassen.<sup>13</sup>

Immer noch in Begleitung von Deborah Lifchitz, verließ Roux Addis Abeba am 11. Mai und erreichte Zaghié am 3. Juni.<sup>14</sup> „Unsere Karawanen-Reise verlief dank einer Eskorte des Ras Haylou ohne Zwischenfälle. Allerdings

éthiopien, il forme d'abord, comme convenu mais non sans difficultés, une caravane et une escorte avec l'aide du gouverneur de la province du Goggam, le ras Haylu, dont Marcel Griaule avait fait la connaissance lors de son premier séjour en Abyssinie et qui avait fait sur lui forte impression.<sup>13</sup>

Toujours accompagné de Deborah Lifchitz, Roux quitte Addis Abeba le 11 mai et arrive à Zaghié le 3 juin.<sup>14</sup> « Notre voyage en caravane s'est passé sans incident grâce à l'escorte du Ras Haylou. Toutefois nous avons souffert de la pluie, pendant notre parcours. Nos tentes étaient trop légères pour supporter de violentes averses et nous avons été parfois mouillés ! À notre arrivée ici, la grande saison des pluies a commencé. J'ai fort heureusement trouvé des maisons pour nous abriter ainsi que nos caisses, notre suite et nos mulets. Je considère cela comme un résultat brillant dans ce pays parfaitement inhospitalier. »<sup>15</sup>

Les intempéries ne sont pas le moindre des problèmes que rencontrent les deux Français. Contrairement aux différents pays sous emprise coloniale traversés par la mission, l'empire éthiopien connaît alors une période trouble et un climat d'insécurité auxquels ils doivent faire face. Outre la menace du « brigandage » de caravanes que Gaston-Louis Roux mentionne de nombreuses fois dans sa correspondance, un événement l'a marqué qu'il relatara dans un article publié après son retour en France dans la revue *Voilà*, le 20 janvier 1934 (ill. 7) : l'assassinat du colonel Peluso, retraité de l'armée italienne reconverti dans le commerce de café, dont la dépouille avait été conduite, quelques heures après le crime, sous la tente de Gaston-Louis Roux dans l'attente d'une inhumation – qui s'effectua, malgré son concours, difficilement.

Ainsi que l'indique le chapeau de *Voilà* qui précède l'article, les Abyssins auraient soupçonné le colonel d'être un agent secret et, en réaction, l'Italie aurait repoussé sa frontière de la Somalie italienne de cent kilomètres. L'Éthiopie est alors au seuil d'une occupation italienne. Dans ce contexte politique complexe et instable, G.-L. Roux et D. Lifchitz suivent un trajet plus sinueux que linéaire, marqué par la fatigue, les maladies, puis l'attente. En effet, s'ils parviennent finalement à gagner Zaghié, il en va tout autrement pour les autres membres de la mission qui doivent les y rejoindre.

Le roi d'Éthiopie, le roi des rois, Haylä Sellasé, maintient auprès de lui à Addis Abeba, bien loin de sa province située au nord-ouest du pays, le ras Haylu afin de contrôler son influence. Or, Marcel Griaule comptait sur l'aide du ras et sa présence pour organiser librement son exploration du nord de l'Abyssinie. Accusé de complot contre l'empereur, le ras Haylu est emprisonné le 29 mai 1932, juste après le départ de Gaston-Louis Roux. M. Griaule se voit alors refuser, après plusieurs semaines de négociations, les autorisations requises pour le séjour de la mission à Zaghié.<sup>16</sup>

Cet événement explique le long stationnement de Gaston-Louis Roux et de Deborah Lifchitz dans cette ville. G.-L. Roux en profite pour visiter quelques églises afin de préparer son travail. Il commence également à apprendre la langue abyssine sous l'autorité de Deborah Lifchitz, qui maîtrisait parfaitement l'amharique, langue sémitique parlée en Éthiopie, et le guèze, langue morte religieuse (ill. 8). G.-L. Roux, très impressionné par la difficulté de l'alphabet comprenant 231 caractères, s'y attelle néanmoins avec ardeur.<sup>17</sup>



Abb.7:

litten wir auf der Strecke unter dem Regen. Unsere Zelte waren zu dünn, um den heftigen Unwettern zu trotzen, sodass wir mitunter komplett durchnässt wurden! Als wir ankamen, begann gerade die große Regensaison. Ich fand glücklicherweise Häuser, die uns, unsere Kisten und unsere Maultiere beherbergten. Ich betrachte dies als einen brillanten Erfolg in dieser völlig ungastlichen Region.“<sup>15</sup>

Die Unwetter waren nicht das einzige Problem, das die beiden Franzosen zu bewältigen hatten. Im Gegensatz zu verschiedenen unter kolonialer Verwaltung stehenden Ländern, die die Expedition durchquerte, herrschten zur damaligen Zeit im Kaiserreich Äthiopien unruhige Zeiten und ein Klima der Unsicherheit. Abgesehen von der Bedrohung durch Räuberbanden, die Gaston-Louis Roux in seiner Korrespondenz mehrmals erwähnt, gab es ein besonderes Ereignis, über das er nach seiner Rückkehr nach Frankreich in einem Artikel der Zeitschrift *Voilà* vom 20. Januar 1934 berichtete (Abb. 7): Die Ermordung des Colonel Peluso, eines ehemaligen italienischen Militärs, der nach seiner Pensionierung in den Kaffee-Handel eingestiegen war. Gaston-Louis Roux hatte es ein paar Stunden nach dem Verbrechen nur gegen heftige Widerstände geschafft, dessen sterbliche Hülle bis zu ihrer Bestattung in seinem Zelt zu beherbergen.

Die Einleitung dieses Artikels in der Zeitschrift *Voilà* verweist darauf, dass die Abessinier den Colonel verdächtigt haben könnten, ein Geheimagent Italiens gewesen zu sein. Dass Italien die Grenze um 100 Kilometer zugunsten des italienisch besetzten Somalia verschob, könnte hierauf eine Reaktion gewesen sein. Äthiopien stand damals kurz vor einer Besetzung durch Italien. In diesem komplexen und instabilen politischen Umfeld folgten G.-L. Roux und D. Lifchitz eher verschlungenen als geraden Pfaden, die von Ermüdung, Krankheit und Ausharren gekennzeichnet waren. Endlich erreichten sie Zaghîé – im Gegensatz zu den anderen Expeditionsteilnehmern, die sie hier treffen sollten. Der König Äthiopiens, der König der Könige, Haylä Selasé, behielt den Ras Haylu bei sich in Addis Abeba, weit entfernt von dessen Provinz im Nordwesten des Landes, um seinen Einfluss zu kontrollieren. Marcel Griaule aber zählte auf die Hilfe des Ras und dessen Präsenz, um seine Expedition im Norden Abessiniens zu organisieren. Ras Haylu wurde jedoch kurz nach der Abreise von Gaston-Louis Roux eines Komplottes gegen den Herrscher beschuldigt und am 29. Mai 1932 ins Gefängnis geworfen.



Abb.8:

Und nach vielen Wochen der Verhandlungen wurde dann M. Griaule die erforderliche Erlaubnis für einen Aufenthalt der Forschungsgruppe in Zaghîé versagt.<sup>16</sup> Dieses Ereignis erklärt den langen Aufenthalt von Gaston-Louis Roux und Deborah Lifchitz in der Stadt. Roux nutzte diesen, um durch Kirchenbesuche seine Arbeit vorzubereiten. Er begann auch damit, die abessinische Sprache unter der Anleitung von Deborah Lifchitz zu lernen, die Amharisch, eine semitische Sprache Äthiopiens, nebst dem Guèze, einer toten religiösen Sprache, perfekt beherrschte. (Abb. 8) Gaston-Louis Roux war sehr beeindruckt von der Kompliziertheit des Alphabetes, das aus 231 Zeichen besteht, und machte sich mit Eifer an die Arbeit.<sup>17</sup>

## La confrontation à la peinture sacrée

Roux et Lifchitz finissent par recevoir une lettre de Marcel Griaule datée du 26 juin 1932 leur demandant de le retrouver à Gondar, au nord du lac Tana. Ils y arrivent le 11 juillet (ill. 9).<sup>18</sup>



Abb.9:



Abb.13:

« Nous avons donc traversé le lac [Tana] dans sa plus grande largeur au moyen de "tanqwas", bateaux primitifs

construits en roseaux. Ce fut un voyage très dur qui a duré 5 jours pendant lequel nous avons subi de violentes averses. [...] Le 6e jour au matin nous atteignons l'endroit où il était convenu qu'une caravane nous attendrait pour nous conduire à Gondar. Leiris était là et notre rencontre fut très émouvante. »

