

Kunst & Kontext

Außereuropäische
Kunst und
Kultur im Dialog

#14 Februar 2018

Skulpturen der Dagara
Emmanuel Macron
heilt Afrika

Museum Köln –
Wandel mit Konzept

Kopftrophäe in Wien –
Ö1 postkolonial?

Zedernbastmantel der
3. Cook-Reise in Bern





Galeria Walu
FINE AFRICAN ART, EST. 1957

St. Jakobs-Strasse 59 - 4052 Basel - Switzerland - +41 44 280 20 00 - info@walu.ch - www.walu.ch

Vorab!

»Ich will, dass in den nächsten fünf Jahren die Bedingungen für die temporäre oder endgültige Restitution von afrikanischem Kulturerbe nach Afrika geschaffen werden.«

Dieser Satz des französischen Präsidenten, Ende 2017 in einer Rede in Burkina Faso geäußert (S. 32), wurde in den letzten Monaten wiederholt von Interessengruppen und Medien aufgegriffen – und dabei nicht immer korrekt zitiert beziehungsweise durch den Tausch einzelner Wörter inhaltlich, kaum merklich, verändert. So wurde aus dem (persönlichen) »je veux« des Emmanuel Macron in einem »offenen Brief an die Bundeskanzlerin« im Dezember 2017 eine (offizielle) Erklärung der »französischen Regierung«.

Kann der private Wunsch eines Präsidenten mit dem staatlichen Handeln seiner Regierung gleichgesetzt werden – frei nach dem Motto: »L'État c'est moi«?

Inhaltlich ging es den Verfassern des Briefes an die Kanzlerin darum, dass »im Zuge der Kolonisierung [...] hunderttausende Kulturobjekte und zehntausende menschliche Gebeine aus allen Regionen Afrikas [nach Deutschland] gekommen [sind].« Während diese heute weitgehend unbeachtet in deutschen Museumsdepots lagerten, würden zur »selben Zeit [...] insbesondere die rituellen Objekte und die Gebeine der Vorfahren und Ahnen von Angehörigen der afrikanischen Herkunftsgesellschaften schmerzlich vermisst.« Bei dem ersten Satz handelt es sich um eine neutrale Feststellung, beim zweiten hingegen um eine – lediglich teilweise richtige – Behauptung. Denn nur wenigen Nachfahren ist bekannt, dass Objekte ihrer Ahnen erhalten sein könnten. Die Forderungen hätten an dieser Stelle weitergehen müssen, denn die zukünftige Zusammenarbeit Deutschlands nicht nur mit Afrika, sondern auch mit allen anderen Kontinenten braucht eine zuverlässige Basis.

Niemand weiß derzeit, in welchen Museen sich »rituelle Objekte« befinden, und kein Terminplan gibt vor, wann der Bestand einzelner Museen vollständig erfasst und online einsehbar zu sein hat. Unklar ist auch, ob der Erhalt sensibler Materialien (Fell, Textilien etc.) in den Depots unserer Museen gewährleistet ist, denn wirksame Kontrollen durch die Rechnungshöfe gibt es seit Jahrzehnten nicht. Und vieles hat sich in den über hundert Jahren Museumsaufenthalt durch Alterung, Insektenfraß und (falsche) Restaurierung so verändert, dass es kaum noch als »rituelles Objekt« gelten kann. In diesen Bereichen benötigen die Mitarbeiter der Museen dringend auf fünf bis zehn Jahre ausgelegte Programme, damit neue Strukturen aufgebaut werden können – weil dies im Alltagsbetrieb nicht zu schaffen ist.

Der aktuelle Zustand ist dem Desinteresse der Politik, der Medien und der Öffentlichkeit an diesen »Kulturobjekten« in Deutschland geschuldet. Seit den 1990er-Jahren, noch unter dem damaligen Präsidenten Jacques Chirac, wurde dagegen in Frankreich Vorzeigbares geleistet. Die Bestandserfassung in den Musées de France ist abgeschlossen, die Objekte sind mit Fotos und teilweise sogar mit der Sammlungsdokumentation online zugänglich, ein Gesetz aus dem Jahr 2002 schreibt verpflichtend alle zehn Jahre eine Inventur vor und regelt die Standards für Sammlungsdokumentation und Depotstruktur.

Während man in Berlin noch immer über die großen Linien debattiert, wird andernorts schon seit zwanzig Jahren kontinuierlich gearbeitet. Die Politiker der Stadt Köln und das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt haben gezeigt, was mit einem überschaubaren Budget im Bereich Bestandserfassung und -überprüfung, zeitgemäßer Depotstruktur und Ausstellung möglich ist (S. 48). Mit der noch folgenden Umstellung der Datenbank und der erhofften Entscheidung des Museums, diese online zu setzen, wird dann fast unbemerkt von all dem Rummel um das Humboldt Forum das erste deutsche Museum

kreative eigene Lösungen mit internationalen Standards kombiniert haben.

Während die einen von »Kulturobjekten«, »rituellen Objekten« und »kolonialem Erbe« sprechen, wählte Macron den Begriff »patrimoine africain«. Der Präsident der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Hermann Parzinger, fragte sodann in einem Artikel in der FAZ vom 25. Januar 2018: »Wem gehört die Kunst der Kolonialzeit?« Allgemeine Erkenntnisse der Ethnologie helfen weiter:

- Es kann sich nicht um das Kulturerbe afrikanischer Staaten handeln, weil diese überhaupt erst als Folge der Kolonisation entstanden sind; die von den Kolonialherren gezogenen Grenzen trennen bis heute Gemeinschaften derselben Kultur.

- Es sind überwiegend historische Objekte: Die Hersteller, deren Kinder und Enkel sind verstorben. Die Kultur hat sich in den mehr als 100 Jahren so tiefgreifend verändert, dass sehr oft das Wissen um die Herstellung und die Verwendung verloren gegangen ist.

- Häufig handelt es sich um Objekte ethnischer Minderheiten, die heute im eigenen Staat benachteiligt oder gar verfolgt werden. Die öffentliche Diskussion beschränkt sich zu Unrecht auf bedeutende afrikanische Reiche wie Benin oder die Königreiche des Kameruner Graslandes. Heute noch existierende Kulturgemeinschaften werden ganz ausgeblendet (S. 3).

- Die ursprünglich aus religiösen Zwecken entstandenen und gebrauchten »rituellen Objekte« wurden erst durch westliche Künstler und Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts zu Kunst verklärt, und der internationale Kunstmarkt war (und ist) für die Ausbildung eines monetären Werkskanons verantwortlich. Diskutiert werden von den Kritikern, auch von denjenigen aus afrikanischen Ländern, ausschließlich die vom Kunstmarkt als wertvoll erachteten Masken und Figuren Afrikas, und kaum von Interesse ist, welche Objekte für die Hersteller wichtig waren (S. 62). Gerade rituelle Objekte können unauffällig aussehen, sind bis heute unbeachtet, und ihre Identifizierung erfordert eine gründliche Recherche (S. 88).

- Auch rituelle Gegenstände hatten einen Lebenszyklus. Nur wenige Objekte waren länger als drei Generationen im Gebrauch. Von Bedeutung war nicht die Materie, sondern die ihr innewohnende Kraft. Ging diese verloren, wurde auch das Objekt nutzlos. Nicht jedes ehemals »rituelle Objekt« kann also heute noch als solches gelten (S. 19).

Solange über »die Sammlungen« und einen abstrakten Gesamtbestand debattiert wird, ist die Gefahr groß, dass sich jeder gedanklich auf seine eigene Objektgruppe bezieht. Die Diskussion wird deutlich ruhiger verlaufen, wenn sie sich den einzelnen Objekten zuwendet, denn dann sind die aufgestellten Behauptungen und Annahmen prüfbar (S. 38). Oft ergibt diese Einzelanalyse eine Korrektur der regionalen Herkunft (S. 82) und zeigt, dass bisweilen Objekte aus verschiedenen Regionen erst in Europa zusammengesetzt wurden (S. 68).

Wäre ich der Präsident Frankreichs, dann hätte ich einen anderen Satz gewählt, der sehr viel schneller umsetzbar wäre: »Ich will jedem Bürger eines afrikanischen Landes mit einem auf acht Wochen befristeten Touristen-Visum den Besuch von Ausstellungen in Frankreich – bei freiem Eintritt – ermöglichen.« Dann könnte jeder afrikanische Tourist selbst entscheiden, ob er europäische Gemälde im Louvre oder afrikanische Skulpturen im Musée du quai Branly sehen – oder einfach nur die temporären Ausstellungen der Kaufhäuser in den Einkaufsstrassen Frankreichs bewundern möchte.

Und hier wären wir wieder bei der Verwendung einzelner Wörter. Warum sprechen wir so selten von »Bürgern« afrikanischer Länder – und gar nicht von »Kulturtouristen« aus Afrika?

Negombo, den 18. Februar 2018 Andreas Schlothauer

Kunst & Kontext

#14 Februar 2018

Vorab 1

Cover-Motiv Text 2

AFRIKA

Skulpturen der Dagara in Burkina Faso 3

Uganda rock art and young people 19

Gegenwartskunst aus Afrika in Frankfurt 22

MARKT

Tribal Art in Brüssel 28

POLITIK

Emmanuel Macron heilt Afrika 32

Kopftrophäe in Wien – Ö1 postkolonial? 38

MUSEEN

Museum Köln – Wandel mit Konzept 48

Wiedereröffnung Museum Neuchâtel 60

OBJEKTE

Masken der Krou 62

Consul Brambeers Federschmuck in Wiesbaden 68

Zedernbastmantel der 3. Cook-Reise in Bern 82

Zahnkette aus der Südsee in Mannheim 88

BÜCHER

Rezensionen 91

Büchermarkt 94

Autoren + Impressum 96

COVER-Motiv

Das Titelbild zeigt den Ausschnitt einer bemalten Bisonrobe aus Nordamerika (ca. 184 x 231 cm), die im Jahr 1903 von Carl von Joest dem Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln (Inv. Nr. RJM 5686) geschenkt wurde. Die Robe ist deutlich älter und datiert wohl in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Aus den zentralen Plains stammend und den Pawnee zugeschrieben, ist sie eine von nur wenigen erhaltenen Stücken ihrer Art. Nach Europa gelangten die ersten großen bemalten Tierhäute aus Nordamerika vermutlich im 18. Jahrhundert.

Die Kölner Bisonrobe besteht aus zwei mit Sehne vernähten Teilen. Vermutlich wurde beim Zerteilen des Bisons die Haut im Bereich des Rückens vom Kopf bis zum Schwanz in Hälften geschnitten. Dies erleichterte das Zerlegen und auch das Gerben der Haut. Im heutigen Zustand sind die Ränder der Haut glatt geschnitten und die Dehnlöcher nicht mehr erkennbar. Die Linien des Musters wurden mit einem Knochen oder hölzernen Werkzeug in die gegerbte Haut gedrückt und dann vermutlich mit Leim nachgezogen, um die später flächig aufgetragenen Farben zu begrenzen. Die Bedeutung der aufgemalten Symbole und die Wahl der Farben sind nicht durch historische Quellen belegt. Auf dem Cover ist die Robe aus Gründen des Layouts nicht ganz korrekt dargestellt. Sie wäre um 90 Grad zu drehen, sodass der Kopf des Bisons nach links weist.

Text: Martin Schultz

Unser Glückwunsch zum Jubiläum

Inhaberwechsel bei Zemanek-Münster
zum 1. Januar 2018

Zum 40. Jubiläum des Würzburger Tribal Art Kunstauktionshauses übernimmt der promovierte 35-jährige Ethnologe David Zemanek, der während seines Studiums in mehreren Museen Praktika absolvierte und im Kunsthandel bestens vernetzt ist, die Geschäftsführung und Gesamtverantwortung.

Galerie WALU seit Herbst 2017 in Basel

Jean David eröffnete am 30. September 2017 die Galerie in neuen Räumlichkeiten in der St. Jakobs-Strasse 59 in Basel und kehrte damit zum 60-jährigen Jubiläum an den Ort ihrer Gründung zurück.

Skulpturen der Dagara in Burkina Faso

Teil I: Ikonen der Geister



Abb. 1 Der Bildhauer, Altarbesitzer und Wahrsager Somé Dar mit Sohn in seinem Schreinraum am 19.04.2017



Abb. 2 Dagara-Wohnhaus



Abb. 3 Objekt aus Privatsammlung,
Höhe: 62 cm

Obwohl das Volk der Dagara eine eigenständige Ethnie ist, hat sich während der Kolonialzeit die Bezeichnung ‚Lobi-Dagari‘ herausgebildet.

Denn im Laufe der Zeit haben sich die Dagara von ihrer Ursprungsheimat, dem heutigen Ghana, ins burkinische Pays lobi ausgedehnt. Dort trifft man in den vier südwestlichen Provinzen Poni, Bougouriba, Noumbiel und Ioba auf ihre Lehmhäuser (*yir-berminnan*¹) – jeweils außerhalb fußläufiger Reichweite voneinander entfernt, doch stets in Ufernähe des

1352 Kilometer langen Schwarzen Volta. (Abb. 2) Der Austausch mit den ghanaischen Verwandten auf der anderen Seite des Grenzflusses ist rege, während der Kontakt zu den unmittelbar benachbarten Lobi durch Verständigungsprobleme behindert wird: Das Dagara und das Lobiri sind zwei völlig verschiedene Sprachen. Nur mit den ebenfalls aus Ghana zugewanderten Birifor können sich die Dagara in Folge vieler übereinstimmender Begriffe unterhalten.

Genauso unpräzise wie die Bezeichnung ‚Lobi-Dagari‘ ist die europäische Rezeption der Kunst dieses Volkes. Google (zuletzt am 08.10.2017) versorgt den Ratsuchenden unter dem Begriff »Bilder Lobi-Dagari« mit vielen Fotos gleichartiger Holzfiguren, die an ein auf den Kopf

gestelltes Y erinnern. (Abb. 3) Dabei handelt es sich zumeist um Kaufangebote, die als »Schreinfiguren aus Burkina Faso« im »klassischen Stil«, »Divinationsstatuen« oder »Altar-Couple« ausgewiesen sind. Fotos, die diese Skulpturen im Kult zeigen, sind nicht darunter.

Figuren in Form eines umgedrehten Y als »klassisches Dagara«?

Man muss viele Publikationen durchsuchen, um auf einige wenige in situ-Bilder zu stoßen. Eine Aufnahme aus dem Jahre 1987 findet sich bei Daniela Bognolo.² Das etwas undeutliche Schwarz-

Weiß-Foto zeigt eine Gruppe weitgehend identischer »Ahnen-Figuren« in ebendiesem Stil, angeblich aufgenommen in einem **ghanaischen** »Dagara-Lobr-Schreinraum«.

Drei weitere Schwarz-Weiß-Fotos noch schlechterer Bildqualität vom »Februar 1990« sind abgedruckt in dem 345 Seiten starken Buch »La statuaire lobi et dagara au **Burkina Faso**« von Roger Somé.³ Bei ihnen könnte es sich um Bilder desselben (Bognolo-)»Schreinraumes« handeln – nur aus unterschiedlichen Blickwinkeln beziehungsweise als Ausschnitt aufgenommen. Somé gibt dazu lediglich »Ahnenaltar« aus dem »Pays dagara-lobr« an.

In einem Aufsatz mit dem Titel »La statuaire lobi et dagara du Burkina Faso, question d'esthétique« präsentiert derselbe Autor ein einziges, wiederum undeutliches Schwarz-Weiß-Foto eines »Dagara-Familienchefs«⁴ aus dem Jahre 1986, der sich auf eine Skulptur stützt, die mit Redundanz als »Y-Statue« erkennbar ist. Somé führt dazu aus, dass Figuren im Stil eines auf dem Kopf stehenden Y männliche Ahnen, rechteckige Hocker hingegen weibliche Ahnen der Dagara repräsentierten. Er untermauert dies durch eine Handzeichnung (!) als Beweis. Gleichzeitig kritisiert er, dass »Ahnenfiguren« dieser Art in einem niederländischen Ausstellungskatalog von 1986 den **Lobi** zugewiesen würden, obwohl sie bei diesen gar nicht existierten.⁵

Scanzi ordnete im Jahre 1993 ein solch abstraktes, vor 1970 gesammeltes Kunstwerk den **Lobi** zu⁶, während der Forscher Jack Goody »Altarfiguren« im Stil eines auf dem Kopf stehenden Y in den Jahren 1969/70 in situ bei den **Birifor** fotografiert haben will.⁷

»Klassisches Dagara« als Erfindung des Kunsthandels?

Der renommierte Afrika-Experte Karl-Ferdinand Schaedler resümiert in seinem Standardwerk über afrikanische Kunst ohne Quellenangabe: »In künstlerischer Hinsicht sind die Dagara erst zu Beginn der neunziger Jahre dieses Jahrhunderts durch ihre abstrakten Ahnenfiguren phallischen Charakters bekannt geworden, die stets an einem besonderen Platz aufbewahrt und beopfert wurden, und die nur Initiierte sehen durften.«⁸

Interessant an dieser Quintessenz sind sowohl die Mystifizierung der schlichten Y-Skulpturen als auch die Feststellung, dass diese erst ab den 1990er-Jahren in Europa auftauchten.

Kam womöglich erst der Kunsthandel auf die Idee, diese Holzstatuen werbewirksam als »klassisches Dagara« auf den Markt zu bringen und damit zugleich eine plausible Erklärung für die große Menge der in Europa angebotenen Stücke zu liefern?

Intensive eigene Recherchen vor Ort ergaben jedenfalls eine bemerkenswerte Objekt-Vielfalt.

Das Volk der Dagara

Die Dagara sind ein humorvolles Volk – mit großer Affinität zum Hirsebier (*den*): Es schmeckt, gilt als gesund, stillt neben dem Durst notfalls auch den Hunger und wird deshalb zu jeder Tageszeit genossen – mit entsprechender Wirkung.

Ihre Siedlungsgebiete sind karges Land (ohne Strom und fließendes Wasser), das sie für den Eigenbedarf mühevoll als Hackbauern bewirtschaften, mit nur einer Regenzeit im Sommer.

Sie glauben an *einen* allmächtigen Gott, *nanamine*, und darüber hinaus an zahllose Busch-, Fluss-, Berg- und Ahnengeister, *thibè*, die als dessen Gehilfen fungieren und aufgrund ihrer räumlichen Nähe die wahren Herrscher auf Erden sind. Während die Menschen dem Allmächtigen stets (mit Blick und Geste zum Himmel) für alles Gute danken, haben sie vor den *thibè* gemeinhin Angst. Deshalb konsultieren Männer wie Frauen immerzu den *bobourè* (Wahrsager), um durch ihn herauszufinden, welcher konkrete Geist ein bestimmtes Unheil (Krankheit, Unfall, Eifersucht, Hexenzauber, Unfruchtbarkeit, etc.) verursacht hat und wie man ihn zur Umkehr bewegen kann. Zum Wahrsager geht man außerdem, um in vor-

auseilendem Gehorsam »Empfehlungen« einzuholen.

Obwohl der *bobourè* seine Tätigkeit lediglich neben der Feldarbeit ausübt, darf er aus Pflicht gegenüber seinem persönlichen Geist (*thibèyir*), der ihn zur Divination (im Traum) gezwungen hat, keinen Klienten abweisen.

Und so warten überall vor den Häusern der Wahrsager geduldige Ratsuchende auf Einlass für eine 30- bis 60-minütige Konsultation.

Der Altarraum des Wahrsagers

Regelmäßig findet die Divination im Altarraum statt, dem *thibèdion*, der die Funktion einer Krankenstation hat und mit dem erforderlichen Equipment ausgestattet ist: Skulpturen aus Banko (Lehm), Holz und Metall, ferner Kaurischnecken sowie Tontöpfen mit Medikamenten und (Weih-)Wasser. (Abb. 4-6)

Dort setzt sich der Klient auf den Boden neben den *bobourè*, der seine Hand ergreift und dann mit lauter Stimme so lange die Geister anruft, bis der zuständige Genius reagiert und ihm die gewünschten Anweisungen



Abb. 4 Schreinraum des Bildhauers und Altarbesitzers Da Koubom am 25.11.2014



Abb. 5 Schreinraum des berühmten Bildhauers (und Wahrsagers) Kambou Sabala am 01.12.2016



Abb. 6 Der Erdherr, Wahrsager und Bildhauer Da Yana in seinem Altarraum am 08.12.2016



Abb. 7 Der Bildhauer und Wahrsager Somé Youor in seinem Altarraum am 22.11.2016



Abb. 8 Detail von Abb. 6

für den Ratsuchenden erteilt.

Altar-Skulpturen, die ebenfalls Geister verkörpern und deshalb synonym mit diesen bezeichnet werden, spielen dabei eine wichtige Rolle, erfüllen jedoch bei jedem *bobourè* andere Aufgaben.

So berichtete der Wahrsager (und Bildhauer) Youor (Abb. 7), dass er von seinen Banko-Figuren Arbeitsanweisungen und Ratschläge für die Zukunft erhalte, während die Holzskulpturen ihm verrieten, welche Wurzeln und Pflanzenblätter er zum Heilen einer Krankheit benötige; Metallobjekte hingegen dienten einzig dem Schutz, zum Beispiel vor Hexenzauber.

Skulpturen als Porträts der Geister

Nicht jeder Altarbesitzer (*thitioulo*) steht zugleich unter dem göttlichem Befehl zur Divination. Sämtliche Schreininhaber gaben jedoch bislang übereinstimmend an, dass sowohl die Lehm- als auch die Holzskulpturen Porträts der Geister darstellten: Aufgrund der Anleitung durch *nangmine* wisse der Sculpteur genau, wie die Geister aussehen, und bilde sie entsprechend in Lehm oder Holz nach.

Während der *thitioulo* auf Anweisung des *thibèyir* seine Banko-Figuren in aller Regel selbst erstellt, gibt er die benötigten Holzskulpturen bei einem Bildhauer (*pimpinnin*) in Auftrag. Allerdings berichteten etliche Dagara, dass ih-



Abb. 10 „Ratgeber“ Somé Youors (Abb. 7)

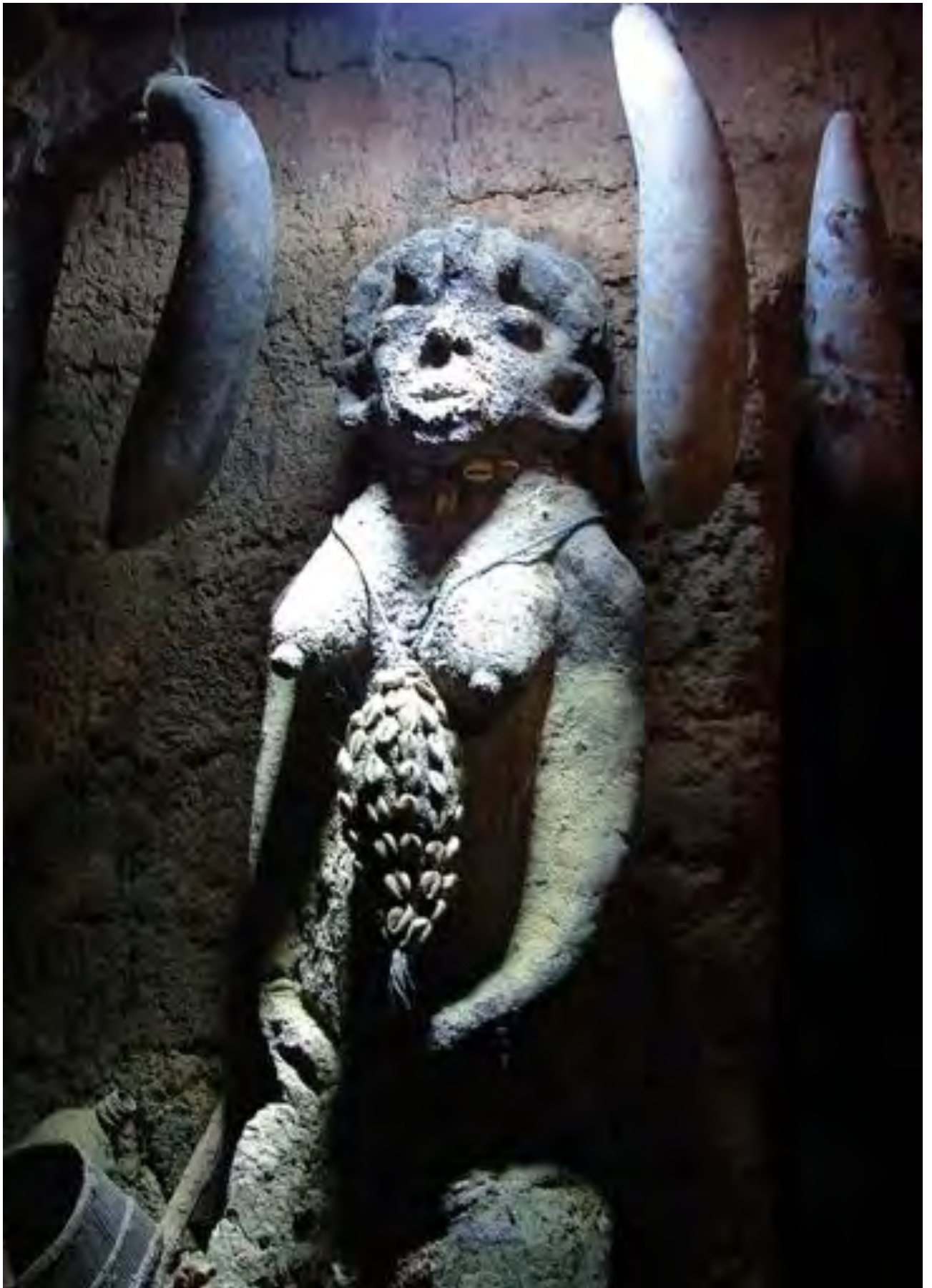


Abb. 9 „Begrüßungs-Dame“ bei Somé Youor (Abb. 7)



Abb.11 Banko-Statuen bei Somé Dar (Detail von Abb. 1)

nen in jugendlichem Alter der *thibèyir* mit dem Befehl, einen Altarraum zu installieren, zugleich die Anweisung erteilt habe, *pimpinnin* zu werden. Praktischerweise (Kostensparnis!) schnitzen deshalb viele Schrein inhaber auch ihre Holzstatuen selbst.

Banko-Figuren

In den Altarräumen dominieren mit Blut beopferte Skulpturen aus Lehm (Abb. 6, 11), die laut Aussage der Dagara als Kultobjekte bereits vor den Holzfiguren existierten und Geister verkörpern, die jeweils bestimmte Funktionen ausüben: Die einen begrüßen den Besucher (Abb. 9), andere zeigen dem *thitioulo/bobourè* allgemein den rechten Weg

oder ganz speziell, auf welche Weise er einen Klienten retten kann. (Abb. 10)

Dass die zumeist skurril (Abb. 11), absurd (Abb. 12) oder lustig (Abb. 8) anmutenden Wesen bei Außenstehenden Heiterkeit hervorrufen, war bislang keinem Dagara nachvollziehbar. Auf die häufig gestellte Frage, weshalb die Gesichter so witzig aussähen und ob die Geister Sinn für Humor hätten, erfolgte stets die gleiche Antwort: »Ich habe die Skulptur exakt dem Geist nachgebildet, sie entspricht einem Foto. Die Geister haben natürlich *keinen* Sinn für Humor.«

Das Groteske ist offenbar so tief internalisiert, dass es infolge langer Tradition als natürlich und selbstverständlich empfunden wird.

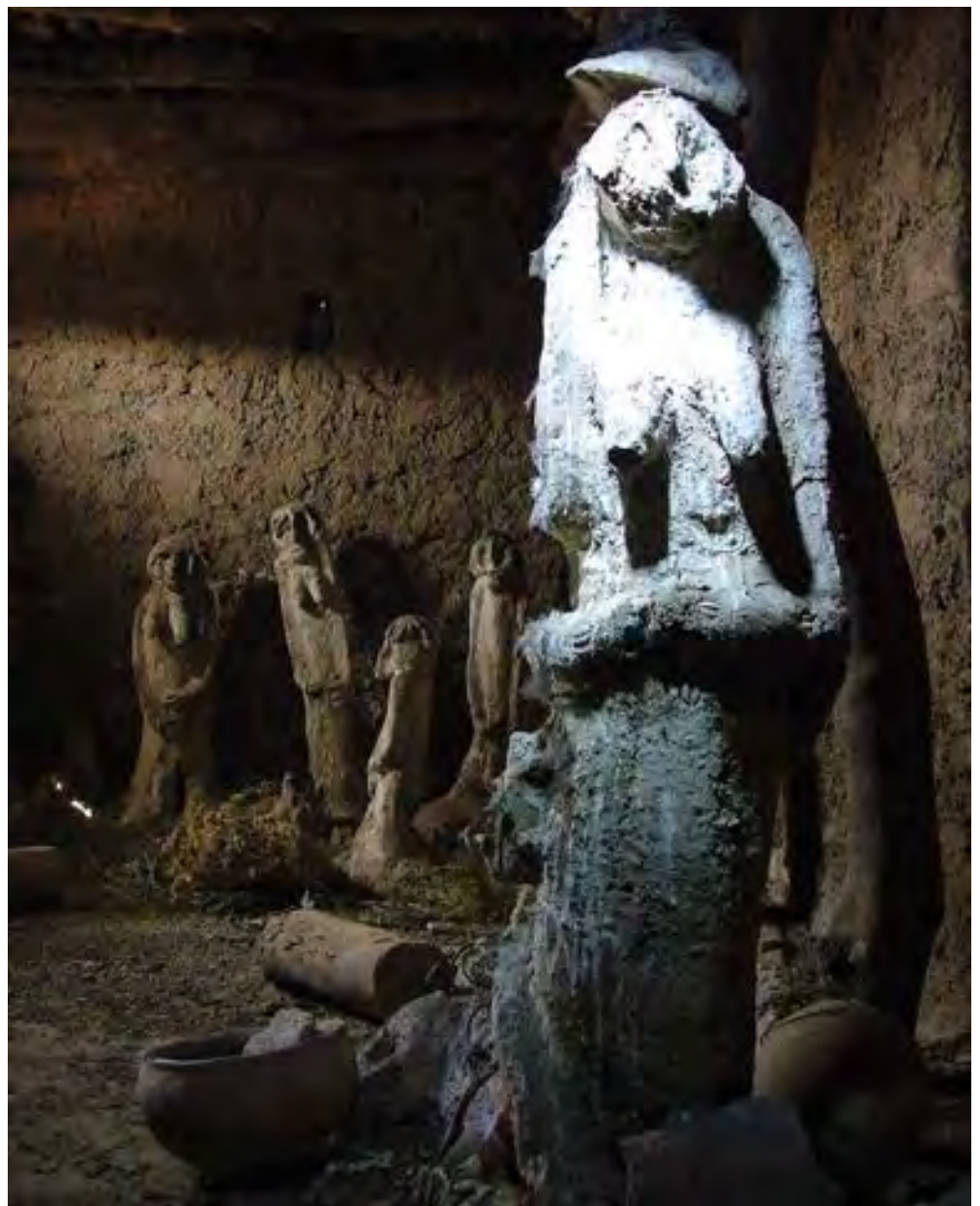
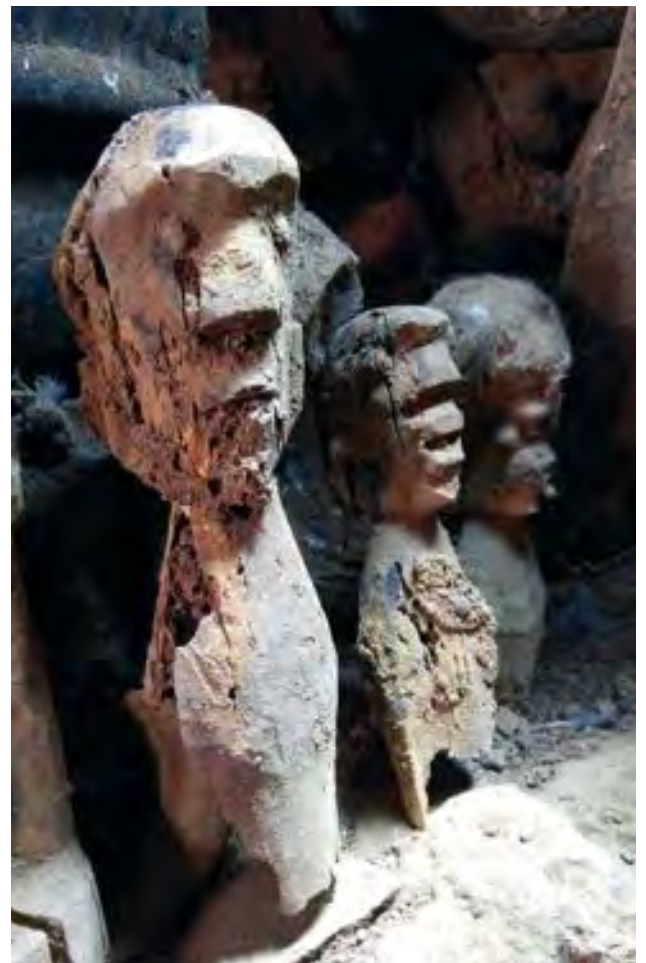


Abb. 12 Banko-Statuen beim Wahrsager Somé Soglour am 22.11.2016





[Vorhergehende Seite](#)

Abb. 14 Couple des Bildhauers Pooda Janna im Altarraum des Wahrsagers Somé Kpinter am 22.11.2016

[Diese Seite](#)

Abb. 13 (li) Altes Couple des Bildhauers Somé Dari im Altarraum des Wahrsagers Somé Bonnio am 20.11.2014

Abb. 15 (re) Mutter-Kind-Figur des Bildhauers Somé Zouyor

Abb. 21 (re unten) Verrottende Holzskulpturen des Bildhauers und Wahrsagers Da Kodjo (Eigenbesitz) am 11.12.2016



Abb. 16 Couple des Bildhauers Da Bkidjne (Eigenbesitz) am 03.12.2014



Abb. 18 Figuren des Bildhauers und Wahrsagers Da Koubom (Eigenbesitz) am 25.11.2014



Abb. 17 Figuren des Bildhauers und Wahrsagers Hien Batounonan (Eigenbesitz) am 04.12.2014



Abb. 20 Stab-Kopf des Bildhauers Da Dapla beim Wahrsager Da Oba am 06.12.2015



Abb. 22 Figuren des Bildhauers und Wahrsagers Da Koukio (Eigenbesitz) am 09.12.2014



Abb. 23 Detail von Abb. 5



Abb. 19 Figur des Bildhauers Somé Dari (Eigenbesitz) am 01.12.2015



Abb. 24 Figurenpaar aus Privatsammlung, Höhe: 16,5/17 cm



Abb. 25 Figur aus Privatsammlung, Höhe: 91 cm



Abb. 27 Figur aus Privatsammlung, Höhe: 67,5 cm



Abb. 26 Figur aus Privatsammlung, Höhe: 46,5 cm



Abb. 28 Figur aus Privatsammlung, Höhe: 17 cm



Abb. 29 Repräsentationsstatuen des Gbannin-Clans am 23.09.2017

Holzfiguren

In diesem gewissermaßen realsatirischen Sinne verkörpern auch die ebenso skurril wirkenden Holzskulpturen (*botioor*¹⁰) individuelle Geister, gelten als deren Spiegelbilder und erfüllen jeweils die ihnen zugewiesenen Aufgaben (s. o.).

Die zumeist disproportionierten Figuren (zu langer Körper, zu kurze Beine) haben kuriose Gesichter und regen selbst die Lobi zum Schmunzeln an. (Abb. 13–16, 22, 23)

Bemerkenswert sind dabei die vielen stilistischen Übereinstimmungen mit Holzskulpturen der – ebenfalls aus Ghana eingewanderten – Birifor: Sehr häufig imponiert die Stirn als herausragendes beziehungsweise überhängendes Dach oder als hohe Denkerfrons; die braunen Augen sind ellipsenförmig oder kantig; der ebenfalls kantige Mund ist direkt auf einem spitz zulaufenden Kinn oder knapp darüber positioniert.¹¹ (Abb. 14, 16, 18–21) Allerdings finden Knollennasen (Abb. 22, 23) oder Segelohren (Abb. 17, 20) bei den Birifor keine Entsprechung.

Sammlungsstücke, die sich mühelos den Dagara zuordnen lassen (Abb. 24–28), werden auf dem europäischen Markt fast immer als **Altarfiguren** der **Lobi** angeboten.

Die Y-Statue als Repräsentant des Vaters

Bei den in Europa als »klassisches Dagara« geltenden Holzskulpturen handelt es sich hingegen gar nicht um Figuren vom »Altar«, wie selbst von Ethnologen irrtümlich angenommen wird (s. o.). »Y-Statuen« stellen vielmehr – bei gewissen Dagara-Clans – Repräsentanten verstorbener Väter dar und werden als Familien-Fetische in einem für jeden Angehörigen zugänglichen Lehm-Schober aufbewahrt. (Abb. 29)

Zum Thema »Repräsentations-Skulpturen der Dagara« befindet sich ein weiterer Artikel in Vorbereitung.

Text und in situ-Fotos: *Petra Schütz und Detlef Linse*

Mitarbeit: *Da Sansan René*

Abb. 3, 24–28: *Sammlung Sauerbier, Marl, fotografiert von Hermann Sommerhage, Duisburg*

Abb. 29: *Foto von Da Sansan René*

www.schuetz-linse.de

ANMERKUNGEN

1 Singular: *yir*

2 Bognolo, Daniela: *Visions of Africa, Lobi*, Mailand 2007, S. 57; ferner <http://exquisiteafricanart.com/tribalfigures/lobi-dagara-figure/> (zuletzt am 08.10.2017). Unterhalb der Aufnahme Bognolos sind hier drei in situ-Fotos der Autoren (Birifor-Altarraum!) ohne deren Erlaubnis eingefügt.

3 Somé, Roger: *Art africain et esthétique occidentale – La statuaire lobi et dagara au Burkina Faso*, L'Harmattan 1998, S. 82, 91 u. 96

4 Somé, Roger: *La statuaire lobi et dagara du Burkina Faso, question d'esthétique*, S. 398, in: Fiéloux, Michèle et al.: *Image d'Afrique et Sciences sociales*, Paris 1993, S. 398–411

5 Ebda., S. 400

6 Scanzi, Giovanni Franco: *Lobi Traditional Art*, Mailand 1993, S. 160 f., Abb. 120

7 Goody, Jack: *Îcônes et iconoclasme en Afrique: L'image des ancêtres*, in: Fiéloux, Michèle et al., a. a. O., S. 415–422, Abbildung auf S. 421 oben

8 Schaedler, Karl-Ferdinand: *Afrikanische Kunst – Von der Frühzeit bis heute*, München 1997, S. 103 und Abb. 54 auf S. 102

9 Singular: *thi*

10 Singular: *boutiba*

11 Schütz, Petra und Linse, Detlef: *Holzskulpturen der Birifor*, in: *Kunst und Kontext* 07/2014, S. 28 ff

Dem Artikel liegen Recherchen zugrunde, die die Autoren gemeinsam mit dem Lobi Da Sansan René in sämtlichen Dagara-Gebieten Burkina Fasos zwischen November 2014 und September 2017 durchgeführt haben. Dabei ist es ihnen gelungen, 50 Altarräume (Schreine) zu besuchen sowie mehr als 35 Bildhauer zu dokumentieren. Ohne Da Sansan René, der die Kontakte knüpfte und die Sprachbarrieren mithilfe Lobiri oder Französisch sprechender Altarbesitzer überwand, wäre dies nicht möglich gewesen.

Young people of Uganda and the survival of African ancient rock art: discrepancy between thought and action

INTRODUCTION

Africa has more rock art sites, and more rock art, than any other continent. Its rock art is among the oldest and the finest. They include paintings and engravings and constitute an impressive record of prehistoric human activities and thoughts. The Nyero and Ngora rock art sites near Kumi, eastern Uganda, not far from Mount Elgon in the Teso Region are impressively old known sites. They have been gazetted into a national monument of Uganda and have been thoroughly described and researched¹, in this very comprehensive account of Ugandan Rock Art. Findings suggest a continuity of rock art works around Kumi for several millennia.