La mission enfin au complet s'installe au consulat italien, ce qui assure sa sécurité. Un atelier de peinture, surnommé avec humour la « Villa Médicis », y est construit. Gaston-Louis Roux se plonge alors dans une activité frénétique et exécute quelques toiles dans « le plus pur style abyssin ». Ainsi qu'il l'indique lui-même dans un projet d'article, son travail a deux finalités : « 1<sup>e</sup> - exécuter à l'huile des copies de peintures abyssines que la mission échangerait contre les originaux existant dans les églises de Gondar. 2<sup>e</sup> - fournir toiles et couleurs aux peintres locaux, auxquels on commanderait différents tableaux. Je me mis aussitôt au travail : je peignis une crucifixion [ill. 10] dans la plus pure tradition abyssine. La toile séchée, j'invitai diverses personnalités du clergé de Gondar à venir admirer mon œuvre. »<sup>19</sup>

Il découvre que les pratiques picturales sont différentes ici. « La technique de la peinture à l'huile est inconnue des Abyssins. Les peintures que l'on trouve dans les églises sont exécutées à la colle de peau sur des cotonnades - made in Japan - recouvertes d'un enduit de chaux. Ces peintures sont très souvent détériorées pendant la saison des pluies, par l'eau qui s'infiltre à travers le toit de chaume des églises. » Et il ne lésine pas pour mettre en valeur les qualités de la technique de la peinture à l'huile occidentale sur celle utilisée par les peintres locaux. « Je décidai de prouver aux prêtres gondariens l'indiscutable supériorité de l'huile sur la colle et projetai le contenu d'un seau d'eau sur ma crucifixion. Cette épreuve, à laquelle la peinture résista victorieusement, me valut un concert de louanges et la nouvelle d'un procédé magique apporté par un peintre blanc fut aussitôt répandue dans tout le pays. Peu de temps après, cette peinture fut offerte par Griaule à l'une des quarante églises de Gondar et suscita l'envie et la jalousie des autres paroisses. »<sup>20</sup>

Quelques jours plus tard, Marcel Griaule découvre des peintures murales extraordinaires, relevant de différents degrés de culte et de sacralité (ill. 11), qui avaient été vraisemblablement réalisées au début du xviii<sup>e</sup> siècle, dans l'église en ruines d'Abba Antonios (ill. 11), près de Gondar. Partiellement cachées, elles devaient leur conservation, malgré le mauvais état de l'édifice, à l'enduit formé par les fientes d'oiseaux qui les recouvrait. À la demande du chef de l'église qui souhaite échanger les peintures endommagées par de nouvelles « exécutées avec ce merveilleux produit dont on lui avait vanté la résistance à l'humidité<sup>21</sup>, Gaston-Louis Roux a pour tâche de les copier.<sup>22</sup>

L'échange lui semble régulier et il accède à la demande. « Griaule accepta d'enthousiasme l'occasion inespérée

Roux und Lifchitz beendeten nach dem Erhalt eines Briefes von Marcel Griaule vom 26. Juni 1932 ihren Aufenthalt. Dieser hatte sie hierdurch aufgefordert, nach Gondär im Norden des Tana-Sees zurückzukehren, und am 11. Juli trafen sie dort ein. (Abb. 9)<sup>18</sup>

„Wir haben den See [Tana] in seiner ganzen Länge mittels ‚tangwas‘, einfachen Schilfrohr-Booten, überquert. Das war eine sehr anstrengende fünftägige Reise, während derer wir unter den starken Regenschauern litten. [...] Am 6. Tag erreichten wir vormittags den vereinbarten Ort, wo uns eine Karawane erwartete, um uns nach Gondar zu bringen. Leiris war dort und empfing uns ganz rührend.“

Die nun vereinte Expedition zog ins italienische Konsulat, das für ihre Sicherheit garantierte, und ein Maler-Atelier mit dem humorvollen Beinamen „Villa Médicis“ wurde dort eingerichtet. Gaston-Louis Roux entwickelte eine frenetischen Aktivität und bemalte mehrere Leinwände im „reinsten abessinischen Stil“. Seine Arbeit bestand, wie er selbst in einem Artikel ausführte, aus zwei Inhalten: „1. Kopien abessinischer Gemälde in Öl anfertigen, die gegen die Originale in den Kirchen von Gondar ausgetauscht werden. 2. den örtlichen Malern, bei denen wir Gemälde bestellt haben, Leinwand und Farben liefern. Ich hatte mir außerdem eine weitere Aufgabe gestellt: eine Kreuzigung (Abb. 10) in der reinsten abessinischen Tradition zu malen. Kaum war die Leinwand getrocknet, lud ich verschiedene Persönlichkeiten des Klerus von Gondar ein, mein Werk zu bewundern.“<sup>19</sup>

Er entdeckt, dass die Maltechniken hier ganz anders sind. „Die Ölmal-Technik ist in Abessinien unbekannt. Die Bilder in den Kirchen sind mit Leim auf Baumwollstoff - made in Japan - ausgeführt und mit einer Kalkschicht überzogen. Diese Malereien werden sehr häufig während der Regenzeit beschädigt, da das Wasser durch die Strohdächer der Kirchen sickert.“ Und er spart in seinen Worten nicht damit, die Vorzüge der Ölmalerei gegenüber der Technik der örtlichen Maler zu loben. „Ich beschloss, den Priestern von Gondar die Überlegenheit des Öls über den Leim zu beweisen, und goss den Inhalt eines Wassereimers über meine Kreuzigungsszene. Dieser Test, den mein Gemälde glorreich überstand, brachte mir ein Konzert des Lobes, und es verbreitete sich im ganzen Land die Neuigkeit, dass ein weißer Maler eine Zaubertechnik mitgebracht habe. Kurze Zeit später bot Griaule dieses Bild einer der 40 Kirchen von Gondar an, wodurch er den Neid und die Eifersucht der anderen Kirchengemeinden erregte.“<sup>20</sup>

Einige Tage später entdeckte Marcel Griaule in der Kirchenruine Antonius' des Großen nahe Gondar außergewöhnliche Wandgemälde verschiedener kultischer und sakraler Stufen (Abb. 11), vermutlich vom Anfang des 18. Jahrhunderts. (Abb. 12)

Teilweise im Verborgenen liegend und stark beschädigt, verdankten sie ihren Erhalt überhaupt nur dem Vogelkot,



Abb.11:

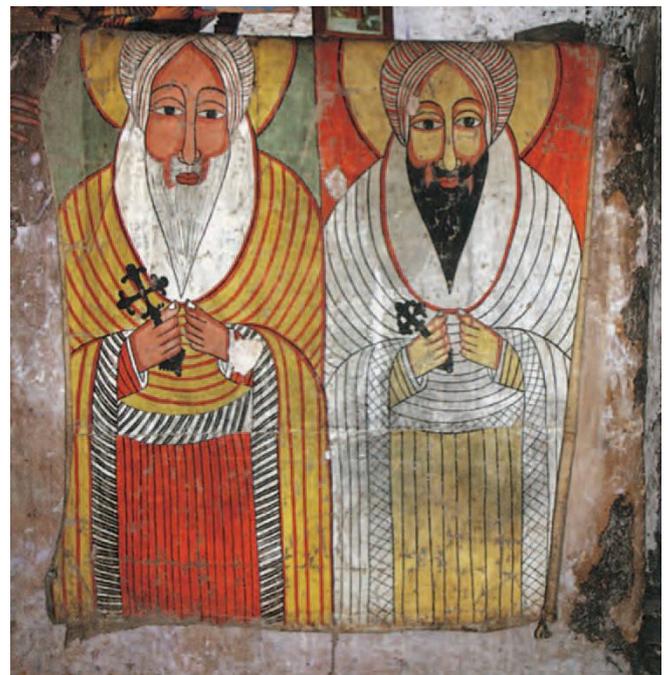


Abb.11b:

der sich im Laufe der Zeit auf ihnen abgelagert hatte. Der Kirchenvorsteher bat darum, die beschädigten Bilder auszutauschen gegen neue, „ausgeführt mit dem wunderbaren Produkt, das ihm als resistent gegen Feuchtigkeit angepriesen worden war“<sup>21</sup>, und Gaston-Louis Roux sollte diese kopieren.<sup>22</sup>

Der Austausch erschien ihm korrekt, und er nahm den Auftrag an. „Griaule ergriff mit Enthusiasmus die unerwartete Gelegenheit, für das Musée du Trocadéro eine einmalige Sammlung alter abessinischer Malereien zu erwerben. Die Wandgemälde in den Ruinen der Kirche



Abb.12:



Abb.13:



Abb.14:

d'acquérir, pour le musée du Trocadéro, une collection unique de peintures abyssines anciennes. D'ailleurs, ces peintures, dans les ruines d'Antonios, étaient condamnées à une destruction rapide et complète et "c'était rendre service à l'Abyssinie et à la science que de sauvegarder

et de mettre à la portée d'un large public les restes d'un passé magnifique" – ainsi que l'écrivit plus tard Griaule [ill. 13]. »<sup>23</sup>

Le travail était tellement monumental – 60 m<sup>2</sup> de peintures –, que Gaston-Louis Roux doit même mettre à contribution Marcel Griaule, Éric Lutten et Michel Leiris [ill. 14]<sup>24</sup>

« Pendant plusieurs semaines, j'exécutais de vastes compositions qui furent marouflées, à la place des anciennes peintures, sur les murs d'Antonios. L'ensemble fut terminé en septembre à la satisfaction des prêtres et des fidèles de la paroisse. »<sup>25</sup> Parallèlement à ces travaux, Gaston-Louis Roux effectue une enquête d'ordre technique et historique sur la peinture abyssine auprès de prêtres éthiopiens, notamment le prêtre Kassa, qu'il met en forme à travers différents projets d'articles dactylographiés.<sup>26</sup>

### Au-delà de la peinture

Une fois réalisées les enquêtes et les copies des peintures, dont ne subsistent aujourd'hui et a *contrario* que de rares traces, Gaston-Louis Roux, de même qu'il avait été secondé par les membres de l'expédition, se met à son tour à leur service : il se découvre notamment des talents de chasseur et de naturaliste et capture des dizaines d'espèces d'oiseaux destinées aux collections du Muséum d'histoire naturelle. Il parvient toutefois aussi à s'isoler afin de peindre des façades d'églises [ill. 15] et des paysages [ill. 16] « pour servir de documents de couleur et compléter la documentation scientifique générale sur Gondar. »<sup>27</sup>

À la fin du séjour, Gaston-Louis Roux remet le portrait du ras Haylu en tenue d'apparat et de chef guerrier qu'il avait peint dans la tradition éthiopienne à Paris, avant son départ [ill. 17], probablement d'après des photographies que M. Griaule lui avait fournies [ill. 18].<sup>28</sup>

Ce cadeau est transmis par l'intermédiaire de Malkham Ayyahou, « possédée renommée de la secte du Zar »,<sup>29</sup> le ras Haylu étant emprisonné à Addis Abeba. Roux est enfin mis une dernière fois à contribution pour camoufler certains objets de la collecte, dont les peintures d'Abba Antonios, afin de les faire passer le plus discrètement possible à la douane, très redoutée [ill. 19].<sup>30</sup>

Étrangement, les écrits de G.-L. Roux ne font aucune mention de son activité picturale personnelle, qui semble avoir été mise en suspens pendant toute cette période. Outre le récit des différentes étapes de son trajet et de son travail, sa correspondance révèle de façon récurrente ses préoccupations quant à la crise économique qui sévit en France et à ses conséquences sur les difficultés quotidiennes que rencontrent ses proches. Surtout, Gaston-Louis Roux y raconte, faisant preuve d'évidentes qualités de narrateur et non sans dérision sur lui-même, les différentes phases de sa transformation : vestimentaire d'abord, lorsqu'il revêt le costume « colonial », puis physique. Sa rupture avec ce qu'il nomme « la civilisa-



Abb.15:



Abb.17:



Abb.16:



Abb. 18:

Antonius' des Großen waren von rascher, vollständiger Zerstörung bedroht, und „es ging darum, Abessinien und die Wissenschaft darin zu unterstützen, sie zu erhalten sowie die Reste einer reichen Vergangenheit einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen“, schrieb Griaule später. (Abb. 13)<sup>23</sup>

Die Arbeit – 60 m<sup>2</sup> Malereien – war so monumental, dass Gaston-Louis Roux die Unterstützung von Marcel Griaule, Éric Lutten und Michel Leiris benötigte. (Abb. 14)<sup>24</sup>

„Während mehrerer Wochen führte ich großflächige Kompositionen aus, die anstelle der früheren Malereien auf die Mauern Antonius' gezogen wurden. Das Ganze wurde im September fertiggestellt, sehr zur Zufriedenheit der Priester und der Gläubigen des Sprengels.“<sup>25</sup> Parallel zu dieser Arbeit befragte Gaston-Louis Roux die äthiopischen Maler zu Geschichte und Techniken der abessinischen Malerei, insbesondere den Priester Kassa. Die Ergebnisse hielt er in verschiedenen, maschinengeschriebenen Artikeln fest.<sup>26</sup>

### Jenseits der Malerei

Als die Nachforschungen und die Anfertigung der Kopien, die heute entweder gar nicht mehr oder nur in geringen Resten vorhanden sind, beendet waren, stellte sich

Gaston-Louis Roux nunmehr seinerseits in den Dienst der übrigen Expeditionsteilnehmer, die ihm bis dahin sekundiert hatten. Er entdeckte gewissermaßen sein Talent für die Jagd und die Naturwissenschaft und fing Dutzende von Vogelarten für die Sammlungen des naturhistorischen Museums. Es gelang ihm außerdem, sich zwischendurch zurückzuziehen, um Kirchenfassaden (Abb. 15) und Landschaften zu malen, (Abb. 16) „als ergänzende Farbdokumentation und um die allgemeine wissenschaftliche Dokumentation über Gondar zu vervollständigen.“<sup>27</sup> Am Ende der Reise, kurz vor seiner Abfahrt, überreichte Gaston-Louis Roux das Porträt des Ras Haylu, den er in zeremonieller Kleidung und in der Haltung eines Feldherren in äthiopischer Tradition in Paris gemalt hatte (Abb. 17) – möglicherweise nach Fotografien von M. Griaule. (Abb. 18)<sup>28</sup>

Die Geschenkübergabe wurde durch Malkham Ayyahou vermittelt, die bekanntlich von der Zarensekte besessen war,<sup>29</sup> weil der Ras Haylu im Gefängnis von Addis Abeba einsaß. Roux musste als letzten Beitrag noch einige Objekte der Sammlung tarnen, darunter die Malereien der Kirche Antonius' des Großen, um diese möglichst diskret durch den gefürchteten Zoll zu schleusen. (Abb. 19)<sup>30</sup> Seltsamerweise sind in den Aufzeichnungen von G.-L. Roux keine eigenen künstlerischen Aktivitäten erwähnt,



Abb. 19:



Abb. 20:

tion » a eu un impact sur son apparence et il a fait mue de son ancienne peau. Un vrai sentiment de liberté et de libération se profile à travers ses écrits : « Je me sens vraiment très, très loin de Paris, et j'imagine ce que cela sera lorsque je serai en caravane, sans aucun contact avec la civilisation. Et pourtant, je n'aspire qu'à perdre ce contact et à vivre la vie nomade qui est paraît-il extrêmement passionnante. [...] La brousse dans ce pays a un charme très grand. Ce ne sont que de vastes plateaux aux larges horizons et l'impression d'espace y donne une sensation physique, si j'ose dire, de liberté. »<sup>31</sup>

Ce thème de la liberté apparaît aussi dans ses écrits à propos d'une activité moins connue de la mission, qui était de libérer des esclaves après les avoir rachetés, comme cette mère et son enfant photographiés aux côtés des membres de la mission et dont le fils sera surnommé « Dédé l'homme libre » (ill. 20).

## 2 - La couverture de *Minotaure*

### La transposition métaphorique de *Minotaure*

Ce n'est pas à l'iconographie chrétienne, qu'il avait peinte assidûment durant l'expédition, que Gaston-Louis Roux fait appel pour la conception de la couverture de *Minotaure* ; il ne s'intéresse pas plus à l'animal mythologique éponyme dont Pablo Picasso avait donné une interprétation artistique pour la couverture du numéro 1 de la revue. Il prend le parti de s'investir dans une composition graphique qui renoue davantage avec son activité picturale avant-gardiste telle qu'elle s'était développée, avant son voyage, à la lisière de l'abstraction. Néanmoins, on décèle des éléments formels suggérant la figuration symbolique d'un cheminement – spirituel et artistique – qui s'entrelace avec celui suivi par la mission. Dans un enchevêtrement de lignes et de motifs géométriques se dégagent deux figures serpentine qui structurent l'ensemble. En bas, chevauchant un large aplat rouge, est peinte une sorte de frise crénelée, à motifs rectangulaires en « u » inversés, qui n'est pas sans rap-