A combination of forces and circumstances now threatens the ancient rock art of Uganda. Climate change, weather patterns and corrosion induced by the seepage of rainwater, pose itself serious natural dangers. This article concentrates on the dangers, posed by human activities and specifically the activities of young people, still in education. Within the framework of this exercise we describe

the Nyero III site and a study, in the form of a questionnaire, which we conducted at Ngora rock site.

Picture 1 shows Nyero rock Site III. It was assumed that processions were performed there that were meant to encourage fertility and ensure the good health of young children. The painting itself, a symbol of the sun, is printed on the current Uganda 1000 Shilling banknote (picture 2). This is the smallest Ugandan bank note worth approximately 0,30 Euro Cents.

Picture 3 depicts Ngora rock site. Many young people visit the site and we gave them a questionnaire and collected the written answers from them. They evidently liked the place, due to its' pleasant microclimate and constant breeze as well as appreciating the rock art and magnificent view. Between 2000 and 2012, there was only the occasional tourist or scholars that visited the Rock Site. This is now changing and a good number of Ugandan nationals are beginning to appreciate its' beauty.

Picture 4 shows modern graffiti, superimposed over the old rock paintings. Many such areas could be identified.



Abb1 Nyero Rock site III, near Kumi, Uganda



Abb2 Current 1 000 Shilling bank note showing Nyero III. Arrows



Abb 3 Ngora Rock site (Nyero IV)

We set out to investigate the following questions:
 Who are these young people at the Nyero rock sites and what are their levels of schooling?
 What is their motivation and purpose to be at the site?
 What do they know about the graffiti on the rock site?
 What is their attitude towards the graffiti spraying?
 What are they doing about the graffiti presently going on at the site.

To find answers, we carried out a so-called KAP study in which: knowledge, attitude, practice towards the matter was requested.

KAP studies seek to determine the most important influences, which determine action towards a given matter. In this specific case we wanted to find out, what influence knowledge had, and what was the conscious and mental attitude towards the rock art sites. Lastly the resulting practice, actions (performance) of the individuals in regard to the subject was important to us.

All in all we interviewed 32 students in November 2014. Each student was documented in written form.

We generally traversed the complete rock site and its immediate neighborhood, taking in the view of the rocks from several vantage points. The experience was astounding. The entire complex of the low lying rocks and their surroundings, covered in grass, bore resemblance to what could be a village setting. It gave a warm, cozy and welcoming feeling. Could this be part of the reason, why the site was so popular and people felt comfortable here over the years?



Abb 4 Graffiti over ancient rock paintings at Ngora

RESULTS of the Questionnaire

We found that the majority of visitors to the rock sites were young people. Almost all of them were students (Table 1).

Age range	Number of respondents	Number in sample	% of sample
10 - 15	9	30	30
16 - 21	13	30	43
22 - 27	6	30	20
Above 27	2	30	7

Table 1 Age Range of Respondents

People over the age of 27 constituted only 7 percent of our sample. A third of the sample, were girls; remarkable in a community, where girls enjoy less freedom than boys. Of the 30 to 32 respondent people, all but one were at primary or secondary school.

We were interested in what and how much these young people knew about the rock art. As it turned out the majority of them had a reasonable amount of knowledge about the site (Table 2). When asked how old they thought the paintings were, 83 percent got the answer right.

Age of rock art	Number of respondents	Sample	% of sample
50 years	2	31	7
100 years	2	31	7
1000 years +	26	31	86

Table 2 How old is rock art?

The paintings at this particular site are thought to be between 1000 and 1200 years old. When asked, who produced the paintings, the vast majority also knew this. Scholars have attributed the paintings to a group called the Batwa, a former pigmy group, who left the area only relatively recently. We felt certain that schools in the area were teaching about the rock art, and the answer is according to what is taught about the rock paintings in school in Uganda these days.

It was encouraging that the young people we found by the rock sites were knowledgeable people. We wanted to find out what they felt about the rock art and how they related to it. Two students expressed feelings of awe towards the rock art. A girl was certain that the rock art was the work of God. Nearly everyone expressed fondness for the old paintings and thought they were important (Table 3). So in summary there was a positive attitude towards the rock art.

Attitude	Number responding	Number in the sample	% of the total
Like rock art	29	31	94
Don't like rock art	1	31	3
Uncertain	1	31	3

Table 3 showing attitude to rock art

Many of them assigned the importance to the potential of the rock art to generate income to the economy via tourism. This emphasis on the commercial aspect of the rock art was noteworthy.

Lastly, what did they think about the modern graffiti sprayed on the rocks, including graffiti sprayed directly onto the paintings. Did they think this was a good thing? The vast majority of them deplored the making of graffiti at the sites. Several respondents said, that such action spoiled the experience of others.

Activity at site	Yes	Sample total	% of the total
Friends do graffiti	7	31	23
Don't know if they do	2	31	6
Friends don't do graffiti	22	31	70
Yourself do graffiti	5	31	16

Table 4 Activity regarding at rock art sites

A significant 7 percent said their friends engaged in producing graffiti at the rock sites. Surprisingly 16 percent admitted that they themselves also did it. We took this honesty as a reflection of the general reliability of the response we got. We were surprised at the high percentage of people in the sample were engaged in producing graffiti at the sites. If it continued at this pace, their action would destroy the rock art in the near future.

CONCLUSION

General Idi Amin of Uganda once told a rally. »Do as I say, and not as I do.« The General, whose education was very limited, showed he understood the elemental discrepancy between thought and action. The young people we found at the Ngora Rock site betrayed a similar tendency. They knew a lot about the artwork and they were well aware of its value. Many of them delighted in their own experience at the rock sites and felt that the experience of other visitors to the site should not be compromised.

They knew about the necessity to preserve the artwork for future generations. Nevertheless, a significant number of them acted contrary to their expressed knowledge and thoughts. They produced graffiti at the sites. Graffiti at the sites poses real danger and threatens to destroy the rock art in the very near future.

One way towards eliminating the danger and the threat posed by the young graffiti makers, would be to make young people feel a greater sense of responsibility towards the rock art, regarding it as their own heritage and that of humanity as a whole, for which they have the honour of being guardians. Meanwhile immediate action to improve supervision and security at the sites is a necessity.

Text and Photos *Andrew Ojulong, John Otim, Lani Doebling, Ekkehard Doebling*
Lira University; P.O. Box 1035, Lira Uganda
 Address for correspondence: any.
 ED, Frankenstr. 116, 45134 Essen, Germ

COMMENTS

1 Nyiracyiza J, Turchetta B.: Uganda Rock Art sites. A vanishing heritage of Lake Victoria Region, Eds. Uganda Museum 2013

Gegenwartskunst aus Afrika in der Sammlung des Weltkulturen Museums in Frankfurt am Main

1974 wurde zeitgenössische Kunst aus Afrika zu einem festen Bestandteil der Sammlung des damaligen Museums für Völkerkunde, dem heutigen Weltkulturen Museum in Frankfurt am Main. Während einer Forschungsreise in Kenia begann Johanna Agthe, die ehemalige Kustodin für Afrika, Gegenwartskunst für die Sammlung des Museums anzukaufen. Sie setzte damit den Grundstein für die Erweiterung des Museumsbestandes um aktuelle Kunstproduktionen – zu dieser Zeit ein sehr ungewöhnlicher Schritt für ein ethnologisches Museum. In einer Publikation schrieb Agthe dazu: »Wenn Völkerkundemuseen nicht zu historischen Institutionen werden sollen, müssen sie die Gegenwartssituation einbeziehen«. (1990: 12) Bis zum Jahr 2000 tätigte sie mehrmals Ankäufe in Ostafrika und Simbabwe und erwarb zahlreiche Werke heute bekannter Künstler, wie Jak Katarikawe aus Uganda oder Henry Munyaradzi aus Simbabwe. (Abb. 1, 2) In den 1980er-Jahren wurde unter dem damaligen Direktor Josef Franz Thiel die Gegenwartskunst außerhalb Europas und Nordamerikas zum Ankaufsschwerpunkt der Frankfurter Institution. Dieser Fokus war wegweisend: Noch vor dem

sogenannten ‚Global Turn‘ im Jahr 1989 verfolgte das Museum damit die progressive Haltung, ‚nicht-westliches‘ Kunstschaffen zum Forschungsgegenstand zu machen und Künstlern eine Plattform zu bieten, die in anderen Kultur- und Kunstinstitutionen so gut wie keine Berücksichtigung fanden.

Zusammensetzung der Sammlung

In allen Abteilungen des Museums befinden sich heute daher auch Werke zeitgenössischer Kunst. Die Sammlung von Gegenwartskunst aus Afrika umfasst derzeit knapp 3000 Werke, welche sich zum Großteil auf die 1970er- bis 1990er-Jahre datieren lassen. Die Sammlung setzt sich aus sehr unterschiedlichen Werken zusammen – von unsignierten studentischen Arbeiten der ehemaligen Makerere School of Fine Arts in Uganda bis hin zu frühen Werken von heute renommierten Künstlern, wie El Anatsui oder Twins Seven Seven. Regionale Schwerpunkte der Sammlung liegen bei Kunst aus Nigeria, Senegal, Südafrika und Uganda. Denn neben Johan-



Diese Seite

Abb. 1 Jak Katarikawe: Human Species, o. J., Öl auf Leinwand

Abb. 2 Henry Munyaradzi: ohne Titel, o. J., Grüner Serpentin

Rechte Seite

Abb. 3 Sam Nhlengethwa: ohne Titel (Unrest in Township), 1985, Mischtechnik

Abb. 4 John Muafangejo: Life is very interesting, 1980, Linolschnitt auf Papier



na Agthe erwarben auch andere Persönlichkeiten Werke für das Museum, die sich aus eigenem Interesse heraus intensiv mit Gegenwartskunst aus Afrika beschäftigten. Thiel beauftragte diese museumsexternen Personen Mitte der 1980er-Jahre, Ankäufe für die Afrikaabteilung zu tätigen. So ist die Sammlung, wie wir sie heute vorfinden, eng verbunden mit den heterogenen Geschichten ihrer Entstehung und den Biografien der unterschiedlichen Sammler. Sie dokumentiert nicht nur das Kunstschaffen in ausgewählten Regionen Afrikas zu einer bestimmten Zeit, sondern spiegelt auch das individuelle Interesse der jeweiligen Persönlichkeiten wider und gewährt einen Einblick in deren Herangehensweisen.

Hans Blum

1964 ging der Pfarrer Hans Blum als Missionar mit seiner Familie nach Südafrika; seine Station lag unweit des Kunstzentrums Rorke's Drift Art and Craft Centre in der Provinz KwaZulu-Natal. Er begann, privat zu sammeln und Ausstellungen in Deutschland zu organisieren, zum Beispiel »Passion in Südafrika« von 1981. Blum interessierte sich vor allem für die Darstellung der Lebenssituation schwarzer Südafrikaner sowie für christliche Motive. Mit seinen Ausstellungen wollte er nicht zuletzt auch über das Apartheidregime in Südafrika aufklären: »Ich wollte Kunst von schwarzen Künstlern kaufen, weil sie im südafrikanischen System keine Chance hatten.« (Blum 2015: 280) Von Thiel beauftragt, reiste er 1986 mit einem Ankaufsbudget von 100.000 DM nach Südafrika und erwarb

ausschließlich Kunst schwarzer Südafrikaner – insgesamt 600 Werke in sechs Wochen. Es handelt sich dabei vor allem um Drucke, die in den 1960er- bis 1980er-Jahren entstanden sind. Blum war es wichtig, einen fairen Preis für die Werke zu zahlen, die für die Künstler zu dieser Zeit in Südafrika schlecht verkäuflich waren. Er erwarb unter anderem Collagen von Sam Nhlengethwa, die alltägliche Szenen in den Townships zeigen, sowie zahlreiche Linoldrucke von John Muafangejo, in denen der Künstler geschichtliche und autobiografische Ereignisse detailliert verarbeitet. (Abb. 3, 4) 1987 wurden Blums Ankäufe schließlich unter dem Titel »Botschaften aus Südafrika« in Frankfurt präsentiert; später tourte diese Ausstellung bis 1990 unter anderem nach Berlin, Salzburg und Havanna.





Abb. 5 Middle Art: ohne Titel, 1986, Öl auf Hartfaserplatte

Abb. 6 El Anatsui: Clothes Line (Detail), 1986, Holz, Seil, Farbe

Abb. 7 Twins Seven Seven: The lost mask of Africa, o. J., Tusche und Farbe auf Sperrholz

Ronald Ruprecht

Auch Ronald Ruprecht wurde 1986 von Direktor Thiel beauftragt, eine Sammlung für das Museum zusammenzutragen. Ruprecht, der das Goethe-Institut in Lagos, Nigeria, leitete, war später von 1985 bis 1988 Direktor am Iwalewahaus in Bayreuth. Auf seiner Reise in Nigeria erwarb er mit einer Ankaufssumme von 33.000 DM über 100 Kunstwerke für das Frankfurter Museum, nicht zuletzt von wichtigen Vertretern der sogenannten Nsukka Group und der Oshogbo-Schule. Unter den Werken befinden sich Reklameschilder von Middle Art, die dreiteilige Holzskulptur Clothes Line von El Anatsui sowie große Sperrholzarbeiten des Künstlers Twins Seven Seven, der drei Jahre später in der viel diskutierten Ausstellung »Magiciens de la Terre« in Paris vertreten war. (Abb. 5-7) Während seines Aufenthaltes führte Ruprecht außerdem detaillierte Interviews mit den Künstlern und trug damit erheblich zur Dokumentation der künstlerischen Neuzugänge bei. Neben diesen Interviews sind im Archiv des Museums allerdings kaum Dokumente vorhanden, die den Ablauf und die Hintergründe der Ankaufsreise von Ronald Ruprecht erläutern.





Von links

Abb. 8 Gora Mbengue: École coranique, 1987, Öl auf Glas

Abb. 9 Mor Faye: Apartheid, 1983, Gouache auf Karton

Abb. 10 Amadou Seck: Prince, o. J., Lehm, Pflanzenfasern und Kauris auf Sperrholzplatte

Friedrich Axt

Ein weiterer wichtiger Sammler für die Afrikaabteilung des Museums war der Linguist Friedrich Axt, der seit 1979 mit dem senegalesischen Künstler El Hadji Sy zusammenarbeitete. Gemeinsam produzierten sie Filme mit dem Hessischen Rundfunk über zeitgenössische Kunst im Senegal und planten eine Anthologie zum Thema. Die Recherche zu der dreisprachigen Publikation wurde schließlich von der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes finanziert, und das damalige Museum für Völkerkunde erklärte sich bereit, Herausgeber dieser Publikation zu sein. Thiel beauftragte Axt und Sy daraufhin, eine Sammlung senegalesischer Kunst für das Museum zusammenzutragen; das Budget betrug etwas über 30.000 DM. Richtungsweisend dabei war, dass mit El Hadji Sy schon Mitte der 1980er-Jahre ein in Afrika lebender Künstler mit dem Sammeln für eine europäische Institution betraut wurde. Friedrich Axt und El Hadji Sy interessierten sich vor allem für Künstler, die sich hauptberuf-

lich der Kunst widmeten und einen künstlerischen Werdegang vorweisen konnten. Allerdings war es ihnen wichtig, auf ihrer Reise 1987 nicht nur Werke von Künstlern der Kunsthochschule in Dakar zu kaufen, sondern auch von Autodidakten. So erklärte El Hadji Sy: »Mein Interesse galt dem Ausmaß des Engagements des einen oder anderen, ihrer Hingabe an das Schaffen.« (Schwich 2015: 373) Heute befinden sich ca. 50 Arbeiten im Museum, die während dieser Sammeltätigkeit angekauft wurden. 50 weitere Werke des Künstlers Sy, die sich vorher im Besitz von Axt befanden, sind als Dauerleihgabe im Museum: Als Axt 2010 starb, gingen die Werke von El Hadji Sy zurück an den Künstler. 2013 übergab dieser dann den Nachlass an das Weltkulturen Museum. Neben ihm sind auch andere Künstler vertreten, wie der Hinterglasmaler Gora Mbengue, der Maler Mor Faye, dem Anfang 2017 eine Einzelausstellung in der Skoto Gallery in New York gewidmet wurde, sowie Amadou Seck, der Vorsitzender der damaligen Künstlervereinigung ARPLASEN (Artistes Plasticiens du Sénégal) war. (Abb. 8-10)

Jochen Schneider

Zuletzt spielte auch die Sammlung von Jochen Schneider eine große Rolle bei der Erweiterung des Museumsbestands um Gegenwartskunst. Schneider wurde allerdings nicht, wie die anderen, von Thiel beauftragt, sondern sammelte privat. Von 1960 bis 1990 war er beruflich in Uganda tätig und erwarb vor allem Werke an der damaligen Makerere School of Fine Arts in Kampala (heute Margaret Trowell School of Industrial and Fine Arts) oder direkt von befreundeten Künstlern. In den 1990er-Jahren starb Schneider plötzlich; seine Sammlung kam daraufhin teils als Schenkung, teils als Ankauf an das Frankfurter Museum. Insgesamt befinden sich heute aus dem Besitz von Schneider über 1.000 Werke in der Sammlung – es ist das größte Konvolut von Gegenwartskunst eines einzelnen Sammlers. Daneben gibt es Dokumente von Schneider im Archiv des Museums, wie Rechnungen oder Zeitungsausschnitte. Angeblich hatte er geplant, eine Galerie für Kunst aus Uganda in Deutschland zu eröffnen. Wie Johanna Agthe interessierte sich auch Schneider für Werke von Jak Katarikawe. Der Künstler ist daher mit insgesamt über 150 Arbeiten in der Sammlung des Museums vertreten. Daneben befinden sich in Schneiders

Konvolut Malereien von Joseph Sematimba, Skulpturen von Francis X. Nnaggenda sowie einige (unsigned) Arbeiten von Studenten der Kunsthochschule. (Abb. 11, 12)

Ausstellungen zur Gegenwartskunst aus Afrika

Seit Beginn des Ankaufs von Gegenwartskunst wurden die neuerworbenen Werke immer wieder in Ausstellungen präsentiert. 1975 kuratierte Johanna Agthe die Ausstellung »Kunst? Handwerk in Afrika im Wandel«, 1991 war »Zeitzeichen: Neue Kunst aus Afrika« zu sehen. Letztere Ausstellung umfasste mehrere Sonderausstellungen, in denen einzelne Künstler und ihre Arbeiten vorgestellt wurden, darunter Cyprian Shilakoe aus Südafrika oder Joel Oswaggo aus Kenia. Später spielte dann die Galerie 37 eine wesentliche Rolle in der Präsentation von aktuellen Kunstproduktionen. 1997 wurden die Räumlichkeiten in der Villa 37 am Schaumainkai in Frankfurt eingeweiht; die UNESCO erkannte die Galerie als Beitrag zur ‚Weltdekade für kulturelle Entwicklung‘ an. Es ging darum, Künstlern in Form von Wechselausstellungen eine dauerhafte Plattform zu bieten, die zu dieser Zeit in den meisten Kunstmuseen nicht wahrge-



Abb. 11 Joseph Sematimba: ohne Titel (Love), o. J., Öl auf Sperrholz



Abb. 12 Francis X. Nnaggenda: ohne Titel, o. J., Holz, Blech, Glas



Abb. 13 Ausstellungsansicht El Hadji Sy: Painting, Performance, Politics, 2015



Abb. 14 Ausstellungsansicht A Labour of Love, 2015

nommen wurden. Die Einzelausstellung »Bilder aus Träumen« in der Galerie 37 widmete sich 2001 dem Künstler Jak Katarikawe, mit dessen Werk Agthe sich während ihrer Arbeit am Museum besonders intensiv beschäftigte und den sie aktiv förderte. Darüber hinaus wurden auch Ausstellungen außerhalb des Museums realisiert: Werke von Peter Clarke waren 1992 im Bildungshaus St. Virgil in Salzburg zu sehen, Arbeiten von George Msimang 1997 im Deutschen Filmmuseum, Frankfurt am Main.

Auch kürzlich wurden zwei große Ausstellungen realisiert, die sich der Gegenwartskunst des Weltkulturen Museums widmeten: »El Hadji Sy: Painting, Performance, Politics« beleuchtete 2015 die langfristige Beziehung des Museums zu dem senegalesischen Künstler und Kurator. Ko-kuratiert von dem Rektor der Städelschule Philippe Pirotte, bildete die Schau eine Retrospektive zu Sys Karriere als Maler und kultureller Aktivist. (Abb. 13)

Anknüpfend an »Botschaften aus Südafrika« wurde dann Ende 2015 die Ausstellung »A Labour of Love. Kunst aus Südafrika – die 80er Jetzt« eröffnet. Sie zeigte mehr

als 150 Werke aus der Sammlung von Hans Blum, die durch Neuproduktionen des Künstlers Sam Nhlengethwa, von Studenten der Wits School of Arts in Johannesburg sowie der Ko-Kuratorin und Künstlerin Gabi Ngcobo ergänzt wurden. (Abb. 14) Um die Werke auch an ihrem Entstehungsort zugänglich zu machen, wanderte die Schau nach Südafrika, wo sie von August bis November 2017 in der Johannesburg Art Gallery zu sehen war.

Erweiterung der Sammlung

Das Weltkulturen Museum selbst tätigt derzeit, nicht zuletzt aus finanziellen Gründen, keine Ankäufe mehr, um die Sammlung an zeitgenössischem Kunstschaffen aus Afrika zu erweitern. Trotzdem konnte dieser Sammlungsschwerpunkt auch in den letzten Jahren durch großzügige Schenkungen vergrößert werden. Neben Schenkungen sind es aber auch die Ausstellungsprojekte selbst, die eine Ergänzung dieses Museumsbestandes ermöglichen: So entwickeln beteiligte Künstler immer wieder neue Werke speziell für die wechselnden Ausstellungen im Weltkulturen Museum; die neu entstandenen Arbeiten sind damit nicht losgelöst, sondern nehmen direkten Bezug auf die bereits vorhandene Sammlung des Hauses. Einen Teil dieser Arbeiten können die Künstler dann nach Ende der Laufzeit dem Museum überlassen. Zuletzt übergab der Künstler Sam Nhlengethwa dem Museum im Rahmen der Ausstellung »A Labour of Love« sechs Arbeiten, die während seines Aufenthaltes in Frankfurt entstanden sind. Durch diese Praxis wird die Sammlung des Weltkulturen Museums auch heute noch kontinuierlich um aktuelle Kunstproduktionen erweitert.

Text Julia Friedel

Fotos Maria Obermaier (Abb. 1, 2, 5, 7, 8), Wolfgang Günzel (Abb. 3, 4, 9, 10, 13, 14), Stephan Beckers (Abb. 6, 12), Weltkulturen Museum (Abb. 11)

Alle abgebildeten Werke entstammen der Sammlung des Weltkulturen Museums.

LITERATUR

Agthe, Johanna (Hrsg.): *Wegzeichen. Kunst aus Ostafrika 1974-1989*, Frankfurt am Main 1990

Blum, Hans im Gespräch mit Farzanah Badsha, in: Mutumba, Yvette und Gabi Ngcobo (Hrsg.): *A Labour of Love*, Bielefeld 2015

Schwich, Manon: *Kardiologie eines Arbeitslebens*, in: Deliss, Clémentine und Yvette Mutumba (Hrsg.): *El Hadji Sy: Painting, Performance, Politics*, Zürich 2015

Tribal Art in Brüssel Ende Januar 2018 – ein persönlicher Rückblick

Ende Januar 2018 war Brüssel der wichtigste Hot Spot für Tribal Art: Sie bildete einen Schwerpunkt auf der BRAFA, fand sich parallel dazu auf der Winter BRUNEAF, und zusätzlich gab es die Auktionen bei Native und Lempertz.

BRAFA vom 27.1. bis zum 4.2.2018

Die bedeutende Kunst- und Antiquitätenmesse BRAFA hatte dieses Jahr ihr Tribal Art-Angebot sogar noch erweitert: Ein gutes Dutzend Galerien konkurrierte miteinander, zeigte Stammeskunst-Objekte von überwiegend hoher bis höchster Qualität und machte die Messe zu einem wahren El Dorado für den Tribal Art-Liebhaber. Zu den Ausstellern gehörten Schwergewichte wie Didier Claes, Schoffel de Fabry, de Grunne und Monbrison. Zum ersten Mal dabei waren Philippe und Lucas Ratton, die sich für diese Messe zusammengetan hatten; im Gegensatz zum letzten Mal fehlte Bernard Dulon. Die Tribal Art fiel auf der Messe so sehr ins Gewicht, dass sich Journalisten wie Jan Bykowski schon ein wenig irritiert zeigten. Dieser zählte für sein Spezialgebiet, die alten Meister, lediglich fünf Anbieter. Mir persönlich fehlten Aussteller für japanische Keramik wie etwa Arie Vos von der Galerie

Kitsune, der es erneut vorgezogen hatte, »nur« auf der Winter BRUNEAF zu erscheinen.

Ein Grund für die starke Präsenz der Tribal Art liegt sicherlich in der Person von Didier Claes, dem stellvertretenden Vorsitzenden des Messe-Direktoriums.

Die ausgestellten Objekte repräsentierten den Geschmack des Brüsseler Publikums: Zu sehen waren viele Stücke aus Zentralafrika, vor allem Kongo und Gabun, sowie aus Westafrika und Ozeanien, salonfähig wird ganz langsam Kamerun. Ost- oder gar Südafrika kamen dagegen kaum vor, ebenso wenig Werke aus Nepal, eher selten auch Nordamerika und Polynesien.

Wenngleich alle Galerien mit großartigen Kunstwerken aufwarten konnten, hatte ich zwei Favoriten: die spanische Galeria Guilhem Montagut und Monbrison. Das Highlight von Montagut war ein Kongo Nagel-Fetisch (Abb. 1a, 1b, 1c), den man einfach lieben musste, weil er zusätzlich auf einer im Jahre 1898 abgestempelten Postkarte gezeigt wurde. Monbrison stand den Spaniern kaum nach, zeigte u. a. einen fein geschnitzten, schmalen und damit außergewöhnlichen Boccio der Fon. (Abb. 2) Viele Fans hatte die Skulptur der Jukin. (Abb. 3)

Fast genau so sehr konnte mich dieses Jahr Germain

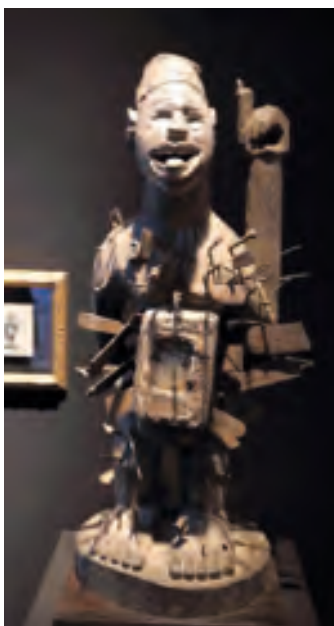


Abb. 1 a-c: Montagut: Kongo

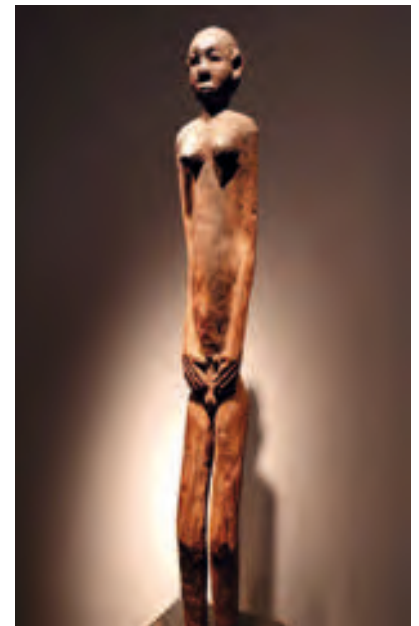


Abb. 2 Monbrison: Fon



Abb. 3 Monbrison: Jukun



Abb. 4 Germain: Makonde



Abb. 5 Theatrum Mundi: Mutant Ninja Turtle

für sich einnehmen, der mit einer aus dem Linden-Museum stammenden Maske der Makonde eines der wenigen ostafrikanischen Werke im Programm hatte. (Abb. 4) Monothematische Ausstellungen gab es nur bei Claes mit Masken der Yaka sowie bei Serge Schoffel mit seinen bereits auf dem Parcours des Mondes gezeigten Kopfbedeckungen aus Papua-Neuguinea, für die pünktlich zur BRAFA der Katalog fertig geworden war.

Der Stand von Theatrum Mundi war sicherlich der coolste der gesamten Messe. Auf kleiner Fläche hatten die Italiener eine moderne Wunderkammer eingerichtet, deren ausgefallenstes Objekt ein von dem Muppet Show-Begründer Jim Henson entworfenes original Ninja Turtle-Kostüm für 65.000 Euro war. (Abb. 5)

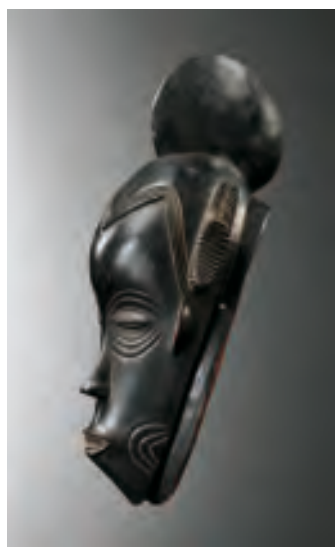
Winter BRUNEAF vom 24.1. bis zum 28.1. 2018

Die Winter BRUNEAF kriselt. Dieses Jahr nahmen nur noch 24 Aussteller teil – neun weniger als zu ihrem Start. Einige Galerie-Schergewichte sind weggefallen und nur noch auf den großen Kunstmessen präsent. Dabei wirkten auch dieses Jahr wieder einige etablierte Teilnehmer etwas sehr müde. Der Individualist Serge Schoffel wurde nach nur einem Jahr als Präsident der BRUNEAF von seinem Vorgänger, Everybody's Darling Claes, abgelöst. Claes ist charmant, jung und äußerst erfolgreich. Er benötigt aber eigentlich die BRUNEAF nicht mehr, da er

sich auf Großereignissen wie der BRAFA etabliert hat. Dass er seine neue Galerie in einiger Entfernung zum Sablon angesiedelt hat, darf als Statement gewertet werden. Wird er genügend Herzblut in seine neue alte Aufgabe stecken? Schließlich war zumindest an meinem Besuchstag, dem Donnerstag, nur wenig los.

Dass die Winter BRUNEAF noch eine Zukunft haben könnte, liegt zum einen an kundenorientierten Händlern, die sich mit bezahlbarer, gleichwohl origineller Ware auf eine neue Sammlergeneration eingestellt haben und es schaffen, ihren Enthusiasmus für diese Kunst auf den Besucher zu übertragen. Zu ihnen gehören der US-Amerikaner H. Kellim Brown, der sich schon nach zwei Tagen über schöne Verkäufe freuen konnte, und Arie Vos. Der Schwerpunkt seiner Galerie Kitsune liegt auf klassischer und moderner japanischer Kunst, vor allem Keramik. (Abb. 6)

Zum anderen liegt es daran, dass dieses Jahr erneut fünf Galeristen um Joaquin Pecci mit ihrer toll präsentierten Verkaufs-Ausstellung »Ancienne Nonciature« im neoklassizistischen Ambiente der ehemaligen diplomatischen Vertretung des Vatikans Objekte von höchster Qualität präsentierten. Tribal Art als Event. Bruce Frank bot unter dem Titel Indo-Pacific-Art zumeist früh gesammelte Werke aus Indonesien und Papua-Neuguinea zum Verkauf, bei Olivier Castellano gab es kürzlich von diesem aus einer alten französischen Sammlung erworbene ethnografische Objekte, zum Beispiel Nackenstüt-



Links: Abb. 6 Kitsune: hashi-ichi-II-vase (aus Holz) Mitte: Abb. 7 Schlag: Guro Rechts: Abb. 8 Native: Delvaux

zen und Stühle. Die Bandbreite der Tribal Art demonstrierte Renaud Vanuxem mit Werken aus Ozeanien, Nepal und Afrika. Pecci hatte unter anderem eine starke Skulptur der Lobi im Gepäck. Der Deutsche Adrian Schlag schließlich zeigte eine vorzügliche Maske der Guro von der Elfenbeinküste, die dem Meister von Gohitafla zugeschrieben wird. (Abb. 7)

Aber natürlich konnten auch andere Galeristen mit Objekten punkten, beispielsweise Pierre Loos (Ambre Congo) mit schönen Colons und Joe de Buck mit einer ausdrucksstarken Figur der Suku. Loos muss man hoch anrechnen, dass er sich in Tribal Art-Gruppen auf Facebook engagiert und so für Galeristenprofis noch recht ungewohnte Wege geht. Marc Felix stellte sein neues Buch »Ritual Figures in Congo« vor.

Auktion Tribal Art, Modern Art and 20th Century Furniture bei Native am 27.1.2018

Das Brüsseler Auktionshaus Native fuhr erneut mehrgleisig und offerierte sowohl Tribal Art als auch moderne Kunst und Design – und war damit in allen Sparten so erfolgreich, dass wohl noch am Abend der Auktion die Champagnerkorken geknallt haben: Insgesamt wurden 2/3 (65 %) der Objekte für 800.000 Euro (ohne Premium) zugeschlagen. Erfolgreich waren alle drei Bereiche, Star mit 175.000 Euro der marktfrische »Kampf der Skelette« des belgischen Malers Paul Delvaux aus den Jahr 1934.



Abb. 9 Native: Neuirland

(Abb. 8) Mit 130.000 Euro verkaufte sich ein Kopf von Jawlensky fast genauso gut.

Topzuschlag der Tribal-Sektion war für 63.000 Euro der mehrfach publizierte und ausgestellte übermodelierte Neuirland-Schädel aus der Sammlung des niederländischen Künstlers Berend Hoekstra. (Abb. 9) Ihm erging es damit besser als den vom Dorotheum 2017 angebotenen Schädeln, die vom Wiener Auktionshaus auf öffentlichen Druck noch vor Beginn der Auktion zurückgezogen worden waren.

Auktion Art of Africa, the Pacific and the Americas bei Lempertz am 31.1.2017

Mit gleichfalls 2/3 verkauften Objekten und einem Umsatz von 830.000 Euro war auch Lempertz äußerst erfolg-

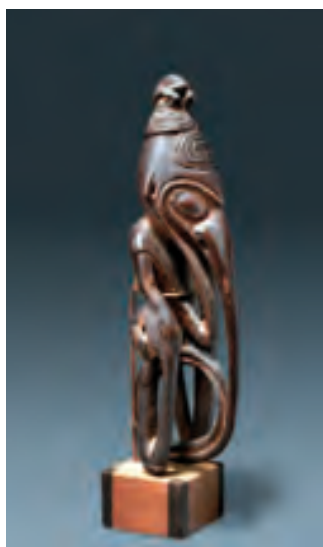


Abb.10 Lempertz: Sepik

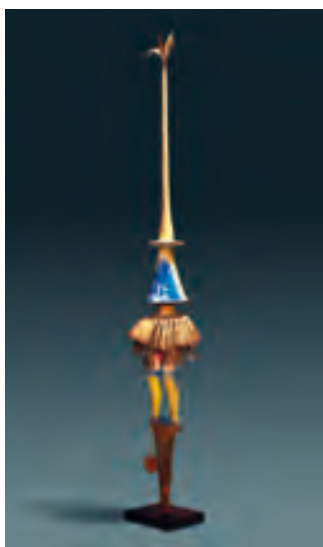


Abb.11 Lempertz: Tolai

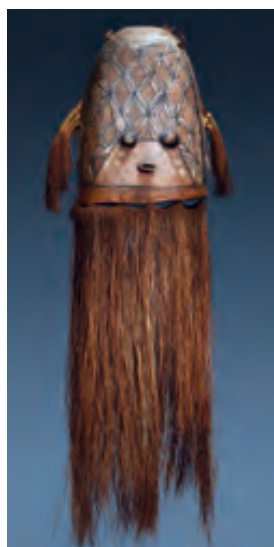


Abb.12 Lempertz: Amazonas

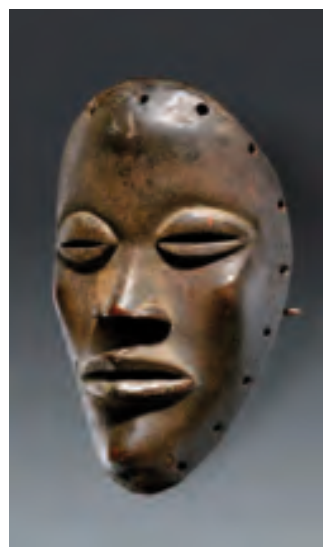


Abb.13 Lempertz: Dan

reich. Dort gingen vor allem diejenigen Stücke (im Vergleich zu ihren Schätzungen) preislich durch die Decke, die von toller Qualität und dazu noch marktfresh waren oder aus älteren Sammlungen kamen: Tim Teuten und Emilie Jolie konnten echte Entdeckungen anbieten, die noch nicht innerhalb der Auktions- und Galeristenebene herumgereicht worden waren.

Der Topseller: eine außergewöhnliche vor 1914 erworbene, auf 15.000 Euro taxierte und für 48.000 Euro (ohne Aufgeld) zugeschlagene kniende Figur vom Sepik. (Abb.10) Ein ähnliches, aber weniger fein geschnittes Objekt befindet sich im Besitz des Frankfurter Museums der Weltkulturen.

Für 46.000 Euro fand ein Tanzstab der Tolai seinen Käufer. (Abb.11) Objekte der Tolai aus Neubritannien gelten in den bis heute bestehenden Traditionen als heilig und lebendig. Dementsprechend fanden zwar während der deutschen Kolonialzeit von 1874 bis 1914 relativ viele Stücke den Weg in europäische Museen, sei es freiwillig, sei es gezwungen oder weil Missionare es so wollten – in Auktionen tauchen sie aber nur selten auf. Als Provenienz werden die Herz-Jesu-Mission sowie Mia und Loed van Bussel ausgewiesen. Als die Herz-Jesu-Missionare ihre umfangreiche, aus frühen Ozeanien-Objekten bestehende Sammlung auflösten, konnte Loed van Bussel einen Teil legal erwerben. Ein wohl größerer Teil ging nach Auskunft der Mission an einen deutschen Ethnologen, der versprach, die Sammlung zu erhalten und auszustellen. Dieses Versprechen wurde gebrochen, die Objekte

veräußert, wie mir die Ordensgemeinschaft mitteilte. Da bei diesem und anderen von Lempertz angebotenen Herz-Jesu-Objekten auch der Name van Bussel als Vorbesitzer auftauchte, konnten diese Lose aber mit gutem Gewissen gekauft werden.

Bemerkenswerte Ergebnisse erbrachte auch Indonesien, z. B. ein prachtvoller Kalimantan-Schild für 34.000 Euro. Wow-Resultate erzielte zum Teil ebenfalls eine unbekannte (da selten gehandelte) Größe in Auktionen: ‚federlose‘ Masken vom Amazonas. Die teuerste ging für 31.000 Euro weg – bei einer Taxe von 3.000 Euro. (Abb.12) Unter den afrikanischen Kunstwerken belegte eine geheimnisvoll lächelnde, fein geschnittene Maske der Dan aus der Sammlung Charles Hug mit 30.000 Euro verdientermaßen den ersten Platz. (Abb.13) Sie überbot damit ihre untere Schätzung von 4.000 Euro um ein Mehrfaches (und landete leider nicht am Ammersee).

Die beiden Auktionen, aber natürlich auch die beiden Messen, waren ein eindrucksvoller Beleg dafür, dass der Tribal Art-Markt lebt – solange originelle Werke angeboten werden, an denen man sich noch nicht sattgesehen hat.

Text Ingo Barlovic

Fotos Ingo Barlovic (Abb. 1-5); Galerie Kitsune (Abb. 6); Adrian Schlag (Abb. 7); Native (Abb. 8, 9); Lempertz (Abb. 10-13)

Le patrimoine partagé d'Emmanuel Macron -

Un projet de restitution d'art africain

Le 18 décembre 2017, Mnyaka Sururu Mboro et Christian Kopp, membres de l'association allemande « Berlin Post-kolonial » ont rédigé une lettre ouverte¹ à la chancelière allemande Angela Merkel dans laquelle il est écrit : « Nous saluons l'action du gouvernement français qui souhaite proposer d'ici à cinq ans une coopération avec les pays africains concernés par des « restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain ». Nous apprécions également l'annonce d'Emmanuel Macron de restituer à l'Algérie les ossements humains qui ont été acquis de manière illégale pendant la colonisation. » Les signataires de cette lettre demandent à la chancelière « de se positionner sur l'initiative historique du président français pour le début de l'Année Européenne du Patrimoine Culturel 2018, placée sous le titre « Sharing Heritage » ».

Le thème de la « restitution d'ossements humains » et celui de la « restitution du patrimoine africain » dont il est question dans cette lettre font référence à deux discours d'Emmanuel Macron : l'un au Burkina Faso, le 28 novembre 2017 et l'autre en Algérie, le 6 décembre 2017. Lors de sa visite à Alger, Emmanuel Macron se dit prêt à rendre « les crânes des martyrs [Algériens] » conservés au Musée de l'Homme mais à la condition que le gouvernement algérien autorise les harkis à retourner en Algérie. C'est à l'université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou qu'il a annoncé, en près de 3 minutes seulement, sa volonté de réunir d'ici à 5 ans les conditions pour des restitutions du patrimoine africain en Afrique. Cette intervention, qui a fait couler beaucoup d'encre, ne représente pourtant qu'un court chapitre du discours² de 90 minutes du président français et il est intéressant de comprendre le sens du propos au cours duquel il a été prononcé.

Cette visite au Burkina Faso lors de laquelle il a également inauguré la centrale solaire de Zagtouli s'inscrit dans le cadre d'une tournée africaine qui s'est poursuivie en Côte d'Ivoire et au Ghana. Lors de ces visites, il a été accompagné du Conseil présidentiel pour l'Afrique, créé le 29 août 2017 qui d'après les mots du président lui-même, est chargé de lui restituer « ce qui se dit, ce qui se ressent,

ce qui se veut, ce qui est attendu, ce qui est nécessaire » et cela « sans filtre, sans intermédiaire, sans concession ». Le discours prononcé à Ouagadougou devant de jeunes étudiants avait pour but de proposer « une relation nouvelle, repensée à la bonne échelle, où l'Union Européenne saura parler et construire avec l'Union Africaine et avec l'Afrique toute entière. »

Emmanuel Macron marque dès les premières minutes sa volonté de rompre avec ses prédécesseurs : « Je ne suis pas venu ici vous dire quelle est la politique africaine de la France comme d'aucuns le prétendent. Parce qu'il n'y a plus de politique africaine de la France ! ». Il insiste ensuite longuement sur son appartenance à « une génération qui n'a jamais connu l'Afrique comme un continent colonisé » et qui « ne vient pas dire à l'Afrique ce qu'elle a à faire ». Il donne ensuite sa vision de l'Afrique qu'il qualifie « d'un continent pluriel, multiple, fort, et comme d'un continent où se joue une partie de notre avenir commun ». Il insiste sur l'importance du continent à l'international : « C'est en Afrique que se jouera une partie du basculement du monde (...). Si nous échouons à relever ces défis ensemble, alors l'Afrique tombera dans l'obscurité, c'est possible. Elle régressera, elle reculera. Mais avec elle l'Europe aura les mêmes difficultés, parce que s'ouvrira une longue période de migration, de misère, des routes de la nécessité et de la douleur plus encore qu'aujourd'hui ».

Le président propose d'« inventer une amitié pour agir » et c'est au nom de cette amitié qu'il énonce des « périls qui peuvent emporter, de manière irréversible, la stabilité de l'Afrique mais aussi avec elle de l'Europe. » : La traite des êtres humains en Libye, le terrorisme, les conflits politiques, l'obscurantisme et l'extrémisme religieux, une forte démographie³ et le changement climatique. Emmanuel Macron propose en réponse à ces « menaces » de développer la mobilité des étudiants (à condition qu'ils rentrent en Afrique à la fin de leurs études)⁴ ainsi que l'innovation et l'entrepreneuriat par des investissements dans le domaine du numérique, de l'agriculture, et dans des infrastructures de transport et de

Macrons geteiltes Kulturerbe

- zur Restitution afrikanischer Kunstwerke

Am 18. Dezember 2017 veröffentlichten Mnyaka Sururu Mboro und Christian Kopp, Mitglieder des Vereins *Berlin Postkolonial*¹, einen offenen Brief an Bundeskanzlerin Angela Merkel, in dem es heißt: »Wir begrüßen, dass die französische Regierung innerhalb der nächsten fünf Jahre in Zusammenarbeit mit den betroffenen afrikanischen Ländern eine ‚zeitweilige oder dauerhafte Rückgabe des afrikanischen Erbes‘ ermöglichen will. Wir würdigen zudem Emmanuel Macrons Ankündigung, menschliche Gebeine, die einem kolonialen Unrechtskontext entstammen, nach Algerien zu restituieren.« Die Unterzeichner ersuchten die Bundeskanzlerin ferner, sich »zu Beginn des Europäischen Kulturerbejahres 2018, das unter dem programmatischen Titel *Sharing Heritage* steht, [...] zur historischen Initiative des französischen Präsidenten zu positionieren.«

Die im offenen Brief genannten Ankündigungen Macrons zu den beiden Themen *Rückgabe von menschlichen Gebeinen und Restitution von afrikanischem Erbe* beziehen sich auf zwei Reden des Präsidenten: Die eine hielt er am 28. November 2017 in Burkina Faso, die andere am 6. Dezember 2017 in Algerien.

Während seines Besuches in Algier kündigte er an, die »Schädel der Märtyrer« zurückzugeben – jedoch nur unter der Bedingung, dass die *harkis* (algerische Soldaten, die aufseiten der französischen Armee im Algerienkrieg kämpften und dann aus ihrem Land fliehen mussten) wieder nach Algerien zurückkehren dürfen.

Vor Studenten der Joseph Ki-Zerbo-Universität von Ouagadougou äußerte Macron gegen Ende einer etwa 90-minütigen Rede² die Absicht, in den nächsten fünf Jahren die Bedingungen für Restitutionen nach Afrika zu schaffen. Dieser nur etwa dreiminütige Exkurs des französischen Präsidenten erfuhr eine solche Beachtung in den internationalen Medien, dass es von Interesse erscheint, dessen Hintergründe zu beleuchten.

Der Besuch Burkina Fasos, wo unter anderem die Einweihung eines Solarkraftwerks in Zagtouli anstand, war Bestandteil einer Tour durch Westafrika, die Macron auch nach Ghana und in die Elfenbeinküste führte. Be-

gleitet wurde der Präsident von den Mitgliedern des am 29. August 2017 gegründeten »Conseil présidentiel pour l’Afrique«, einem Beratungsgremium, das – nach seinen Worten – damit beauftragt ist, ihm zu vermitteln, »was man sagt, was man empfindet, was man will, was man erwartet und was notwendig ist« – und dies »ohne Filter, ohne Zwischenträger und ohne Konzessionen.« In besagter Rede präsentierte er seine Idee »einer neuen Beziehung, neu gedacht auf einer angemessenen Ebene, über die die Europäische Union mit der Afrikanischen Union sowie ganz Afrika sprechen und die man gemeinsam konstruieren wird.«

Die ersten Minuten nutzte Macron dazu, sich von seinen Vorgängern abzusetzen: »Ich bin nicht hierher gekommen, um euch zu sagen, wie sich die Afrikapolitik Frankreichs gestaltet [...] Denn es gibt keine Afrikapolitik Frankreichs mehr!« Er betonte in seiner Einführung, dass er zu »einer Generation gehört, die Afrika nie als kolonisierten Kontinent kannte«, und dass er »Afrika nicht sagen wird, was es zu tun hat.« Er bezeichnete Afrika als einen »Kontinent der Vielfalt und Stärke«, als einen Kontinent, »auf dem sich ein Teil unserer gemeinsamen Zukunft abspielen wird.« Sodann betonte Macron die internationale Bedeutung dieses Kontinents: »Afrika wird ein Wendepunkt für die Welt sein. [...] Wenn es uns nicht gelingt, die Herausforderungen gemeinsam zu meistern, dann wird Afrika in Dunkelheit versinken; das ist möglich. Afrika könnte nach hinten fallen und sich rückwärts bewegen. Doch dann bekäme Europa die gleichen Schwierigkeiten, weil Migration, Armut, Not und Schmerz die Folge wären. Noch mehr als heute.«

Der Präsident schlug deshalb in seiner Rede vor, »eine Freundschaft im Handeln zu etablieren«, und benannte »Gefahren, die auf irreversible Weise die Stabilität Afrikas, aber auch Europas bedrohen«: Sklavenhandel in Libyen, Terrorismus, politische Konflikte, Obskurantismus und religiöser Extremismus, starkes Bevölkerungswachstum³ und Klimawandel. Seine Mittel gegen diese »Bedrohungen«: Förderung der Mobilität von Studenten, die allerdings nach dem Studienabschluss Frankreich wieder verlassen sollen⁴, Digitalisierung, Investitionen in Unternehmen,

l'énergie afin d'« apporter les 450 millions d'emplois dont l'Afrique aura besoin d'ici 2050 ».

Emmanuel Macron termine son discours sur sa volonté de reconstruire un « imaginaire commun ». Il propose d'y travailler grâce à la culture (restitution de patrimoine africain, création d'une Saison des cultures africaines en France en 2020, soutien à la production cinématographique africaine), grâce au sport (dans le cadre des Jeux Olympiques de 2024) et grâce à la langue (renforcer la francophonie et faire du français la première langue du monde⁵).

C'est en tant que « remède » aux « conflits [et aux] traumatismes » qui enverraient l'Afrique et l'Europe que Macron a prononcé la résolution suivante : « je ne peux accepter qu'une large part du patrimoine culturel de plusieurs pays africains soit en France. Il y a des explications historiques à cela mais il n'y a pas de justification valable, durable et inconditionnelle, le patrimoine africain ne peut pas être uniquement dans des collections privées et des musées européens. Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris mais aussi à Dakar, à Lagos, à Cotonou, ce sera une de mes priorités. Je veux que d'ici cinq ans les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain en Afrique. » Il précise que ces restitutions seront accompagnées d'un partenariat scientifique et muséographique car « ce sont parfois des conservateurs africains qui ont organisé le trafic et ce sont parfois des conservateurs européens ou des collectionneurs qui ont sauvé ces œuvres d'art africaines pour l'Afrique en les soustrayant à des trafiquants africains ». Emmanuel Macron indique que ces partenariats s'accompagneront de la formation de conservateurs, d'engagement académiques et d'État à l'État afin de protéger ce patrimoine partagé⁶.

Le discours ne comporte pas plus de précisions sur ce projet. Aucun partenaire n'est cité concrètement et les objets qui seront concernés par ces restitutions ne sont pas clairement définis. Les questions des étudiants qui ont été posées après le discours du président Macron concernaient l'intervention de la France en Libye, la forte présence militaire française en Afrique de l'Ouest, le Franc CFA⁷, l'accessibilité aux archives concernant l'assassinat de Thomas Sankara et l'arrestation de François Compao⁸, les problèmes d'électricité au Burkina Faso, la démographie, l'immigration, la formation professionnelle et les Maisons de la Jeunesse. Les demandes de restitutions n'ont pas été abordées lors de ces interventions.

Il est clair que la culture n'est pas le point principal de cette visite. Emmanuel Macron, qui se positionne en tant qu'« ami », liste dans son discours toute une série de problèmes dont l'Afrique serait victime et justifie l'intervention de la France par des objectifs de « maintien de la paix » et de « développement » ayant pour but de limiter l'immigration et d'inciter les Africains à rester en Afrique. C'est dans ce contexte que la culture est annoncée comme un « remède ». Le président français propose donc de partager le patrimoine africain en organisant d'ici à cinq ans les « conditions » de restitutions, dont il est à ce jour impossible de savoir si elles seront temporaires ou définitives. Ce projet doit être réalisé en coopération avec l'Afrique mais quelles sortes de relations peuvent être développées quand un président français suggère ce qu'il serait bon pour l'Afrique et comment devra fonctionner un musée ? Pourquoi les œuvres africaines auront-elles la possibilité d'être partagées alors qu'il sera toujours aussi difficile pour un Africain - très souvent soupçonné de vouloir rester en Europe - d'obtenir un visa pour visiter un musée européen ?

La politique culturelle d'Emmanuel Macron en terme de patrimoine africain n'est pas plus développée dans d'autres discours. L'association « Berlin Postkolonial » salue l'action du gouvernement français mais aucune information n'est disponible à ce sujet sur le site internet du gouvernement. Il est probable qu'il ne s'agisse à ce jour que d'une idée proposée par le Conseil présidentiel pour l'Afrique, créé très récemment dans le but d'informer le président sur les besoins du continent. Seul le compte personnel Tweeter d'Emmanuel Macron affichait le jour même de sa visite : « Aujourd'hui nous sommes orphelins d'un imaginaire commun : le patrimoine africain ne peut pas être prisonnier de musées européens ». Ce message semble s'adresser directement au Musée du Quai Branly qui conserve et expose près de 300.000 objets. Le 23 novembre 2017, soit quelques jours seulement après son voyage à Ouagadougou, le président Macron déclarait dans l'amphithéâtre de ce même musée : « Ce que l'on a présenté souvent comme les passions privées de Jacques Chirac sont devenues publiques, lorsqu'elles ont pris le visage d'un musée unique en son genre, riche de collections inouïes dont je voudrais qu'elles soient le trait d'union entre notre culture et les autres, parce que ce musée n'a à cet égard rien d'anecdotique, est celui qui porte aujourd'hui le nom de Jacques Chirac, traduit cette volonté qu'il a constamment eue à travers sa politique étrangère et

Landwirtschaft, Verkehrs- und Energieinfrastruktur, um »450 Millionen Arbeitsplätze, die Afrika bis 2050 brauchen wird, zu schaffen.«

Macron beendete seine Rede mit der Absichtsbekundung, erneut ein »gemeinsames Bewusstsein« (*imaginaire commun*) aufzubauen – mithilfe der Kultur, d. h. der Restitution afrikanischen Kulturerbes, der Förderung zeitgenössischer afrikanischer Kunst durch eine »Saison des Cultures Africaines« in Frankreich im Jahr 2020 und der weiteren Förderung afrikanischer Filmproduktionen, des Sports (im Rahmen der Olympiade 2024 in Paris) sowie der Sprache (Frankophonie fördern, die französische Sprache zur wichtigsten der Welt machen).⁵

Ein »Heilmittel« zur Behandlung »unserer Konflikte und manchmal auch Traumata« sei die Kultur: *»Ich kann nicht akzeptieren, dass ein großer Teil des Kulturerbes mehrerer afrikanischer Länder in Frankreich ist. Es gibt historische Erklärungen dafür, aber es gibt keine echte, dauerhafte und unabänderbare Rechtfertigung, dass sich afrikanisches Kulturerbe nur in privaten Sammlungen und europäischen Museen befindet. Afrikanisches Kulturerbe soll in Paris zur Geltung gebracht werden, aber auch in Dakar, in Lagos und in Cotonou – das wird eine meiner Prioritäten sein. Ich will, dass in den nächsten fünf Jahren die Bedingungen für die temporäre oder endgültige Restitution von afrikanischem Kulturerbe nach Afrika geschaffen werden.«* Diese Rückgaben seien wissenschaftlich und museologisch zu begleiten, denn *»es waren manchmal die afrikanischen Kuratoren, die den illegalen Verkauf organisierten, und manchmal die europäischen Kuratoren oder die Sammler, welche die afrikanischen Kunstwerke für Afrika retteten, indem sie diese dem illegalen Markt entzogen.«* Macron führte aus, dass parallel dazu eine Ausbildung von Kuratoren, die wissenschaftliche Zusammenarbeit sowie Vereinbarungen zwischen den beteiligten Staaten erfolgen müssten, um den Schutz des geteilten Kulturerbes zu gewährleisten.⁶

Präzisere Aussagen zu diesem Projekt waren in der Rede nicht enthalten. Macron benannte weder konkrete Partner noch gar Objekte, die von den Restitutionen betroffen sein könnten. Die anschließenden Fragen der Studenten betrafen die Intervention Frankreichs in Libyen, die starke Präsenz des französischen Militärs in Westafrika, die dortige Währung (Franc CFA),⁷ den Zugang zu Archivmaterial in Bezug auf den Mord an Thomas Sankara, die Verhaftung von François Compaoré, die Probleme mit der Stromversorgung in Burkina Faso, die Bevölkerungsentwicklung, die Immigration, die Berufs-

ausbildung und die Jugendhäuser. Rückgabebeforderungen waren für die Studenten kein Thema.

Die Kultur war eindeutig *nicht* das Hauptanliegen dieses Besuches. Emmanuel Macron, der »als Freund« kam, zählte in seiner Rede eine Reihe von Problemen auf, die Afrika betreffen, und rechtfertigte die Intervention Frankreichs zur »Friedenssicherung« und »Entwicklung«, indem er als Erklärung angab, die Immigration nach Frankreich begrenzen und die Afrikaner zum Bleiben ermuntern zu müssen. Kultur wird in diesem Kontext zur »Medizin« gegen diese Probleme. Der französische Präsident schlägt vor, das afrikanische Kulturerbe zu teilen, indem innerhalb von fünf Jahren die »Konditionen« für dessen Restitution geschaffen werden, wobei er aber offen lässt, ob und welche Rückgaben »temporär« oder »endgültig« erfolgen sollen.

Das Projekt soll in Kooperation mit Afrika realisiert werden. Doch welche Beziehungen können sich entwickeln, wenn ein französischer Präsident suggeriert, was gut für Afrika ist und wie ein Museum dort zu funktionieren hat? Und warum das Angebot, nur die afrikanischen Werke zu teilen, während es für die Bürger afrikanischer Länder immer noch schwierig ist, ein Touristenvisum für den Besuch europäischer Museen zu erhalten? (Und die meist verdächtigt werden, in Europa bleiben zu wollen.) Auch in seinen weiteren Reden hat Emmanuel Macron seine Kulturpolitik im Hinblick auf das kulturelle Erbe Afrikas nicht detaillierter dargelegt.

Die Vereinigung »Berlin Postkolonial« hat diese Sätze als Aktion der »französischen Regierung« begrüßt, jedoch findet sich auf der Internetseite der Regierung nichts zu diesem Thema. Es handelt sich wohl derzeit lediglich um einen Vorschlag des eingangs erwähnten *Conseil présidentiel pour l'Afrique*. Nur eine persönliche Twitter-Nachricht von Emmanuel Macron meldete am Tag seines Besuches: *»Heute sind wir Waisen eines gemeinsamen Bewusstseins: Das afrikanische Kulturerbe kann nicht in europäischen Museen eingesperrt sein.«* Diese Nachricht scheint sich direkt an das Musée du quai Branly gerichtet zu haben, das derzeit etwa 300.000 außereuropäische Objekte bewahrt. Am 23. November 2017, nur wenige Tage vor seiner Afrikareise, hatte derselbe Präsident in einem Vortragsraum dieses Museums anlässlich einer Preisverleihungsfeier der Stiftung Chirac gesagt: *»Das, was oft als private Leidenschaft von Jacques Chirac dargestellt wurde, ist nun öffentlich in Form dieses einzigartigen Museums, reich an unglaublichen Sammlungen. Und ich möchte, dass dieses Muse-*

son action d'entretenir ce dialogue constant entre notre culture, notre histoire et ces altérités parce qu'elles n'ont vécu et ne se sont construites que dans ce dialogue permanent.⁸ » Et il ajoute : « C'est pour cette raison sans doute que le multilatéralisme était si cher à Jacques Chirac, car il est le visage, en matière diplomatique, de ce respect de l'autre et du désir de paix qui naissent de la connaissance de l'Autre. Et à ce titre, je peux dire avec beaucoup d'humilité que c'est bien dans ses pas que je tente d'inscrire mon action ».

Le discours d'Emmanuel Macron au Quai Branly et celui prononcé à quelques jours d'intervalle à l'Université Joseph Ki-Zerbo semblent proposer des définitions différentes de ce « patrimoine partagé ». À Paris, il dit vouloir s'inscrire sur les pas de Jacques Chirac dont il loue la diplomatie et le rôle du musée dans la construction d'un dialogue interculturel. À Ouagadougou, il se proclame d'une autre génération et ne souhaite plus voir les œuvres africaines « prisonnières » des musées européens.

Qu'attend le président Macron du Musée du Quai Branly (et des autres musées) pour répondre à son projet de restitutions ? Quels objets feront partie de ces restitutions et qu'en est-il des collections privées ? Quelles institutions ou quels scientifiques africains ont été consultés ? Comment seront-ils impliqués dans ce projet ?

Texte *Audrey Peraldi*

NOTES

- 1 Cette lettre a été signée par différents réseaux, groupes, associations et initiatives qui luttent contre le racisme, le post-colonialisme et la discrimination, ainsi que diverses personnes privées.
- 2 Toutes les citations suivantes sont extraites du discours d'Emmanuel Macron à Ouagadougou sauf indications contraires.
- 3 Quand celle-ci empêche l'accès à l'éducation pour les jeunes filles et les femmes ainsi qu'à la santé pour tous.
- 4 Il précise : « Je vois trop souvent des jeunes africains qui viennent étudier ou en fait, demander un visa d'étudiant pour rester en France, ça n'est pas une bonne voie, ça n'est pas une bonne méthode, et la France, dans la durée, ne peut pas les accueillir. »
- 5 À Ouagadougou il annonce : « Le français, ce sera la première langue de l'Afrique et peut-être du monde. » Lors de son voyage à Pékin le 9 janvier 2018, il dit au président chinois Xi Jinping : « Je rêve que la première langue étrangère de vos petits-enfants soit le français ».
- 6 « Donc ces partenariats prendront aussi toutes les précautions pour qu'il y ait des conservateurs bien formés, pour qu'il y ait des engagements académiques et pour qu'il y ait des engagements d'État à l'État pour protéger ces œuvres d'art, c'est-à-dire votre histoire, votre patrimoine et, si vous m'y autorisez, le nôtre. »
- 7 À la question d'un étudiant de Koudougou sur le Franc CFA, Emmanuel Macron lui répond que chaque président africain souhaitant changer le nom de la monnaie ou sortir de la zone Franc est libre de le faire.
- 8 Cette longue phrase est tirée du discours du Président à la cérémonie de remise de prix de la fondation Chirac. Les incohérences grammaticales sont celles du discours et de la transcription officielle publiée sur le site de l'Élysée.

SOURCES

- elysee.fr : Discours du Président de la République Emmanuel Macron à l'université Ouaga I, professeur Ki-Zerbo, à Ouagadougou, le 28.11.2017. Transcription publiée le 29.11.2017.
- elysee.fr : Discours du Président de la République Emmanuel Macron à la cérémonie de remise de prix de la fondation Chirac, le 23.11.2017. Transcription publiée le 24.11.2017.
- elysee.fr : Conférence de presse du Président de la République au Grand Palais en Chine, le 12.1.2018. Transcription publiée le 12.1.2018.
- dz.ambafrance.org : Discours du Président de la République Emmanuel Macron à l'occasion de la réception donnée devant la Communauté française à Alger, le 6.12.2017. Vidéo publiée le 28/12/2017.
- gouvernement.fr : Les actions du gouvernement. 6.2.2018
- Twitter : @EmmanuelMacron
- Offener Brief von Berlin Postkolonial e.V. an die Bundeskanzlerin, Dr. Angela Merkel, vom 18.12.2017 : Restitution von Kulturschätzen und menschlichen Gebeinen aus Afrika.

um ein Bindeglied zwischen den Kulturen darstellt, [...] Es trägt heute den Namen von Jacques Chirac und ist Ausdruck seiner damaligen Außenpolitik: seines Bemühens um einen dauerhaften Dialog zwischen unserer Kultur, unserer Geschichte und derjenigen der anderen, weil man nur im permanenten Dialog miteinander leben und sich weiterentwickeln kann«. Und er fügte hinzu: »Wohl aus diesem Grund ist der Multilateralismus so wichtig für Jacques Chirac, denn im Bereich der Auslandsdiplomatie steht er für den Respekt vor anderen [...] Und so kann ich mit großer Demut sagen, dass ich mein Handeln in seinen Spuren zu verankern suche.«

Diese Rede Macron im Musée du quai Branly und diejenige, welche er nur wenige Tage später in der Universität Joseph Ki-Zerbo hielt, waren von unterschiedlichen Vorstellungen eines »geteilten Kulturerbes« geprägt. In Paris schien er auf den Spuren Chiracs zu wandeln und lobte dessen Beitrag zum interkulturellen Dialog durch die Realisierung eines Museums. In Ouagadougou gehörte er einer anderen Generation an und wünschte, dass die afrikanischen Werke nicht länger »Gefangene« in europäischen Museen sein mögen.

Was erwartet Präsident Macron nun tatsächlich vom Musée du quai Branly und den anderen Museen? Welche Objekte sollen »rückgeführt« werden, und was geschieht mit Privatsammlungen? Welche afrikanischen Wissenschaftler und Institutionen werden gegebenenfalls vorher mit einbezogen und um ihre Meinung gefragt?

Text Audrey Peraldi

ANMERKUNGEN

- 1 Unterschrieben wurde der Brief von verschiedenen Netzwerken, Arbeitskreisen, Gesellschaften und Initiativen, die sich gegen Rassismus, Postkolonialismus und Diskriminierung engagieren, sowie von einigen Privatpersonen.
- 2 Alle Zitate im folgenden Text sind der Rede Macrons in Ouagadougou entnommen. Zitate aus anderen Quellen sind im Text benannt.
- 3 Soweit dieses den Zugang zur Bildung für Mädchen und Frauen sowie den Zugang aller zur Gesundheitsversorgung verhindert.
- 4 Nur wenige Sätze später heißt es dann: »Ich sehe zu oft junge Afrikaner, die zum Studieren kommen oder ein Studentenvisum beantragen, um in Frankreich zu bleiben; das ist nicht der richtige Weg, das ist keine gute Methode, und Frankreich kann sie auf Dauer nicht aufnehmen.«
- 5 Die entsprechende Passage der Rede lautete: »Französisch wird die erste Sprache Afrikas und vielleicht der Welt.« Am 9. Januar 2018 in Peking sagte Macron während einer Pressekonferenz zum chinesischen Präsidenten Xi Jinping: »Ich träume davon, dass die erste Fremdsprache eurer Enkelkinder Französisch sein wird.«
- 6 »Deshalb werden mit diesen Partnerschaften auch alle Vorsichtsmaßnahmen getroffen, um die Kuratoren gut auszubilden, um wissenschaftliche Zusammenarbeit zu fördern und durch ein Engagement von Staat zu Staat die Kunstwerke – sozusagen eure Geschichte, euer Kulturerbe und, wenn ihr mich dazu ermächtigt, unser Kulturerbe – zu schützen.«
- 7 Zur Frage eines Studenten zum Franc CFA antwortete Macron, dass es jedem afrikanischen Präsidenten freigestellt sei, den Namen der Währung zu ändern oder den Währungsverbund zu verlassen.

Anzeige

SOCKEL UND HALTERUNGEN AUS STAHL



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

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

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

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

Weltkulturerbe im Weltmuseum ausgestellt: eine 200 Jahre alte indianische Kopftrophäe und ihre weißen Kritiker

– was ist »postkolonial« an dieser Berichterstattung?

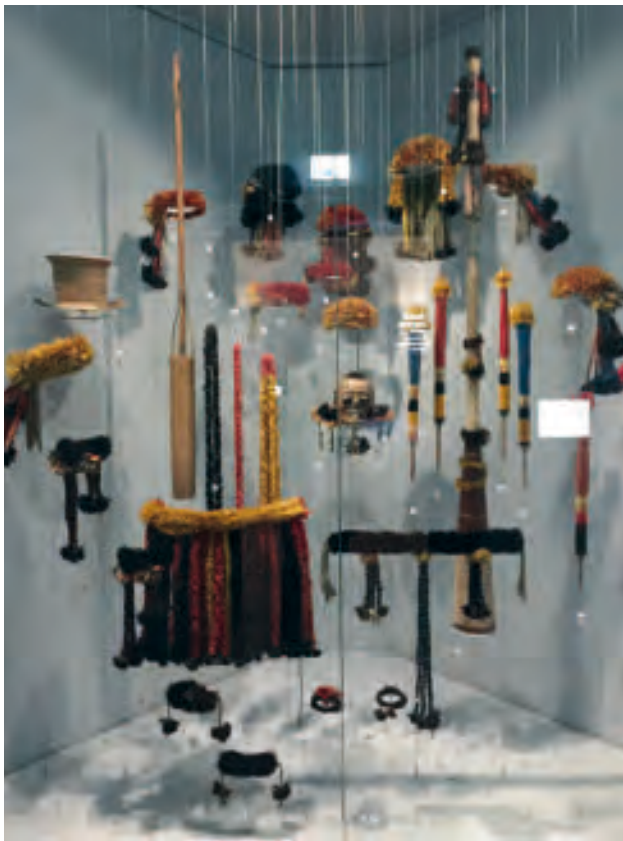


Abb. 1 Vitrine mit Federschmuck und Kopftrophäe der Mundurukú.

Am 27. November 2017 berichtete das »Ö1 Morgenjournal« drei Minuten lang (7:24-7:27) zum Thema »Kritik an ‚Kopf-Trophäe‘ im Weltmuseum«, und am selben Tage folgte eine etwa achtminütige Sendung (17:17-17:25) im »Kulturjournal«: »Vor einem Monat wurde das Weltmuseum in Wien eröffnet – aber ein Exponat, das da zu sehen ist, sorgt für Aufregung: Eine »Kopftrophäe«, also der Kopf eines ermordeten Menschen, der Anfang des 19. Jahrhunderts nach einer Expedition den Weg nach Wien gefunden hat.«

Es ist interessant, dass sich in einer Ausstellung mit

mehreren tausend Objekten, die nicht in Europa hergestellt und verwendet wurden, sich ausgerechnet an einer zweihundert Jahre alten mumifizierten Kopftrophäe eine öffentliche Diskussion entzündet. Wer nun erwartet hätte, dass die Mundurukú als Hersteller von Interesse sind – ihre Geschichte, Religion, die Herstellung der Kopftrophäe und ihre zeremonielle Verwendung – wurde enttäuscht: In den Radiobeiträgen kam fast nichts darüber, und auch der enge Zusammenhang zwischen Federschmuck, Religion und Kopffagd, der sich in der Vitrinengestaltung ausdrückt, fand keine Behandlung und blieb hierdurch unverstanden.

Wenn nun also in der Berichterstattung nicht die Mundurukú und ihre Kultur im Vordergrund standen – was dann?

Eurozentrismus

Schon an der Wortwahl des kommentierenden Journalisten Wolfgang Schlag ist erkennbar, dass sein Beitrag keine historisch-inhaltliche Auseinandersetzung mit Zeremonien einer verschwundenen Religion, sondern deren gefühlige Bewertung durch einen zeitgenössischen Europäer war. Formulierungen wie »Aufregung«, »erhitzen sich die Gemüter« und »verstörende oder schockierende Bereiche aus anderen Kulturen« markierten dies. Die Bemerkung – »Ausstellungsstück sorgt für Kritik« – unterstellt daher etwas Falsches: Es »sorgt« nicht das Objekt, sondern es »sorgen« die Menschen – in diesem Fall sind es ausschließlich Europäer. Für eine Perspektive, bei der europäisches Denken und Fühlen ins Zentrum rückt, wurde schon vor einigen Jahren ein treffendes Wort geprägt: »eurozentrisch«.

Populismus

Die Kritiker kamen in beiden Sendungen vor allem mit Bewertungen wie »koloniale Inszenierung«, »Unrechtskontext«, »koloniale, menschenverachtende und -vernichtende Geschichte« zu Wort. Der Vortrag von Fakten und inhaltlicher Argumentation wurde zwar vom Kritisierten, dem Weltmuseum, erwartet, galt aber offensichtlich nicht für dessen Kritiker. Statt sachlicher Begründungen benutzten sie vor allem Schlagworte, von denen bekannt ist, dass sie in der Öffentlichkeit negativ konnotiert sind, sie transportierten also wissentlich Klischees und Vorurteile.

Hauptaussage der Berichterstattung: Die Mundurukú »ermordeten einen Menschen« und waren damit automatisch »Mörder« – eine herabwürdigende und respektlose Verkürzung.

Ob das Sterben im Krieg von den Mundurukú und ihren Feinden tatsächlich als »Ermordung« oder im Gegensatz dazu als Ehre, als Erhöhung oder gar als Martyrium empfunden wurde – kein Thema.

War es nicht einst sogar in Europa eine Heldentat, »für das Vaterland zu fallen«?

(Empirisch ist die These, dass die Freuden im Jenseits größer sind, nicht prüfbar, da bislang niemand aus dem Reich der Toten ins Diesseits zurückkehrte. Möglichst lange das Leben zu genießen, kann heute als Übereinkunft in westlichen Gesellschaften gelten. Eine hinreichende Basis für die Beurteilung der Vergangenheit anderer Kulturen ist dies jedoch nicht.)

Weiterhin wurde nicht berücksichtigt, dass die Quellenlage nicht eindeutig ist. Lediglich zwei Zeitzeugen, João Barbosa Rodrigues und Antonio Manoel Gonçalves Tocantins, berichteten nach Besuchen bei den Mundurukú in den 1870er-Jahren über die Herkunft von Kopftrophäen. Ersterer erwähnt, dass diese von Feinden stammten; Tocantins nennt auch die Mundurukú selbst als mögliche »Quelle«.

Wenn eine sachliche Debatte nicht stattfindet und vor allem mit negativen Gefühlen besetzte Klischees und nicht hinterfragte Vorurteile eine Diskussion prägen und zudem der Anschein erweckt wird, das Sprachrohr einer großen Mehrheit zu sein, dann gibt es auch hierfür ein Wort: »populistisch«.

Zensur

Die unbewiesene Behauptung, dass es sich hier »*doch um einen Unrechtskontext, den Kopf eines gewaltsam getöteten Menschen*« handele, genügte dem kommentierenden Journalisten Wolfgang Schlag und den Interviewten Eva Blimlinger, Gerald Bast, Thomas Fillitz und Nannette Snoep¹ als Grund für ihre Forderung, das »Stück aus der Ausstellung zu entfernen«. Keiner von ihnen hat sich mit der Religion der Mundurukú und ihren Zeremonien beschäftigt; die Namen von deren Feinden und Nachbarn kennen sie nicht und daher auch nicht deren Glaubensvorstellungen. Ein nicht-verstandenes Objekt soll also nicht mehr gezeigt werden, weil es bei diesen Europäern unangenehme Gefühle erzeugt? Wer so argumentiert, sollte auch konsequent zu Ende denken. Müssen dann nicht auch entsprechende Fotos, historische Abbildungen und Textstellen in Büchern entfernt und separat gelagert werden? Schon jetzt finden wir bisweilen im Internet von Sozialanthropologen digitalisierte (historische!) Bücher, in denen die entsprechenden Seiten fehlen – eine Art digitale Bücherverkohlung. Das Ergebnis ist eine Bereinigung der Vergangenheit. Auch für diese Art der Säuberung gibt es ein Wort: »Zensur«.

Kinderschutz?

In einem weiteren Kommentar des Journalisten Wolfgang Schlag, der Ausführungen von Thomas Fillitz zusammenfasst, heißt es: »*Es gibt auch keine Warnung für Eltern mit Kindern [...], die Kinder vor einem Anblick zunächst einmal schützen würde.*« Da Mumien, Ahnenschädel, Kopftrophäen und andere menschliche Relikte aus nicht-europäischen Ländern seit mindestens zwei Jahrhunderten in europäischen Museen ausgestellt werden, wäre es eine leicht zu klärende Frage, welche und wie viele Kinder in der Vergangenheit durch deren Betrachtung traumatisiert wurden. In Zeiten des Internets und angesichts einiger Medien, die täglich weitaus brutalere Bilder zugänglich machen, erscheint dieser Einwand konstruiert. Könnte nicht genau diese Präsentation einer Kopftrophäe der Ausgangspunkt für Gespräche zwischen Kindern und Eltern bzw. Großeltern oder Kindern und Pädagogen sein? Eine weitere Frage ist, wie weit die Erziehungsberechtigten beim Schutz ihrer Kinder gehen wollen. Denn es kann nicht davon ausgegangen werden, dass alle Eltern der Meinung von Wolfgang Schlag sind.

Die tendenziöse Berichterstattung gipfelte in der Aussage:

»Fragen nach ethischen Richtlinien bezüglich des Ausstellens von menschlichen Sammlungsobjekten und nach der Restitution ebendieser werden immer lauter gestellt.«

Menschliche Relikte in Ausstellungen

Die Zurschaustellung stellen menschlicher Relikte gehörte in sehr vielen Kulturen zum Alltag. In der mehr als zweihundertjährigen europäischen Museumsgeschichte ist die Forderung nach dem Wegschließen von Schädeln, Skeletten, Skalps, Mumien etc. nur ein Trend unserer Zeit. Der Kommentator Wolfgang Schlag fragte in seinem Beitrag: *»Spielt das Museum also hier mit Exotik oder der Sensationslust von Besuchern?«*, und er blendet dabei die eigene europäische Geschichte und Gegenwart aus. Seit Jahrhunderten, ja eher fast zwei Jahrtausenden sind in unseren Kirchen die Reliquien von Heiligen zu sehen. Wer würde dies als »Zurschaustellung«, »Exotik« und »Sensationslust« bezeichnen? Wer hätte jemals von der katholischen Kirche Richtlinien zur Präsentation gefordert? Warum beginnt die Debatte nicht hier? Denn immerhin handelt es sich um unsere christlich-europäische »Leitkultur«, für die jeder von uns halbwegs kompetent sein könnte. Im Falle historischer Kulturen außerhalb Europas, die wir nur in Ansätzen verstanden haben und wohl nie völlig verstehen werden (die Quellen sind zu spärlich und die religiösen Universen Vergangenheit), sollte eine Diskussion zumindest sachlich geführt werden.

Ob die Kopftrophäe »exotisch« ist oder mit der »Sensationslust der Besucher« gespielt wird, wäre übrigens an größeren Besucherversammlungen vor der Vitrine erkennbar. Diese ist tatsächlich nicht hier, aber direkt nebenan feststellbar. Dort wird ein Film aus den 1950er-Jahren gezeigt, der einen sogenannten Erstkontakt mit einer bis dahin isoliert lebenden Gruppe der Wari Brasiliens (Rio Guaporé) zeigt. Müsste dann nicht auch dieser Film herausgenommen werden?

Die Richtlinien des Deutschen Museumsbundes sind übrigens so ergebnisoffen formuliert, dass die Entscheidung darüber, ob und wie etwas gezeigt wird, eindeutig bei den Kuratoren und Museumsdirektoren liegt. Die folgende Behauptung Schlags entbehrt jeder empirischen Grundlage und ist schlicht falsch: *»In Deutschland halten*

sich inzwischen die großen Museen an die Richtlinien [des Deutschen Museumsbundes] des Jahres 2013 und zeigen überhaupt keine menschlichen Überreste mehr.«

Restitutionsforderungen

Rückgabeforderungen für »human remains« liegen derzeit bestenfalls von einer Handvoll Ethnien und – gemessen am gesamten Objektbestand eines durchschnittlich großen Völkerkundemuseums – nur für eine verschwindend kleine Objektanzahl vor, die bei unter 0,01 % liegt. Der akademische und öffentliche Diskurs in Europa wird daher – mit Ausnahme z. B. der Maori (Neuseeland), der Herero und Nama (Namibia) sowie Hawaiis – auch nicht von einer Vielzahl von Vertretern der »Nachfahren« geprägt, sondern von einigen wenigen Personen, die sich berufen fühlen, für die ganze Welt zu sprechen. Hier beziehe ich ausdrücklich auch diejenigen ein, die aufgrund der Zugehörigkeit zu einem Kontinent als Stellvertreter für alle Menschen ihrer Hautfarbe gelten wollen. Ohne dies anzustreben, werden hier rassistische Ordnungsgedanken übertragen und akzeptiert. Es stellt sich die Frage, wodurch sich das Denken derjenigen, die im Namen aller ehemals kolonialisierten Gruppen – Ethnien, Nationen, Völker, Stämme (wie immer man diese benennen will) – sprechen zu können glauben, trotz ihrer post-kolonialen Attitüde von einer paternalistisch-kolonialistischen Haltung unterscheidet? Auch der väterliche Kolonialherr wollte stets nur das Beste für »seine Kolonialisierten«; er betrachtete sie gleichsam als seine Kinder und sprach in ihrer aller Namen – entmündigte sie dadurch aber auch.