peeler la graphie de l'amharique que Roux a apprise et celle des liturgies en guèze qu'il a copiées. Elle serait, selon moi, une interprétation schématique des caractères de ces langues – et fait écho à l'un des objectifs de la mission, moins connu peut-être du public : recueillir des données linguistiques. Dans ce même esprit qui accorde une dimension graphique aux lettres, l'artiste porte une attention particulière à la typographie de la couverture, calligraphiant le titre à la main et faisant alterner le noir et le rouge dans la composition des dates de l'expédition. Au-dessus de la frise, s'échelonne ensuite une succession de courbes rythmées par des lignes et des points qui partent d'une base commune pour ensuite se dissocier, s'élever et se rejoindre au sommet. Contrairement au reste de la couverture qui s'apparente à une sorte de cartographie labyrinthique, la partie supérieure qui habille le titre « Minotaure » semble davantage relever de la figuration, notamment par la présence de contours. Si l'on peut y lire un rappel très discret aux cornes de l'animal mythique, il est possible d'y voir aussi un autre animal dont la symbolique traverse l'ensemble des cultures, occidentales comme africaines : le serpent. Deux têtes de serpent se distinguent en effet, qui se touchent ou s'embrassent. Celle de gauche semble avoir un œil, qui surplombe le « i » de Minotaure, et les deux une narine, respectivement au dessus du « o » et du « t ». Cette composition double évoque le caducée (ill. 21), mais aussi les « mères des masques » Dogon (ill. 22), décrites par Michel Leiris dans l'article qu'il publie dans la revue et présentées dans l'exposition au musée du Trocadéro : « Des quatre grands bois recueillis, deux sont des spécimens anciens ; ils proviennent d'une caverne appartenant au village d'I, disparu depuis longtemps ; de forme allongée comme les autres, ils en diffèrent cependant, la partie qui correspond à la tête – sorte de gueule ouverte avec deux trous pour figurer les yeux – évoquant l'idée d'une tête de serpent et la partie qui correspond à la queue étant travaillée de manière à constituer une figuration humaine assez grossière. Les deux autres sont des spécimens plus récents : l'un,

so, als hätten sie die ganze Zeit über geruht. Seine Korrespondenz beinhaltet außer Beschreibungen seiner Weg-Etappen und seiner Arbeit die ständige Sorge über die damalige ökonomische Krise in Frankreich und deren Konsequenzen für den Alltag seiner Angehörigen. Vor allem schildert Gaston-Louis Roux, mit hoher erzählerischer Qualität und nicht ohne Selbstironie, die unterschiedlichen Phasen seiner Verwandlung – wie er sich zunächst „kolonial“ kostümiert und dann allmählich auch physisch verändert. Sein Bruch mit dem, was er „die Zivilisation“ nannte, hatte Auswirkung auf sein Erscheinungsbild, indem er gleichsam sein alte Haut abwarf. Seine Schilderungen zeugen von einem tief empfundenen Gefühl der Freiheit und Befreiung: „Ich fühle mich sehr sehr weit weg von Paris und stelle mir eine Reise mit der Karawane vor – ohne jedweden Kontakt zur Zivilisation. Ich will nur den Kontakt verlieren und ein nomadisches Leben führen; das erscheint mir außerordentlich spannend [...] Die Wildnis in dieser Region hat einen überaus großen Charme. Es gibt nur ausgedehnte Hochebenen mit endlosem Horizont, und diese unendliche Weite gibt mir, wenn ich das so sagen darf, ein körperliches Gefühl der Freiheit.“<sup>31</sup>

Das Thema der Freiheit durchzieht auch seine Anmerkungen über eine weniger bekannte Aktivität der Expedition: den Freikauf von Sklaven. So existiert beispielsweise ein Foto mit einer Mutter und ihrem kleinen Sohn, auf dem auch Expeditionsteilnehmer zu sehen sind. Der Untertitel lautet: „Dédé, der befreite Mensch.“ (Abb. 20)

## 2 Das Titelbild des *Minotaure*

### Die bildliche Umsetzung des *Minotaure*

Gaston-Louis Roux benutzte für die Konzeption des Titelblattes nicht die christliche Ikonografie, die er während der Expedition so eifrig gemalt hatte, und er interessierte sich auch nicht mehr für das mythologische Tier gleichen Namens, das Pablo Picasso für das Titelblatt der ersten Nummer dieser Zeitschrift künstlerisch interpretiert hatte. Er entschied sich für eine grafische Komposition an der Grenze zur Abstraktion, die sich mit seiner avantgardistischen Malerei, die er vor seiner Reise entwickelt hatte, verband. Gleichwohl sind formale Elemente der symbolischen Figurendarstellung erkennbar, die er während der Expedition spirituell und künstlerisch entwickelte und eng mit den Erlebnissen der Reise verbunden scheinen. Aus einer Verschachtelung von Linien und geometrischen Motiven bilden sich zwei schlangenenartige Figuren heraus, die das Gesamtbild strukturieren. Unten im Bild ist ein roter Balken zu sehen und darüber ein „U“-förmig gezackter Fries, der an die amharische Schrift erinnert, die Roux erlernte, sowie an diejenige der guèzischen Liturgien, die er kopierte. Dieser Fries ist meiner Meinung nach eine schematische Interpretation des Charakters dieser Sprachen und erinnert mich an ein weniger öffent-

lich bekanntes Ziel der Expedition: die Dokumentation linguistischer Daten. Dementsprechend hat der Künstler die grafische Gestaltung der Buchstaben besonders hervorgehoben, den Titel handgezeichnet und das Datum der Expedition abwechselnd in Rot und Schwarz gestaltet. Oberhalb des Frieses ziehen sich, ausgehend von einer gemeinsamen Basis, durch Linien und Punkte strukturierte Kurven bis nach oben, die sich erst trennen und dann wieder vereinen. Im Gegensatz zum übrigen Bild, das als eine Art labyrinthische Kartografie erscheint, weist dessen oberer Teil um den Titel *Minotaure* herum eine figurative Struktur auf.

Sehr versteckt sind die Hörner dieses mythischen Tieres erkennbar. Aber man könnte darin auch ein anderes Tier sehen, das als Symbol in vielen westlichen wie afrikanischen Kulturen eine Rolle spielt: die Schlange. Zwei Schlangenköpfe scheinen einander zu berühren oder zu küssen. Das „i“ von *Minotaure* bildet eine Art Auge des Kopfes links, über dem „o“ und dem „t“ scheinen die Nasenlöcher beider Köpfe zu liegen. Diese Doppelkomposition erinnert an den Äskulapstab (Abb. 21), aber auch an die „Mütter der Masken“ der Dogon (Abb. 22), die Michel Leiris in einem Artikel dieser Zeitschrift beschrieb und in der Ausstellung des Musée du Trocadéro präsentierte: „Von vier sehr langen Holzmasken sind zwei sehr alt. Sie kommen aus einer Höhle bei dem Dorf I, das seit Langem verlassen ist. Sie ähneln den anderen in der Form, unterscheiden sich aber im Bereich des Kopfes. Ein geöffnetes Maul und zwei Löcher als Augen lassen an



Abb. 21:



Abb. 22:

qui mesure 10 mètres de long, a été trouvé dans la caverne des masques du village de Gogoli, où il gisait sur un lit de crânes humains, à proximité de la grande tête de bois également reproduite : l'autre, qui mesure 7 m 60 et est orné en deux endroits de sa longueur d'un couple de figurines mâle et femelle taillé à même le bois, provient de la caverne des masques du village d'Enguel-du-Haut. »<sup>32</sup> Ce couple de serpent qui s'unit en cette symétrie semble refermer la couverture sur elle-même, comme pour représenter une totalité, celle peut-être du continent africain que la mission traversa de part en part. Les larges zones rouges, dominant visuellement l'ensemble, profilent des corps entourés de lignes et de points qui les accompagnent et les dédoublent selon un rythme qui va s'accroissant, telles les mues du serpent, pour rendre perceptible une succession de vertèbres figurées par des traits rectilignes à gauche et incurvés à droite.

Mue des serpents, mue des scientifiques et des artistes au contact d'autres pays, mue des fresques de l'église d'Abba Antonios, l'œuvre invite à la métaphore en évoquant les trajectoires sinueuses de l'expédition, les objets collectés et, au-delà, la rencontre entre les cultures et les métamorphoses que celle-ci entraîne.