Ein dominierendes Problem der Forschung in diesem Bereich ist bedauerlicherweise, dass die Objektangaben in vielen Fällen ungenau sind und die Inventarnummern bisweilen versehentlich vertauscht wurden. In Museums-sammlungen ist eine exakte Zuordnung von menschlichen Relikten zu historischen Personen daher nur sehr selten möglich, und diejenige zu Ethnien ist in vielen Fällen unsicher. Unbedingt sollte aber die Identifizierung eindeutig sein, denn die Rückgabe eines falschen Stückes liegt wohl in niemandes Interesse.

Post-faktische Berichterstattung

In der Berichterstattung wurde der journalistischen Sorgfaltspflicht nur sehr oberflächlich Genüge getan.

Weder waren die vier Interviewten auf die Mundurukú und deren materielle Kultur (oder Brasilien) spezialisiert, noch wurde ernsthaft nach heutigen Spezialisten gesucht. Im Ergebnis waren Fachleute in die Berichterstattung genauso wenig einbezogen wie die heute lebenden Mundurukú. Dabei liegt die Ausstellung »Schädelkult« der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim (2011/12) erst einige Jahre zurück und ist diese anschließend auf vier weiteren Stationen bis 2016 gezeigt worden: Archäologisches Landesmuseum Schloss Gottorf in Schleswig, LWL Museum für Archäologie in Herne, Museumscenter und Kunsthalle in Leoben/Österreich, UNESCO Welterbe Völklinger Hütte. Weit über 250.000 Besucher haben die Ausstellung gesehen, und die Leitmedien in Deutschland, Österreich und Frankreich berichteten ausführlich. Begleitend erschienen ein Ausstellungskatalog in einer vierstelligen Auflage und ein Tagungsband, u. a. mit Beiträgen zu den Kopftrophäen der Mundurukú. Da nichts davon in den Ö1-Sendungen enthalten war, muss die Recherche entweder sehr nachlässig oder die einseitige Berichterstattung gewolltes Ergebnis gewesen sein.

Für letzteres spricht die folgende Mitteilung von Nanette Snoep, als Reaktion auf die Sendung des Ö1: »Weil der Radiobeitrag einen falschen Eindruck vermittelt, möchte ich kurz klarstellen, dass der 7-minütige Beitrag leider nicht das Interview wiedergibt, das ich mit dem Journalisten des ORF geführt habe.

Sie beziehen sich auf ein Radiointerview, das ich am 17. November 2017 für den ORF gegeben habe. Angefragt wurde ich im Nachgang zu der Restitution von vier Teilen verstorbener Menschen aus Hawai'i aus unserer Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden. Es ging bei dem 40-minütigen Interview um die Themen menschliche Überreste, Provenienzforschung und koloniale Kriegsbeute. Es ging darum, wie ich als Direktorin in meinen drei Museen mit diesen Themen umgehe und wie sich diese Einschätzungen in Ausstellungen und Forschung widerspiegeln oder widerspiegeln sollen. In dem Gespräch habe ich mich zu den obigen drei Themen immer auf meine Sammlungen und Museen bezogen. Man wollte meine Haltung zu diesen Themen erfahren. Es ging in dem Interview nicht darum, wie ich die Arbeit des Weltmuseums Wien, die ich schätze, bewerte. Einem solchen Interview hätte ich nicht zugestimmt. Lediglich die letzte Frage, ein kleines Detail im 40-minütigen Gespräch, stand im Kontext mit der Präsentation des Munduruku im Wienmuseum: Ich wurde gefragt, ob ich einen Munduruku heute auch präsentieren würde, was ich verneinte.

Der fertige 7-minütige Beitrag des ORF, der im Wesentli-

chen die [Munduruku]-Präsentation im Wienmuseum thematisiert und in dem lediglich zwei kurze Sätze von mir zu hören sind, spiegelt das von mir geführte Interview leider überhaupt nicht wider. Meine zwei kurzen wörtlich wiedergegebenen Aussagen sind aus dem Zusammenhang des 40-minütigen Interviews genommen und in einen anderen Kontext gestellt worden. Die Zusammenfassungen weiterer nicht wörtlich wiedergegebener Aussagen von mir sind durch den Interviewer unrichtig wiedergegeben worden. Ich hatte natürlich keinen Einfluss darauf, was die Person, die mich interviewt hat, aus dem 40-minütigen Gespräch macht. Mit dem fertigen Beitrag und auch mit dem Text auf der Webseite bin ich, soweit es die Zusammenfassung meiner Aussagen betrifft, keinesfalls einverstanden.« (Mail vom 15. Dezember 2017)

Wenn ein Journalist in seiner Berichterstattung bewusst Sätze der Interviewpartner in einen von ihm gewünschten Rahmen presst und Fakten ausblendet, um nicht vorhandene Zusammenhänge zu konstruieren, dann gibt es auch hierfür ein Wort: postfaktisch.

Ethnologie und Leitmedien

Die Wiener Debatte ist typisch dafür, wie in auflagen- oder zuhörerstarken Medien (»Leitmedien«) zu den ethnologisch relevanten Themen »Restitution«, »human remains und sensible Objekte in Ausstellungen« oder »Provenienzforschung« in den letzten Jahren berichtet wurde und wird. Es kommen dabei prominent diejenigen zu Wort, die sich mit den Themen oberflächlich und mit geringer Detailkenntnis befassen, sich dafür aber plakativ und einfach verständlich äußern – darunter immer wieder auch Ethnologen und MuseumsdirektorInnen, die auf diese Weise die Richtung mit vorgeben. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Auswahl von ReferentInnen für Tagungen in Völkerkundemuseen sehr häufig so ausfällt, dass konträre Debatten kaum stattfinden und wohl auch nicht gewünscht sind. Abweichende Arbeiten, Fakten und Meinungen werden ausgeblendet. So entstehen gefühlte Einheitsmeinungen, die wiederum von den Medien in die Öffentlichkeit transportiert werden.

Die oben genannten Themen sind kompliziert und bedürfen intensiver Bearbeitung im Einzelfall. Eines lässt sich jedoch generell feststellen: Wenn menschliche Körperteile historische Elemente dieser Kulturen waren, z. B. als Verehrung Verstorbener oder als Bestandteil von Kopfjagd-Zeremonien, dann ist der heutige Trend zur

Bereinigung in Ausstellungen vor allem unsere eurozentrische Korrektur ihrer Geschichte. Mit Wissenschaft hat das nichts zu tun, denn diese ist als Wahrheitssuche mindestens der Versuch des Verstehens. Was der heutigen BetrachterIn dabei »sensibel« erscheinen mag, spielt als persönliche Empfindung für eine nach historischen Zusammenhängen suchende Forschung keine Rolle. Wer einfache Antworten erwartet, ist bereit auf, die Wahrheitssuche zu verzichten. Wer einfache und konstruierte Berichte heute akzeptiert, verzichtet auf die qualitative Verbesserung zukünftiger Diskussionen. Auch das postfaktische Zeitalter wird sub specie aeternitatis eine kurze Episode (des Irrtums) gewesen sein.

Weitere Informationen zum Thema

Die Mundurukú

Heute leben die meisten der etwa 10.000 Mundurukú, oder, wie sie sich selbst nennen, Wuy jugu in offiziell demarktierten Reservaten (Terras Indigenas) im brasilianischen Staat Pará in der Region des Rio Tapajós. Ihre Sprache wird zum Mundurukú-Zweig des Tupi-Sprachstammes gezählt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die Mundurukú in Europa eines der bekanntesten Völker des brasilianischen Tieflandes. Sie wurden nicht nur wegen ihrer kriegerischen Fähigkeiten bewundert, sondern vor allem wegen der Schönheit ihrer Federarbeiten, ihrer kunstvollen Tätowierungen und der mumifizierten Kopftrophäen. Ihr Siedlungsgebiet war damals größer. Sie lebten an beiden Ufern des oberen Rio Tapajós sowie zwischen Tapajós und den rechtsseitigen Zuflüssen des Rio Madeira, im Gebiet des Rio Canomá und Rio Abacaxi. Das Wissen um die Herstellung und den Gebrauch des traditionellen Federschmuckes und der Kopftrophäen verschwand spätestens um das Jahr 1900. (Schlothauer 2014: 65)

Die Mundurukú in europäischen Quellen

Bis 1820 gab es kaum Informationen über die Mundurukú. Die ersten Berichte von reisenden Wissenschaftlern stammen aus dem Zeitraum zwischen 1820 und 1830. Allerdings waren weder Martius noch Spix, noch die Teilnehmer der Langsdorff-Expedition, da meist schwerkrank, in den jeweils wenigen Tagen der Aufenthalte in der Lage zu tiefergehenden Beobachtungen. Auch die

Aufenthalte von Agassiz, Bates, Chandless und Hartt zwischen 1851 und 1865 waren zu kurz und das Interesse war zu oberflächlich. Natterer hat seine wesentlichen Informationen von dem brasilianischen Offizier Peixoto de Azevedo erhalten. Ein mehrere Tage dauernder Besuch in einem Dorf der Apiaká oder Mundurukú kann ausgeschlossen werden.

Erst in den 1870er-Jahren lieferten Tocantins und Barbosa Rodrigues detailliertere Schilderungen. Barbosa ist der einzige Autor, der eines der kriegerischen Feste der Mundurukú, die im Zusammenhang mit der Kopfjagd gefeiert wurden, beobachten konnte. Obwohl von ihm nicht erwähnt, scheint er auch mündliche Informationen der italienischen Kapuziner verwendet zu haben. 1952/53 unternahm der US-amerikanische Ethnologe Robert F. Murphy einen Versuch, die Kopfjagdrituale der Mundurukú zu rekonstruieren. Es lebten jedoch nur noch wenige alte Männer, die persönlich an den Zeremonien und Festen in der »alten Zeit« teilgenommen hatten. Denn spätestens ab 1911, mit dem erneuten Eintreffen von Missionaren (Franziskaner), endeten Kriegszüge und Kopfjagd. Die Feste verloren ihren Sinn, das Wissen um Herstellung und Gebrauch des Federschmuckes sowie der Kopftrophäen verschwand. (Schlothauer 2014: 67)

Johann Natterer (1787-1843) – ein österreichischer Naturforscher

Die Lebensleistung von Johann Natterer kann wohl nur der anerkennen, der die Anstrengungen des Reisens im tropischen Tiefland des Amazonas selbst erlebt hat. Dabei sind heute der Transport, die ärztliche Versorgung und die Landkarten um ein Vielfaches besser als damals. Wegen seiner naturkundlichen Kenntnisse konnte Natterer wichtige Sammlungen aufbauen, deren Bedeutung weltweit, aber vor allem in Brasilien, allgemein anerkannt ist. Der Kommentar von Wolfgang Schlag, das »Ziel war die Suche nach Rohstoffen« ist bei Natterers 17-jährigem Aufenthalt in Brasilien ebenso unwiderlegbar wie die Unterstellung, Natterer sei, wegen seiner dortigen Heirat, auf der Suche nach einer Frau nach Brasilien gekommen. Ausgangspunkt und Triebfeder Natterers waren jedoch seine wissenschaftliche Neugier sowie die Lust am Reisen und Entdecken. Schlag behauptete weiterhin: So »halfen ihm [Natterer] Einheimische, allerdings nicht alle freiwillig. Diese Sklaven ließ Natterer schon auch mal auspeitschen, wenn sie nicht gehorchten. Auch von dieser kolonial-ras-

sistischen Gewalt liest man [...] nichts.«

Seine europäischen Zeitgenossen waren in Brasilien meist nicht allein unterwegs: Martius reiste mit Spix. An der Expedition von Langsdorff waren vier weitere Europäer beteiligt. Lediglich Natterer reiste überwiegend als einziger Europäer gemeinsam mit Einheimischen. Das setzte, damals wie heute, gegenseitiges Vertrauen und gegenseitige Achtung voraus. Natterer muss respektvoll mit seinen Reisegefährten umgegangen sein. Ein allein reisender gewalttätiger Rassist wäre in Brasilien wohl erfolglos geblieben und letztlich spurlos in den einsamen Sümpfen und Wäldern verschwunden. Allerdings sind natürlich auch Situationen denkbar, in denen selbst umgänglichen und besonnenen Personen die Selbstkontrolle verloren gehen kann. Fieberanfälle und verschiedene Tropenkrankheiten können das Bewusstsein trüben. Jeder Europäer verändert sich unter tropischen Bedingungen und nicht immer zu seinem Vorteil. Da Wolfgang Schlag in seinem Kommentar keine genauen Angaben zu dem behaupteten Vorfall macht, ist eine Prüfung desselben nicht möglich und dient in dieser Form lediglich der Verunglimpfung der Person – ein beliebtes stilistisches Mittel von Populisten.²

Zu einem milderem Urteil kam der Sozial- und Kulturanthropologe Thomas Fillitz: »So völlig ohne eine Diskussion, ohne ein kritisches Bewusstsein, wie jetzt der Sammler Natterer dazu gekommen ist, zu diesem Kopf, unter welchen Bedingungen, das ist schon sehr unwissenschaftlich, unethisch und eigentlich [...] 2017 nicht mehr möglich.« Fillitz hätte es nachlesen können, denn zur Herkunft der Mundurukú-Objekte hat der Autor dieses Artikels die wahrscheinliche Quelle recherchiert: Natterer erhielt sie wohl von Antonio Peixoto de Azevedo, einem brasilianischen Freund, der viele Jahre mit den Mundurukú und Apiaká befreundet war. (Schlothauer 2014: 66)

ANMERKUNGEN

1 Dr. Gerald Bast, Rektor der Universität für angewandte Kunst Wien (Jurist, Betriebswirt); Mag. Eva Blimlinger, Rektorin der Akademie der bildenden Künste Wien (Historikerin); Prof. Dr. Thomas Fillitz, Professor am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien; Nannette Jacomijn Snoep, Leiterin der Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsens (Anthropologin, Kulturmanagerin).

2 Körperliche Züchtigung spielte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa eine ganz andere Rolle als heute: Lehrer schlugen ihre Schüler; Väter prügeln ihre Kinder, Dienstherrn ihre Bediensteten, der Meister seinen Lehrling und der Redakteur seinen Journalisten. Vorbild war die Staatsmacht, die öffentliche Züchtigungen und Hinrichtungen organisierte.

LITERATUR

Schlothauer, Andreas: Munduruku and Apiaká Featherwork in the Johann Natterer Collection, in: Weltmuseum Wien Friends (Hg.): Archiv 63-64, 2014, S. 64-81

— Die Mundurucu Brasiliens. Federschmuck und Kopftrophäen, in: Wieczorek, Alfried; Rosendahl, Wilfried (Hg.): Schädelkult. Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen. Mannheim, 2011, S. 225-231

— Verbreitung von Kopffjagd und Schädelkult im südamerikanischen Tiefland, in: Wieczorek, Alfried; Rosendahl, Wilfried; Schlothauer, Andreas (Hrsg.): Interdisziplinäre Betrachtungen zu einem Menschheitsthema. Der Kult um Kopf und Schädel. Publikationen der Reiss-Engelhorn-Museen, Band 53 (Tagungsband) 2013, S. 91-96

INTERNET

<http://wien.orf.at/news/stories/2880655/>, (28. November 2017)

Ö1 SENDUNGEN

Morgenjournal vom 27. November 2017

<http://oe1.orf.at/player/20171127/494862>

Kulturjournal vom 27. November 2017

<http://oe1.orf.at/player/20171127/494894>

ANHANG

DOKUMENTATION der Kontaktversuche

Dieser Anhang vermittelt einen wenn auch nur kleinen Einblick in die Debattenkultur von Personen, die sich als »postkolonial« bezeichnen. Wer nach Argumenten und einer Begründung fragt, wird anscheinend schnell zu deren Gegner. Interessant ist z. B. die Reaktion von Eva Blimlinger, als sie realisiert, dass ich ihre Meinung nicht teile: »denn ich habe den Eindruck, dass Sie hier eine Position vertreten, die sich offensichtlich gegen eine postkoloniale Erkenntnis und Diskussion richtet.« (Mail vom 9. Dezember 2017)

Per Mail hat der Autor den ORF, den verantwortlichen Journalisten Wolfgang Schlag sowie die vier im Beitrag Interviewten, Thomas Fillitz, Eva Blimlinger, Gerald Bast und Nanette Snoep, zwischen dem 29. November und dem 6. Dezember 2017 kontaktiert sowie jeweils die Pressestelle des KHM (Kunsthistorisches Museum, Dienstherr des Weltmuseums) und die Pressestelle des Kanzleramtsministers (Thomas Drozda, SPÖ) CC gesetzt. (Beide Stellen wurden vorab über dieses Vorgehen informiert.)

Die Reaktionen waren:

- Der ORF bestätigte lediglich den Erhalt. Die erbetenen Mitschriften der beiden Sendungen wurden nicht geschickt (daher hat der Autor eine angefertigt).

- Der verantwortliche Journalist Wolfgang Schlag und der Kultur- und Sozialanthropologe Thomas Fillitz reagierten nicht.
- Die Direktorin der Sächsischen Völkerkundemuseen Nanette Snoep antwortete am 15. Dezember 2017 per Mail (im Artikel zitiert).
- Der Rektor der Universität für angewandte Kunst Wien, Gerald Bast, wiederholte sein Statement der Sendung, lieferte jedoch keine weiteren Argumente und beantwortete eine zweite Mail mit Fragen nicht mehr.
- Die Rektorin der Akademie der bildenden Künste Wien Eva Blimlinger antwortete mehrmals, hatte dann »aber ehrlicherweise keine Zeit und Lust« mehr für »eine längere Erklärung«.

Dr. Gerald BAST, Rektor der Universität für angewandte Kunst Wien

Am 29.11.2017 um 20:29 schrieb Andreas Schlothauer <schlothauer@kunst-und-kontext.de>:

Guten Abend Herr Bast,
ich beziehe mich auf zwei Beiträge vom 27. November 2017 im „Ö1 Morgenjournal“ und „Kulturjournal“: „Kritik an „Kopf-Trophäe“ im Weltmuseum

Wir werden in der nächsten Ausgabe von Kunst&Kontext über die Berichterstattung zum mumifizierten Kopf der Munduruku berichten.

In der Sendung werden Sie nur indirekt zitiert, dass Sie sich gegen eine weitere Ausstellung der mumifizierten Kopftrophäe aussprechen und die jetzige eine „koloniale Inszenierung“ genannt hätten.

- Warum sind Sie gegen eine Ausstellung dieser Kopftrophäe?
- Warum ist die aktuelle Präsentation eine „koloniale Inszenierung“?
- Was wussten Sie bei der Berichterstattung über die Mundurukú sowie über die Herstellung und Verwendung der mumifizierten Köpfe? Auf welche Literatur beziehen Sie sich?

Wir können auch sehr gern telefonieren, wenn Sie mir Ihre Telefonnummer schicken oder Sie rufen einfach an.

Am 04.12.2017 um 13:14 schrieb Andrea Danmayr <andrea.danmayr@uni-ak.ac.at>:

Sg Hr Schlothauer,

nach Rücksprache mit Rektor Gerald Bast kann ich Ihnen zusammenfassend auf Ihre Fragen folgendes Statement zukommen lassen:

»Ich stehe dem Ausstellen von ‚human remains‘ in Museen sehr kritisch gegenüber, in diesem Fall dem Ausstellen der mumifizierten Kopftrophäe der Munduruku. Es trägt nicht dazu bei, die grausame Geschichte der Kolonialisierung im richtigen Licht darzustellen, wenn Trophäen ästhetizistisch inszeniert dargeboten werden. Das kommt für mich einer kolonialen Inszenierung gleich.«

Am 04.12.2017 um 15:04 schrieb Andreas Schlothauer <schlothauer@kunst-und-kontext.de>:

Könnte Herr Bast bitte auch die ausgelassene Frage beantworten:

- Was wussten Sie bei der Berichterstattung über die Mundurukú sowie über die Herstellung und Verwendung der mumifizierten Köpfe? Auf welche Literatur beziehen Sie sich?

Aus den beiden Antworten ergeben sich weitere für den Artikel wichtige Fragen:

- Ist dies eine private Meinungsäußerung von Gerald Bast oder ein offizielles Statement des Rektors der Universität für angewandte Kunst Wien?
- Ist somit auch das Ausstellen von ‚human remains‘ z. B. in archäologischen, ägyptischen, paläontologischen, historischen und medizin-historischen Museen kritisch zu betrachten?
- Ist damit auch das Präsentieren von ‚human remains‘ in Kirchen problematisch?
- Was haben die Mundurukú mit der »grausamen Geschichte der Kolonialisierung« zu tun?
- Welchen zeitlichen Rahmen verwenden Sie für die »Geschichte der Kolonialisierung«? Ab den Kreuzzügen? Ab 1489? Ab 1884?

KEINE WEITERE ANTWORT.

Eva Blimlinger, Rektorin der Akademie der bildenden Künste Wien:

Am 29.11.2017 um 20:21 schrieb Andreas Schlothauer <schlothauer@kunst-und-kontext.de>:

AS (29.11.17): In der Sendung werden Sie nur indirekt zitiert, dass Sie sich gegen eine weitere Ausstellung der

mumifizierten Kopftrophäe aussprechen.

- Was wussten Sie bei der Berichterstattung über die Mundurukú sowie über die Herstellung und Verwendung der mumifizierten Köpfe? Auf welche Literatur beziehen Sie sich?

Am 03.12.2017 um 15:41 schrieb Rektorin <rektorin@akbild.ac.at>:

EB (3.12.17): Ich habe mich schon im Vorfeld über die Mundurukú kundig gemacht insbesondere was die Kopftrophäe betrifft. Ich habe auch gewusst, dass das Museum hier nachgefragt hat und sorgfältig vorgegangen ist. Ich beziehe mich auf keine Literatur im Speziellen sondern auf verifizierte Informationen im Internet.

AS (29.11.17): Warum sind Sie gegen eine Ausstellung dieser Kopftrophäe?

EB (3.12.17): Ich bin ganz grundsätzlich gegen die Ausstellung von human remains also letztlich präparierte Leichenteile, egal woher sie kommen, wobei hier der koloniale Zusammenhang eine zusätzliche Rolle spielt. Ich kann den Erkenntniswert der ja in einem Ausstellen wohl gegeben sein soll nicht nachvollziehen.

Am 04.12.2017 um 15:04 schrieb Andreas Schlothauer <schlothauer@kunst-und-kontext.de>:

„Guten Tag Frau Blümlinger,
vielen Dank für die Antworten. Pardon, wenn ich noch weiter nachfrage:

- Ist dies eine private Meinungsäußerung von Ihnen oder ein offizielles Statement der Rektorin der Akademie der bildenden Künste Wien Wien?
- Ist somit auch das Ausstellen von ‚human remains‘ z. B. in archäologischen, ägyptischen, paläontologischen, historischen und medizin-historischen Museen kritisch zu betrachten?
- Ist damit auch das Präsentieren von ‚human remains‘ in Kirchen problematisch?

Bezüglich des folgenden Zitates in der Sendung – »Eva Blümlinger [...] „fordert die Entfernung des Kopfes aus der Dauerausstellung, denn damit wird eine koloniale, menschenverachtende und vernichtende Geschichte unhinterfragt weiter erzählt.« – noch zwei Fragen:

- Was haben die Mundurukú mit der „grausamen Geschichte der Kolonialisierung“ zu tun?

- Welchen zeitlichen Rahmen verwenden Sie für die „Geschichte der Kolonialisierung“? Ab den Kreuzzügen? Ab 1489? Ab 1884?

Können Sie eventuell noch nachvollziehen, welche „verifizierten Informationen im Internet“ dies waren und mir den Link schicken?“

Am 04.12.2017 um 20:36 schrieb Rektorin <rektorin@akbild.ac.at>:

EB: Darf ich fragen warum Sie hier alle in cc setzen, zB das bka [Bundeskanzleramt]? Was ist der Grund dafür?

AS (9.12.17): Darauf habe ich in meiner Mail vom 01.12.2017 hingewiesen: »Zum Nachweis meiner journalistischen Sorgfaltspflicht habe ich die Pressestelle des KHM und die Pressestelle des Kanzleramtsministers CC gesetzt.«

AS (4.12.17): Ist dies eine private Meinungsäußerung von Ihnen oder ein offizielles Statement der Rektorin der Akademie der bildenden Künste Wien?

EB (4.12.17): Worin liegt der Unterschied? Oder, anders gefragt, warum ist das für Sie von Interesse? Und ja, es ist ein Statement als Rektorin der Akademie der bildenden Künste Wien und als private Meinungsäußerung.

AS (9.12.17): Die Frage habe ich deswegen gestellt, weil ich dies bei meinen eigenen öffentlichen Äußerungen unterscheide. Bisweilen veranlasst ein Amt zur Ausgewogenheit oder zur Nachdenklichkeit.

AS (4.12.17): Ist somit auch das Ausstellen von ‚human remains‘ z. B. in archäologischen, ägyptischen, paläontologischen, historischen und medizin-historischen Museen kritisch zu betrachten?

EB (4.12.17): Dem Grunde nach ja, mit Ausnahme von medizinisch-historischen Museen, wobei auch hier zu fragen ist, ob es hier nicht andere Möglichkeiten der Präsentation zum Erkenntnisgewinn geben würde.

AS (4.12.17): Ist damit auch das Präsentieren von ‚human remains‘ in Kirchen problematisch?

EB (4.12.17): Selbstverständlich.

AS (9.12.17): Dass Sie gegen das Zeigen von menschlichen Überresten in Ausstellungen sind, haben Sie zwar mehrmals betont, aber bisher jede Argumentation für diese Position vermieden.

AS (4.12.17): Bezüglich des folgenden Zitates in der Sendung – »Eva Blümlinger [...] „fordert die Entfernung des Kopfes aus der Dauerausstellung, denn damit wird eine koloniale, men-

schenverachtende und vernichtende Geschichte unhinterfragt weitererzählt.« – noch zwei Fragen:

AS (4.12.17): Was haben die Mundurukú mit der „grausamen Geschichte der Kolonialisierung“ zu tun?

EB (4.12.17): Das fragen Sie aber jetzt nicht im Ernst, die Mundurukú natürlich nichts, aber Johann Baptist Natterer doch sehr wohl.

AS (9.12.17): Und was hat der Naturwissenschaftler und Reisende Johann Natterer mit der „grausamen Geschichte der Kolonialisierung“ zu tun? War Brasilien eine österreichische Kolonie? War es damals überhaupt noch Kolonie?

AS (4.12.17): Welchen zeitlichen Rahmen verwenden Sie für die „Geschichte der Kolonialisierung“? Ab den Kreuzzügen? Ab 1489? Ab 1884?

EB (4.12.17): Sorry, aber ich verstehe nicht, was das jetzt mit der Frage an sich zu tun hat. Das würde eine längere Erklärung benötigen, für die ich aber ehrlicherweise keine Zeit und Lust habe.

AS (9.12.17): Die Beschäftigung mit Geschichte ist leider zeitaufwendig. Wann begann und wann endete die „Geschichte der Kolonialisierung“? Wer seine Meinung so deutlich wie Sie äußert, könnte schon etwas mehr Zeit und Lust in die ausgelöste Diskussion investieren.

Am 09.12.2017 um 20:23 schrieb Rektorin <rektorin@akbild.ac.at>:

Sehr geehrter Herr Schlothauer,
darf ich Sie bitten, mir jene Passagen zu schicken, in denen Sie mich zitiert haben, damit es hier keine Missverständnisse gibt, denn ich habe den Eindruck, dass Sie hier eine Position vertreten, die sich offensichtlich gegen eine postkoloniale Erkenntnis und Diskussion richtet. Meine Antworten unter Ihren. Mit besten Grüßen, Eva Blimlinger

Am 10.12.2017 um 22:10 schrieb Andreas Schlothauer <schlothauer@kunst-und-kontext.de>:

Guten Abend Frau Blimlinger,
es ist zwar etwas ungewöhnlich, aber gern schicke ich Ihnen ab Mitte nächster Woche noch einmal jene Passagen, die wir zitieren werden.

Als Wissenschaftler suche ich nach Erkenntnis und als Chef-Redakteur fördere ich die gegensätzliche Diskussion im Heft. Wenn postkoloniale Beiträge nicht Argumente, sondern Klischees und Vorurteile verbreiten, dann

halte ich das für diskussionswürdig. Postkoloniale Erkenntnis ist kein Ersatz kritischen Denkens und postkoloniale Diskussion ist keine Einheitsmeinung.

Nanette SNOEP, Direktorin der Sächsischen Völkerkundemuseen

Am 15.12.2017 um 19:23 schrieb Snoep, Nanette -SKD <Nanette.Snoep@skd.museum>:

Sehr geehrter Herr Dr. Schlothauer,

[die hier gekürzte Passage ist im Text oben zitiert]

»Die Direktorin der drei ethnografischen Museen in Sachsen, Nanette Snoep, leitete das weltweit renommierte Musée du quai Branly in Paris.«

Das ist keine Aussage von mir. Das ist sehr einfach zu recherchieren, dass ich nicht die Direktorin war des Quai Branly Museums.

»Sie hat für menschliche Überreste in Sammlungen, sogenannte Human Remains, eine klare Agenda mit dem Ziel, „dass alle Objekte so bald wie möglich im Internet auch für Wissenschaftler aus den jeweiligen Herkunftsländern verfügbar sind.«

Das ist falsch wiedergegeben. Das „alle Objekte...“ bezieht sich auf die Sammlung von Ethnografica und selbstverständlich nicht auf menschliche Gebeine. Darüber hinaus sind menschliche Gebeine KEINE Objekte.

»Und die Direktorin der Sächsischen ethnologischen Museen, Nanette Snoep, fügt hinzu, dass in ihren drei Häusern menschliche Überreste grundsätzlich nicht mehr gezeigt werden und sie mit dem Gewaltkontext solcher Präsentationen auch nichts mehr anfangen kann.«

Diese Aussage stand überhaupt in keinem Kontext mit der Präsentation in Wien, sondern stand ausschließlich im Zusammenhang mit unseren drei Museen und bezog sich auch auf andere Kategorien von Objekten. Die Aussage zu Pegida ist auch aus ihrem Kontext gerissen worden und hat nichts zu tun mit der Munduruku Trophäe in Wien oder an anderen Orten.

Am 29.11.2017 um 20:57 schrieb Andreas Schlothauer <schlothauer@kunst-und-kontext.de>:

[...] In der Sendung werden Sie mehrmals zitiert:

Morgenmagazin

»Das Zeigen von Trophäen ist wirklich vorbei und hilft nur Pegida oder rechtsradikalen Bewegungen, immer wieder zu zeigen, dass das nur Primitive und Wilde sind.«

Kulturjournal

»Das Zeigen von Speeren, von Waffen oder von Trophäen von diesen Mundurucu, diese Zeit ist glaube ich wirklich vorbei. Das müssen wir wirklich vermeiden, denn das hilft nur, eine Pegida oder anderen rechtsradikalen Bewegungen wieder zu zeigen, dass das nur Primitive und Wilde sind.«

Sie verweisen auf die Museumskuratoren Ihrer drei Museen und dass diese „die Herkunftsgesellschaften kontaktieren und fragen: »Wie möchtet ihr, dass wir damit umgehen? Man sollte sehr aktiv sein, auch mit dieser Provenienzforschung, mit dieser Restitution.«

Über die Beantwortung der folgenden Fragen würden wir uns sehr freuen:

- Was spricht gegen eine Ausstellung dieser Kopftrophäe in Wien?
- Warum ist das »Zeigen von Speeren, von Waffen oder von Trophäen von diesen Mundurucu vorbei«?
- Inwieweit hilft das Ausstellen mumifizierter Kopftrophäen rechtsradikalen Bewegungen?
- Was wussten Sie bei der Berichterstattung über die Mundurukú sowie über die Herstellung und Verwendung der mumifizierten Köpfe? Auf welche Literatur beziehen Sie sich?
- Haben Sie die Ausstellung in Wien gesehen?
- Mit welchen Herkunftsgemeinschaften sind Kuratoren der Sächsischen Museen derzeit in engem Kontakt (außer Hawaii)? Welche Objekte sind restituiert worden bzw. sollen zurückgegeben werden?

Im Beitrag »Kulturjournal« wird übrigens auch folgendes behauptet: »Nanette Snoep [...] leitete das weltweit renommierte Musée du quai Branly in Paris«. (17:22)

Prof. Dr. Thomas FILLITZ, Sozial- und Kulturanthropologe an der Universität Wien – KEINE ANTWORT

Am 01.12.2017 um 13:43 schrieb Andreas Schlothauer <schlothauer@kunst-und-kontext.de>:

In der Sendung sind Ihre folgenden Sätze zitiert:

Kulturjournal

»Meine persönliche Meinung ist, man sollte sie nicht mehr ausstellen, das ist mal die grundsätzliche Haltung, weil es einfach unethisch ist. Für die Verwandtschaftsgruppe von der der Krieger war, der umgebracht wurde, ist es natürlich ein Verstorbener. Die hätten den jedenfalls gern als Bestattungsmöglichkeit. Jedenfalls sollte man auf gar keinen Fall solche Objekte mit anderen vermischen und einfach so in der Mitte schön positionieren als irgendein Wunderwerk von irgendwelchen Weltkulturen.«

Morgenjournal

»Meine persönliche Meinung ist, man sollte sie nicht mehr ausstellen, weil es einfach unethisch ist. Jedenfalls sollte man auf gar keinen Fall solche Objekte mit anderen vermischen und einfach so in der Mitte schön positionieren als irgendein Wunderwerk von irgendwelchen Weltkulturen.«

Wir würden uns sehr über Ihre Antworten auf die folgenden Fragen freuen:

- Was wussten Sie bei der Berichterstattung über die Mundurukú sowie über die Herstellung und Verwendung der mumifizierten Köpfe? Auf welche Literatur beziehen Sie sich?
- Was ist „unethisch“ an der Ausstellung einer mumifizierten Kopftrophäe der Mundurukú?
- Warum gehen Sie davon aus, dass es der Kopf eines Feindes war?
- Von welchen Nachbarn der Mundurukú könnte der Kopf sein? Gibt es von diesen heute noch Nachfahren?
- Auf welche Bestattungsmöglichkeiten beziehen Sie sich?
- Warum sollte man diese Objekte nicht mit anderen (Feterschmuck) vermischen? Was wissen Sie über die Zeremonien, in deren Zusammenhang von den Mundurukú diese mumifizierten Kopftrophäen präsentiert wurden?

Wolfgang SCHLAG, verantwortlicher Journalist

– KEINE ANTWORT



Abb. 2 Kopftrophäe der Mundurukú.

Das Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt in Köln Mehr als ein Humboldt Forum



Abb. 1 Neubau an der Cäcilienstraße (um 2010)

Das Kölner Rautenstrauch-Joest-Museum hat mit seinen etwa 66.000 Objekten im Vergleich zu den ethnologischen Museen in Berlin (ca. 500.000), Hamburg (ca. 265.000), München (ca. 160.000), Stuttgart (ca. 160.000) und Leipzig (ca. 90.000) einen nur mittelgroßen Bestand. Umso bemerkenswerter erscheint der zur Wiedereröffnung ambitioniert eingeleitete Wandel. Ausgangspunkt war im Jahr 1995 der Beschluss der Stadt Köln, einen Neubau im sogenannten *Kulturquartier am Neumarkt* (Abb. 1) zu errichten, weil das von der Familie Rautenstrauch-Joest gestiftete (siehe grüner Text S. 49) und im Jahr 1906 fertiggestellte Museumsgebäude am Ubierring (Abb. 2) schon seit den 1920er-Jahren zu klein geworden war.

Die Veränderungen in Köln betreffen nicht nur die Architektur, sondern beinhalten auch ein neues Ausstellungskonzept, eine abgeschlossene Bestandsaufnahme (inklusive -überprüfung) sowie das Fotografieren sämtlicher Objekte, die neben einem Teil der Sammlungsdocu-

mentation zusätzlich in einer Datenbank erfasst sind. Heute ist das Rautenstrauch-Joest-Museum eine organisatorisch eigenständige Institution, in der sich Ausstellungsräume, Vortragssaal, Depots, Büros, Werkstätten, Archive, Fachbibliothek, Museumsshop und Café unter einem Dach befinden.

Die Ausgangssituation für das Berliner Humboldt Forum war eine sehr ähnliche. Doch zu dessen Eröffnung im Jahr 2019 wird man solche Ergebnisse nicht bestaunen können: Bereits jetzt ist entschieden, dass der Schlossbau unter anderem kein Depot und keine Fachbibliothek beherbergen und es eine Bestandsaufnahme, eine Inventur und eine online-Präsentation des Gesamtbestandes nicht geben wird.

Es bietet sich an, zunächst die Entwicklung des Kölner Museums darzustellen¹, bevor sich die nächste Ausgabe von *Kunst&Kontext* mit dem Berliner Projekt befasst.

1995 bis 2010: Das RJM auf dem Weg zum Neubau

Das ehemalige Museumsgebäude (Abb. 2), eröffnet im Jahr 1906, war durch das starke Anwachsen der Sammlungen schon seit den 1920er-Jahren zu klein, und die Bombentreffer im Zweiten Weltkrieg hatten bis 1967 die Nutzung stark eingeschränkt. Zudem waren in der »Beletage« von 1948 bis 1994 die Kammerspiele untergebracht, wodurch ein großer Teil der ohnehin knapp bemessenen Ausstellungsfläche wegfiel. Die Direktoren bemühten sich immer wieder um eine Verbesserung, aber zweimal wurden Neubauplanungen gestoppt. (Schneider 2001: o. S.)² Als dann in den Jahren 1993 und 1995 die Kölner Jahrhunderthochwasser jeweils die unterirdischen Depotflächen des Museums überschwemmten und gravierende Schäden an den dort lagernden Objekten hinterließen, mussten Notdepots in den Ausstellungsbereichen eingerichtet werden.



Abb. 2 Altbau am Ubierring (um 1910)

Wilhelm JOEST (1852-1897) – ein Weltreisender und Sammler

Der Enkel eines reichen Kölner Zuckerfabrikanten studierte nach dem Militärdienst Naturwissenschaften und Sprachen in Bonn, Heidelberg und Berlin. Ab 1874 folgten ausgedehnte Reisen, zunächst nach Ägypten und Marokko. Zwischen 1876 und 1878 durchzog er Amerika vom Norden Kanadas bis in den Süden Argentiniens. Anschließend begab er sich ab 1879 nach Ceylon (Sri Lanka) und durchquerte Indien bis zum Himalaya. Er kämpfte im Dienst der britischen Armee in Afghanistan und bereiste Birma, Siam, Kambodscha sowie Borneo, Ceram, Celebes und die Philippinen. Es folgte ein Aufenthalt in Peking und von dort aus ein Abstecher in die Mongolei. Anschließend war Joest in Japan. Sein Rückweg nach Deutschland, das er 1882 wieder erreichte, verlief über Wladiwostok durch die Mandschurei, die Mongolei und Sibirien.