### 3 - Le choix du figuratif : de l'influence de l'Afrique sur Gaston-Louis Roux

Cette œuvre que Gaston-Louis Roux exécute pour illustrer le numéro spécial de *Minotaure* consacré à la mission Dakar-Djibouti, en plus d'en être l'interprétation, est, notamment par la dynamique de sa composition, une remarquable expression de son talent, marqué par ses remises en question et son aspiration à une libération. À la suite de ce voyage, le peintre se tourne de nouveau progressivement vers la figuration et rien ne témoigne d'un intérêt particulier de sa part pour la sculpture afri-

caine, comme ce fut le cas pour nombre d'artistes avant-gardistes de ses contemporains. En 1956, cette orientation le conduit à rompre le contrat qu'il avait conclu trente ans auparavant avec Daniel-Henri Kahnweiler. À la question que Jeanine Warnod lui pose en 1987, un an avant son décès : « Votre séjour en Abyssinie a-t-il eu des conséquences sur votre œuvre ? », Gaston-Louis Roux répondit : « Certainement. À mon retour, j'ai opté pour la figuration, les couleurs vives et la lumière d'Afrique. »<sup>33</sup> Une réponse brève, mais qui renvoie à un tournant radical et bien réel, qui fut lourd de conséquences : « [Gaston-Louis Roux] allait de réussite en réussite, jusqu'à atteindre, vers les années 30, une notoriété que d'autres eussent tout fait pour préserver, mais qu'il s'acharna à ensevelir. [...] il s'est produit dans sa vie de peintre une mutation, ou plus précisément une métamorphose dont l'importance et le sens n'ont guère été compris. »<sup>34</sup> C'est probablement à cette métamorphose, incarnée par la couverture du *Minotaure*, que Patrick Waldberg fait implicitement référence dans son hommage rendu au peintre, décrit comme chevauchant une route incertaine promise à atteindre et à nous montrer le « lieu ». Une métamorphose qui, par-delà toutes les hypothèses qu'elle suscite, recèlera toujours une part de mystère.

*Text: Valentine Plisnier*

Valentine Plisnier, historienne de l'art spécialiste des relations entre l'ethnologie et l'art, a rédigé cet article à partir du travail de recherche qu'elle a mené pendant un an dans le cadre du projet « Naissance de l'ethnologie française. Les premières missions ethnographiques en Afrique », conduit en partenariat avec le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (CNRS, UPO), le musée du quai Branly et la BNF. Ce projet fait partie du labex « Les passés dans le présent ».<sup>1</sup>

Die Kunsthistorikerin Valentine Plisnier ist auf das Verhältnis von Ethnologie und Kunst spezialisiert. Der Artikel ist das Ergebnis einer einjährigen Forschungsarbeit im Rahmen des Projektes „Entstehung der französischen Ethnologie. Die ersten ethnografischen Forschungsreisen nach Afrika“ – eine Zusammenarbeit des Laboratoire d'ethnologie und der sociologie comparative (CNRS, UPO), des Musée du quai Branly und der BNF. Das Projekt war Teil des Labex „Das Vergangene in der Gegenwart“.<sup>1</sup>

*Traduction française-allemand/ Übersetzung aus dem Französischen:*

*Audrey Peraldi, Petra Schütz, Andreas Schlotbauer*

#### BIBLIOGRAPHIE - LITERATUR

- BOSC-TIESSE Claire, WION Anaïs, *Peintures sacrées d'Éthiopie – Collection de la Mission Dakar-Djibouti*, Saint-Maur-des-Fossés : Sepia, 2005.
- Documents [revue] : *doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, rédacteur en chef Georges Bataille, 1929 (n° 7) ; 1930 (n° 6).
- EINSTEIN Carl, ROUX Gaston-Louis, *Entwurf einer Landschaft*, Paris : Éd. de la Galerie Simon, 1930.
- FABRE Gladys C., *Gaston-Louis Roux ou l'enfance au pouvoir. Les années Kahnweiler*, catalogue d'exposition, Paris : Galerie 1900-2000 : Marcel Fleiss, 9 novembre au 5 décembre 1987, 48 p.
- Gaston-Louis Roux d'une époque à l'autre*, catalogue de l'exposition, Billom : Association Billom-[Georges] Bataille, 1983.
- GRIAULE Marcel, LEIRIS Michel et alii, *Cahier Dakar-Djibouti*, édition établie, présentée et annotée par Eric Jolly et Marianne Lemaire ; dessins, photographies, tableaux recueillis par les membres de la mission, bibliographie générale, index, Meurcourt : Édition les Cahiers, 2015, 1408 pages.
- HIRSH Bertrand, PERRET Michel, *Éthiopie, année 30*, catalogue de l'exposition du musée des Arts africains et océaniques, Paris : L'Harmattan, 1989.
- JAMIN Jean, *Le Cercueil de Queequeg. Mission Dakar-Djibouti, mai 1931 – février 1933*, Les Carnets de Bérose, Encyclopédie en ligne Bérose, 2014.
- JAMIN Jean, « De l'humaine condition de Minotaure », in Charles Goerg (éd.), *Regards sur « Minotaure »*, la revue à tête de bête, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1988, p. 79-87.
- LEIRIS Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris : Gallimard, 1992 (1<sup>re</sup> édition : 1934).
- LEIRIS Michel, *Miroir de l'Afrique*, édition établie, présentée et annotée par Jean Jamin avec la collaboration de Jacques Mercier, Paris : Gallimard, 2009 (1<sup>re</sup> édition : 1995).
- Minotaure*, numéro spécial (2<sup>e</sup> livraison), Paris : Albert Skira, première année, 1er juin 1933.
- PERRIER Marie, « Gaston-Louis Roux », maîtrise d'histoire de l'art contemporain, sous la direction de Dominique Jarassé, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 2003-2004.
- ROUX Gaston-Louis, « Un drame de l'espionnage », *Voilà*, 20 janvier 1934, n° 148, p. 8-9.

ROUX Gaston-Louis, « Un peintre français en Abyssinie », *La Bête noire*, 1<sup>er</sup> octobre 1935, 5, p. 3

SÁNCHEZ DURÁ Nicolás, LÓPEZ SANZ Hazan G., *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África 1931-1933*, catalogue de l'exposition : Museu Valencià de l'Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM), 2008.

WALDBERG Patrick, « Gaston-Louis Roux ou le passage de la ligne », *Critique*, n° 170, juillet 1961, p. 603-618. Publié en tiré à part, juillet 1970.

WARNOD Jeanine, « Entretien avec Gaston-Louis Roux à Paris en février 1987 », dans *Regards sur Minotaure – La revue à tête de bête*, catalogue de l'exposition du musée Rath de Genève, Paris : Skira, 1987.

#### ARCHIVES DE GASTON-LOUIS ROUX :

Bibliothèque Éric-de-Dampierre (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative, LESC) (Campus de l'université Paris Ouest Nanterre La Défense) : Carnet de mission et correspondance de Gaston-Louis Roux à ses parents et sa compagne.

#### MUSÉE DU QUAI BRANLY (PARIS) :

Correspondance, projets d'articles dactylographiés de Gaston-Louis Roux et différents documents officiels adressés à G.-L. Roux.

#### NOTES

#### ANMERKUNGEN

- 1 Pour en savoir plus : <http://passes-present.eu/fr/le-labex/presentation>. Nous remercions Marie-Dominique Mouton, responsable du projet « Naissance de l'ethnologie française » et, jusqu'en octobre 2014, de la bibliothèque Éric-de-Dampierre, ainsi que Frédéric Dubois, co-responsable du projet et actuel responsable de la bibliothèque. Valentine Plisnier est aussi l'auteur du *Primitivisme dans la photographie. L'impact des arts extra-européens sur la modernité photographique de 1918 à nos jours*, Paris : Trocadéro, 2012. Avec Patrick Caput, *Arts d'Afrique – Portraits d'une collection*, Milan : 5 Continents Editions, 2016. Avec Michel Boulanger, *Art lega – Grandeur et humilité*, Paris : Vallois, 2016.

einen Schlangenkopf erinnern, und der Schwanzteil bildet eine grob gearbeitete, menschliche Figur.

Die beiden anderen sind neueren Datums. Die eine misst zehn Meter und wurde in der Höhle der Masken des Dorfes Gogoli gefunden, wo sie auf einem Bett aus menschlichen Schädeln neben einem großen Holzkopf ruhte (Abbildung bei Leiris).

Die andere ist etwa 7,60 Meter lang und kommt aus der Masken-Höhle des Dorfes Ennguel-du-Haut. Sie ist aus dem gleichen Holz geschnitzt und an zwei Stellen mit einem männlich-weiblichen Figuren-Paar verziert,<sup>32</sup> Durch dieses Schlangen-Paar, das sich symmetrisch vereint, entsteht im Titelbild eine Gesamtheit, die möglicherweise den von der Expedition durchquerten afrikanischen Kontinent repräsentieren soll. Große rote Bereiche dominieren das Ensemble und heben die mit Linien und Punkten umgebenen Körper hervor, die sie begleiten und teilen – gemäß einem sich verstärkenden Rhythmus, wie er bei der Häutung einer Schlange beobachtet werden kann. Links gerade und rechts kurvige Linien stellen die Abfolge von Wirbeln dar.

Häutung der Schlangen, Häutung der Wissenschaftler und der Künstler beim Kontakt mit anderen Ländern, Häutung der Fresken in der Kirche Antonius' des Großen. Das Kunstwerk bietet eine Metapher an: Es erinnert an die verschlungenen Wege der Expedition, an die gesammelten Objekte und, darüber hinaus, an das Aufeinandertreffen der Kulturen und die sich daraus entwickelnden Metamorphosen.

### 3. Die Wahl des Figurativen: der Einfluss Afrikas auf Gaston-Louis Roux

Dieses Werk, das Gaston-Louis Roux zur Illustration der Spezial-Ausgabe des *Minotaure* über die Expedition Dakar-Djibouti schuf, ist, abgesehen von deren Interpretation, besonders wegen der Dynamik seiner Kom-

position ein bemerkenswerter Ausdruck seines Talent, gekennzeichnet durch Hinterfragen und Befreiungsdrang. Nach dieser Reise wandte sich der Maler wieder schrittweise der figürlichen Darstellung zu, und es gibt keinerlei Anzeichen dafür, dass er sich besonders für afrikanische Skulpturen interessiert hätte, wie dies bei vielen avantgardistischen Künstlern seiner Zeit der Fall war. Diese Orientierung führte 1956 zum Bruch des Vertrages mit Daniel-Henri Kahnweiler, den er 30 Jahre zuvor geschlossen hatte. Auf die Frage, die Jeanine Warnod ihm im Jahre 1987, ein Jahr vor seinem Tod, stellte: „Hatte Ihr Aufenthalt in Abessinien Auswirkungen auf Ihr Werk?“, antwortete Gaston-Louis Roux: „Sicherlich. Nach meiner Rückkehr habe ich mich für die figurative Darstellung, die lebendigen Farben und das Licht Afrikas entschieden.“<sup>33</sup> Eine knappe Antwort, die jedoch auf eine echte, radikale Wende mit starken Konsequenzen verweist: „[Gaston-Louis Roux] schritt von Erfolg zu Erfolg, bis er etwa im Alter von 30 einen Bekanntheitsgrad hatte, für dessen Bewahrung andere alles getan hätten. Er wiederum tat alles, um diesen zu begraben. [...] Es war eine Mutation oder, präziser formuliert, eine Metamorphose in seinem Leben als Maler, deren Sinn und Bedeutung kaum verstanden wurde.“<sup>34</sup> Wahrscheinlich bezieht sich Patrick Waldberg in seiner Hommage über den Maler indirekt auf diese Metamorphose, die im Titelbild des *Minotaure* zum Ausdruck kommt. Er beschreibt den Maler, wie er, auf ungewisser Strecke reitend, den „Ort“ sucht, um ihn uns zu zeigen. Jenseits aller Hypothesen, die über die Metamorphose spekulieren, wird diese immer ein Mysterium bleiben.

Siehe auch: <http://passes-present.eu/fr/le-labex/presentation>.

Wir danken den Projektverantwortlichen („Entstehung der französischen Ethnologie“) und Mitarbeitern der Bibliothek Éric-de-Dampierre, Marie-Dominique Mouton (bis Oktober 2014) und Frédéric Dubois (ab 2014). Valentine Plisnier ist auch Autorin der Bücher: *Primitivismus dans la photographie. L'impact des arts extra-européens sur la modernité photographique de 1918 à nos jours*, Paris, Trocadéro, 2012, (gemeinsam mit Patrick Caput); *Arts d'Afrique – Portraits d'une collection*, Milan, 5 Continents Editions, 2016, (gemeinsam mit Michel Boulanger); *Art lega – Grandeur et humilité*, Paris, Vallois, 2016.

- 2 WALDBERG : 91 (618). Je remercie Jean-Louis Paudrat qui, dans le cadre de mes recherches sur Gaston-Louis Roux, a porté cet article à ma connaissance.  
Ich danke Jean-Louis Paudrat, der mich auf diesen Artikel aufmerksam machte.
- 3 Pour une liste détaillée, cf. Jean Jamin, 2014. Celui-ci avait rejoint la mission lors de sa dernière phase, du 8 juillet à décembre 1932, mandaté à titre de peintre officiel pour copier les peintures sacrées des églises abyssines de l'empire chrétien d'Éthiopie – copies que la mission souhaitait échanger contre des originaux anciens détériorés.  
Siehe eine detaillierte Liste bei Jean Jamin, 2014. Letzterer stieß mit dem Titel „offizieller Maler“ in der Endphase zur Expedition, vom 8. Juli bis Dezember 1932, um Kopien der sakralen Wandgemälde abessinischer Kirchen im christlichen Kaiserreich Äthiopien zu fertigen. Diese Kopien sollten die alten, verfallenden Originale ersetzen.
- 4 Maurice Denis, Paul Serusier, Xavier Roussel et Édouard Vuillard comptaient parmi ses professeurs.  
Maurice Denis, Paul Serusier, Xavier Roussel und Édouard Vuillard zählten zu seinen Lehrern.
- 5 La Galerie Simon, nom de l'associé de Kahnweiler, était située au 29<sup>bis</sup> rue d'Astorg à Paris. Elle deviendra, après la Seconde Guerre mondiale, la Galerie Louise Leiris.  
Die Galerie Simon befand sich in der Pariser Rue d'Astorg Nr. 29. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sie in „Galerie Louise Leiris“ umbenannt.
- 6 Le peintre avait précédemment fait partie d'une exposition collective à la Galerie Jeanne Bucher à Paris en 1924. S'il s'agit là de sa première exposition personnelle, D.-H. Kahnweiler avait accroché ses toiles aux murs de sa galerie dès 1927.

Der Künstler hatte vorher an einer Gruppenausstellung in der Pariser Galerie Jeanne Bucher im Jahr 1924 teilgenommen. Zwar war es seine erste Einzelausstellung, aber einige seiner Bilder hingen schon seit 1927 in der Galerie Kahnweiler.

- 7 PERRIER : 04 (ss. p.). « Cette admiration [...] sera explicitée dans le paragraphe qu'il consacre à Gaston-Louis Roux dans la réédition corrigée de *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. »  
„Diese Bewunderung [...] wurde in dem Gaston-Louis Roux gewidmeten Abschnitt der überarbeiteten Wiederauflage des Buches *Die Kunst des 20. Jahrhunderts erklärt*.“
- 8 Cette œuvre, ainsi que l'esquisse au fusain et à la craie de même taille, ont malheureusement été perdues. Cette toile, ainsi que la décrit Patrick Waldberg, « animée d'un mouvement violent, où le soleil et la nuit se répondent en contrepoint, met en scène le ballet cruel des ravisseurs couleur d'ombre, pourvus de chaînes et d'armes, enserrant de leurs membres inhumains les blanches victimes au point de se confondre avec elles, tout cela dans le rythme d'éclats de rire se répercutant sur les parois d'une caverne de verre. »  
Sowohl dieses Werk als auch die Kohle- und Kreideskizze in gleicher Größe sind unglücklicherweise verloren gegangen. Laut der Beschreibung Patrick Waldbergs glich das Gemälde einer „gewalttätigen Bewegung, zwischen Sonne und Nacht als Gegenspieler, mit dem grausamen Hin und Her der schattenhaft wirkenden Entführer, die, mit Ketten und Waffen ausgestattet, ihre weißen Opfer mit ihren unmenschlichen Armen umspannen und in die Enge treiben – unter tosenden Gelächter, das an den Wänden einer Glashöhle zurückprallt.“
- 9 WALDBERG : 61 (610-611).  
Waldberg 1961: 610 f.
- 10 WARNOD : 87 (254).  
Warnod: 1987: 254.
- 11 Recommandations de Marcel Griaule. Archives du musée du quai Branly. Inv. DA000261/26613.  
Empfehlungen von Marcel Griaule. Archiv des Musée du quai Branly. Inv. DA000261/26613.