In Berlin nahm er seine Studien wieder auf und beendete diese 1883 mit der Promotion (Dr. phil.). Noch im selben Jahr folgte eine Reise rund um Afrika entlang der etablierten Schiffsrouten. Joest nutzte längere Landaufenthalte, z. B. in Südafrika, für Studien und das Anlegen von Sammlungen. Nach seiner Rückkehr im Jahr 1884 erwarb er in Berlin ein Wohnhaus, das er mit den gesammelten Objekten einrichtete. Die Reisen begrenzten sich jetzt einige Jahre auf Ziele in Europa und Nordafrika, doch schon 1889 verbrachte Joest wieder mehrere Monate in Südamerika (Guayana). Anfang 1897 folgte eine Expedition nach Ozeanien, in deren Verlaufe er an Schwarzfieber (Leishmaniose) erkrankte. Am 25. November desselben Jahres verstarb er.³

Die Stifterfamilie RAUTENSTRAUCH und die Gründung des Museums

Die Schwester von Joest, Adele Rautenstrauch (1850-1903) erbte im Jahr 1897 aus dem Nachlass ihres Bruders etwa 3.400 Gegenstände und 104 Fotografien, die sie 1899 der Stadt Köln schenkte. Diese bildeten zusammen mit einer kleinen Kollektion aus dem Königreich Benin, die ihr Mann Eugen Rautenstrauch (1842-1900) bereits 1897 der Stadt Köln vermacht hatte, den »Grundstock des Museums«. (Foy 1906: 4)

Zunächst waren die völkerkundlichen Gegenstände im Naturhistorischen Museum untergebracht, doch schon im Jahr 1901 konnte durch die finanzielle Unterstützung der Familie das Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde mit eigener Verwaltung gegründet werden. Einen Anteil von jeweils 2.500 Mark an den ersten zehn Jahresgehältern des Direktors Wilhelm Foy (1873-1929) hatte Adele Rautenstrauch bereits nach dem Tod ihres Mannes im Jahr 1900 zugesagt. (Rautenstrauch 2010: 6)⁴ Weiterhin spendete Adele 250.000 Mark für einen Neubau und erklärte Ende 1903, »das Museumsgebäude ganz auf eigene Kosten aufführen lassen zu wollen, falls die Stadt einen geeigneten Bauplatz zur Verfügung stellen würde.« (Foy 1906: 4 f.) Die Stadtverordnetenversammlung nahm das Angebot an und hatte gerade das Grundstück am Ubierring als Bauplatz bestimmt, als Adele am 30. Dezember 1903 überraschend verstarb. Ihre drei Kinder (Theodor, Marie und Eugen) »übernahmen nun die Ausführung des Baues in der geplanten Weise.« (Foy 1906: 5) Bei Gesamtkosten (inklusive Einrichtung) von 936.000 Mark entstand eine Gesamtfläche von etwa 4.000 m² (davon für Ausstellungen 1.855 m²).⁵

1995-2001: Der Beschluss für den Neubau und die Planungsphase

Am 23. März 1995 beschloss der Rat der Stadt Köln, den Neubau des Rautenstrauch-Joest-Museums im räumlichen Zusammenhang mit dem Schnütgen-Museum (Kunst des Mittelalters), der Kunsthalle, dem Kunstverein und der Volkshochschule vorzubereiten und hierfür einen Architektenwettbewerb auszuloben.⁶ Damit war die Entscheidung für den Standort an der Cäcilienstraße im Zentrum der Stadt gefallen. Der Architektenwettbewerb wurde im Mai 1996 europaweit ausgeschrieben und das Büro Schneider&Sendelbach aus Braunschweig im Dezember desselben Jahres ausgewählt. Im März 1997 beauftragte die Stadt die Entwurfsplanung, die im Oktober 1999 vorgelegt wurde, und das Gesamtbudget wurde bei einer Gesamtfläche von 10.000 m² auf 114,5 Millionen DM begrenzt.

Die fast fünf Jahre dauernde Phase mit ihren Umlanungen, Anpassungen und Optimierungen erklärt sich zum einen aus den Vorgaben des Preisgerichtes (Architekturwettbewerb), zum anderen aus den »Einwänden und Änderungsvorgaben« der Fachplaner und der beteiligten Institutionen. Nach der Einschätzung von Engelhard, der langjährigen Neubaubeauftragten des RJM, gab es eine »grundlegende Überarbeitung des Wettbewerbssentwurfes«, sodass die Entwurfsplanung erst im Frühjahr 2001 abgeschlossen werden konnte. Verzögerungen im Planungsprozess gingen *»aber auch zu Lasten der Politik – immerhin hat das Projekt Neubau [...] seit 1996 bereits zwei Kulturdezernentinnen und drei Oberbürgermeister sowie einen Regierungswechsel miterlebt.«* (Engelhard 2001: o. S.) Aus Sparbeschlüssen der Stadt Köln resultierten Streichungen von insgesamt 1.500 m², wodurch unter anderem eine ganze Etage im Souterrain mit den Forumsälen der Volkshochschule und der Kunsthalle entfiel. Letztere wurde ins Erdgeschoss verlegt, wo zuvor der Kunstverein platziert war, der sich zwischenzeitlich aber entschieden hatte, an seinem damals neu bezogenen Standort zu bleiben. Das RJM musste auf einen eigenen Vortragssaal verzichten, die Depotflächen verkleinerten sich, und auch das geplante Restaurant konnte nicht realisiert werden.

Letztlich verblieben als Hauptnutzer das Rautenstrauch-Joest-Museum und als Nebennutzer das benachbarte Museum Schnütgen, der Museumsdienst und die

Volkshochschule.

Im Frühling des Jahres 2001 wurde der Kostenansatz auf 120 Millionen DM erhöht bei einer Nutzfläche für das RJM von nunmehr 8.500 m² und im Juli des Jahres die Bauausführung beschlossen. Die Kosten wurden dann mit einem weiteren Beschluss Ende 2003 auf 61,3 Millionen Euro »gedeckelt«. Das Land Nordrhein-Westfalen hatte insgesamt 24 Millionen zugesagt und die Stadt Köln knapp 37,3 Millionen Euro.⁷

2002 bis 2010: Stillstand, Abspecken und Bauphase

Im Juli 2002 wurde mit den Abbrucharbeiten auf dem Grundstück begonnen. Die Fertigstellung des Neubaus war damals für das Jahr 2005 vorgesehen. Doch schon im Januar 2003 verhängte die Stadt Köln wegen der schwierigen Finanzlage einen Bau- und Planungstop für den Neubau, ab April 2003 ruhten sämtliche Arbeiten. Schon seit Februar 2003 trafen sich Architekten und Nutzer in sogenannten »Abspeckrunden«, und im Dezember 2003 beschloss der Rat die Realisierung einer abgespeckten Version inklusive einer dreigeschossigen Tiefgarage. Kurz darauf kam es noch einmal zu einer Irritation, denn im Februar 2004 vergab der Rat im Zuge der Bewerbung der Stadt Köln als Kulturhauptstadt 2010 einen Planungsauftrag zur Realisierung einer kleinen Philharmonie anstelle der Tiefgarage. Doch mit dem Scheitern der Kulturhauptstadtträume verzichtete der Rat im Juli 2004 auf die Philharmonie und suchte nun einen Investor für die Tiefgarage.

2005 begannen die Arbeiten auf der Baustelle erneut, und am 14. Juni des Jahres wurde die Grundsteinlegung gefeiert. Im April 2005 war die Genehmigungsplanung abgeschlossen, und es konnte mit der Ausführungsplanung begonnen werden. Der Investor für die Tiefgarage war im Oktober 2005 gefunden, und im März 2006 wurde diese fertiggestellt, sodass endlich im April 2006 mit den Rohbauarbeiten der oberirdischen Gebäudeteile begonnen werden konnte. Die Gebäudeübergabe an die Nutzer sollte dann Ende 2009 erfolgen, doch weitere Bauverzögerungen führten abermals zur Verlegung des Eröffnungstermins nunmehr in den Herbst 2010.



Abb. 3 Blick in das Foyer, rechts der Verwaltungstrakt

2010: Der Neubau in der Cäcilienstrasse

Entstanden ist ein viereckiger Würfel von 88 Metern Länge, dessen Innenbereich stark durch das über alle Geschosse reichende und 21 Meter hohe Foyer mit seinen Glasfassaden geprägt ist. (Abb. 3) Es trennt den Ausstellungsbereich vom Verwaltungstrakt und hat mit den Treppenbereichen eine Grundfläche von ca. 1.300 m².⁸ Da sich hier auch der Eingang des benachbarten Schnütgen-Museums befindet, werden der Museumsshop, die Information, die Kasse, das Bistro und die Garderobe im Foyer sowie die WCs im Keller gemeinsam genutzt. Das gilt auch für die Sonderausstellungsfläche, die Depots im Keller, die Restaurierungswerkstätten sowie den Veranstaltungssaal im Erdgeschoss, der auch der Volkshochschule zur Verfügung steht und dieser verwaltungstechnisch zugewiesen ist. Im Keller befinden sich die Depotflächen beider Museen, wobei das Rautenstrauch-Joest-Museum etwa 1.000 m² davon mit seinen rund 66.000 Objekten belegt, die weitgehend in Kompaktusanlagen untergebracht sind.

Die Mitarbeiter

Unter Gisela Völger, Direktorin des RJM von 1979 bis 2000, war Jutta Engelhard, die stellvertretende Direktorin und Kuratorin für Insulares Südostasien, seit 1995 als »Neubaubeauftragte« verantwortlich und der Ethnologe Klaus Schneider als Afrika-Kurator ab 1996 in das Projekt einbezogen. Als dieser im Juli 2000 zum neuen Museumsdirektor ernannt wurde, übernahm Engelhard zudem die wissenschaftliche Projektleitung und war gemeinsam mit den Kuratoren für die Neukonzeption verantwortlich. Einige Kuratoren begleiteten ab 1998 den gesamten Umgestaltungsprozess, so Clara Himmelheber (Afrika), Burkhard Fenner (Ozeanien) und Brigitte Majlis (Textilien).

Auch zwei der heutigen Restauratorinnen waren schon seit den 1990er-Jahren im Rautenstrauch-Joest-Museum tätig, so Kristina Hopp und Stephanie Lüerßen. Petra Czerwinske ist seit dem Jahr 2001 dabei und Petra Depenbrock sowie Robin Bastian seit 2008. Seit 2011 erarbeitete das Restauratorenteam das Konzept und die Planung für die Bestandsaufnahme und den Depotumzug. Beides wurde von 2014 bis 2017 realisiert.

Insgesamt hat das Museum 26 Stellen, darunter sind sechs Kuratoren und sechs Restauratoren (jeweils drei Ganztags- und drei Halbtagsstellen). Neu entstanden sind in den letzten Jahren: Kurator Bildarchiv (halb), Depotverwalter (ganz) und Veranstaltungsmanager (halb). Dies ist etwas Besonderes, denn die Völkerkundemuseen haben europaweit in den letzten 30 Jahren ihre Wissenschaftler- und Restauratorenstellen verringert.

In beiden Bereichen – Ausstellung und Depot – waren es die Spezialisten des Museums, die jeweils in ihren Bereichen eigenverantwortlich Konzepte entwickelten und umsetzten. Weiterhin war mehr als die Hälfte der Mitarbeiter aktiv über Jahrzehnte am Umgestaltungsprozess des Museums beteiligt.

Im viergeschossigen Verwaltungstrakt befinden sich auf zwei Etagen die Büros und Besprechungsräume des Rautenstrauch-Joest-Museums und in einer weiteren Etage die Büros der Restauratoren; insgesamt sind es etwa 710 m². Weiterhin sind in diesem Gebäudeteil auch die Büros des Schnütgen-Museums und des Museumsdienstes unterbracht. Das RJM verfügt über eine öffentlich zugängliche Präsenzbibliothek (Abb. 4) in der ersten Etage mit rund 50.000 Medieneinheiten, davon ca. 35.000 Monografien und der Rest Zeitschriften, Audio- und Videoeinheiten.

Das »Historische Fotoarchiv« des Museums enthält rund 105.000 Objekte: Die Fotografien sind überwiegend aus Ozeanien, Afrika, den Philippinen und Indonesien. Das museumseigene Aktenarchiv befindet sich nur zum



Abb. 4 Bibliothek

Teil im Neubau: In einem Büroraum der Dokumentarin werden verschiedene Kataloge verwahrt (Inventarbücher, Eingangsbuch Konvolute, Dublettenbuch), ferner die Karteikarten sowie eine Auswahl der Sammlungsdocumentation. Der überwiegende Teil des Archives – 655 Akten bzw. 13 laufende Meter – lagert mit der Signatur »Best. 614« seit 1976 bzw. 1984 im Landesarchiv Nordrhein-Westfalen.

Die Ausstellungsflächen von insgesamt 5.150 m² befinden sich im Erdgeschoss und in den beiden Obergeschossen. Für die Dauerausstellung sind 3.600 m², für Sonderausstellungen im Erdgeschoss 1.350 m² und seit April 2017 für Galerieausstellungen (»Blickpunkt«) 200 m² vorgesehen.

1998-2010: Die Dauerausstellung »Der Mensch in seinen Welten«

Bereits im Jahr 1998 begannen noch unter der Direktorin Gisela Völger erste Vorüberlegungen für eine Neupositionierung des Hauses. Diese wurden im zweiten Halbjahr des Jahres 2000 gemeinsam mit dem Karlsruher »Büro für Ausstellungsgestaltung Unit E« aufgegriffen und weiterentwickelt. Im Frühjahr 2002 wurde ein Wettbewerb für die »gestalterische Umsetzung des Entwurfs einer Neukonzeption« ausgeschrieben, den im Herbst des Jahres das Atelier Brückner (Stuttgart) gewann. Im Februar 2003 legten das RJM und die Ausstellungsgestalter eine Broschüre zum gemeinsam entwickelten Konzept und der Gestaltung der geplanten Ausstellung vor. In den Fol-

gejahren wurde dies überarbeitet und weiter verfeinert.

Während die Dauerausstellungen in deutschen Völkerkundemuseen üblicherweise nach Regionen aufgeteilt sind, wählte das RJM statt einer geografischen Orientierung eine Gliederung nach Themen, die entweder mit der Museumsgeschichte verbunden sind oder sich gemeinsam in verschiedenen Kulturen finden lassen. Im ersten Fall sind dies z. B. die Sammler, der Erhalt und die Erforschung der Objekte, im zweiten Fall Sujets wie beispielsweise Kleidung, Wohnung oder Masken. Der

Rundgang ist (wie der zugehörige Katalog) entsprechend in Themenblöcke gegliedert, die Räume entsprechend unterschiedlich gestaltet. Die beiden Hauptachsen lauten: »Die Welt erfassen« und »Die Welt gestalten«.⁹

Der Ausstellungsparcours beginnt mit dem »Prolog«, einer großen Leinwand, auf der Filme mit unterschiedlichen Begrüßungsritualen gezeigt werden, und endet auf gleiche Weise mit Beispielen zu Abschiedszeremonien. Die blockweise strukturierten Ausstellungsräume unterscheiden sich klar durch die Themen, das Design und die Objektpräsentation. Dadurch ist die Atmosphäre der Räume abwechslungsreich, besonders im Bereich »Die Welt erfassen«: Auf Weltreise mit Wilhelm Joest und durch den Salon von Max von Oppenheim flanieren (Abb. 5), um sich dann in einem hellen Forschungslabor über die Museumsarbeit zu informieren (Abb. 6) und anschließend die Werke in der schlichten und ästhetischen Inszenierung einer Kunstgalerie zu erleben (Abb. 7). Im zweiten Teil »Die Welt gestalten« geht es mehr um »Themen, die Menschen überall auf der Welt verbinden und bewegen, denen sie aber je nach regionaler und kultureller Prägung auf jeweils eigene Weise begegnen. Universale Aspekte der Lebensgestaltung verschiedener Kulturen werden dabei nebeneinander oder gegenüber gestellt.«¹⁰ Beispiele hierfür sind Lebensräume und Lebensformen, Kleidung und Schmuck, Bestattungsformen, Religionen und Masken (Abb. 8,9).¹¹ Insgesamt werden auf den 3.600 m² rund 2.000 Objekte gezeigt.

Die modulartige räumliche Struktur erlaubt vielfältige zukünftige Neugestaltungen. In den ursprünglichen Planungen waren zyklische Änderungen für die Dauerausstellung vorgesehen. Einzelne Stücke sollten ebenso ausgetauscht werden wie kleinere Ausstellungseinheiten



Abb. 5 Der Salon von Max von Oppenheim in der Ausstellung

Abb. 6 Raum »Die Welt in der Vitrine«

Abb. 7 Raum »Ansichtssachen?: Kunst« Reliquiarwächter der Fang (Kamerun), Ende 19. Jahrhundert, Ankauf Klaus Clausmeyer, Düsseldorf 1966





Abb. 8 Raum »Tod und Jenseits«

Abb. 9 Raum »ZwischenWelten: Rituale«, Masken der Bwaba (Burkina Faso)



und etwa alle vier Jahre ein kompletter Themenwechsel stattfinden: »Das neue Konzept bietet zudem im Lauf der Zeit die Möglichkeit der Präsentation eines Großteils des über 60.000 Objekte umfassenden eigenen Sammlungsbestandes sowie der Aufstellung von Schlüsselexponaten oder Starstücken in immer neuen Kontexten.« (Engelhard 2001: o. S.)¹² Die Umsetzung hätte ein jährliches Budget erfordert, das von der Stadt Köln jedoch nicht gewährt wurde. So kann das Museum derzeit nur in den Sonderausstellungen neue Themen und weitere Objekte des Bestandes präsentieren.

2010-2017: Die Sonderausstellungen

Für die Sonderausstellungen gibt es zwei Räume sehr unterschiedlicher Größe und Konzeption. Der erste ist 1.350 m² groß (»Kunsthalle«), hier gab es seit 2010 insgesamt

sechs Ausstellungen. Im zweiten mit nur 200 m² (»Galerie«), der erst 2017 eröffnet wurde nach der Schließung des in den Räumen bis dahin untergebrachten »Junior-Museums«, läuft derzeit die zweite Ausstellung. Dort können auch Themen mit kürzeren Vorbereitungszeiten und kleinem Budget realisiert werden, die nicht unbedingt ihren Erfolg in hohen Besucherzahlen ausdrücken müssen.

Geplant war schon 2001, dass etwa alle vier Jahre große Sonderausstellungen stattfinden, »bei denen Kooperationen mit anderen Museen und wissenschaftlichen Institutionen im In- und Ausland eine große Rolle spielen«. (Engelhard 2001: o. S.). Eine dieser Ausstellungen war vom 12. Oktober 2013 bis zum 27. April 2014 die Schau »**Made in Oceania: Tapa – Kunst und Lebeswelten**« zum Thema Tapa, einem in Ozeanien häufig verwendeten Stoff, der aus Baumrinde hergestellt und z. B. für Kleidung in Hawaii, für Masken in Papua-Neuguinea, als Raumteiler in Fidschi oder als wichtige Gabe bei Hochzeiten in Samoa verwendet wurde – und teilweise noch verwendet wird. Ausgehend von den eigenen Beständen historischer Objekte, begann für die beiden auf Ozeanien spezialisierten Ethnologen und Kuratoren Oliver Lueb und Peter Mesenhöller¹³ eine internationale Zusammenarbeit mit vielen Museen und Kollegen, wobei auf bestehende Kontakte aufgebaut werden konnte. Das Ergebnis war eine Ausstellung mit rund 250 Objekten, darunter viele »bisher in Europa noch nie gesehene Leihgaben, zum Beispiel aus dem neuseeländischen Nationalmuseum in Wellington oder dem Australian Museum in Sydney.«¹⁴ Die ältesten Objekte stammten aus dem 18. Jahrhundert (Cook-Sammlung), und ein

Schwerpunkt war die Gegenwartskunst Polynesiens und Melanesiens. Möglich war das aufwendige Projekt mit einer Vor- und Nachbereitungszeit von rund fünf Jahren durch Zuschüsse der Kulturstiftung des Bundes und der Kunststiftung Nordrhein-Westfalen in Höhe von insgesamt 900.000 Euro. Zur Eröffnung erschien ein Katalog, und am 16./17. Januar 2014 fand in Köln ein international besetztes Kolloquium zum Thema statt. Rund 35.000 Personen besuchten die Ausstellung, durchaus weniger als erwartet. Doch wesentlicher war die Steigerung des internationalen Renommées durch dieses Projekt.

»Pilgern – Sehnsucht nach Glück?« vom 8. Oktober 2016 bis zum 9. April 2017 bildete eine weitere große Ausstellung, die ab 2014 von allen Kuratoren gemeinsam unter der Projektleitung von Clara Himmelheber vorbereitet wurde. Ausgewählt waren acht Themen sowie 14 Pilgerorte, neben Jerusalem, Mekka oder Santiago de Compostela auch weniger bekannte Stätten wie der heilige Berg Kailash in Tibet, die goldene Shwedagon-Pagode in Myanmar oder die Basilika der Jungfrau von Guadalupe in Mexiko-Stadt. Dabei ging es nicht nur um die »spirituelle Dimension, sondern auch um die wirtschaftlichen, politischen, ökologischen und nicht zuletzt touristischen Aspekte des Pilgerms.«¹⁵ Thematisiert wurden weiterhin zeitgenössische weltliche Pilgerorte, z. B. Fußballstadien, Festivals, der Louvre und Gräber von Pop-Stars. Es war eine internationale Zusammenarbeit sowohl mit Kollegen an Museen und Universitäten als auch mit mehreren Diaspora-Communities in Köln. Die Leihgaben kamen von rund 40 europäischen Institutionen und Privatpersonen. Die Gesamtkosten von rund 650.000 Euro wurden im Wesentlichen durch Drittmittel finanziert. Da ein Reisebudget verfügbar war, konnten die Kuratoren die Pilgerorte selbst besuchen und Objekte mitbringen. Durch ein Begleitheft mit etwa einhundert Seiten und über eine Pilger-Homepage waren weitere Informationen verfügbar. Etwa 40.000 Besucher kamen zur Ausstellung, und von diesen besuchten etwa 8.000 das Rahmenprogramm, welches teilweise gemeinsam mit dem Schnütgen-Museum organisiert worden war.

In der »Galerie« wird vom 16. März bis zum 2. Juni 2018 die Ausstellung **Julius Lips: »The Savage hits back«** zu sehen sein. Julius Lips war von 1928 bis 1933 Direktor des Kölner Museums und publizierte im US-amerikanischen Exil 1937 ein Buch mit dem oben genannten Titel, auf Deutsch: »Der Weiße im Spiegel des Farbigen«. Als einer der Ersten thematisierte Lips die sogenannten Kolon-

Figuren. Gezeigt werden in der Ausstellung 16 Exemplare aus Köln sowie drei Leihgaben aus Kopenhagen und Stuttgart, darüber hinaus Fotos weiterer Stücke. Kuratiert wird die Ausstellung von Clara Himmelheber und Lucia Halder in Zusammenarbeit mit Anna Brus von der Universität Siegen, die an ihrer Doktorarbeit zu Lips arbeitet. Im August 2017 begannen sie mit der Ausstellungsverbereitung. Zur Eröffnung werden ein Begleitheft sowie ein Tagungsband als Ergebnis einer gemeinsamen Konferenz mit der Universität Siegen im Februar 2016 erscheinen. Die Gesamtkosten liegen bei rund 130.000 Euro; sie wurden mithilfe der Kunststiftung NRW, des LVR, der Museumsgesellschaft RJM e. V. und der Sal. Oppenheim-Stiftung aufgebracht.

Die Besucherentwicklung seit 2010

Die Aufmerksamkeit in den Medien und die Neugier der Besucher auf das neu gestaltete Museum waren groß, und so besuchten im Jahr 2011 etwa 250.000 Personen die Dauerausstellung und die beiden Sonderausstellungen. 2012 waren es dann 180.000 und 2013 rund 140.000 Besucher, wohl auch deshalb, weil es erst wieder ab Mitte Oktober 2013 eine Sonderausstellung (»Tapa«) gab. Im Jahr 2014 sanken die Besucherzahlen auf 80.000, denn es waren massive bauliche Mängel aufgetreten, in deren Folge der Sonderausstellungsbereich ab Mai 2014 geschlossen werden musste. Die Berichterstattung in den örtlichen Medien erweckte den Eindruck, dies gelte für das gesamte Museum, und so erschienen im Jahr 2015 nur noch etwa 60.000 Besucher. 2016 musste das Museum für zwei Monate komplett geschlossen werden, und trotz der Sonderausstellung »Pilgern« ab Oktober kamen gerade mal 68.000. Im Jahr 2017 haben etwa 60.000 Personen die Ausstellungen gesehen. Einmal im Monat, am »Köln-Tag«, ist der Eintritt für Kölner Bürger frei, und es kommen jeweils zwischen 800 und 2.500 Besucher.¹⁶

2014 bis 2017: Abschluss der Bestandsaufnahme und Depotumzug

Das Jahr 2010 war durch die neugestaltete Dauerausstellung für die Öffentlichkeit ein wichtiges Datum. Doch für die Objekte geschah das Entscheidende erst mit dem Abschluss der Bestandsaufnahme und dem Depotumzug in den Jahren 2012 bis 2017.

Vorbereitungen

Mit der Erfassung des Objektbestandes in einer Datenbank war bereits in den 1990er-Jahren begonnen worden,



Abb. 10 Die Stationen der »Packstraße«

und 2001 stellte der damals frisch ernannte Direktor Klaus Schneider fest, dass das RJM bereits *»nicht nur über eine vollständige EDV-Inventarisierung aller Objekte, sondern auch über eine weit fortgeschrittene aktuelle Bestandsüberprüfung«* verfügte. (Schneider 2001: o. S.) Sogar die etwa 25.000 historischen Fotos waren wie Objekte behandelt, gescannt und in die Datenbank aufgenommen worden.

Für den Keller des Neubaus sah schon die Entwurfsplanung eine Depotfläche von 1.000 qm vor. Auch wenn sich die nutzbare Raumhöhe von ursprünglich beabsichtigten 5,40 Metern wegen der Lüftungsanlage auf 4,60 Meter reduzierte, blieb die Fläche gleich, und ab 2009 wurden dort die Rollregale aufgebaut (Kompaktusanlage).

Bereits in den 1990er-Jahren hatten die Restauratorin Kristina Hopp und die Projektleiterin Jutta Engelhard einige neu eingerichtete Depots anderer Museen, z. B. in Leipzig, Bremen, Leiden und Mannheim besichtigt, bevor sie dann das Raumbuch als Grundlage für den Architektenwettbewerb verfassten. Der Beschluss der Stadt Köln vom 30. Juni 2009 sah für den Umzug der Objekte, die Einrichtung des Depots sowie das Erfassen und Behandeln der Objekte zwei Millionen Euro vor, und im Februar 2014 wurden weitere 400.000 Euro genehmigt.

Die konkreten Arbeiten der fünf Restauratoren (seit 2008 waren auch Robin Bastian und Birgit Depenbrock dabei) begannen nach der Ausstellungseröffnung. In den folgenden Jahren entwickelten sie einfache Regeln für die spätere Lagerung, durchdachten den Ablauf des Depotumzuges und erarbeiteten ein Thesaurus. Der spätere Platz in der Kompaktusanlage, d. h. die Belegung pro Re-

galfach und Schublade, wurde schon vor dem Umzug für jedes Objekt definiert. In jahrelanger Fleißarbeit erfassten die Restauratoren vorbereitend die jeweiligen Objektmaße. Auf dieser Grundlage konnte dann eine eigene Software zur Planung der Regalbelegung entwickelt werden.

Die Leistungen des Verpackens und des Transportes vom Ubierring zum Neubau wurden europaweit ausgeschrieben, und die auf Kunsttransporte spezialisierte Speditionsfirma Hasenkamp erhielt im Jahr 2014 den Zuschlag.

Die »Packstraße«

Anfang des Jahres 2012 wurde im alten Gebäude am Ubierring ein etwa 600 m² großer Raum für den Umzug der Objekte in das neue Depot bereitgestellt und im März ein Probelauf mit den rund 4.000 Objekten der Textilsammlung begonnen. Der Zustand der Textilien wurde in fünf Kategorien klassifiziert, was sich jedoch als zu kompliziert erwies, und so erfolgte für den Umzug der weiteren Objekte ab 2014 eine Reduktion auf die drei Kategorien »ausstellungsfähig«, »restaurierungsbedürftig« und »Ruine«. Weiterhin war die gleichzeitige Kommunikation vieler Arbeitender in einem Raum ein akustisches Problem, was zur Verwendung von Headsets (Funk) führte.

Bei diesem Probelauf entstand die sogenannte »Packstraße«, und vom 1. September 2014 bis zum 31. August 2016 arbeitete dann ein Pool von 34 Personen an 13 ständig besetzten Stationen. Die Arbeitsanweisungen konnten mündlich erteilt werden, da immer Vertreter der dreiköpfigen Projektleitung (Restauratorenteam) anwesend waren. Weitere drei Mitarbeiter der Speditionsfirma kamen täglich, um die vorbereiteten Objekte für den Transport zu verpacken und die verschiedenen Container zu befüllen. Die Einspeisung der Objekte in die Packstraße orientierte sich an dem Standort in den neuen Depots. Jedes Objekt war mit einem Barcode-Etikett mit Inventarnummer zu versehen, zu reinigen (trocken abzufegen) und nach Höhe, Breite und Länge zu vermessen. Das Gewicht musste festgestellt, das Material und die Herstellungstechnik benannt, der Zustand klassifiziert und ein Foto mit der jeweiligen Inventarnummer angefertigt werden (Einzelzahlen auf einer Magnettafel).

Das Rautenstrauch-Joest-Museum in Zahlen (Stand Januar 2018)

TYPUS: Einspartenhaus (»Ethnologisches Museum«)

ART: Alles-in-einem-Haus

ORGANISATION: Selbstständige Einheit mit Direktor

TRÄGER: Stadt Köln

JÄHRLICHES BUDGET: 4,2 Mio €

FLÄCHEN

Gesamtfläche:	9.660 m ²
Foyer, Treppenhäuser (viergeschossig)	1.300 m ²
Ausstellungen:	5.150 m ²
davon für Dauerausstellung	3.600 m ²
für Sonderausstellungen	1.350 m ²
für Galerie-Ausstellung	200 m ²
Depot:	1.000 m ²
Bibliothek:	450 m ²
Büros:	710 m ²
Veranstaltungen:	450 m ²
Werkstätten, Schulungsraum:	600 m ²

PERSONAL

Insgesamt sind es 26 Stellen,

davon etwa die Hälfte Halbtagsstellen (halb).

Kuratoren:	6
Afrika, Asien, Ozeanien	3 ganz
Amerika, Insulares Südostasien, Textilien, Bildarchiv	4 halb
Restauratoren:	6
gefasste Ethnographica	2 ganz
Textil, Textil und Leder, Metall und Keramik	3 halb
Depotverwalter	1 ganz
Veranstaltungsmanagement:	1 halb
Vermittlung: (Angestellte des Museumsdienstes)	2
Museumpädagoge	1 ganz
Museumslehrer	1 halb
Sonstiges:	13

Jeweils eine Arbeitsstation, an der gemessen und gewogen wurde, und ein Bildschirmarbeitsplatz waren per Headset miteinander verbunden. Der eine Mitarbeiter notierte zunächst seine Ergebnisse in vorbereitete Listen und diktierte diese dann dem am Computer sitzenden Kollegen. Schließlich erhielt jedes Objekt einen eigenen Support aus Ethafoam (geschäumtes Polyethylen) zur individuellen Lagerung für den Transport und später in den Rollregalen, wobei alle Stücke vor dem Einbringen in das neue Depot prophylaktisch gegen Insekten behandelt

wurden – entsprechend ihrer Materialsensibilität entweder in einer Kältekammer (die Mehrzahl) oder in einem Stickstoffzelt. Um die unterschiedlichen Arbeitstempi innerhalb der Packstraße auszugleichen, wurde an vier Tagen auf allen Stationen in Reihenfolge gearbeitet, um dann am fünften Tag die jeweils entstandenen Staus abzuarbeiten. Als besonders zeitaufwendig erwies sich das Zuschneiden der Supports für die Objekte; hier waren durchgehend sechs Personen gleichzeitig beschäftigt.

Das Ergebnis

Die Arbeiten der »Packstraße« waren auf zwei Jahre angelegt und konnten wie vorgesehen im August 2016 beendet werden, als fast alle Objekte ihren Platz in den Rollregalen gefunden hatten. Zum Schluss verblieben nur einige Stücke, die wegen ihrer besonderen Größe in ein anderes Außendepot verbracht werden mussten. Ende 2017 konnte dann der Depotumzug vollständig abgeschlossen werden. Sowohl der finanzielle Rahmen als auch die Zielvorgaben für die Lagerung – »Kein Objekt soll bewegt werden, um ein anderes zu erreichen« und »Jedes Objekt erhält einen genau definierten Platz mit eigens hergestelltem Support« – waren eingehalten worden.

Das Rautenstrauch-Joest-Museum hat mit dem Depot im Neubau wichtige Standards in den Bereichen Erhalt und Verwaltung der Objekte entwickelt und realisiert, die derzeit von keinem anderen deutschen Völkerkundemuseum erreicht werden. Lediglich das Musée du quai Branly in Paris und das Museum der Kulturen in Basel weisen ähnlich hochwertige Strukturen auf: die Barcode-gestützte Identifizierung, der genau zugewiesene Standort und der Einzel-Support für jedes Objekt, die visuelle Prüfbarkeit von (auch leeren) Einzelstandorten, die Sichtbarkeit der Objekte in den Regalen und deren optimierte Erreichbarkeit sowie die Verwaltung über eine Datenbank.

Ein Ergebnis des Depotumzuges ist die abgeschlossene Bestandsaufnahme und -überprüfung, mit der in den 1990er-Jahren begonnen wurde. Die erfassten Informationen und Objektfotos sind in die Datenbank integriert.

In den Museen, die eine solche Gesamterfassung in den letzten Jahren abgeschlossen haben, z. B. in Basel, Paris, Leiden, fanden sich mehrere hundert bis tausend Objekte und Bruchstücke ohne Inventarnummer. Diese werden heute meist als »UFO« (Unbekanntes Fund-Objekt) bezeichnet. Auch in Köln waren es einige hundert.

Diesen wurde eine neue Inventarnummer zugewiesen. Sie sind in einer eigenen Datenbank erfasst und separat gelagert. Mit voranschreitender Identifizierung dieser UFOs wird sich der festgestellte Fehlbestand allmählich reduzieren.¹⁸

Ab 2018: Ausblick

Für die nächsten zwei Jahre ist die technische Umstellung auf eine neue Datenbank geplant, wodurch dann der Objektbestand (mit Fotos) »online« gehen könnte.¹⁷ Auf der Website des Museums heißt es hierzu: »Auf dieser Basis können nun Konzepte zur systematischen Provenienzforschung entwickelt und gleichzeitig in allen Sammlungsbe reichen Transparenz geschaffen werden.«¹⁹ Die Entscheidung für ein Veröffentlichen des Gesamtbestandes im Internet steht allerdings noch aus. Erst hierdurch würden jedoch Transparenz sowie auch eine systematische Provenienzforschung ermöglicht. Erst dann könnten sich alle Interessierten, darunter auch die Vertreter indigener Gemeinschaften und die über die Welt verteilten Spezialisten, aktiv an der wissenschaftlichen Arbeit beteiligen. Wenn dann auch die Inventarbücher, die historischen Fotos und die Sammlungsakten gescannt und »online« wären, könnten digital alle Informationen zusammenfassend ausgewertet werden. Auch der Fehlbestand und die UFOs könnten von einem beliebig großen Personenkreis bearbeitet und zugeordnet werden. Die Datenbank mit dem heutigen Bestand im Rautenstrauch-Joest-Museum könnte auf diesem Wege gar um die ehemals vorhandenen Stücke, die getauscht oder verkauft wurden, erweitert werden – mit dem Ergebnis eines »virtuellen Gesamtbestandes«.

In den nächsten Jahren wird das Museum auch weiterhin von den Folgen der Baumängel betroffen sein, die im Zusammenspiel zwischen Bauträger und dem Bauamt der Stadt Köln entstanden. Um deren Beseitigung wird derzeit gerichtlich gestritten. Hierdurch offenbart sich ein öffentlich viel zu wenig diskutiertes Thema: die Einbindung von Museen in die städtische Administration und deren finanzielle Abhängigkeit von der Politik. Die öffentlichen Träger ermöglichen ihren Museen nur sehr selten eine finanzielle Selbstständigkeit in Form einer ausreichend mit Kapital ausgestatteten gemeinnützigen GmbH oder Stiftung mit einer klar definierten Mittelverwendung und einer mittelfristigen Finanzplanung sowie der jährlichen Prüfung des Mitteleinsatzes und der

Verpflichtung zur Erstellung von Jahresberichten. Die Kölner Kultur-Dezernenten der letzten zwei Jahrzehnte sahen zwar alle die Notwendigkeit für Strukturveränderungen, konnten diese aber aus unterschiedlichen Gründen bislang nicht umsetzen.

Die Vorhaben werden den heutigen Direktor nur noch teilweise betreffen, denn Klaus Schneider geht Ende 2018 in den Ruhestand.

Vorbild RJM

Im Jahr 2001, also kurz nach seinem Amtsantritt, hatte Schneider die folgenden Zeilen geschrieben: »Der Verfasser dieses Beitrags ist seit Juli 2000 als neuer Leiter des Rautenstrauch-Joest-Museums im Amt. Er hat die einmalige Gelegenheit und die große Aufgabe vor sich, den Museumsneubau mit den Schätzen des Hauses zu füllen, nach einem innovativen und spektakulären Konzept.« (Schneider 2001, o. S.)

Im Oktober 2010 zeigte sich mit der Eröffnung des Neubaus, dass das 2001 beschlossene Dauerausstellungskonzept weitgehend umgesetzt worden war, und der heutige Stand im Januar 2018 belegt, wie viel anschließend für den Erhalt der Objekte getan wurde.

Klaus Schneider hat als Direktor die vor seinem Amtsantritt angedachten Konzepte nicht verworfen, sondern als Grundlage einer kontinuierlichen Weiterentwicklung übernommen. Kennzeichnend für die Umstrukturierungen der letzten 17 Jahre ist, dass bei klaren Zielen und Vorgaben durch die Museumsleitung die einzelnen Teams mit großer Selbstständigkeit und Eigenverantwortung arbeiten konnten. Neue Ideen wurden integriert, ohne dass gewachsene Museumsstrukturen aufgegeben wurden. Hierdurch entwickelte sich eine Infrastruktur, die weitere Forschungen und Ausstellungen optimal unterstützen kann: Objekte, Archive, Besucher und Museumsmitarbeiter in einem Haus.

Text Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer

Fotos Rautenstrauch-Joest-Museum (Abb. 1), Archiv Rautenstrauch-Joest-Museum (Abb. 2), Martin Claßen und Arno Janßen, Köln (Abb. 3, 5), Atelier Brückner/Michael Jungblut (Abb. 6, 7), Audrey Peraldi (Abb. 4, 8, 9), Kristina Hopp (Abb. 10)

ANMERKUNGEN

1 Am 7. Juni 2017 konnten die Autoren (Audrey Peraldi, Andreas Schlothauer) im Depot mit Objekten arbeiten und die Dauerausstellung besuchen. Während eines einwöchigen Besuches vom 11. bis zum 17. September 2017 fanden Gespräche mit Klaus Schneider, den Kuratorinnen

Clara Himmelheber und Anne Slenczka, dem Museumspädagogen Peter Mesenhöller sowie der Restauratorin Kristina Hopp statt. Es konnte mit Archivmaterial und in der Bibliothek gearbeitet sowie mehrmals vertiefend die Dauerausstellung besucht werden. Nach ausführlicher Korrespondenz mit Jutta Engelhard wurde der Entwurf des Artikels ab Mitte Januar bis Anfang Februar 2018 gegengelesen; Anmerkungen und Korrekturen des Museums wurden eingearbeitet.

2 Im Jahr 1989 hatte die Stadt den Kölner Architekten Gottfried Böhm mit der Entwurfsplanung für ein Projekt in der Markmannsgasse beauftragt. Einige Jahre später gab es dann Vorplanungen, ein altes Lagerhaus im Rheinauhafen umzubauen. Beide Projekte wurden nicht weiterverfolgt. (Engelhard 2001: o. S.)

3 Weitere Informationen bei Soénius 2001

4 Da Foy 3.600 Mark verlangte, übernahm die Stadt Köln die Zahlung der jährlichen Differenz von 1.100 Mark. (Soénius 2001: o. S.) Er fing am 1. Oktober 1901 an.

5 Das Grundstück wurde damals mit rund 229.000 Mark bewertet, und der Bau kostet etwa 505.000 Mark. Für die »eisernen Ausstellungsschränke und Ausstellungspulte sind [...] rund 152.000 Mk.« ausgegeben [...] worden und für deren innere Einrichtung, für sonstige Mobilien, Verdunkelungsvorrichtungen, Beleuchtung u. dgl. rund 50.000 Mk; in Summa belaufen sich also die bisherigen Kosten für Gebäude und Mobiliar auf rund 936.000 Mk.« (Foy 1909: 24)

6 museenkoeln.de Rautenstrauch-Joest-Museum Neubau, 6. 11. 2017

7 »Der Durchbruch kam schließlich mit der definitiven Zusage des Landes NRW im Frühjahr 2001, die Summe von 37 Millionen DM aus dem Topf ‚Museumsförderung‘ für den Neubau des Rautenstrauch-Joest-Museums zur Verfügung zu stellen und darüber hinaus Städtebauförderungsmittel von weiteren etwa 10 Millionen DM zuzuschießen.« (Engelhard 2001: o. S.)

8 Das Foyer ist etwa 21 Meter hoch, maximal 30 Meter breit und bis zu 60 Meter tief, mit einem Anteil am umbauten Raum von ca. 20 bis 25 %. (Der Brutto-Rauminhalt des Neubaus beträgt 131 000 m³.) Wie auch bei anderen Museumsneubauten wurde viel Fläche für einen kaum genutzten (und nutzbaren) Raum verschenkt. Am deutlichsten kommt diese architektonische »Wahnidee« beim Musée des Confluences in Lyon und dem Världskulturmuseum in Göteborg zum Ausdruck.

9 Der Katalog zur Dauerausstellung mit dem gleichnamigen Titel ist auch 2018 noch aktuell und bietet viele detaillierte Informationen.

10 museenkoeln.de Rautenstrauch-Joest-Museum Ausstellungskonzept, 10. 01. 2017. Das Konzept einer kulturvergleichenden Präsentation hat in der Ethnologie eine lange Tradition, z. B. seit den 1880er-Jahren im Pitt-Rivers Museum in Oxford.

11 Der Ausstellungsparcours wurde vielfach ausgezeichnet, u. a. im Jahr 2012 mit dem renommierten Museumspreis des Europarates.

12 Siehe auch Engelhard 2001: o. S. und museenkoeln.de Rautenstrauch-Joest-Museum Ausstellungskonzept.

13 Peter Mesenhöller (Jahrgang 1956) ist nach seiner freien Tätigkeit von 1990 bis 2001 für das Haus nunmehr als fester Museumspädagoge am RJM tätig, Oliver Lueb (Jahrgang 1966) seit 2015 Ozeanien-Kurator.

14 museenkoeln.de Rautenstrauch-Joest-Museum Made in Oceania, 10. 01. 2018

15 www.pilgern.koeln, 10. 1. 2018

16 Das Thema »freier Eintritt« wurde diskutiert, jedoch vom Rat der Stadt mehrheitlich abgelehnt.

17 Beschlossen ist, dass die derzeitige Datenbanksoftware von Microsoft Access auf MuseumPlus RIA gewechselt wird.

18 Der Fehlbestand ergibt sich bei einer Inventur aus der Differenz zwischen den im Inventar- und im Dublettenbuch geführten Objekt-

nummern (SOLL) und dem tatsächlich vorhandenen Bestand (IST).

Verluste sind zum Teil auf die Auslagerung eines Teilbestandes im Zweiten Weltkrieg zurückzuführen, auf Metallspenden während desselben, Aussonderung von »Totalschäden« und zum Teil auch auf den Tausch mit anderen Museen oder Sammlern bis ins Jahr 1972 sowie in einigen sehr seltenen Einzelfällen auch auf Diebstahl.

19 www.museenkoeln.de/downloads/rautenstrauch/statement_rjm_2017_deutsch.pdf, 6. 12. 2017

LITERATUR

Engelhard, Jutta und Schneider, Klaus (Hrsg.): Der Mensch in seinen Welten. Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum - Kulturen der Welt, Köln 2010

Engelhard, Jutta: Das neue Rautenstrauch-Joest-Museum – Zukunftsperspektiven, in: Gesellschaft zur Förderung des Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde Köln (Hrsg.): 100 Jahre Kulturen der Welt Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in Köln, 2001, o. S.
Foy, Wilhelm: Führer durch das Rautenstrauch-Joest-Museum (Museum für Völkerkunde) der Stadt Cöln, Cöln 1906 und 3. Auflage 1910
— Jahresbericht des Vereins zur Förderung des Städtischen Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde in Cöln I-IV (1904-1907), Cöln 1908

— (Hrsg.): Ethnologica Band 1, Leipzig 1909

— (Hrsg.): Ethnologica Band 2, Leipzig 1913

Fröhlich, Willy (Hrsg.): Festschrift zum 70igsten Geburtstag Martin Heydrichs. Ethnologica Neue Folge Band 2, Köln 1960

Graebner, Fritz und Lips, Julius (Hrsg.): Ethnologica Band 3, Leipzig 1927

Heydrich, Martin und Fröhlich, Willy: Plastik der Primitiven. Ethnologica Neue Folge Beiheft 1, Stuttgart 1954

Heydrich, Martin (Hrsg.): Ethnologica Neue Folge Band 1, Köln 1959

Lips, Julius; Ankermann, Bernhard und Graebner, Fritz (Hrsg.): Ethnologica Band 4, Leipzig 1930

Mesenhöller, Peter und Lueb, Oliver (Hrsg.): Made in Oceania. Tapa – Kunst und Lebenswelten. Ethnologica Neue Folge Band 29, Mainz 2013
Rautenstrauch-Joest-Museum – Kulturen der Welt (Hrsg.): Pilgern – Sehnsucht nach Glück?, Köln 2016

Scheller, Andreas (Hrsg.): Ethnologica Band 5, Leipzig 1941

Schneider, Klaus: Das Rautenstrauch-Joest-Museum – Die ersten 100 Jahre, in: Gesellschaft zur Förderung des Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde Köln (Hrsg.): 100 Jahre Kulturen der Welt Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in Köln, 2001, o. S.

Soénius, Ulrich S.: Reisen, fremde Völker – das Werden eines Kölner Museums, in: Gesellschaft zur Förderung des Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde Köln (Hrsg.): 100 Jahre Kulturen der Welt Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in Köln, 2001, o. S.

Stöhr, Waldemar: Sammlung Clausmeyer Katalog zu den Objekten aus Melanesien. Ethnologica Neue Folge Band 6, Köln 1987

Völger, Gisela (Hrsg.): Kunst der Welt im Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln, München 1999

Volprecht, Klaus: Sammlung Clausmeyer – Afrika. Ethnologica Neue Folge Band 5, Köln 1972

INTERNET

www.rjmkoeln.de

Wiedereröffnung des Musée d'Ethnographie de Neuchâtel

Das Museum entstand am 14. Juli 1904, als James-Ferdinand de Pury (1823-1902) seine Villa auf dem Hügel Saint-Nicolas der Stadt Neuchâtel übertrug. Die Sammlungen reichen bis in das 18. Jahrhundert zurück und entstammen beispielsweise dem Naturhistorischen Kabinett des Generals Charles Daniel de Meuron (1738-1806), der seine Objekte unter anderem während seiner militärischen Einsätze in aller Welt sammelte und diese dann im Jahr 1795 der Stadt Neuchâtel (Neuenburg) überließ. Heute umfasst die Sammlung des Museums rund 50.000 Stücke, von denen mehr als die Hälfte aus Afrika stammt.

Umbau und neues Konzept

Seit 2015 arbeitete das Team des Museums unter der Leitung des Direktors Marc-Olivier Gonseth an der neuen Präsentation der Sammlungen. In diese Zeit fielen auch der Umzug aller Objekte in ein neues Depot sowie die Bestandsaufnahme und -überprüfung. Gleichzeitig wurde die Villa mit den Ausstellungsräumen grundsaniert; am 26. November 2017 wurde dort die neu gestaltete Ausstellung unter dem Titel »Die Vergänglichkeit der Dinge« eröffnet.¹ Die Räume sind nicht unter geografischen Gesichtspunkten gestaltet, sondern nach Themen, die das Museum betreffen: Wie kamen die Sammlungen nach Neuchâtel? Wem nützen diese heute?

Eine Ausstellung, die Fragen stellt

Es gibt kein Begleitheft, sondern als Einführung eine fotografische Darstellung der Sammlungsgeschichte und der Arbeit von Jean Gabus, der von 1945 bis 1978 Kurator des Museums war. Im Anschluss beginnt für den Besucher der Rundgang durch die Villa.

In voneinander unabhängigen Raummodulen sind die einzelnen Themen präsentiert, die durchweg von den Objekten der eigenen Sammlungen ausgehen.

Gewichte: Tausend Goldgewichte der Ashanti symbolisieren das Gewicht, das ethnografische Sammlungen haben können. Etwa wegen der Menge der Objekte, deren

Anhäufung bisweilen aus der Besessenheit der Sammler erfolgte, oder aufgrund ihrer Verbindung zur Kolonialzeit.

Federschmuck: In der Inszenierung ist dieser Raum einer Pariser Cabaret-Szene nachempfunden. Gezeigt wird eine Federschmuck-Sammlung aus Papua-Neuguinea, die von einer dort geborenen Schweizerin dem Museum geschenkt wurde.

Botschaften: Im Salon eines Botschafters sind offizielle Geschenke an Diplomaten ausgestellt, die politische Botschaften in sich tragen und so selbst zu Botschaftern werden.

Das Treppenhaus ist mit alten Objektetiketten dekoriert und vermittelt so einen Blick auf die historischen Sammlungsinformationen.

Jenseits: Die ägyptische Mumie des *Nakht-ta-Netjeret*, in Neuchâtel seit 1838 ausgestellt, ist von Objekten aus allen Ecken der Welt umgeben, die wie Wächter wirken. Diese Darstellung soll zu Reflexionen über die Präsentation und Rolle menschlicher Körper in Museen anregen.

Bazar: Anhand einer Auswahl von Objekten aus verschiedenen Ländern werden in zwölf Vitrinen verschiedene Sammelmethoden thematisiert.

Blicke: Ein steinernes *tiki* von den Marquesas-Inseln und rezente Stücke aus der Ozeanien-Sammlung wurden von einer Studentengruppe ausgewählt, um Themen wie den Tourismus auf diesen Archipelen oder den Tabu-Aspekt gewisser Objekte zu beleuchten.

Kunsthändler und Künstler: Mit Beispielen der zeitgenössischen Kunst wird im letzten Saal die durch Museen bewirkte Transformation ethnografischer Objekte in Kunstwerke reflektiert.



Abb. 1 Federschmuck aus Papua-Neuguinea

Vereinstagung im Musée d'Ethnographie in Neuchâtel

Das Team des Museums wird das Konzept und das beeindruckende Projekt ausführlich während der Frühjahrs-Tagung der *Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur e. V.* vorstellen, die vom 20. bis 22. April 2018 im Museum stattfindet. Das Programm der Tagung ist öffentlich, und Gäste sind willkommen. Die Vorträge werden auf deutsch gehalten.

Freitag 20. April – ab 15.30

Führung im Musée d'histoire naturelle.

Samstag 21. April – von 10.00 bis 18.00

Vorträge der beiden Afrika-Kuratoren Julien Glauser und Olivier Schinz zum Konzept und zur Umsetzung der neuen Ausstellung sowie zur Afrika-Sammlung des Museums. Weiterhin Vorträge zur Entstehung der Sammlung: die »Schweizer Expedition nach Angola« (1932-1933) und über die »Sahara-Expeditionen von Jean Gabus«. Danach zwei Beiträge zu bekannten Objekten des Museums: Dirk Junker über eine Kopfskulptur der Fang, die von dem Missionar Henri Trilles (1866-1949) gesammelt wurde, Andreas Schlothauer zur Sammlung des Schweizers Han Coray (1880-1974). Außerdem ein Vortrag von Valentin Boissonas, Professor an der Restauratorenhochschule von Neuchâtel, zur traditionellen Restaurierung am Sultanspalast von Foumban, einem im Jahr 2017 begonnenen Weiterbildungsprojekt für Kameruner Kuratoren und Restauratoren.

Sonntag 22. April – von 10.00 bis 13.00

Weitere Vorträge von Vereinsmitgliedern

Text Audrey Peraldi

Fotos MEN/Alain Germond, 2017

ANMERKUNGEN

1 Die Renovierungsarbeiten betrafen nicht den Anbau mit den Sonderausstellungsflächen, der zwischen 1945 bis 1955 entstand, und auch nicht den Neubau aus dem Jahr 1986, der die beiden Gebäudeteile verbindet. Hier sind das ethnologische Institut der Universität sowie die gemeinsame Bibliothek von Museum und Universität untergebracht.



Abb. 2 Jenseits



Die Masken der »Krou« oder aus »Sassandra«

Abb. 1 »Masken aus dem Südwesten der Elfenbeinküste«, Blick in die Ausstellung des Musée Africain in Lyon (Inv. Nr. MA 116.940.001-005 und 117.940.001)

Das Musée Africain in Lyon zeigt in der Dauerausstellung (Etagé III, Vitrine 24-26) ein außergewöhnlich seltenes Ensemble von »Krou«-Masken (Abb. 1) und fasst in der dazugehörigen Publikation die Ergebnisse einer aktuellen Feldforschung zusammen.¹ Es ist an der Zeit, diese Masken, die im Westen wegen ihrer Gestaltung gefeiert wurden, aus einer neuen Perspektive zu betrachten, denn ihre soziale Funktion ist bislang nicht berücksichtigt worden.

In Europa gefeiert

Die Künstler am Anfang des 20. Jahrhunderts waren fasziniert von der Formsprache außereuropäischer Objekte, die im Gegensatz zu den Produktionen der klassischen westlichen Kunst nicht versuchten, »eine Geschichte zu erzählen« oder »die Natur zu kopieren«, sondern eigene Bezüge herzustellen. Diese Werke reduzierten sich nach formalen Kriterien auf ein Ensemble von Formen und Linien mit eigener Logik. Ein herausragendes Beispiel für diese Ästhetik sind die geradezu kubistischen Masken der Krou mit ihren klaren Strukturen, die ein Gesicht durch ein Kombinieren geometrischer Körper konstruieren: »Zylinder« für die Stirn und die Augen, ein vertikales Brettchen für die Nase, das durchaus als »Linie« bezeichnet werden kann, ein Rechteck, eigentlich ein »Quader«, für den Mund, der durch eine doppelte Zickzack-Linie von Zähnen geteilt ist.

Diese Faszination führte dazu, dass die westlichen Künstler als »Kunst des Südens« afrikanische und ozeanische Plastiken sowie, in geringerem Maß, amerikanische kauften und in ihren Ateliers sammelten und dadurch auf ihrer Suche nach einer neuen Ästhetik inspiriert wurden. Ihr Verständnis war aber von einem fundamentalen Missverständnis geprägt. Sie ignorierten den künstlerischen Ansatz ihrer Kollegen in den außereuropäischen Gesellschaften und übertrugen stattdessen ihre eigenen Konzeptionen und Anliegen auf deren Werke. Die avantgardistischen Maler der Moderne bewunderten



Abb. 2 Maske der Krou, 1. Hälfte 20. Jahrhundert, 30x20x15 cm (Inv. Nr. MA 116.940.004)



Abb. 3 Der älteste Stich einer Krou-Maske bei Hugo Zöller, um 1884

die Kultur, die diese kühne Plastik schuf und bezogen sich in ihrer Debatte auf die »stummen« Werke. Der Kontext ihrer Herstellung und ihres Gebrauchs blieb ihnen aber unbekannt.

Kaum Informationen zur Herkunft

Die fehlende Dokumentation ist auf die Erwerbsumstände der Objekte zurückzuführen.³ Denn die ersten Forschungsreisenden, Seeleute, Soldaten und Missionare, die Ende des 19. Jahrhunderts sammelten, kümmerten sich wenig um die Provenienz und den Gebrauch der Objekte, welche für sie Reiseandenken oder »Kuriositäten« waren. Den Masken mangelt es daher an vor Ort erworbener Dokumentation, und so ist heute die vorhandene Information umgekehrt proportional zur Bekanntheit.

Im Gegensatz zu den Masken anderer ethnischer Gruppen der südwestlichen Elfenbeinküste (Wè, Bété, Niabwa, etc.) sind die kubistischen Krou-Masken nur ganz selten in Aktion dokumentiert worden, so im Krou-Land der Elfenbeinküste oder im Grebo-Gebiet in Liberia. Wir wissen daher nichts über ihre Funktion (Spiel, Bestattung, Initiation, Gerichtswesen), über die Häufigkeit ihrer Auftritte (regelmäßig oder einmalig) und auch nichts über das Publikum, das diese sehen durfte (öffentlich oder beschränkter Zugang mit oder ohne Alters- oder Geschlechtsbeschränkung).

Ein nach einem möglicherweise in Kamerun?⁵ (siehe grüner Text rechts) aufgenommenen Foto gefertigter Stich ist nach Kenntnis des Autors die einzige in situ-Darstellung eines Maskentänzers dieses Typus.

Umgeben von einer Zuschauergruppe, steht er in einem Wald (Abb. 3). Es könnte sich um eine Mannschaft

von Krumen (= »Crew-men«) handeln, die als zusätzliche Besatzung auf den die westafrikanische Küste entlangfahrenden europäischen Booten anheuerteten.

Der deutsche Journalist und Forschungsreisende Hugo Zöller (1852-1933) bereiste in den Jahren 1884 und 1885 die deutschen Kolonien in Westafrika (Togo, Kamerun) und verfasste neben seinen Artikeln auch ein vierbändiges Reisewerk: »Die deutschen Besitzungen an der westafrikanischen Küste«. Die Abbildung findet sich in Band 2, »Die deutsche Colonie Kamerun, 1885« auf Seite 16 mit folgender Legende: »Religiöser Mummenschanz der Kru-Leute von Kamerun (nach eigener Photographie des Verfassers)«. Auf Seite 149 berichtet Zöller von einer Expedition im Gebiet des Kamerun-Gebirges, gemeinsam mit »Kru-Leuten«. Auch wenn im Text die Abbildung nicht erwähnt und die Situation nicht geschildert wird, ist trotzdem kein Grund erkennbar, an der Genauigkeit der Ortsangabe »Kamerun« für das Foto von Zöller zu zweifeln.

Andreas Schlothauer

Ein Foto eröffnete die Diskussion

Ein Foto, das im Jahr 1977 durch Père Gérard Barbier (SMA) im Dorf Kosso im Osten des ivoirischen Départements Sassandra (mit gleichnamiger Marktstadt) bei der Gruppe Kotrohou der Ethnie Godié aufgenommen wurde, zeigt den traditionellen Eigentümer und vier rezenten Masken (Abb. 4). Man kann daraus den Schluss ziehen, dass etwas einseitig nur bei den Krou im Westen von Sassandra diejenigen Masken gesucht wurden, welche auch bei den Godié im Osten derselben Stadt im Gebrauch waren.



Abb. 4 Vier rezente Masken der Godié im Dorf Kosso
(von links nach rechts: Kpolè, Damou, Awato, Sikapléu), Dezember 1977

Recherche vor Ort

Die Region um Sassandra ist hinsichtlich ihrer Kunst schlecht dokumentiert. Daher war eine Untersuchung vor Ort notwendig – trotz der politischen Schwierigkeiten, welche die Elfenbeinküste zwischen 2002 bis 2003 beunruhigten und trotz der Landkonflikte zwischen Einheimischen und Zugewanderten. Ein Treffen mit den Dorfbewohnern von Kosso (sp Fresco), geleitet von Père Pierre Trichet⁶, wurde für Dienstag, den 20. April 2004, organisiert. Trichets Pilot Gérard Barbier⁷ kannte die Region sehr gut, und der aus einem benachbarten Dorf stammende und an dem Projekt interessierte Abbé Toussaint Lobognon stand als Dolmetscher zur Verfügung.

Vorab einige zentrale Erkenntnisse:

- Die kubistischen Masken sind in dem Dorf bekannt und es besitzt davon noch zwei von ehemals zwölf.⁹
- Diese »Masken mit großen Augen« tanzten nicht allein, sondern hatten ihren Platz in einem Ensemble von einem Dutzend verschiedener Masken, die nacheinander öffentlich auftraten, entweder zu Begräbnissen oder bei Hochzeiten oder auf Anforderung des Chefs, um das Dorf an freien Sonntagnachmittagen zu unterhalten.

Die Dorfbewohner zeigten die vorhandenen Masken und gaben eine genaue Beschreibung der fehlenden aus ihrer Erinnerung. Die Reihenfolge, rekonstruiert durch die Alten des Dorfes, dürfte etwa so gewesen sein:

1. Die zuerst auftretende Maske war Yoro, »die Sonne«

und ihr Tanz war »glänzend wie die Sonne«. Diese Maske von runder Gestalt hörte bei ihrer Darbietung nicht auf, die Sonne zu fixieren. Ihr Auftritt gegen 14.00 lud die Teilnehmer ein, sich zu versammeln, damit alle Masken die Zeit hatten, sich zu zeigen. Der Gesang der Begleitung lautete: »Kommt, die Sonne beginnt unterzugehen, kommt schnell, um euch zu amüsieren.«¹⁰

2. Dann kam Kpolé, sozusagen »das Herz« (Abb. 4, ganz links). Diese Maske war ganz weiß, um »die Reinheit des Herzens zu zeigen, die jeder haben soll«.¹¹

3. Man muss auch auf Komu hinweisen, »den Vogel touraco«. Das ist ein Vogel, welcher beim Schreiten zu tanzen scheint und welcher durch seine Haltung und seinen synkopierten Flug den Menschen gefällt. Das Vorbild des touraco, der seinen Schwanz schaukelt, imitiert der Tänzer und wackelt harmonisch mit seinem Rock. Wir haben bis jetzt keine Abbildung gefunden, die diese Maske zeigt.

4. Die Maske Damou, das bedeutet der »gescheckte Sperber« (Abb. 4, zweite von links). Die Darstellung seines charakteristisch gegabelten Schwanzes überragt die Maske. Wie der Vogel die Küken raubt, so ergreift die Maske, stets tanzend, den Schal, den Wickelrock oder die Schuhe von Männern und Frauen in der Öffentlichkeit. Und das Opfer der Dieberei muss sein Stück mit einer kleinen Gabe wieder auslösen. Dieses Spiel erzeugt eine festliche Stimmung. Die weiße Umrandung, welche die Maske umgibt, ist noch sichtbar (Abb. 5).¹² Die Augen sind geschlossen; der Träger schaut durch zwei kleine übereinander liegende Löcher auf jeder Seite des Gesichtes bzw. der Nase.¹³



Abb. 5 Maske Damou der Godié, präsentiert von Abbé Toussaint Lobognon, April 2004

5. Dann erschien Sikapleu: »das schöne Mädchen« (Abb. 4, ganz rechts). Diese Maske war länger als die anderen, und sie hatte Brüste.¹⁴

6. Dann Afe(r)nu. Diese hatte die Form eines schönen Mannes reifen Alters (30-40 Jahre).¹⁵

7. Die folgende Maske hieß Awato: »der Krieger« (Abb. 4, zweite von rechts).¹⁶

8. Dann Djekpigoron: »das Boot der Weißen«. Am Scheitel der Maske gab es Segel, wie auf den früheren Segelbooten, und eine Flagge. Beim Tanzen schwankte sie wie ein Boot, oder sie hob und senkte sich wie eine Piroge, welche auf eine Welle trifft. Das war so, um an die Freude der Godié zu erinnern, wenn sie ein europäisches Boot sich nähern sahen, auf welchem sie anheuern konnten.¹⁷ Dann sangen sie: »Das Boot der Weißen kommt schnell herbei, und wir werden mit ihm wegfahren«¹⁸

9. Und dann noch Blé: »der Büffel« (Abb. 6). Um ihn war eine Pantomime organisiert: ein Jäger versuchte ihn zu töten, aber der verletzte Büffel konnte ihn angreifen.¹⁹

10. Dann kommt Babrèwa: »der Widder«. Der Tänzer

imitiert einen Widder, der die Blätter fressen kommt, welche man ihm hinhält.²⁰

11. Und auch Djoulou. Diese Maske wird von zwei langen aneinandergefügt Holzstücken mit drei Augenpaaren gebildet.²¹ Man schnitzt die Maske aus einem speziellen Holz, und zwar aus demjenigen, das man zerstampft, um einen Sud herzustellen, den derjenige trinken muss, der verdächtig ist, jemanden getötet zu haben, sei es mit einer Waffe, sei es durch Hexerei.²²

12. Und schließlich endet diese Reihe mit einer Maske, die Bibié genannt wird (Abb. 6). Ihr Name bedeutet: »das Pardon«. Man tanzt sie am letzten Tag von Bestattungen, um alle »Palaver« zu stoppen, die ohne böse Absicht im Laufe dieser Beerdigungsphase, während der man viel trinkt, entstanden. Denn das Trinken verführt die Männer dazu, Streit zu suchen; die Frauen zanken und die Kinder prügeln sich. Der Abschied der Maske verpflichtet zur Rückkehr zu Ordnung und Frieden.²³ Diese Frieden stiftende Maske findet ihren Platz am Ende der Zeremonie.²⁴



Abb. 6 Büffel-Maske Blé der Godié, Anfang 20. Jahrhundert, 44x28x12 cm (Inv. Nr. 116.940.001)

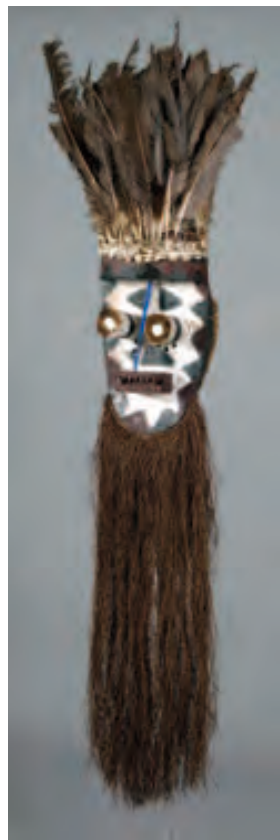


Abb. 7a Maske Bibié der Godié, Mitte 20. Jahrhundert, 136x23x20 cm (Inv. Nr. 116.940.002)



Abb. 7b Maske Bibié der Godié in den Händen von Lakpa Étienne (Kosso 2004)25



»Landkarte der Krou-Sprachigen« in der Elfenbeinküste und Liberia

Schlussbemerkungen

Eine Befragung sollte auch bei der benachbarten Gruppe der Bakwé²⁶ durchgeführt werden. Die Godié haben von diesen die geschnitzten Formen und stilistischen Merkmale übernommen,²⁷ und es ist daher möglich, dass einige Dörfer in diesem ausgedehnten Gebiet ihre Masken aufbewahrt haben. Ihre Besitzer, aktuelle und ehemalige, könnten nützliche Informationen geben. Die Untersuchung könnte auch auf die Grebo in Liberia ausgeweitet werden, denn auch die seltenen Masken, die in der Initiationsgesellschaft Boviowah vorkommen, könnten zu dieser Formsprache gehören.

Die »kubistischen« Masken, die im Westen so hochgeschätzt sind, müssen nicht einzeln, sondern aus der Perspektive des Gesamtensembles von zwölf Masken betrachtet werden. Dann fällt auf, dass das »Kubistische« keineswegs die einzige Art plastischer Gestaltung dieser Ethnie ist. Neben stilisierten eckigen Formen, die einfache geometrische Körper kombinieren, gibt es auch figurliche bis hin zu naturalistischen Darstellungen.

Auch findet sich die Tendenz zu dieser Art schematischer Gestaltung nicht nur im Südwesten der Elfenbeinküste, sondern auch in anderen Regionen Afrikas. Die Ähnlichkeit zwischen diesen Masken und einigen der Toma in Guinea oder der Aduma in Gabun sollte Anlass zu weiteren Untersuchungen geben.

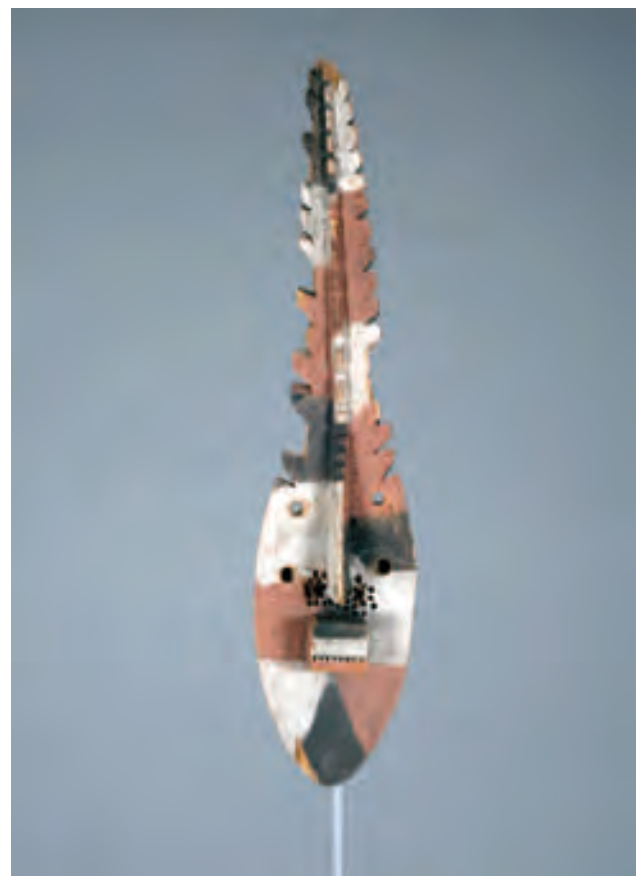


Abb. 8 Maske »Gezackte Klinge«, Holz (*Ricinodendron heudeloti*), H = 71,8 cm (Inv. Nr. MA 117.940.001, Eingang 1947)

Text Pierre Boutin

Fotos G. Sagnol (Abb. 1, 2, 7a, 8), G. Barbier (Abb. 4), P. Trichet (Abb. 5, 7b)

Übersetzung aus dem Französischen

Andreas Schlothauer, Audrey Peraldi

ANMERKUNGEN

- 1 Boutin, Pierre: Les masques « krou » de Côte d'Ivoire. De nouvelles sources d'informations. *Afrique: Archéologie & Arts* 2007-2009, 5, S. 7-26
- 2 William Rubin (1987: 304-307) nennt Beispiele in den frühen Sammlungen von Picasso und Braque. Auf Zeichnungen und Fotos von deren Ateliers sind diese an der Wand zu sehen.
- 3 JeanLaude: *Les Arts d'Afrique noire*, Paris 1966, S. 18-19
- 4 Hugo Zöller: Die deutschen Besitzungen an der westafrikanischen Küste: II. Die deutsche Colonie Kamerun, Band 1, 1885, S. 16
- 5 Pierre Harter: Les peuples krou de la frontière éburnéo-libérienne, in: *Primitifs*, 6, September 1991, S. 60
- 6 Der ausgebildete Journalist (École de Journalisme de Lille) war damals Direktor des Centre Culturel de la Cathédrale. Er ist auch Spezialist für die Religionsgeschichte der Elfenbeinküste und außerdem ein bekannter Fotograf.
- 8 Barbier arbeitete in der Pfarrgemeinde von Port Bouët in Abidjan und ist im Jahr 2012 in Abidjan verstorben.
- 9 Die anderen Masken wurden während der Durchreise des Propheten Gbahié (oder Koudou Jeannot) von der Jugend des Dorfes im Jahr 1984 zerstört.
- 10 Eine Maske dieses Typs ist abgebildet bei: Marc Augé und Étienne Féau und Yaya Savané (Hrsg.): *Corps sculptés, corps parés, corps masqués : Chefs-d'œuvre de Côte d'Ivoire*. Paris: Mame – Ministère des Affaires Étrangères, Ministère de la Coopération et du Développement, Association Française d'Action Artistique (= AFAA), exposition du 18 octobre au 15 décembre 1989, Galeries Nationales du Grand Palais à Paris 1989, S. 106, Abb. 70
- 11 Diese im Dorf nicht mehr vorhandene Maske ist auf Abbildung 2, ganz links, zu sehen.
- 12 Eine Maske dieses Typs ist auch auf Abbildung 4 zu sehen (ganz links).
- 13 Diese Anordnung ist charakteristisch für Masken mit mehrfachen Augenreihen. Die zylindrischen und tubusförmigen Augen sind nicht funktionell. Der Tänzer selbst bohrt die Öffnungen, die ihm die beste Sicht gewähren.
- 14 Abbildung 4, ganz rechts.
- 15 Für die Gesellschaft der Godié wird der ideale Mann nicht durch den »schönen jungen Mann«, den Bagon der Bété, verkörpert, sondern durch den »vollendeten Erwachsenen«. Es ist möglich, dass diese Maske mit der Maske Sikapleu ein Paar bildete.
- 16 Abbildung 4, zweite von rechts. Jedoch zeigt der obere Teil ein Paar und so ist die Information teilweise lückenhaft und teilweise falsch. In Leo Frobenius: »Die Masken und Geheimbünde Afrikas«, Halle 1898, Karte XI, Abb. 114, ist eine Maske abgebildet, die zu dieser Kategorie gehört.
- 17 Vielleicht waren es Portugiesen, falls diese Maskenformen so alt sind. Die Bevölkerung von Kosso erinnert mit dieser Maske an die maritime Vergangenheit einer Bevölkerung von professionellen »krou-man«, ohne dass diese mit der Ethnie Krou gleichgesetzt sind.
- 18 Leo Frobenius: *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Halle 1898, Karte XI, Abb. 111 und 113. Die ovale Verlängerung, welche einige Stücke überragt, könnte ein gesetztes Segel im Wind darstellen, siehe auch: W. O. Oldman: *Illustrated Catalogue of Ethnographic Specimens*. U. K., London, W. O. Oldman 1913, Vol. X, Nr. 124, August 1913, plate 1, fig. 2
- 19 Das Musée Africain in Lyon stellt in der dritten Etage in Vitrine 27 zwei Büffelmasken (MA 100.940.001-002) aus, deren Ursprung unbekannt war, bis im Jahr 2000 im Fotoarchiv des SMG ein Foto entdeckt wurde, das diese Masken in Aktion an einem Sandstrand zeigt. Sie stehen einem mit einer Gewehrattrappe versehenen Jäger gegenüber. Auf der Rückseite des Abzuges steht: »die bössartigen Kühe, Fresco«. Es kann davon ausgegangen werden, dass die blé-Masken der Kosso vom gleichen Typ sind.
- 20 Richard Karutz: Die afrikanischen Hörnermasken, in: *Mitteilungen der Geographischen Gesellschaft und des Naturhistorischen Museums in Lübeck*, Lübeck 1901, Vol. 2, Nr. 15, Abb. 24. Eine andere Abbildung könnte den gleichen Typus zeigen: W. O. Oldman: *Illustrated Catalogue of Ethnographic Specimens*. U. K., London, W. O. Oldman 1913, Vol. X, Nr. 124, August 1913, plate 1, fig. 1
- 21 Leider ist dies eine ungenaue Beschreibung, aber man kann darin eine bisher den Oubi zugeschriebene Maske mit übereinanderliegenden Augenpaaren erkennen. In der Ausstellung des Musée Africain ist eine solche in der dritten Etage in Vitrine 26 ausgestellt. Die vielen Augenpaare symbolisieren die Wachsamkeit, damit der Zauber der Hexer keinen Schaden anrichten kann.
- 22 Das Holz für diese Prüfung ist möglicherweise von der Gattung *Erythrophleum* (Familie Fabaceae). Diese Masken könnten ehemals bei Gottesurteilen aufgetreten sein.
- 23 Dies verweist darauf, welche überaus wichtige Position diese friedensstiftende »kubistische« Maske hatte, vergleichbar mit den »Masken der Weisheit«, Wé.
- 24 In zahlreichen afrikanischen Gesellschaften kann die Hierarchie einer Maske aus ihrem Platz in einer Sequenz hergeleitet werden. Der Maskenauftritt wird oft mit der auf ein Feld gehenden Reiseformation einer Familie verglichen: Die Kinder gehen voraus (man sagt, dass sie »den Tau fallen« lassen, damit dieser nicht die Beine der Erwachsenen benetzt), gefolgt von den Frauen, dann den jüngeren Männern und endlich den Alten.
- 25 Die Maske Biblié in den Händen von M. Lakpa Étienne, ihrem damaligen Eigentümer.
- 26 Diese Ethnie bewohnt das untere Becken des Flusses Sassandra zwischen Soubré und dem Gebiet Nèyo.
- 27 So zum Beispiel die Frisur aus Federn des Fischadlers und die tubusartigen Augen.

Seltener Federschmuck des 19. Jahrhunderts aus dem Amazonas-Gebiet – die Sammlung Wilhelm Brambeer (1831-1891) im Landesmuseum Wiesbaden

Einleitung

Im Bestand der Naturhistorischen Abteilung des Museums Wiesbaden (www.museum-wiesbaden.de), »Hessisches Landesmuseum für Kunst und Natur«, eines der drei hessischen Landesmuseen, befindet sich eine ethnographische Sammlung von etwa 500 Objekten. Aus den Aktivitäten dreier im Laufe des 19. Jahrhunderts gegründeter bürgerlicher Vereine, dem »Nassauischen Verein für Altertümer«, dem »Nassauischen Verein für Naturkunde« und dem »Nassauischen Kunstverein«, entstand der Grundstock des heutigen Museums. Als Gründervater gilt Johann Isaac, Freiherr von Gerning, der, angeregt

durch einen Besuch von Johann Wolfgang von Goethe im damaligen Fürstentum Nassau damit begann Altertümer, Kunst und Naturalien zu sammeln.

Im Jahr 1926 schenkten die »Geschwister Brambeer« dem Landesmuseum eine Sammlung von Ethnographica, darunter auch einige Federarbeiten. Zur Herkunft der Stücke ist überliefert, dass sie aus »Para Brasilien« und der Sammlung von »Consul Brambeer« seien.¹ Der sehr gut erhaltene und teilweise sehr seltene Federschmuck ist bisher in keiner Publikation berücksichtigt. Wann wurden diese Stücke gesammelt, von wem und wo? Wer hat sie hergestellt, aus welchem Material bestehen sie und wie wurden sie getragen?



Abb. 1 Federschmuck aus der Sammlung Brambeer (Inv. Nrn. 145, 147)

Sammlung »Consul Brambeer« im Landesmuseum Wiesbaden

Die Brambeer-Sammlung umfasst laut »Inventarliste Ethnologica« (Stand 2017) ca. 81 Objekte mit den Inventarnummern 145 bis 190 – einige Stücke sind noch nicht sicher zugeordnet. Folgende Kategorien lassen sich unterscheiden: Federschmuck (7), Ketten (8), Waffen (47), Sonstiges (19).²

Zwar erschienen schon ab dem Jahr 1850 Jahresberichte in den Jahrbüchern des Nassauischen Vereins für Naturkunde, jedoch gibt es systematische Aufzeichnungen in der naturhistorischen Abteilung erst etwa ab 1900. Chronologische Einträge in den beiden Eingangsbüchern beginnen dann in den 1950er-Jahren.

Die einzige Erwähnung Brambeers in den Jahrbüchern datiert auf 1889, als er dem Museum »Brasilianische Käfer« schenkte (Pagenstecher 1889: XIV). Erst seine Kinder sind im Eingangsbuch verzeichnet: »Eingangsnnummer 3376; Waffen u. Schmuckgegenstände, 1 Kasten Vögel, 1 Kasten Schmetterlinge, 1 Kasten Käfer, Brasilien. G[eschenk]: Geschwister Brambeer, 25. III [März 19]26« (Eingangsbuch II: 338, handschriftlicher Eintrag).