- 12 J'ai eu la chance d'avoir accès à sa correspondance et à ce carnet de mission, conservés à la bibliothèque Éric-de-Dampierre (Université de Paris Ouest - Nanterre). Inédits jusqu'à ce jour, j'en présente des extraits choisis.  
Ich hatte die Möglichkeit, in der Bibliothek Éric-de-Dampierre der Universität von Paris West-Nanterre die bisher unveröffentlichte Korrespondenz und das Reisetagebuch einzusehen, und präsentiere daraus eine Auswahl.
- 13 HIRSCH, PERRET : 89 (107) : « En 1934, [Marcel Griaule] publie pour le grand public *Les Flambeurs d'hommes, récit romancé de ce voyage [1928-1929 en Éthiopie]*, qui popularise la figure du ras Haylu (1868-1951), gouverneur du Goggam, avec lequel [il] avait noué de bonnes relations ("l'une des plus belles figures de chef que j'aie jamais rencontrées en Afrique"). »  
„1934 veröffentlichte [Marcel Griaule] *Les Flambeurs d'hommes*, einen romanhaften Bericht dieser Reise [1928-1929 in Äthiopien], der die Figur des Ras Haylu (1868-1951), des Gouverneurs von Goggam, zu dem [er] sehr gute Beziehungen unterhalten hatte (einer der aufrichtigsten Herrscher, die ich jemals in Afrika kennenlernte), einer breiten Leserschaft zuführte.“
- 14 Les dates sont extraites de la correspondance Gaston-Louis Roux.  
Die Daten finden sich in der Korrespondenz von Gaston-Louis Roux.
- 15 Lettre de Gaston-Louis Roux à Georges-Henri Rivière, datée du 25 juin 1932 de Zaghîé, reçue au musée d'Ethnographie le 22 août 1932.  
Brief von Gaston-Louis Roux an Georges-Henri Rivière vom 25. Juni 1932 aus Zaghîé, eingetroffen im Musée d'Ethnographie am 22. August 1932.
- 16 Haylâ Sellasé ("puissance de la Trinité") est couronné empereur le 2 novembre 1930. Tout en conservant le prestige et les attributs des anciens souverains, il a détruit les vestiges de l'aristocratie provinciale et s'est donné tous les moyens d'un État moderne centralisé (bureaucratie, police et armée). Le ras Haylu Täcklä Haymanot, rival d'Haylâ Sellasé, est arrêté et emprisonné en mai 1932 et toutes ses terres lui sont confisquées. La région, privée de son chef, est plus encore menacée de troubles et d'insécurité.  
Haylâ Sellasé („Kraft der Dreifaltigkeit“) wurde am 2. November 1930 zum Kaiser gekrönt.  
Während er das Ansehen und die Attribute der alten Herrscher beibehielt, zerstörte er die Relikte der Provinz-Aristokratie und etablierte einen modernen Zentralstaat mit Bürokratie, Polizei und Armee. Ras Haylu Täcklä Haymanot, ein Rivale von Haylâ Sellasé, wurde im Mai 1932 verhaftet und seine Ländereien beschlagnahmt. Ihres Herrschers beraubt, war die Region nun noch mehr als zuvor von Problemen und Unsicherheit bedroht.
- 17 Lettre manuscrite de Gaston-Louis Roux à ses parents datée du 25 juin 1932 à Zaghîé.  
Brief von Gaston-Louis Roux an seine Eltern aus Zaghîé vom 25. Juni 1932.
- 18 Lettre de Gaston-Louis Roux à ses parents datée du samedi 16 juillet 1932 de Gondar.  
Brief von Gaston-Louis Roux an seine Eltern aus Gondar vom Samstag, dem 16. Juli 1932.
- 19 Gaston-Louis Roux, projet dactylographié d'article intitulé « Un peintre français en Abyssinie ». Musée du quai Branly. Inv. DA000261/26607. L'article parut remanié dans *Arts et Couleur*, n° 43, 1933 (musée du quai Branly, Inv. DA000261/26605) et est mentionné comme ayant été publié dans *La Bête noire* en octobre 1935.  
Gaston-Louis Roux, maschinengeschriebener Artikel „*Ein französischer Maler in Abessinien*“. Der Artikel erschien in überarbeiteter Fassung in *Arts et Couleur*, Nr. 43, 1933 (Musée du quai Branly, Inv. DA000261/26605) und wurde anschließend im Oktober 1935 in *La Bête noire* veröffentlicht.
- 20 Ibid.
- 21 Ibid.
- 22 Ibid.
- 23 Précisément dans le numéro spécial du *Minotaure*.  
Genauer gesagt, in der Spezialausgabe des *Minotaure*.
- 24 LEIRIS : 92 (412) : « 5 août 1932. [...] Les grandes opérations picturales continuent. Roux ne suffisant plus pour exécuter les 60 mètres carrés de toiles qui doivent remplacer les peintures d'Antonios, des peintres improvisés ont surgi : Griaule, Lutten, et moi-même. »  
„5. August 1932 [...] Die großen Mal-Arbeiten gehen weiter. Roux allein schafft es nicht, die 60 m2 Leinwand auszuführen, die die Malereien von Antonius ersetzen sollen, und als improvisierte Aushilfsmaler sind erschienen: Griaule, Lutten, und ich selbst.“
- 25 « Un peintre français en Abyssinie », op. cit.  
„*Ein französischer Maler in Abessinien*“
- 26 Voir note 19.  
Siehe Fußnote 19.
- 27 Gaston-Louis Roux, lettre manuscrite à ses parents, datée du 19 septembre 1932 de Gondar.  
Gaston-Louis Roux in einem Brief an seine Eltern vom 19. September 1932 aus Gondar.
- 28 Voir HIRSCH et PERRET : 89 (159).  
Siehe Hirsch und Perret 1989, S. 159.
- 29 *Minotaure* : 33 (74)  
*Minotaure* 1933: 74
- 30 LEIRIS : 92 (580) : « 24 novembre 1932. [...] Méthodiquement, Griaule et Roux mettent les peintures d'Antonios en ballots. Une partie seulement sera exhibée aux douaniers. Le reste est roulé, entouré de papier et emballé dans des peaux. Les paquets ne seront guère différents des charges d'abou-gédid que transportent les caravanes. »  
Leiris 1992, S. 580: „24. November 1932 [...] Griaule und Roux wickeln die Malereien des Antonius systematisch in Ballen. Nur ein Teil wird den Zöllnern gezeigt. Der Rest ist eingerollt, umwickelt von Papier und verpackt in Fell. Die Bündel sind kaum zu unterscheiden von Ladungen abessinischer Karawanen.“
- 31 Lettre d'Addis-Abeba à sa compagne Louise, 5 mai 1932.  
Brief aus Addis-Abeba an seine Lebensgefährtin Louise vom 5. Mai 1932.
- 32 Michel Leiris, « Objets rituels Dogon », *Minotaure* : 33 (26-27).  
Michel Leiris, « Objets rituels Dogon », *Minotaure* 1933: 26 f.
- 33 WARNOD : 87 (254)  
Warnod 1987: 254
- 34 WALDBERG : 61 (604).  
Waldberg 1961: 604