Ein eigenes Inventarbuch für die ethnographische Sammlung wurde im Landesmuseum erst um 1989³ angelegt und die Objekte der ethnographischen Sammlung lagerten nach Sammlern eingeteilt in zwei unterschiedlichen Magazinen: »Magazin 1 (Wirbellose)« und »Magazin 2 (Wirbeltiere)«. In letzterem befand sich auch ein Großteil der Waffen (Gugel 2004:3). Nach der Revision im Jahr 2004 wurden die Objekte umgelagert; sie befinden sich heute in mehreren Schränken im »Magazin 3« des Museums.

Mehrere Stücke der Brambeer-Sammlung waren vom 29. August bis 28. Oktober 2004 in der Sonderausstellung »Zeitreise – 175 Jahre Museum und Verein« zu sehen, dar-

unter auch Federschmuck (Inv. Nr. 145, 156).⁴

Weitere wichtige Aspekte ergeben sich bei genauer Betrachtung der Etiketten. Drei Typen können durch den Druck, die Größe und das Papier optisch unterschieden werden. Das aufgedruckte Schema ist jeweils ähnlich strukturiert und lässt Platz für handschriftliche Einträge.

Typ A: »Naturh. Museum, Wiesbaden« [Druck]

Dies ist das kleinste Etikett (6 x 3 cm). Es besteht aus hellgrauer Pappe und links ist eine Messingöse eingestanz; diese fehlt bei Inventarnummer 145. Bei drei Etiketten (Inv. Nr. 149, 156, 159) ist ein schwarz-weißer Faden (SW) durch die Öse gezogen und bei den Inventarnummern 145, 148 ein weißer (W).

Typ B: »Naturhist. Museum, Wiesbaden« [Druck]

Das Etikett ist etwas größer als Typ A (7,5 x 5,5 cm). Die weiße Pappe hat links eine Lochung, durch die bei den Inventarnummern 157 und 158 ein weißer Faden gezogen ist.⁵ Bei einem Etikett (Inv. Nr. 156) ist die Pappe grau und es ist keine Lochung vorhanden.

Typ C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck]

Verwendet wurde hier weißes Papier (7 x 5 cm) und in keinem Fall gibt es eine Lochung oder Öse.

Inv. Nr.	alte Nr.	Typ A	Typ B	Typ C
145	4	Loch+Band-W	—	JA
147	7	Loch	—	JA
148	8	Loch+Band-W	—	JA
149	13	Loch+Band-SW	—	JA
156	21	Loch+Band-SW	JA	JA
157	36	—	Loch+Band-W	JA
158	37	—	Loch+Band-W	JA
159	38	Loch+Band-SW	—	JA



Abb. 2 Die drei Typen von Etiketten

Pro Inventarnummer sind mindestens zwei verschiedene Etiketten vorhanden und in einem Fall (Inv. Nr. 156) sind es drei (siehe Tabelle). Bei den Nummern 157 und 158 gibt es kein Etikett von Typ A, dafür aber von Typ B mit Lochung und Faden. Ein Etikett von Typ C ist bei allen Stücken vorhanden.⁶

Die Herkunftsangaben lauten auf allen Etiketten von Typ A übereinstimmend: »Brasilien. G[eschenk]: Geschwister Brambeer.« Lediglich auf den beiden Etiketten von Typ B der Inventarnummern 157 und 158 steht als zusätzliche Information: »Col. Consul Brambeer, Para, Brasil«. Auf allen Etiketten von Typ C heißt es dann nur noch »Brasilien, Slg. Brambeer«. Weiterhin finden sich auf den Etiketten von Typ A und B handschriftlich eingetragene Nummern, die nicht mit den heutigen Inventarnummern übereinstimmen (siehe Tabelle).⁷

Die handschriftlichen Einträge bei Typ A sind alle mit schwarzer Tinte geschrieben und in der gleichen Handschrift. Bei den Etiketten der Inventarnummern 157 und 158 (Typ B) wurde ebenfalls schwarze Tinte verwendet, jedoch unterscheidet sich die Schrift deutlich von Typ A. Durch die blaue Tinte und die Schrift unterscheidet sich das Etikett der Inventarnummer 156 von allen anderen.

Wegen des verwendeten Materials und der Schriftart wird als Datierung vorgeschlagen:

Typ A: 1930er-Jahre

Typ B: 1960er-Jahre

Typ C: 1990er-Jahre

Die jeweiligen handschriftlichen Beschreibungen auf den Etiketten Typ A und Typ B passen zu den Objekten. Sollte unser Datierungsvorschlag stimmen, dann sind diese im Fall von Typ A aus der Zeit des Museumseingangs, und die Etiketten von Typ C wären beim Anlegen des oben erwähnten Inventarbuches der ethnographischen Sammlung (um 1989) entstanden.⁸

Friedrich Wilhelm Brambeer (1831-1891)

ein Kaufmann in Belém do Pará

Friedrich Wilhelm Brambeer arbeitete von 1854 bis Anfang der 1880er-Jahre als Kaufmann in Belém do Pará, einer Stadt im Norden Brasiliens mit damals etwa 25.000 Einwohnern. »Viele große vornehme Häuser, wirklich Paläste in kleinem Maßstabe sieht man, aber alle aus alter Zeit [um 1808], wo Portugal nach Brasilien übersiedelte und Pará eine Hauptstadt werden sollte.« (Avé-Lallemant 1860: 27)¹⁰ Im Archiv des Auswärtigen Amtes findet sich ein Brief von Brambeer, demzufolge er ab 1854 in Brasilien tätig war und aus Hamburg stammte.¹¹

Der deutsche Arzt und Forschungsreisende Robert Avé-Lallemant (1812-1884), der von Belém aus mit Dampfschiffen¹² den Amazonas über Manaus bis Tabatinga und zurück bereiste, erwähnt im Juni 1859 eine Begegnung mit Brambeer. »Um Rathes zu erholen, ging ich zum einzigen deutschen Handlungshaus, was in Pará existirt, zum Hause der Herren Tappenbeck & Co. Dort aber brauchte ich kaum meinen Namen zu sagen, so ward ich von Herrn Tappenbeck und dessen Associe, Herrn Brambeer so freundlich und dringend zum Bleiben und Bewohnen ihres Hauses eingeladen« (1860: 28). Obwohl Avé-Lallemant sich nicht lange in Belém aufhielt, entstand eine engere Beziehung zu den beiden Kaufleuten. Anlässlich der Weiterfahrt Richtung Manaus am 18. Juni heißt es: »Meine lieben Freunde und Landsleute Tappenbeck und Brambeer kamen von ihrem Landhause zur Stadt, um mich an Bord zu bringen« (1860: 66). Bei der Rückreise hielt sich Avé-Lallemant ab 18. August 1859 erneut ein paar Tage in Belém auf und schreibt: »wie viel Freundschaft ich auch auf meiner ganzen Reise von guten freundlichen Menschen genossen habe, so darf ich es dennoch nicht verschweigen, dass die beiden genannten Herren Tappenbeck und Brambeer in Belém [sic] do Pará unter allen sich den ersten Platz erworben haben.« (Avé-Lallemant 1860: 291)

Für das Jahr 1862 sind in einer Publikation der brasilianischen Regierung Tappenbeck und Brambeer als konsularische Vertreter ab 1855 bzw. 1861 genannt: »Consul Wilhelm Tappenbeck, 21 Dezemb. 1855, Idem inter. Wilhelm Brambeer, 5 Abril 1861.«¹³ Im selben Jahr erhielt das Hamburgische Zoologische Museum und Institut einige Tierpräparate von Brambeer, der hier allerdings als Angestellter der Fa. Gebrüder Kalkmann genannt wird: »W. BRAMBEER in Fa. Gebr. KALKMANN, Para [sic], schickte 1862 Säugetiere, Vögel, Reptilien, Fische und Krebse.«¹⁴ Weinstein erwähnt in ihrem Buch »The Amazon Rubber Boom: 1850-1920«, dass »Walter [sic!] Brambeer of Tappenbeck, Brambeer & Co.« in den 1860er- und 1870er-Jahren zusammen mit einem gewissen James Bond Mitglied der Handelskammer in Pará war.¹⁵ Unter der brasilianischen Version seines Vornamens »Guilherme« ist Brambeer mehrfach in entsprechenden brasilianischen Quellen und Handelsregisterveröffentlichungen nachweisbar.¹⁶ Im Jahr 1872 wurde er auch von deutscher Seite offiziell zum »Konsul des deutschen Reiches« ernannt, eine Position, die er bis 1876 innehatte.¹⁷

Ende der 1860er-Jahre hatten Sarah Dorence Brambeer, geborene Moran, und Wilhelm Brambeer geheiratet sowie deren ein Jahr jüngere Schwester Mary Elizabeth Moran und Wilhelm Tappenbeck.¹⁸ Sarah und Wilhelm Brambeer hatten vier Kinder. Als Geburtsort ist für zwei der vier Kinder »Para, Brasilien« bzw. »Belém do Para« angegeben: Sarah (1869) und Frederic

William (1870). Für die beiden anderen ist es Wiesbaden: Francis (1873) und Adelaide (1875).¹⁹ Die enge Verbindung der Familie Brambeer nach Wiesbaden ist auch durch eine Akte im hessischen Staatsarchiv belegt, die sich mit dem »Bau-, Bauänderungs- und Abrißgesuche[n]« zum Gebäude »Sonnenberger Straße 16« befasst. Das Grundstück liegt zentral in Wiesbaden, direkt gegenüber dem Kasino und dem Kurpark. Als Eigentümer war ab dem Jahr 1862 »Consul Brambeer, Wm. [Wilhelm]« eingetragen.²⁰ Die ersten Villen entstanden hier etwa zeitgleich mit dem Bau des Paulinenschlosschens 1841 bis 1845 und das Gebiet entwickelte sich rasch zu einer der bevorzugten Wohnlagen wohlhabender Gesellschaftsschichten. In den »Hamburger Passagierlisten« sind mehrere Fahrten von Mitglie-

dern der Familie Brambeer von Hamburg nach »Para de Belem [sic]« zu finden. Der früheste Nachweis für das Ehepaar Brambeer datiert auf das Jahr 1868, der letzte gefundene von »Consul Brambeer« auf das Jahr 1882. In beiden Listen ist »Para« als Wohnort angegeben (Staatsarchiv Hamburg 2008).²¹ Eine Villa in bester Lage in Wiesbaden ab 1862, die dortige Geburt von zwei Kindern in den Jahren 1873 und 1875 sowie die Reisen zwischen Brasilien und Deutschland zeigen, dass Familie Brambeer ihren privaten Lebensmittelpunkt spätestens ab den 1870er-Jahren in Wiesbaden hatte, und dies zeigt auch, dass Brambeers Wirtschaften nicht ganz erfolglos gewesen sein kann.

Historische Einordnung der Sammlung

Da Brambeer nach eigenen Angaben ab dem Jahr 1854 in Brasilien arbeitete und 1891 verstarb, liegt der wahrscheinliche Erwerbszeitraum für die acht Federobjekte²² in den 1850er- bis 1880er-Jahren – allerdings können einzelne Stücke durchaus einige Jahrzehnte älter sein. Vergleichbare und besser dokumentierte Sammlungen wurden in Brasilien im 19. Jahrhundert von Naturwissenschaftlern wie Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), Friedrich Wilhelm Sieber (1775-1831), Johann Baptist von Spix (1781-1826), Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), Johann Natterer (1787-1843), Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852), Alfred Russel Wallace (1823-1913), Richard Spruce (1817-1893), Henry Walter Bates (1825-1892) sowie Louis (1807-1873) und Elizabeth Agassiz (1822-1907) angelegt. Einzubeziehen ist auch die wenig dokumentierte Sammlung des Arztes Francisco da Silva Castro (1815-1899), die 1865 zwischen den Museen in Stockholm und Oslo aufgeteilt wurde. Die genannten Sammlungen befinden sich heute in den Völkerkundemuseen in Berlin, Coimbra, Harvard, Lissabon, London, München, Oslo, Sankt Petersburg, Stockholm und Wien.²³ Die folgende Übersicht nennt in der zweiten Zeile, jeweils unter den Namen, die Jahre des Aufenthaltes des jeweiligen Naturwissenschaftlers in Brasilien und den heutigen Standort der Sammlungen.

Ferreira	Sieber	Spix/Martius	Natterer	Langsdorff	Bates	Wallace	Spruce	Agassiz	da Silva
1783-92	1812	1817-20	1817-35	1821-28	1848-59	1848-52	1849-64	1865	vor 1865
Lisboa	Berlin	München	Wien	Petersburg	Unklar	Unklar	London	Harvard	Stockholm
Coimbra									Oslo

Beschreibung der Objekte²⁴

Die Federbestimmungen sind von Malte Seehausen, Vögelpräparator der naturhistorischen Sammlung Wiesbaden, und einem der Autoren (Andreas Schlothauer).

145 Kopf-Binde, unbekannte Gruppe

	Maße	Material
Textiler Träger:	Länge = 38 cm, Breite = 8 cm	weiße Baumwolle
Schnüre:	L = 44 cm, B = 1 cm	weiße Baumwolle
Federn, rot:	L = 3-4 cm	Ara macao, Flügel oder Schulter (Tectrices)
Federn, orange:	L = 9 cm	Tapirage Ara sp. ²⁵ , Oberflügeldecke



Abb. 3 Kopf-Binde (Inv. Nr. 145) einer unbekannten Gruppe



Abb. 4 Feder-Band (Inv. Nr. 147) einer unbekannten Gruppe

Technik

Mit dem textilen Träger aus weißer Baumwolle sind die Federn durch Umklappen der Spule um Baumwollfäden und Verknoten der entstehenden Lasche mit einem fortlaufenden weißen Befestigungsfaden verbunden.²⁶ Die einzelnen Baumwollfäden sind auf beiden Seiten des Textils zu Schnüren verdreht. Auf der linken Seite sind es fünf, auf der rechten ist die ursprüngliche Ordnung etwas verloren gegangen und die ursprüngliche Anzahl nicht mehr feststellbar.

Tragweise

Die Länge des mit Federn besetzten Abschnittes (38 cm) lässt auf einen Gebrauch als Kopfschmuck schließen. Die Binde konnte zwar direkt um den Kopf gebunden werden, bei dieser Tragweise wäre aber der textile Träger auf der Innenseite mindestens punktuell verfärbt. Entweder wurde das Stück also ungebraucht abgegeben oder es wurde auf ein Flechtwerk gebunden. Die Autoren gehen von letzterem aus, worauf für sie auch die Länge und Anzahl der Baumwollschnüre hindeutet.

147 Kopf-Band, unbekannte Gruppe

	Maße	Material
Federabschnitt:	L = 38 cm	weiße Baumwolle
Basisfaden:	L = 120 cm	weiße Baumwolle
Federn, orange:	L = 10 cm	Tapirage <i>Ara sp.</i> ²⁵ , Oberflügel

Technik

Die Spule der Federn wurde jeweils um den Basis-Faden geklappt und die so entstandene Lasche mit einem fortlaufenden Befestigungsfaden aus weißer Baumwolle fi-



Abb. 5 Kronen des Xingú-Gebietes

xiert. Dieser bildet zur Vorderseite hin ein Kreuz und zur Rückseite verlaufen die Fadenabschnitte parallel. Auffällig ist die Länge des Basis- und des Befestigungsfadens.

Tragweise

Die Länge des Federabschnittes verweist auf eine Verwendung als Kopfschmuck und die Länge des Basis-Fadens darauf, dass das Feder-Band auf ein Flechtwerk gebunden wurde. Die Baumwolle ist bei beiden Stücken (Inv. Nr. 145, 147) sehr ähnlich und die Länge des Federabschnittes fast gleich. Wir nehmen deshalb an, dass die Feder-Binde und das Feder-Band zusammen gehören (Abb. 1). Diese wurden wohl ähnlich wie bei der Krone des Xingú-Gebietes überlappend auf einen geflochtenen Reif gebunden (Abb. 5).

Regionale Zuordnung für 145 und 147

Da (bisher) keine vergleichbaren Stücke bekannt sind, ist eine Zuordnung nicht möglich. Wichtige Erkennungsmerkmale sind die Verwendung von heller Baumwolle und Tapirage-Federn sowie die Struktur des textilen Trägers und die Kreuz-Parallel-Knoten bei dem Feder-Band.

148 Kopf-Reif vom Rio Madeira/Rio Guaporé (?) mit Feder-Band der Cofán

Maße	Material
Reif: D = 24 cm, B = 4 cm	Palmlattrippen (22), flexible Streifen (21-22)
Feder-Band: L = 53 cm	heller Baumwollfaden
Federn, grün: L = 8-10 cm	Amazona sp. (ochrocephala, farinosa), Schwanz
Feder, rot-grün-blau (1)	Amazona ochrocephala oder farinosa, Schwanz
Feder, rot-grün (1)	Amazona ochrocephala oder farinosa, Schwanz



Abb. 6 Kopf-Reif aus dem Gebiet des Rio Madeira/Rio Guaporé und Feder-Band der Cofán (Inv. Nr. 148)

Technik

Bei dem Kopf-Reif begann der Hersteller mit zwei Palmblattrippen, die spiralig mit einem Streifen aus Palmblatt oder einem vergleichbar flexiblen Material umwickelt wurden. Es wurde von innen nach außen gearbeitet und jeweils eine Rippe mit einem weiteren Streifen spiralig fixiert.²⁷ Der Kopf-Reif ist an einer Stelle mit Fäden aus dunkelbrauner Baumwolle umwickelt. Hier endet auch der weiße Faden des Feder-Bandes.

Das Feder-Band besteht aus einem weißen Baumwollfaden, an dem in regelmäßigen Abständen jeweils paarweise grüne Schwanzfedern von Amazonen fixiert sind. Diese sind an der Spule mit einer hell- bis dunkelbraunen gewachsenen Pflanzenfaser umwickelt. An zwei Stellen fehlt je eine Feder, d. h. ursprünglich waren es also 52 Federn.

Tragweise

Der Reif wurde auf dem Kopf getragen.

Regionale Zuordnung

Die Autoren sind der Ansicht, dass Feder-Band und Kopf-Reif nicht zusammengehören. Der weiße Faden ist konstruktiv nicht mit dem Reif verbunden und der um den Reif gewickelte braune Baumwollfaden unterscheidet sich farblich von dem weißen Faden des Feder-Bandes.

Für den Reif ist bisher kein Vergleichsstück nachweis-

bar. Vorgeschlagen wird wegen der Flechttechnik die Region des Rio Madeira oder des Rio Guaporé in Brasilien.

Das grüne Feder-Band ist von den Cofán, die heute im Grenzgebiet von Kolumbien und Ecuador leben (siehe unten 156) oder von ihren Nachbarn den Correguaje.

149 Bandelier²⁸ der Asháninka, Gebiet des Río Ucayali (Brasilien, Peru)

Maße

Faden:	L = 60 cm	Pflanzenfaser
Federn rot, gelb:	L = 3-4 cm	Ramphastos sp. (tucanus?), Bürzel
Federhaut gelb:	L = 5x3 cm	Ara ararauna, Körper
Haut:	L = 5-6 cm	Fellrest Pecari (?), Kehle (?)
Fruchtkerne:	Durchmesser = 0,3 cm	Unklar



Abb. 7 Bandelier aus dem Gebiet des Río Ucayali von den Asháninka? (Inv. Nr. 149)

Technik

Die Fruchtkerne wurden durchbohrt und auf eine Schnur aus Pflanzenfasern aufgezogen. Insgesamt sind 13 Stränge miteinander verbunden. An dem Bandelier sind zehn gelb-weiße und rot-weiße Tukanfedern befestigt sowie ein Stück Haut mit gelben Federn (*Ara ararauna*) und ein Stück Haut von einem Nabelschwein (?), z. B. von der

Kehle eines Pekaris (*Tayassu tajacu* oder *Tayassu pecari*).

Tragweise

Das Bandelier wurde quer über den Oberkörper, von der Schulter zur Hüfte, getragen. Meist kreuzte dann ein zweites von der anderen Schulter zur Hüfte.

Regionale Zuordnung

Das Bandelier stammt aus dem Gebiet des Río Ucayali (heute Peru, Brasilien) und möglicherweise von den Asháninka (früher Campa genannt). Ein ähnlich aussehendes Stück befindet sich im Bestand des Museums aan de Stroom in Antwerpen (Inv. Nr. 1995.02.01) und wurde 1995 von den Händlern Edouard und Renata Leroux angekauft mit der Herkunftsangabe »Campa« angekauft.

Bei der Zuordnung (per Foto) war der ehemalige Amerika-Kurator des Dresdner Völkerkundemuseums Klaus-Peter Kästner einbezogen, der auf das Gebiet des Río Ucayali spezialisiert ist. Er schreibt: »Typisch für die subandinen Proto-Aruak-Stämme Campa (Ashéninka, Asháninka), Amuesha und Machiguenga (historisch-ethnolinguistisches Areal der historisch-ethnolinguistischen Familie Aruak) ist schärpenartiger Schmuck der Männer aus mehreren miteinander verbundenen Ketten aus verschiedenen Samenkörnern mit eingearbeiteten hellen zickzackartig angeordneten Mustern sowie mit

angehängten Vogelbälgen und anderen tierischen Trophäenstücken. Jakob Mehringer verweist auch auf eine einfachere Form dieses schärpenartigen Schmucks aus mehrfarbigen losen Perlschnüren bei den Männern der Campa sowie bei Männern und Frauen der Machiguenga (»Pajonal-Asheninka (Campa-Indianer). Ihre kulturelle Stellung im Rahmen der ostperuanischen Proto-Aruak Stämme«, Hohenschäftlarn 1986: 99). Es könnte sich also bei Nr. 149 um einen Schmuck von einem der oben genannten Stämme handeln.« (Mail vom 5. Februar 2018)

156 Diadem der Cofán und Zöpfe aus Käferflügeldecken der Jivaro

Maße	Material
Diadem: D = 18 cm, B = 2 cm	Baumrinde und Baumwollfaden
Zöpfe: L = 60 cm (3) + 30 cm (1)	Käferflügeldecken
Flügeldecken: L = 3 cm (3)	<i>Chrysophora chrysochlora</i> (Scarabaeidae)
Flügeldecken: L = 4 cm (1)	<i>Euchroma gigantea</i> (Buprestidae) ²⁹
Federn, rot (Diadem):	<i>Ara macao</i> , Körper oder Flügeldecke oder <i>Ara chloroptera</i>
Federn, gelb (Diadem):	<i>Ara macao</i> , Flügeldecke
Federn, blau (Diadem):	<i>Ara macao</i> , Bürzel Unterseite bzw. <i>Ara ararauna</i> , Körper oder Rücken oder <i>Ara chloroptera</i>
Federn, gelb, rot (Zöpfe):	<i>Ramphastos</i> sp., Bürzel

Technik

Der Rindenstreifen wurden zu einem Ring geformt und die beiden Enden auf etwa vier Zentimeter Länge mit nicht fertig versponnener Baumwolle umwickelt. Auf die Außenseite des Ringes wurden dann zugeschnittene rote, gelbe und blaue Federn ziegelartig überlappend geklebt. Das zentrale Farbfeld oberhalb der Stirn ist blau, jeweils auf beiden Seiten davon folgt eine rote Fläche und anschließend auf beiden Seiten die Farbsequenz gelb - rot - gelb - rot. Auf den oberen und den unteren Rand des Ringes wurden umlaufend zwei vollständig mit weißem Baumwollfaden umwickelte Palmblattrippen (?) aufgenäht und auf der Innenseite ist das Zick-Zack-Muster eines weißen, sehr dünnen Baumwollfadens sichtbar.

Die Zöpfe aus Käferflügeldecken sind teilweise mit Nylonfäden am Diadem befestigt.

Die Flügeldecken wurden zunächst durchbohrt. Bei den drei langen Zöpfen sind diese auf einen hellbraunen Baumwollfaden gezogen und jeweils mit einem Knoten fixiert, um den Abstand voneinander zu halten. Bei dem kürzeren Zopf ist der Faden dunkelbraun. Die Abstandshaltung ist hier ohne Knoten und so, dass immer zwei



Abb. 8a, b Diadem der Cofán und Ohr-Anhänger der Jivaro (Inv. Nr. 156)

Flügeldecken gegenüber liegen. Dieser Zopf endet im oberen Bereich mit einigen weißen Glasperlen, schwarzen Kernen und einem quer laufenden Holzstöckchen. Bei einem der langen Zöpfe ist noch eine Schlaufe vorhanden, in der sich ebenfalls ein Stöckchen befunden haben könnte. Am unteren Ende aller vier Zöpfe sind jeweils 3 bis 5 gelbe und rote Federn vom Bürzel des Tukans fixiert.

Tragweise

Das Diadem war Teil einer Art Krone mit Rückenbändern (siehe Abb. 8). Das grüne Feder-Band von Inventarnummer 148 gehörte ursprünglich zu dieser Krone, denn bei den Referenzstücken in den Völkerkundemuseen Basel und Berlin (s. u.) sind derartige Federbänder aus den gleichen Materialien (Baumwolle, Amazonenfedern) und sehr ähnlicher Verbindungstechnik der Federn Bestandteil der Krone.

Die Zöpfe wurden paarweise getragen und konnten entweder mit kleinen Querhölzchen direkt im Ohr läppchen befestigt werden oder sie waren an einem kurzen Rohrstück befestigt, das durch ein Loch in demselben gesteckt wurde. Es gibt allerdings auch Kopfschmuck an dem solche Zöpfe fixiert waren.³⁰



Abb. 9 Cofán mit Federschmuck

Regionale Zuordnung

Das Diadem ist typisch für ein kleines Gebiet in der nördlichen Montaña, das den oberen Rio Napo und den oberen Rio Putumayo einschliesst. Dort bilden die isoliert-sprachigen Cofán zusammen »mit den zur Tucano-Sprachfamilie gehörenden Sioná und Secoya ein kleines historisch-ethnographisches Gebiet zwischen oberem Rio Napo und oberem Rio Putumayo, Nördlich dieses intertribalen Akkulturationsgebiets leben ebenfalls in der nördlichen Montana die Correguaje und Tama, die auch zu den West-Tucano-Stämmen zählen. Ähnlichkeiten bei verschiedenen Kulturelementen dieser Stämme sind dadurch erklärlich.« (Mail Kästner vom 12. Februar 2018) Vergleichbare und gut dokumentierte Referenzstücke für die Cofán befinden sich z. B. im Ethnologischen Museum Berlin (Sammlung Theodor Preuss) und im Museum der Kulturen in Basel (Sammlung Borys Malkin und Sammlung Hans Tschopp).³¹

Klaus-Peter Kästner hat die Autoren auf ein weiteres ähnliches Diadem mit anhängenden Feder-Bändern aus Amazonenfedern hingewiesen, das Theodor Preuss vor 1919 bei den Correguaje sammelte und sich heute mit der Inventarnummer VB10264 in den Beständen des Ethnologischen Museums Berlin befindet. Kästner schreibt: »Eine gewisse Ähnlichkeit mit den Ornamenten des Correguaje-Federkopfreifs erkenne ich bei den Ornamenten auf der bichromen (rot/weißen) Keramik und auf den Rudern bzw. Paddeln der Correguaje (ebenfalls Slg. Preuss). Zu diesen Ornamenten gehören gepunktete Linien, die auch auf dem Federkopfreif zu sehen sind.« (Mail vom 12. Februar 2018)

Die Zöpfe können eindeutig einer der Jivaro-Gruppen zugeordnet werden.³²

157 Hinterkopf-Stecker vom Oberen Solimões

Maße	Material
Länge, gesamt = 42 cm, Holz = 38 cm	Holz, Baumwolle, Wachs/Harz
Federn an Spitze, weiß: L = 10-12 cm	<i>Ardea cocoi</i> , <i>Ciconia maguari</i>
Federn, rot: L = 3-4 cm	<i>Ara macao</i> , <i>Ara chloroptera</i> , Körper
Federn, gelb: L = 3-4 cm	<i>Ara ararauna</i> , Körper
Federn, blau: L = 3-4 cm	<i>Ara macao</i> , Bürzel oder <i>Ara ararauna</i> , Rücken oder <i>Ara chloroptera</i>
Federn, grün: L = 3-4 cm	<i>Amazona sp.</i> , Körper
Federn, schwarz: L = 3-4 cm	<i>Crax sp.</i> , Körper
Federn, rosa	<i>Platalea ajaja</i> , Körper



Abb. 10 Kopf-Stecker vom oberen Solimões (Inv. Nr. 157)

Technik

Die Federkiele wurden, von oben beginnend, jeweils mit einem durchlaufenden Faden aus weißer Baumwolle am Holzstab fixiert. Die Federn bilden Farbsequenzen und die unteren Lagen überlappen die oberen ziegelartig. Am unteren Ende des Stabes ist der Baumwollfaden in einem Stück Wachs/Harz verklebt. Der Holzstab wurde unten zugespitzt, sodass er in einen Kopf-Reif gesteckt werden konnte.

Tragweise

Der Feder-Stecker wurde hinter dem Kopf in einen Reif gesteckt.

Regionale Zuordnung

Ein sehr ähnlicher Stecker befindet sich im Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini in Rom (Inv. Nr. 14477G) und wurde laut dem anhängenden Etikett am oberen Solimões gesammelt; so wird in Brasilien der Amazonas oberhalb der Mündung des Rio Negro genannt. Vermerkt ist auf dem Etikett weiterhin: »Mus. Rio Janeiro, 1889«. ³³ Wegen der einfachen Technik und der nachlässigen Herstellung gehen die Autoren davon aus, dass der Feder-Stecker nicht für traditionelle Feste verwendet wurde.



Abb. 11,12 Zwei Zepter der Mundurukú (Inv. Nrn. 158, 159)

Klaus-Peter Kästner schreibt: »Ich möchte ergänzend hinzufügen, dass dieser zu einem Kopfschmuck gehörende Federstecker wahrscheinlich von einer Ethnie nördlich des oberen Amazonas (Solimões) ist – vermutlich von einem Stamm der östlichen Tucano im Flussgebiet des Rio Uaupés (siehe dazu Theodor Koch-Grünberg: »Zwei Jahre unter den Indianern: Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905«, Berlin 1909, Bd.1: 307 (Abb. 191), 325 (Abb. 204).« (Mail vom 5. Februar 2018)

158 Feder-Zepter der Mundurukú

Maße	Material
L = 70 cm, B = 3 cm	Pfeilrohr, Baumwollfaden, gewachste Pflanzenfaser
Griff: L = 18 cm	
Federn, gelb: L = 4 cm	Ara ararauna, Körper (Unterseite)
Federn, blau: L = 50 cm	Ara ararauna, Schwanz
Federn, orange: L = 6 cm	Tapirage von Ara sp., Flügeldecke
Federn, schwarz: L = 3 cm	Crax alector oder Crax fasciolata, Körper

159 Feder-Zepter der Mundurukú

Maße	Material
L = 65 cm, B = 3 cm	Pfeilrohr, Baumwollfaden, gewachste Pflanzenfaser
Griff: L = 13 cm	
Federn, rot: L = 3 cm	<i>Ara macao</i> oder <i>Ara chloroptera</i> , Körper
Federn, rot: L = 50 cm	<i>Ara macao</i> , Schwanz
Federn, orange: L = 6 cm	Tapirage von <i>Ara sp.</i> , Flügeldecke
Federn, schwarz: L = 3 cm	<i>Crax alector</i> oder <i>Crax fasciolata</i> , Körper

Technik (beide Zepter)

Der Zepter besteht aus vier Elementen: einem Pfeilrohr, vier langen Ara-Schwanzfedern, die an der Spitze mit kurzen Federn verziert sind, einem orangen und einem schwarzen bzw. einem rot-schwarzen Feder-Band.

Das Pfeilrohr wurde in der oberen Hälfte in vier Teile gespleißt und als offene Konstruktion fixiert. An der Spitze der langen Schwanzfedern wurden die kurzen Körperfedern mit einer gewachsenen Pflanzenfaser befestigt. Über einen Basis-Faden wurden jeweils die Spulen der orangenen Tapiragefedern bzw. der schwarzen und roten kurzen Federn geklappt und mit einem durchlaufenden Befestigungsfaden zu einem Feder-Band verbunden.

Die vier Schwanzfedern wurden an den Kielen mit der Konstruktion des Pfeilrohres verbunden. Es folgte das Feder-Band mit orangefarbenen Tapirage-Federn und anschließend ein Feder-Band mit den kurzen schwarzen bzw. roten Federn.³⁴ Abgeschlossen wurde der Federteil durch eine Umwicklung mit hellbraunem Baumwollfaden.

Tragweise

Der Griff aus Pfeilrohr ragte aus der Konstruktion heraus und hier wurde der Zepter mit der Hand gehalten.

Regionale Zuordnung

Die Zepter sind von den Mundurukú. Hinsichtlich der Farbfolgen kann Inventarnummer 159 als häufiger Typus – knapp die Hälfte der 95 bisher erfassten Zepter gehört dazu – betrachtet werden, während von der Art der Inventarnummer 158 nur dieses eine Exemplar bekannt ist.

Schlussbemerkungen

Die von den Autoren rekonstruierten Lebensdaten von Wilhelm Brambeer ergeben einen wahrscheinlichen Sammlungszeitraum zwischen den 1850er- und den 1880er-Jahren. Zwar kann nicht vollständig ausgeschlossen werden, dass nicht »Consul Brambeer«, sondern eines seiner Kinder einzelne Objekte erwarb, jedoch spricht auch die vergleichende Analyse der Objekte nicht gegen eine Entstehungszeit vor 1880. Mangels Dokumentation ist unklar, ob die Sammlung ursprünglich einmal umfangreicher war.

Im weltweiten Vergleich ist der Federschmuck der Brambeer-Sammlung bedeutend. Bis auf den Feder-Stecker mit der Inventarnummer 157 sind alle Stücke von hoher Qualität, gemessen am erhaltenen Gesamtbestand amazonischen Federschmuckes dieser Periode. Auch der Erhaltungszustand ist im Vergleich mit anderen Museumssammlungen sehr gut. Obwohl es bisher nur acht Inventarnummern sind, konnten die Autoren insgesamt 13 Objekte identifizieren. In zwei Fällen (Inv. Nr. 148, 156) sind Objekte unterschiedlicher Regionen miteinander verbunden.

Nr.	Region	Objekte	Seltenheit	Erhaltung	Qualität
145	unbekannt	1	singulär	sehr gut	hoch
147	unbekannt	1	singulär	sehr gut	hoch
148	unbekannt+Cofán	2	selten	sehr gut	hoch
149	Río Ucayali	1	selten	sehr gut	hoch
156	Cofán+Jívaro	5	selten+häufig	sehr gut	hoch
157	Oberer Amazonas	1	selten	gut	niedrig
158	Mundurukú	1	sehr selten	sehr gut	hoch
159	Mundurukú	1	selten	sehr gut	hoch

Die beiden Zepter können den Mundurukú (Inv. Nr. 158, 159), die Zöpfe aus Käferflügeldecken den Jívaro sowie das Diadem und das Feder-Band den Cofán (Inv. Nr. 148, 155) zugeordnet werden. Für Inventarnummer 149 wird das Gebiet des Río Ucayali und für 157 der Bereich des Oberen Amazonas vorgeschlagen. Eine regionale Zuordnung durch ausreichend dokumentierte Vergleichsstücke war also nicht in allen Fällen möglich (siehe Tabelle). Die Inventarnummern 145 und 147 sowie der Reif von 148 sind singulär, d. h. in keiner anderen Museumssammlung ist (bisher) ein vergleichbares Stück nachweisbar, – was den drei Stücken erhebliche Bedeutung verleiht. Der

Kopfschmuck der Cofán ist zwar nicht vollständig vorhanden, allerdings ist ein vergleichbar früh gesammelter Kopfschmuck von diesen (bisher) aus keiner anderen Museumssammlung bekannt. Der Federzepter der Mundurukú (Inv. Nr. 158) ist in seiner Farbfolge (bisher) einmalig.

Die regionale Streuung ist durchaus typisch für Sammlungen von in Brasilien lebenden Kaufleuten (und Konsuln).³⁵ Eine Sammlungsstrategie ist nicht erkennbar und es handelt sich daher um eine An-Sammlung von Stücken, die ihr Entstehen zufälligen Begegnungen verdankte. Als Quelle kommt natürlich auch der schon genannte Avé-Lallement, ein Bürger Lübecks, in Frage. Dieser erwähnt an mehreren Stellen seines Buches den Erwerb von Objekten bzw. äußert durch Beschreibungen sein Interesse für solche. (Der Verbleib seiner Sammlungen ist nicht feststellbar.) Über die Motive des Sammelns von Wilhelm Brambeer kann derzeit nur spekuliert werden.

Text Martin Nadarzinski, Andreas Schlothauer

Fotos Museum Wiesbaden (Abb. 1, 3, 4, 6-8, 10-12), Sepp Köpf (Abb. 5), Andreas Schlothauer (Abb. 2)

ANMERKUNGEN

1 Im Museum befinden sich kaum Unterlagen, daher beruht dieser Artikel auf Recherchen in verschiedenen Archiven und der vergleichenden Analyse der Objekte. Letztere basiert auf der Datenbank »Federschmuck des Amazonas-Gebietes« (von Andreas Schlothauer), in welcher derzeit die Bestände von 66 europäischen und zwei brasilianischen Museen ganz oder teilweise fotografisch erfasst sind (etwa 15.000 Objekte).

2 »Sonstiges« sind: Deckelschachteln (4), Rohrstäbe (3) und brasilianische Dollarscheine aus dem Jahr 1833 (12). »Waffen« sind: Bögen, Pfeile, Köcher und Speere.

3 Die damalige Volontärin am Museum der Weltkulturen in Frankfurt, Liane Gugel, schreibt in einem internen Bericht: »Da bis zur Revision 1989 nur Listen der einzelnen Sammlungen existierten, entstand vermutlich bei oder kurz nach der Revision ein Inventarbuch. Eine neue Zählung wurde vorgenommen, da zuvor jede Sammlung mit der Inventarnummer »1-« begann und somit mehrere Objekte die gleiche Nummer aufwiesen. Aus heute nicht mehr nachzuvollziehenden Gründen weist dieses Inventarbuch [...] viele Lücken auf.« (2004: 4)

4 Siehe »Naturwissenschaftliche Sammlung 2017«. Bei beiden Stücken waren 2009 die Ausdrucke mit den Objektlegenden vorhanden: 145: »Federkrone. Federn des hellroten Ara (ara macao) und Baumwolle. Brasilien, vermutl. Bundestaat Pará. Slg. Brambeer, um 1900« 156: »Kopfreif mit Ketten aus Käferflügeldecken« und »Holzreif, Papageienfedern, Flügeldecken von Prachtkäfern (Buprestidae), Brasilien, vermutl. Bundesstaat Pará, Slg. Brambeer, um 1900«

5 Die weißen Fäden bei 145, 148 (Etikett Typ A) und 157, 158 (Etikett Typ B) sind sehr ähnlich. Möglicherweise wurden die älteren Etiketten an den Stücken 145 und 148 später noch einmal neu befestigt.

6 Bei dem Besuch von A. Schlothauer am 7. Februar 2009 waren die Etiketten nicht mehr an den Objekten befestigt; sie befanden sich in ei-

ner Klarsichthülle bei diesen (Inv. Nr. 145, 147, 148, 156-59).

7 Die Autoren haben bisher nicht geprüft, ob auf den Etiketten der anderen Objekte der Brambeer-Sammlung ebenfalls Nummern stehen. Deren systematische Erfassung steht also noch aus.