## TABLE DES ILLUSTRATIONS BILDUNTERSCHRIFTEN

- III. 1. Gaston-Louis Roux, couverture du numéro spécial consacré à la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) de la revue *Minotaure*, première année (2e livraison), 1er juin 1933. Signée et datée en bas à droite. Tous droits réservés.
- III. 2. Itinéraire Dakar-Djibouti (31 mai 1931 – 7 février 1933), *Minotaure* : 33 (1). Tous droits réservés.
- III. 3. Gaston-Louis Roux, *L'Enlèvement des Sabines*. Décoration chez Mademoiselle Thurnauer. En haut, esquisse au fusain et craie, à grandeur d'exécution ; en bas, la peinture ornant la salle à manger de Mademoiselle Thurnauer (5,20 m x 1,80 m), 1930. Publié en double page dans *Documents* 2, 2<sup>e</sup> année, n° 6 : 1930 (364-365). Tous droits réservés.
- III. 4. Les membres de la mission Dakar-Djibouti au musée d'Ethnographie du Trocadéro avant le départ, mai 1931. De gauche à droite : Schaeffner, Mouchet, Rivière, Leiris, Ovmtousky, Griaule, Lutten, Moufle, Roux et Larget, bateau de la Société des amis du musée d'Ethnographie du Trocadéro. Tirage sur papier baryté, 17,6 x 23,8 cm (dimensions du montage sur carton : 22,4 x 29,5 cm). © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. : PP0001456.
- III. 5. Le *Général Voyron* dans le bassin de la Joliette à Marseille. Carte postale, circa 1930. Tous droits réservés.
- III. 6. Lettre du 23 mars 1932 de Gaston-Louis Roux adressée à sa compagne Louise, à bord du *Général Voyron*, paquebot-poste de la Compagnie des messageries maritimes (un feuillet recto-verso). © Archives de la bibliothèque Éric-de-Dampierre.
- III. 7. Gaston-Louis Roux, « Un drame de l'espionnage », article paru en double page dans la revue *Voilà* le 20 janvier 1934. © Médiathèque du musée du quai Branly, Inv. DA000261/32688. L'article reprend les deux manuscrits dactylographiés de Gaston-Louis Roux « Un assassinat en Abyssinie » et « Le double enterrement d'Alfredo Peluso ». Musée du quai Branly, Inv. DA000261/26610. Il fera également l'objet d'une radioconférence le 30 juillet 1935 intitulée « En Godjam » (DA000319/15030).
- III. 8. Talisman de Salomon, Sirak, Aristote et Alexandre Le Grand. Parchemin (détail), 167,7 x 17 cm. Fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle. Acquis par la mission Dakar-Djibouti à Gondar en 1932. © Musée du quai Branly, Inv. 31.74.3576.
- III. 9. Itinéraire de la mission et autres itinéraires empruntés par ses membres de Gedaref à Djibouti (19 avril 1932 – 30 janvier 1933). LEIRIS : 2009 (420). Tous droits réservés
- III. 10. *Crucifixion* par Gaston-Louis Roux, exécutée à Gondar en 1932, tirage sur papier baryté, 15 x 11,5 cm (dimensions du montage sur carton : 22,5 x 29,5 cm), 1932. © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. PP0031819.
- III. 11. À gauche, un original du XVII<sup>e</sup> siècle de deux pères de l'église d'Abba Antonios (Ewostatwos et Takla Haymanot), mur sud du sanctuaire, collecté par la mission, 138 x 113 cm. © Musée du quai Branly, Inv. 71.1931.74.3588. En regard, à droite, sa copie réalisée en remplacement par Gaston-Louis Roux en 1932. Tous droits réservés
- III. 12. La sacristie de l'église d'Abba Antonios, 1932. Tirage sur papier baryté, 11 x 12 cm (dimensions du montage sur carton : 22,5 x 29,5 cm). © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. PP0029890.
- III. 13. Marcel Griaule démarouflant une fresque de l'église d'Abba Antonios en août 1932. Tirage sur papier baryté, 11,5 x 13 cm (dimensions du montage sur carton : 22,5 x 29,5 cm). © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. PP0030767.
- III. 14. Marcel Griaule, Éric Lutten et Gaston-Louis Roux exécutent les copies des peintures de saint Jean-Baptiste d'Antonios à l'intérieur de la « Villa Médicis », juillet 1932. Tirage sur papier plastifié, 17,3 x 22,8 cm (dimensions du montage sur carton : 22,5 x 29,5 cm). © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. PP0031806.
- III. 15. Gaston-Louis Roux, *L'Église de Quosquam*, 1932, peinture sur papier, 45,7 x 54,8 cm. © Musée du quai Branly, Inv. 71.1931.74.3430.
- III. 16. Gaston-Louis Roux, *Château et ruines de Gondar*, 1932, peinture sur papier, 46,2 x 54,8 cm. Musée du Quai-Branly, Inv.71.1931.74.3431.
- III. 17. Gaston-Louis Roux offrant le portrait qu'il exécuta du ras Haylu à Malkam Ayyahou, novembre 1932. Tirage sur papier baryté, 11,9 x 16,5 cm (dimensions du montage sur carton : 22,5 x 29,5 cm). © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. PP0031080.
- III. 18. Marcel Griaule, *Le Ras Haylu et sa suite*, 1928. Tirage sur papier baryté. © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. 28 N 621.
- III. 19. Transport des fresques de l'église d'Abba Antonios en bât-caisse, 1932. Tirage sur papier baryté, 11 x 11,8 cm (dimensions du montage sur carton : 22,5 x 29,5 cm). © Iconothèque du musée du quai Branly, Inv. PP0029893.
- III. 20. Quelques membres de la mission devant la « Villa Médicis », en août 1932. De gauche à droite : Marcel Griaule, Deborah Lifchitz, Gaston-Louis Roux, Abba Jérôme, Dasta (esclave libérée par la mission), Michel Leiris, l'enfant de Dasta accompagné d'un serviteur et d'un muletier. Tirage sur papier plastifié, 12,5 x 17,5 cm, monté sur carton (dimensions). © Iconothèque musée du quai Branly, Inv. PP0041995.
- III. 21. Caducée. Tous droits réservés.
- III. 22. Les « mères des masques » Dogon (à figuration de serpents) au musée d'Ethnographie, pendant l'installation de l'exposition en 1933. Tous droits réservés.

## Die Cover-Motive von *Kunst&Kontext*

Fotografen wählen im Dienst ihrer Auftraggeber allzu leicht deren Blick auf ein Objekt. Perspektive und Ausleuchtung spielen dabei eine wesentliche Rolle wie Ingo Barlovic in seinem Artikel in *Kunst&Kontext* Nr. 12 (2016) sehr schön herausgearbeitet hat. Sammler und Händler neigen zu ‚schönsten‘ Ansichten und können sich nur schwer daran gewöhnen, wenn eine Skulptur subtil verfremdet ist und dadurch infrage gestellt wird.

Das Konzept für das Cover von *Kunst&Kontext* ist seit dem ersten Heft (Frühjahr 2011), dass keine Fotos verwendet werden. Die fotorealistischen Bilder der Künstlerin Janine Heers sind eher nüchtern-wissenschaftliche Analysen und keine ästhetisierenden Überhöhungen – selbst eine Ikone wie die sogenannte „Bangwa-Queen“ erscheint bei ihr banal.

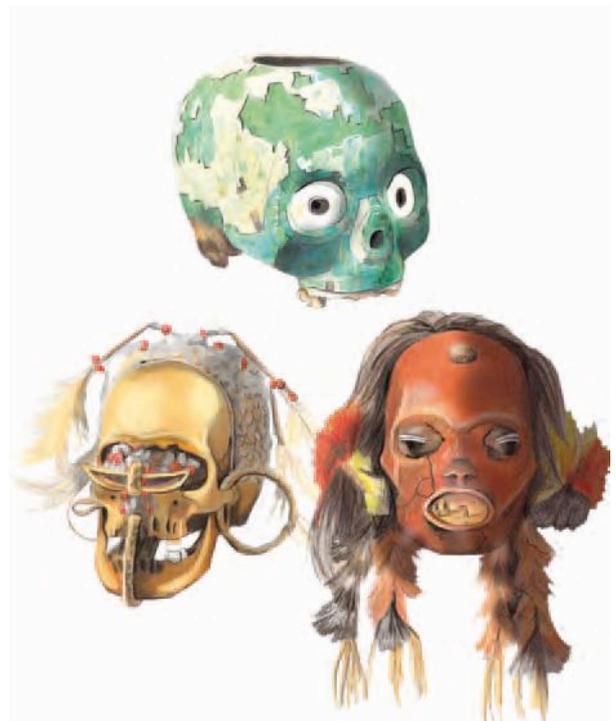
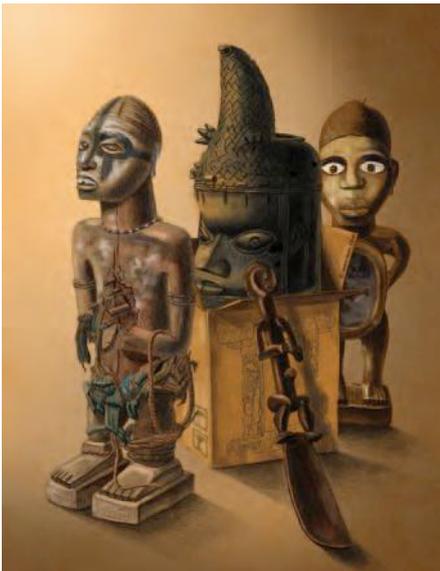


Vergangenheit unserer Gegenwart. Auch wenn diese für uns das Wichtigste sein mag, werden folgende Generationen nüchterner oder vernichtender urteilen, auf jeden Fall anders, als wir es heute tun.

Bei der Auswahl für das Cover ist das wesentliche Kriterium, dass sich das Objekt in einer Museumssammlung befindet. Für Entdeckungen sind diese optimal geeignet, denn hier sind Suche und Entdeckung frei von finanziellen Interessen: die Eigentümer sind wir alle.

Auch auf eine Merkwürdigkeit des Herausgebernams („Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur e. V.“), die mir selbst erst vor einigen Jahren aufgefallen ist, möchte ich an dieser Stelle einmal hingewiesen haben. Die Abkürzung ergibt: **VdFaKeV**. Was sich die Gründer des Vereines dabei wohl gedacht haben?

*Text: Andreas Schlotbauer  
Cover-Motive: Janine Heers*



Teil der Kunstgeschichte war es stets einen Kanon der wichtigsten und schönsten (dann meist auch begehrtesten und teuersten) Werke zu erarbeiten. Es ist wichtig diesen zu kennen und als Grundlage zu nutzen. Warum diesen aber nur nachbeten? Wer Neues selbst entdecken möchte, tut gut daran den Kanon als das zu sehen, was er ist: ein Durchgangsstadium – die zukünftige



## Zemanek-Münster

Baule, Côte d'Ivoire  
H: 44,5 cm

Provenienz:  
Mon Steyaert, Brüssel  
Philipp Konzett, Graz  
Helmut Feier, Wien

Hörleingasse 3-5 | T +49 931 17721  
97070 Würzburg | F +49 931 17736  
info@tribalart.de | www.tribalart.de



Bundesverband Deutscher Kunstversteigerer e.V.

Mitglied der Initiative  
Datenbank  
kritischer Werke