8 Die Texte auf den Etiketten lauten:

O145

Etikett A: »Naturh. Museum, Wiesbaden« [Druck], »7, Diadem von roten und gelben Federn. Brasilien. G: Geschwister Brambeer« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »145, Diadem aus roten und gelben Federn. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

O147

Etikett A: »Naturh. Museum, Wiesbaden« [Druck], »7, Diadem aus gelben Federn. Brasilien. G: Geschwister Brambeer« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »147, Diadem aus gelben Federn. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

O148

Etikett A: »Naturh. Museum, Wiesbaden« [Druck], »8, Geflochtener Ring mit Federschmuck. Brasilien. G: Geschwister Brambeer« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »148, Geflochtener Ring mit Federschmuck. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

O149

Etikett A: »Naturh. Museum, Wiesbaden« [Druck], »13, Breites Bandolier aus Fruchtkörnern mit Tukanfederschmuck. Brasilien. G: Geschwister Brambeer« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »149, Breites Bandolier aus Fruchtkörnern. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

O156

Etikett A: »Naturh. Museum, Wiesbaden« [Druck], »21, Kopfreif mit herabhängendem Strange aus den Flügeldecken des Buprestiskäfers. Brasilien. G: Geschwister Brambeer« [Hand]

Etikett B: »Naturhist. Museum, Wiesbaden« [Druck], »21, Kopfreif mit herabhängendem Gehänge aus den Flügeldecken des Buprestiskäfers. Brasilien. G: Geschwister Brambeer« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »156, Kopfreif mit Gehänge aus den Flügeldecken des Prachtkäfers. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

O157

Etikett B: »Naturhist. Museum, Wiesbaden« [Druck], »Feder-Tanzzepter. Brasilien. Col. Consul Brambeer, Para, Brasil. G: Geschwister Brambeer, Wbdn. Nr. 36« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »159, Feder-Tanzzepter. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

O158

Etikett B: »Naturhist. Museum, Wiesbaden« [Druck], »Feder-Tanzzepter. Brasilien. Col. Consul Brambeer, Para, Brasil. G: Geschwister Brambeer, Wbn. Nr. 37« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »158, Feder-Tanzzepter. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

O159

Etikett A: »Naturh. Museum, Wiesbaden« [Druck], »38, Federtanzzepter. Brasilien. G: Geschwister Brambeer.« [Hand]

Etikett C: »Naturwissenschaftliche Sammlung, Museum Wiesbaden« [Druck], »159, Feder-Tanzzepter. Brasilien. Slg. Brambeer« [Hand]

9 Zwei Hinweise gibt es auf das Geburtsjahr 1831. Auf einer genealogischen Internetseite findet sich der Eintrag: »Frederick William Brambeer, Born on 1831. Frederick William married Sarah Dorence Moran and had 4 children. He passed away on 1891. Spouse(s): Sarah Dorence Moran, 1843-Unknown. Children: Francis Brambeer, Frederick William Brambeer, Sarah Brambeer, Ada Moran Brambeer (1875-1942).« (<https://www.ancestry.com/genealogy/records/frederick-william-bram->

beer_14495677, 11. Dezember 2017)

Ein weiterer Hinweis ist die Anzeige eines F. W. Brambeer in der „Staats und Gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Korrespondenten, Nr. 135, Anno 1831, Am Freitage, den 10. Juni“. „Heute wurde meine liebe Frau von einem Knaben glücklich entbunden. Hamburg, den 8ten Juni 1831“. (www.books.google.de, Suchbegriffe „Brambeer 1831“, 11. Dezember 2017) „Friedri. Wilh. Brambeer“ findet sich im Jahr 1841 als Eintrag im Mitgliederverzeichnis der St. Johannis-Loge zur goldenen Kugel in Hamburg: „[Mitglied] 509; [Eintritt] 1836, April 7.; Friedri. Wilh.; Oekonom d. Erholung, deckte a. Lehl. 1841.“ (Graupenstein, W.: „Der g. v. u. v. St. Johannis-Loge zur goldenen Kugel in Hamburg bei der Säcularfeier ihres Bestehens am 29. August 1870 brüderlichst gewidmet vom Verfasser., S. 186“; digitale Version: www.books.google.de, Suchbegriff „Wilhelm Brambeer“, 11. Dezember 2017)

Das o. g. Todesjahr 1891 wird teilweise bestätigt durch eine Eintragung im Wiesbadener Adressbuch von 1890-1892, in dem ab 1891/92 Frau Brambeer als Witwe geführt wird (Anfrage an das Stadtarchiv Wiesbaden, 20. September 2017).

10 Im Jahr 1808 floh der portugiesische Hofstaat – etwa 15.000 Personen – von König Johann VI. von Portugal und Brasilien (1767-1826) vor den Truppen Napoleons nach Brasilien.

11 Die Verwaltungsakte für die Konsulate in Brasilien hat die Signatur R 252650 (Anfrage vom 27. November 2017 und Einsicht am 22. Januar 2018). Das in diesem Zusammenhang wichtigste Dokument ist ein Brief von Wilhelm Brambeer (Pará) an »Seine Excellenz Herrn Grafen von Bismarck« vom »13. October 1870« (Blatt 21): »Aus Hamburg gebürtig, bin ich bereits seit 16 Jahren in dieser Stadt ansässig, wo es mir in meiner commerciellen Stellung als einer der Chefs des Hauses Tappenbeck Brambeer durch zahlreiche Beziehungen zu den Autoritäten der Provinz gelungen ist, nicht allein hinreichende Erfahrung in den hiesigen Verhältnissen zu sammeln, sondern auch mit einigem Einfluß die mir anvertrauten Interessen wahrnehmen zu können.«

Die Herkunft aus Hamburg wird auch in vorhergehenden Schreiben von Tappenbeck erwähnt: »Herr Brambeer aus Hamburg« (Briefe Wilhelm Tappenbeck vom 3. Mai 1869, Blatt 15 und 19).

12 Der Linienverkehr mit Dampfschiffen wurde am Amazonas im Jahr 1853 etabliert. Alle zwei Wochen fuhr um 1859 ein Dampfer zwischen Manaus und Belém sowie alle zwei Monate von Manaus nach Tabatinga (Avé-Lallemant 1860: 69).

13 Relatório da Repartição dos Negocios Estrangeiros, Rio de Janeiro 1862, Anhang 2, S. 34, N. 11 Quadro do corpo estrangeiro residente no Imperio. (www.books.google.de, Suchbegriff „Brambeer“, 11. Dezember 2017)

14 Siehe Mitteilungen aus dem Hamburgischen Zoologischen Museum und Institut, Bände 55-58, Hamburg 1957, S. 18. Die Firma Kalkmann betrieb zwischen 1853 und 1884 eine Reederei mit Schiffsverkehr nach Pernambuco, gelegentlich auch nach Pará. »Konsul KALKMANN, Pernambuco, schenkte dem Museum 1854 und 1855 Säugetiere und Vögel.«

15 »The composition of Pará's Chamber of Commerce in the 1860's and 1870's [...] James B. Bond, a businessman and United States consul in Pará, was elected vice-president and Walter [sic!] Brambeer of Tappenbeck, Brambeer & Co., a German exporting firm, served as second secretary.« (Weinstein 1983: 64)

16 1865 »264 De acordo com Ernesto Cruz (1996: 167-168), em estudo sobre a História da Associação Comercial do Pará, a praça de comercio de Belém em janeiro de 1865, estava formada pelas casas comerciais e mercantis e firmas de propriedade ou que tinham como sócios: Manoel Joaquim Pimenta Bueno, A. E. da Costa, J. A. Corrêa, Guilherme

Brambeer« »S. 159 Fußnote 264 (<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1359.pdf>)

1869: <https://de.scribd.com/document/316089769/Almanak-Do-Para-1870>: http://memoria.bn.br/pdf/704555/per704555_1870_00206.pdf

1873: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=704555&pagfis=4374>

1876: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=369381&pagfis=2157> <http://ufdc.ufl.edu/AA00011611/15464/1x>

1883: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=385573&pagfis=7935>

Alle: 11. Dezember 2017.

17 »(Nr. 815.) Seine Majestät der Kaiser und König haben im Namen des Deutschen Reichs [...] die bisherigen Verweser der Konsulate des Norddeutschen Bundes Hugo Seeling zu Ceará, Kaufmann Wilhelm Brambeer zu Pará de Belem [...] zu Konsuln des Deutschen Reichs [...] zu ernennen geruht.« (Deutsches Reichsgesetzblatt Band 1872, Nr. 12, Seite 94, 15. April 1872; digitale Version: https://de.wikisource.org/wiki/Ernennung_zu_Deutschen_Konsuln._Vom_15._April_1872, 20. September 2017; Anfrage an das Archiv des Auswärtigen Amtes vom 27. November 2017

18 Sarah Dorence Moran wurde im Jahr 1843 in Brooklyn (USA) geboren und verstarb am 7. Juli 1923 in Wiesbaden. Auf der schon genannten genealogischen Internetseite heißt es: »Tappenbeck married Mary Elizabeth Moran and had a child. Spouse(s) Mary Elizabeth Moran, 1844-Unknown, Children: Frederick W. Tappenbeck« (https://www.ancestry.com.au/genealogy/records/tappenbeck_14067868, 11. Dezember 2017). In einem Zeitungsartikel von 1920 wird Sarah Dorrance Brambeer als Schwester von Mary Elizabeth Tappenbeck bezeichnet (The Brooklyn Daily Eagle 1920: 60, digitale Version: <https://www.newspapers.com/newspage/57088464/>, 11. Dezember 2017).

19 In den Unterlagen des Stadtarchivs Wiesbaden sind nur drei Kinder genannt: Frederic William Brambeer (* 1.12.1870 in Belém do Pará, † 20.8.1931 in London); Francis Moran Brambeer (* 5.7.1873 in Wiesbaden, † 29.1.1946 in Wiesbaden); Adelaide Moran Brambeer (* 18.10.1875 Wiesbaden, † 12.5.1942 in Zürich). (Mail-Anfrage vom 20. September 2017) Auf der genannten genealogischen Internetseite sind es vier Kinder: »Francis Brambeer, Frederick William Brambeer, Sarah Brambeer und Ada Moran Brambeer (1875-1942).« (https://www.ancestry.com/genealogy/records/frederick-william-brambeer_14495677, 11. Dezember 2017) Die Lebensdaten für Sarah lauten: »Sarah Dorrance "Sessa" Brambeer Berenberg-Gossler (* 7. April 1869, † 29. November 1954)«. Ihr Grab befindet sich auf dem Alten Niendorfer Friedhof in Elmsbüttel bei Hamburg. (<https://www.findagrave.com/memorial/150468546/sarah-dorrance-berenberg-gossler>, 11. Dezember 2017. Im »Genealogischen Handbuch des Adels«, Band 20, Band 118, Limburg an der Lahn 1999 ist auf Seite 33 der Eintrag: »Sarah (Sessa) Brambeer, * Para, Brasilien, 7. 4. 1869, † Hamburg 29.11.1954, T. d. Kaufm. u. Konsuls Wilhelm B. u. d. Dorrance Moran« (www.books.google.de, Suchbegriff „Sarah Brambeer“, 11. Dezember 2017).

20 HHStaW, 408, 11

21 https://search.ancestry.de/cgi-bin/sse.dll?db=hamburgpl_full&gsfn=&gsln=brambeer&Submit=Suche&db=uki1871&gss=IMAGE&rank=1, 17. Oktober 2017

22 Inventarnummern 145, 147, 148, 149, 156, 157, 158, 159.

23 Die von Ferreira gesammelten Objekte sind im Museu e Laboratório Antropológico da Universidade in Coimbra und in der Academia das Ciências in Lissabon. Der von Sieber gesammelte Federschmuck ist Teil der Sammlung Johann Centurius von Hoffmannsegg und befindet sich im Ethnologischen Museum Berlin. Die Sammlung Spix und Martius ist im Museum Fünf Kontinente in München und die Natterer-

Sammlung im Weltkulturen Museum in Wien. Die von Langsdorff gesammelten Objekte sind in der Ethnografischen Abteilung der Kunstkamera in St. Petersburg. Der heutige Standort der Sammlung von Bates war nicht feststellbar und die ethnographischen Objekte von Spruce sind wenigstens teilweise im British Museum in London. Die Sammlungen von Wallace verbrannten zum Teil 1852 bei der Rückreise auf dem Schiff. Die Sammlung von Agassiz ist im Peabody Museum of Archaeology and Ethnology der Harvard University in Cambridge und die von da Silva im Världskulturmuseum Stockholm und im Nasjonal-museet Oslo.

24 Die Terminologie ist im Bereich von Federschmuck bisher unterschiedlich. Verwendet werden in diesem Artikel die Worte »Feder-Band«, »Feder-Binde«, »Kopf-Reif« etc., die einer der Autoren auch in seinen anderen Artikeln für unterscheidbare Typen verwendete. Die Maßangaben basieren zum Teil auf den Fotos und sind daher nicht exakt, d. h., es sind Abweichungen bis zu einem Zentimeter zu erwarten. Die Untersuchung der Objekte war per Augenschein als berührungsvermeidende Analyse möglich. Nur Restauratoren dürfen heute in Museen Objekte auf eine Art untersuchen, die ein Nachvollziehen der Technik ermöglicht. Unabhängig voneinander haben Malte Seehausen, der Vogelpräparator der naturhistorischen Sammlung, und einer der Autoren (Andreas Schlothauer) die Federn bestimmt. Letzterer auf Basis seiner Arbeitsfotos aus dem Jahr 2009. Wir haben unsere Ergebnisse diskutiert und im folgenden eine gemeinsame Variante gefunden. M. Nadarzinski konnte die Objekte im September und Oktober 2017 untersuchen, A. Schlothauer war am 7. Februar 2009 in Wiesbaden.

25 Auffällig ist die unterschiedliche Färbung der Tapirage-Federn bei 145 und 147. Es könnten verschiedene Verfahren bei unterschiedlichen Ara-Arten angewendet worden sein – z. B. A. macao, A. chloroptera, A. ararauna.

26 Das Verknüpfen einzelner Federn mit einem textilen Träger ist im Amazonas-Gebiet eine sehr seltene Technik. Fast immer werden die Federn durch Fäden verbunden und diese Feder-Bänder auf den textilen Träger genäht. Per Augenschein konnten die Verbindung der Federn untereinander bzw. mit dem Textil und die Webtechnik des textilen Trägers nicht ausreichend analysiert werden. Auch die Anzahl der Federn und der Reihen pro Farbe sind noch zu bestimmen.

27 Zur Herstellung eines vergleichbaren Reifes siehe Aruá/Schlothauer 2015.

28 In der Sammlung Brambeer gibt es noch sechs weitere ähnliche Bandeliere (Inventarnummern 150-155), an denen teilweise noch Federreste vorhanden sind.

29 Bezüglich der Zöpfe gibt es zwei weitere Etiketten in Wiesbaden. Auf weißem Papier steht mit Schreibmaschine getippt: »Südamerikanischer Schmuck aus Flügeldecken des Prachtkäfers der Gattung Eucheroma« bzw. »Brasilianischer Kopfschmuck; angefertigt aus Flügeldecken des Blatthornkäfers der Gattung Chrysophora« und „Geisthardt, def. 1980« [Handschrift]. Der Entomologe Michael Geisthardt war von 1973 bis 2000 Kurator des Wiesbadener Museums.

30 Zum Beispiel eine Kopf-Binde mit der Inventarnummer 1920.07.158, die von Rafael Karsten gesammelt wurde und sich seit 1920 im Völkerkundemuseum in Göteborg befindet, oder der Kopf-Reif (Inv. Nr. VA03327) im Ethnologischen Museum Berlin mit der Herkunftsangabe »Chanchamay« aus der Sammlung von »Dr. J. M. Macedo«, Museumseingang 1882.

31 Im Ethnologischen Museum Berlin ist es die Inventarnummer VB10288, Museumseingang 1920. Im Museum der Kulturen Basel sind es die Inventarnummern IVc15247 und IVc17171, erworben 1982 von Borys Malkin mit der Herkunftsangabe »Santa Rosa, Río San Miguel«,

und die Inventarnummer IVc17200, erhalten von dem Geologen Hans Tschopp im Jahr 1967.

32 Referenzstück ist z. B. im heutigen Världskulturmuseum Göteborg die Inventarnummer 1920.07.208, die von Rafael Karsten im Jahr 1919 gesammelt wurde.

33 Der Zoologe und Anthropologe Enrico Hillyer Giglioli (1845-1909) erhielt das Stück im Dezember 1889 vom Museum in Rio de Janeiro; es könnte also noch einige Jahrzehnte älter sein.

34 Unterhalb der Feder-Bänder ist auf das Rohr eine Schicht aufgebracht, um die gewünschte Breite zu erhalten. Da diese vollständig von den Federn bedeckt wird, lässt sich über das Material derselben nichts sagen.

35 Zu nennen sind hier z. B. Emil Zarges (1871-1935), dessen Sammlung sich im Lindenmuseum in Stuttgart befindet, und Oskar Dusend-schöns (Lebensdaten unklar) Sammlung im Musée d'ethnographie de Genève.

QUELLEN

LITERATUR

- Aruá, Anisio und Andreas Schlothauer: Anisio Aruá – die Herstellung eines Kopf-Reifes der Aruá, in: *Kunst&Kontext*, 10, 2012, S. 41-47
 Avé-Lallemant, Robert: *Reise durch Nord-Brasilien 1859*, Leipzig 1860
 Forshaw, Joseph M.: *Parrots of the World*, Princeton University Press 2006
 Gugel, Liane (2004): Bericht über die ethnographische Sammlung im Museum Wiesbaden, Naturwissenschaftliche Sammlung. Unveröffentlichtes Dokument
 Handbook of the Birds of the World, Barcelona 1997 (Band 2: Hokkos; Band 4: Papageien; Band 6: Eisevögel; Band 7: Tukane)
 Mitteilungen aus dem Hamburgischen Zoologischen Museum und Institut, Bände 55-58, Hamburg 1957
 Pagenstecher, Arnold: Jahresbericht, erstattet in der Generalversammlung des Nassauischen Vereins für Naturkunde vom 15. December, in: Pagenstecher, Arnold (Hrsg.): *Jahrbücher des Nassauischen Vereins für Naturkunde* Jahrgang 42, X-XIV, Wiesbaden 1889
 Schlothauer, Andreas: Mundurukú and Apiaká Featherwork in the Johann Natterer Collection, in: *Weltmuseum Wien Friends* (Hrsg.): *Archiv* 63-64, 2014, S. 64-81
 Weinstein, Barbara: *The Amazon Rubber Boom 1850-1920*, Stanford 1983

INTERNET

- Hamburger Staatsarchiv (2008): *Hamburger Passagierlisten* (Bestand 373-I; VIII A 3; Band 002 und Band 022)
www.museum-wiesbaden.de/museum/info/geschichte, 20. 11. 2017
www.mwnh.de/zeitreise/info.html, 22.11.17
 The Brooklyn Daily Eagle, 20.10.1920, 60, 20. 11. 2017

Auswärtigen Amt, Politisches Archiv in Berlin
 Acta IC. betreffend: das Bundesconsulat in Pará de Belem, Consulat des Deutschen Reiches vom 1. September 1871 bis Januar 1892, Bd. 1 Amerika (Signatur R 252650)

Hessisches Landesmuseum für Kunst und Natur
 Inventarliste Ethnologica der ethnographischen Sammlung des Landesmuseums Wiesbaden



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 leistungstarker und zuverlässiger Partner!

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

Unsere moderne 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!



»Ein Mantel oder Kleidungsstück aus Nootka Sound«

Zur Herkunft eines Zedernbastmantels von der dritten Reise des James Cook

Die Sammlung Johann Wäber in Bern

Als Teilnehmer an der dritten Reise von James Cook (1776-1780) erwarb der englische Maler und Zeichner schweizerischer Herkunft, Johann Wäber (1751-1793), eine ethnografische Sammlung, die er 1791 der Stadt Bern schenkte. Zuerst Bestandteil der Sammlungen der Städtischen Bibliothek, wurde sie 1803 dem neu gegründeten Naturhistorischen Museum übergeben. Als dieses 1881 in neue Räumlichkeiten umzog, wurde sie Teil des dann begründeten Antiquarischen Museums, bis sie letztlich an das heutige Bernische Historische Museum (BHM) gelangte. Für jeden Übergang der Sammlung wurde ein Inventar der Objekte angelegt, beginnend mit einer Transportliste für die Verschiffung von London nach Bern. All diese Li-

sten weichen geringfügig voneinander ab, und einige Bearbeitungsfehler schlichen sich bei der letzten Inventarisierung ein. Dort wurden sowohl ein Mantel der Maori¹ aus neuseeländischem Flachs (Inv.Nr. 1791.503.0023) als auch einer aus Zedernbast der Nuu-chah-nulth² von Vancouver Island (Inv.Nr. 1791.503.0024, Abb. 1) als von den Freundschafts-Inseln (Tonga) stammend erfasst. Spätestens ab dem Jahr 1957 wurden beide Mäntel den Maori zugeschrieben.³

1978 wurde die Zuschreibung des Nuu-chah-nulth-Mantels entsprechend korrigiert.⁴ Beide Stücke weisen keines der zum Teil noch erhaltenen Schilder mit Objekt- und Herkunftsangaben von Wäber selbst auf. Die Zuschreibung zur Wäber-Sammlung erfolgte aufgrund des Vorhandenseins solcher Stücke in den Inventarlisten.



Abb. 1 Mantel aus Zedernbast von den Nuu-chah-nulth (Vancouver Island, Kanada), vor 1778 (BHM Inv.Nr. 1791.503.0023)

Während die früheste bekannte Liste für den Transport der Sammlung einen Mantel der Maori listet, finden sich dort drei Mäntel der Nuu-chah-nulth (in den Listen Nootka genannt):

- »1 Mantel oder Kleidung aus Nootka Sound
- 1 Tlahoo oder Mantel aus Neu Zeeland sehr schön
- 1 Winter Mantel oder Kleidung Nootka Sound
- 1 Mantel der Einwohner in Nootka Sound, der Peltz der See-Otter, sehr gesucht und kostbar in China.«⁵

Das im 17. Jahrhundert begonnene Donationenbuch der Burgerbibliothek listet diesen Teil der Sammlung Wäber bei Eingang auf Seite 269 wie folgt:

- »1 Mantel oder Kleidungsstück aus Nootka-Sound
- 1 Tlahoo oder Mantel aus Neu-Seeland
- 1 Wintermantel aus Nootka-Sound
- 1 Mantel der Einwohner von Nootka-Sound, der Pelz ist von See-Otter, sehr geschätzt in China.«⁶

Ein von 1810 bis 1878 laufendes Inventar des Antiquariums listet im »Verzeichniß der vor der im Jahre 1803 erfolgten Stiftung des Naturhistorischen Museums auf die Bibliothek geschenkten Naturalien und Kunstsachen« die Stücke so:

- »1791 Hr. Weber, Reise-Gefährte des Captain Cook als Mahler (Archiv Archäologie, AV 1)
- 1 Mantel oder Kleidungsstück aus Nootka Sound
- 1 Tlahoo oder Mantel aus Neu-Seeland
- 1 Wintermantel aus Nootka-Sound
- 1 Mantel der Einwohner in Nootka-Sound, der Pelz ist von See-Otter, sehr geschätzt in China.«

In einem 1827 begonnenen Inventar findet sich erstmals eine geografische Gliederung der Sammlung Wäber.



Abb. 8 Ausschnitt aus dem 1827 begonnenen Inventar der Sammlungen des Naturhistorischen Museums in Bern.

Dort ist für Neuseeland kein Mantel aufgeführt, und auf Seite 13 werden unter »Kleider und Geräthschaften von der Northwest Küste von Amerika« nur noch zwei Stücke erwähnt:

»59.a Mantel oder Kleidungsstück aus Nootka Sound.

59.b Wintermantel mit Fransen von ebendaher.«

Dem zweiten Eintrag folgt eine spätere Ergänzung »2 Stck. von Bast«. Es wäre möglich, dass der neuseeländische Mantel in diesem Inventar als Teil der Sammlung aus Nordamerika gelistet wurde.⁷

Der Mantel aus Seeotterfell ist nicht mehr aufgeführt. Dieser findet sich wiederum in einer dem Inventar folgenden Ergänzung auf unpaginierten Seiten, ebenso der Maori-Mantel:

»82. Ein Hahoo oder Mantel, den die Einwohner von Neuseeland tragen. Ist sehr künstlich und schön von ihrem Flachs? gemacht – nicht gewoben – sondern sehr artig und dicht geknüpft. Zu beiden Seiten mit einem artig geflochtenen weißgrauen und zimtbraunen Rand, und unten mit einem breiten, fester geknüpften oder geflochtenen, aus abwechselnden Feldern von verschiedenen Zeichnungen bestehenden breiten Rand oder Saum, der mit langen gelblich grauen Hundshaaren befrantzt ist.

83. Ein Mantel, zur Kleidung dienend, aus Nootka Sound. Ein sehr dickes, schweres Gewebe von einem Stoffe, der feiner und weicher als Cocosfibern, fast wie Bois-Dentelle ist, und vielleicht aus grobem Maulbeerbast verfertigt worden. Ringsum mit Frantzen.

84. Ein Mantel aus Nootka Sound von Seeotterfellen, welche in China sehr kostbar sind. Auf einem Gewebe von obigem Stoffe (wie N. 83) aufgenähet. Zu beiden Seiten des Pelzes sind breite [...] von geflochtenem (vielleicht Flachs) worauf Taschendeckelförmige Verzierungen eingeflochten sind: ringsum grobe lange Frantzen gleiche freye Fäden, und an deren Statt unten lange frey hängende Riemen von Pelz und andere aus obigem vegetabilen Stoffe.«

Einer der Mäntel der Nuu-chah-nulth scheint demnach bereits zu dieser Zeit die Sammlung auf derzeit ungeklärte Art wieder verlassen zu haben. In die Inventare des Bernischen Historischen Museums fanden dann nur noch zwei Mäntel Eingang, die ursprünglich als von den »Freundschaftlichen Inseln« (Tonga) stammend erfasst und später in »Neuseeland« korrigiert wurden. Optisch und technisch besteht zwischen den erhaltenen Mänteln eine gewisse Nähe, was die früheren Verwechslungen erklären kann. Es bestehen jedoch auch klare Unterschiede:

»Ein Mantel oder Kleidungsstück aus Nootka Sound«

Das hauptsächlich aus ungefärbten Pflanzenfasern bestehende Bekleidungsstück (Inv. Nr. 1791.503.0024) besitzt die Form eines flachen, liegenden Rechtecks mit konvexer Unterkante (Maximale Maße: 172 cm Länge, 114 cm Breite). Das Zentrum besteht aus einer einfachen, mit schmalen Zwischenräumen versehenen Zwirnbindung. Diese ist an der oberen Kante, zusammen mit einem Lederstreifen, zu einer geflochtenen Borte verarbeitet. Dieser Lederstreifen war ursprünglich ein Randabschluss aus Seeotterfell. (Abb. 2)

Das Haar ging über die Zeit verloren. Zu den Seiten schließt das Bekleidungsstück mit einer in Flechttechnik gebildeten Borte ab. Die Unterkante zierte ein Streifen aus Fransen. Dafür hängen die in der Zwirnbindung senkrecht verlaufenden Faserbündel aus dem Zentrum heraus und sind zusätzlich mit verzwirnten Fäden versehen. Neben Pflanzenfasern wurde auch Fell verwendet. Aus diesen Materialien wurden verschiedene Formen der Kleidung hergestellt, zum Beispiel Hüte, Capes, Mäntel und Schurze. Diese dienten, neben dem Schutz vor Witterung, manchmal durch eingearbeitete Muster als Informationsträger.

Johann Wäber hinterließ mehrere Zeichnungen, unter anderem von Vancouver Island und seinen Bewohnern. Für den hier besprochenen Mantel scheinen aufgrund seiner Abmessungen und des Vergleiches mit

historischen Abbildungen solcher Mäntel zwei Tragevarianten möglich.⁸ Er konnte sowohl von Frauen als auch von Männern über eine der Schultern gelegt sowie seitlich unterhalb des gegenüberliegenden Arms gebunden werden und reichte bis über die Knie. (Abb. 3) Oder er wurde beidseitig um die Schultern dicht am Hals drapiert, vorn befestigt und bedeckte dann den Körper etwa bis auf Höhe der Taille oder Hüfte.

Technischer Aufbau sowie Ähnlichkeiten mit Maorimänteln

Wir kommen zurück auf die Verwechslung der Inventarnummer 1791.503.0024 (Vancouver Island), die irrtümlich den Maori aus Neuseeland zugeschrieben wurde (s. o.). Dies könnte auf einige ähnliche technische Komponenten im Aufbau zurückzuführen sein, die im Folgenden voneinander abgegrenzt werden.

Auf den ersten Blick gleicht das zu untersuchende Bekleidungsstück (Inv. Nr. 1791.503.0024, Abb. 1) einigen Manteltypen der Maori, vor allem einem sogenannten *kaitaka*, wie er auch in der Sammlung Wäber vorkommt. (Abb. 4)⁹

Bezüglich der Fertigung, der Wahl der Materialien und der Gestaltung sind Gemeinsamkeiten feststellbar. Die Form einer zweidimensionalen rechteckigen Bekleidung mit nach außen gerundeter unterer Längskante wie bei dem Stück vom Nootka Sound ist auch bei den *kaitaka*-Mänteln der Maori möglich (Tamarapa 2011: 140, 177);



Abb. 2 „A Sea Otter“, Gravur nach einer Zeichnung von Johann Wäber, 1785 (Inv. Nr. BHM 1785.500.0031)



Abb. 3 „A Man of Nootka Sound“, Gravur nach einer Zeichnung von Johann Wäber, 1785, gut erkennbar der Fellrand des Mantels (Inv. Nr. BHM 1785.500.0026).



Abb. 4 kaitaka-Mantel der Maori aus Neuseeland, vor 1778 (BHM Inv. Nr. 1791.503.0024)



Abb. 5 Zedernbastklopfer der Nuu-chah-nulth aus Walknochen, vor 1778 (BHM Inv.Nr. 1791.401.0008)

doch ein wesentlicher Unterschied liegt in der Verzwirnung der Fäden. Das Mittelstück von Inventarnummer 1791.503.0024 ist mittels einfacher Zwirnbindung gefertigt; es liegen immer zwei aktive Fadenreihen (Zwirn 2s/Z)¹⁰ in einem Abstand von 0,4 cm vor, die zum nächsten Paar einen Abstand von 0,8 bis 1,0 cm messen.

kaitaka-Mäntel hingegen sind in doppelter, zueinander gerichteter s- und z-kreuziger Zwirnbindung hergestellt.¹¹

Auch in der Färbung und Erscheinung des Materials sind Unterschiede erkennbar. Die bräunliche Färbung des Materials, vermutlich handelt es sich um Zedernbast (*Xanthocyparis nootkatensis*)¹², hebt sich von den in hellem Naturton gehaltenen Neuseelandflachsfasern (*Phormium tenax*) der kaitaka-Mäntel ab.

Wie ein kaitaka-Mantel besitzt Inventarnummer 1791.503.0024 ein ungedrehtes passives Fadensystem. (Tamarapa 2011: 141) Dieses ist hier jedoch von stärkerem Durchmesser als im aktiven System. Das faserige, matte und unregelmäßige Erscheinungsbild der passiven Fäden weist auf eine Klopftechnik zur Extraktion der Fasern hin. Wie bei den Maori (Hiroa 1950: 168) konnten auch bei den Nuu-chah-nulth die groben holzigen Anteile mit einem Schlägel aus einer Pflanze herausgetrieben werden, sodass die weichen Fasern zurückblieben. (Abb. 5)

Wie ein kaitaka-Mantel besitzt Inventarnummer 1791.503.0024 eine obere schmale Borte, zwei zu den Seiten und eine zur unteren Längskante. Ein deutlicher Unterschied ist jedoch die 17 bis 19 cm breite Fransenborte, die zur unteren Längskante gebildet ist. Die Fransen sind bei korowai-Mänteln¹³ zumeist in schwarzer Farbe gehalten, jedoch nicht in Form einer Rundung angelegt.

Im Fall der Fransen von Inventarnummer 1791.503.0024 hängen die passiven Fäden als dicke Stränge aus der Zwirnbindung heraus. Diese Bindung wurde zuvor über 3,2 bis 3,4 cm durch nah beieinander liegende aktive Einträge stabilisiert. Nach anschließenden 2,5 Zentimetern sind die passiven Fäden zum stabilisierenden Abschluss in Paaren oder zu dritt in einfacher Zwirnbindung zusammengekommen. An der letzten aktiven Reihe, die bereits die passiven Fäden in Paaren zusammenfasst, sind oberhalb der Stränge separate ungefärbte Zwirne (2s/Z) in die Bindungspunkte auf der Vorder- und Rückseite eingelegt. Damit verstärken sie das Erscheinungsbild der Fransen. (Abb. 6)

Oberhalb der Fransenborte liegen entlang der Rundung Erweiterungsstellen in der Zwirnbindung vor. Die Rundung der unteren Längskante beträgt eine maximale



Abb. 6 Schema des unteren Randabschlusses des Zedernbastmantels der Nuu-chah-nulth
(© Anna-Maja Lyko)

Höhe von 20 cm. Sie ist durch eingezogene aktive Fäden gebildet, die nicht an den Kanten, sondern erst später beginnen und vorzeitig enden. Damit unterscheiden sie sich von Maorimänteln, die im Zentrum durch zusätzlich eingezogene aktive Reihen für Schultern und Hüften ausgeformt sind. (Blackman 2011: 86-87) Es liegt daher im Bekleidungsstück vom Nootka Sound keine gezielt hergestellte Form zur Anpassung an den Körper vor. An der oberen Längskante sind darüber hinaus zwei Bindebänder (Zwirn 2z/S) relativ nah zueinander in der Mitte des Bekleidungsstücks vorhanden. Diese sind unterhalb der Borte durch die Zwirnbindung hindurchgezogen, hierdurch in der Mitte halbiert gelegt und die Enden sind miteinander einfach verknötet. Die 5,5 bis 7,5 cm breiten Borten an den Schmalseiten sind in einer Flechttechnik, wohl in Flechtsprang (Seiler-Baldinger 1991: 60, Abb. 93b) aus Zwirnen (2s/Z) hergestellt.¹⁴

Den Abschluss zur oberen Längskante bildet eine 1 cm breite geflochtene Borte (Abb. 7), wie sie, technisch gesehen, auch bei Maorimänteln möglich ist. (Blackman 2011, S. 88, Tamarapa 2011, S. 99) Dafür sind die Fadenenden des passiven Systems zunächst paarweise in einfacher Zwirnbindung gehalten, bevor sie verflochten wurden. Zusätzlich ist hier bei Inventarnummer 1791.503.0024 als Schmuckelement ein Lederstreifen von 0,3 bis 0,4 cm Breite eingeflochten, der sich bei einem Maorimantel durch einen farblich abweichenden Faden, bestehend aus Pflanzenfasern oder Tierhaar, absetzen würde.

Insgesamt ist das Kleidungsstück der Nuuch-chah-nulth sehr viel dichter und gröber verarbeitet als übliche *kaitaka* der Maori und damit auch von höherem Gewicht.



Abb. 7 Oberer Randabschluss des Zedernbastmantels der Nuuch-chah-nulth

Fazit

Wie an diesem Beispiel aufgezeigt, bedarf es bisweilen der interdisziplinären Untersuchung eines Objektes, um dessen ursprüngliche Herkunft festzustellen. Bei Eingang der Wäber-Sammlung in die Burgerbibliothek der Stadt Bern im Jahr 1791 war diese vermutlich noch korrekt inventarisiert worden. Da jedoch die Objekte in der Bibliothek nicht etikettiert wurden und die von Wäber selbst angefertigten Etiketten entweder unvollständig oder abgefallen waren, kam es zu verschiedenen Verwechslungen. Teils vom Original abweichende Abschriften des ursprünglichen Inventars und das Verschwinden einiger Objekte traten hinzu. Die hier erfolgte technische Analyse im Abgleich mit der Herkunftsgeschichte des besprochenen Stückes liefert nun den zweifelsfreien Beweis, dass der Ursprung des Mantels nicht in Neuseeland liegt; fast sicher stammt er von Vancouver Island. Ein Abgleich der technischen Details mit weiteren von dort stammenden Stücken wird dies belegen.

Text Martin Schultz (martin.schultz@varldskulturmuseerna.se) und Anna-Maja Lyko (AM.Lyko@gmx.de)

Fotos BHM (Abb. 1-5), Anna-Maja Lyko (Abb. 6) Martin Schultz (Abb. 7, 8)

- 1 Die Maori bewohnten Neuseeland, als die ersten Europäer dort eintrafen.
- 2 Die Nuuch-chah-nulth, vormalig Nootka genannt, leben entlang der Westküste von Vancouver Island in Kanada.
- 3 Siehe Henking 1957, S. 378–379. Beide Mäntel sind deckenartig und nicht Mäntel im europäischen Sinn. Die hier verwendete Bezeichnung folgt der in der Literatur üblichen Bezeichnung für diese Kleidungsstücke.
- 4 Kaeppler 1978, S. 63; dabei wurden allerdings die Inventarnummern der beiden Stücke vertauscht.
- 5 Schiffsliste James Cook: »Verzeichniß einicher Merkwürdigkeiten aus dem Süd-See welche durch Hr. Weber auf seiner Reise mit dem Capt. Cook gesammelt und nach Engelland gebracht worden sind«, Bernisches Historisches Museum, Archiv der Archäologischen Sammlung. Wir danken Sabine Bolliger-Schreyer, Kuratorin der Archäologischen Sammlung, für den Zugang zum Archivmaterial.
- 6 Der erklärende Eintrag im Donationenbuch lautet: »DN Iohannes Weber, Bürger von Bern, Mahler in London und Reisegefährte des Capitän Cook auf seinen Reisen um die Erde. MDCCLXXXIV. Voyage to the pacific Ocean performed under the direction of Capt. Cook, Clarke and Gore in the years 1776–80. illustrated with maps and cuts etc., London 1784. 3 Vol. & 1 Vol. Cuts fol. No. Die Kupferstiche zu diesem Werk sind nach den Zeichnungen Herrn Webers gemacht worden.«
- 7 Kataloge der Archlog. & ethn. Sammlung, Notizen Verzeichnis allen derjenigen Gegenstände und Merkwürdigkeiten welche in den unteren Sälen des Naturhistorischen Museums zu Bern aufbewahrt werden. 1827, Verfertigt von Hr. Studer
- 8 De Saint-Sauveur, Jacques Grasset 1787, S. 246–251; Cook, King 1784, S. 2, Abb. 42.
- 9 Beim *kaitaka* handelt es sich um einen hellen fußlangen Mantel mit geometrischer Borte am Fußende und ggf. an den Seiten. (Best 1898, S. 639; Tamarapa 2011, S. 187)
- 10 Die Angaben zum Aufbau der Fäden und Zwirne erfolgt nach den in der Textilrestaurierung angewandten Richtlinien des Centre International d'Etudes des Textiles Anciens, Lyon, Frankreich. So zeigt hier die erste Angabe die Anzahl und Drehung der Einzelfäden und die Zweite deren gemeinsame Verzwirnung.
- 11 Tamarapa 2011, S. 141; Blackman 2011, S. 181; vgl. Seiler-Baldinger 1991, S. 39, 164.
- 12 Vgl. Feest 1995, S. 135 f.; Kaeppler 1978, S. 63, 157. Heutige Bezeichnung der Pflanze siehe Little et al. 2004, S. 1872–1881.
- 13 korowai-Mäntel der Maori sind helle, mit Fransen besetzte Mäntel. (Tamarapa 2011, S. 178, 187)
- 14 Maorimäntel, z. B. *kaitaka* weisen im Unterschied dazu an den Schmalseiten feine gemusterte Borten in der Technik des umwickelnden Bindens auf. (Blackman 2011 83–85)

ARCHIVMATERIAL

Bernisches Historisches Museum

- Verzeichnis allen derjenigen Gegenstände und Merkwürdigkeiten welche in den unteren Sälen des Naturhistorischen Museums zu Bern aufbewahrt werden. 1827, Verfertigt von Hr. Studer
- Verzeichniß einicher Merkwürdigkeiten auß dem Süd-See welche durch Hr. Weber auf seiner Reise mit dem Capt. Cook gesammelt und nach Engelland gebraucht worden sind.
- Verzeichniß der von der im Jahre 1803 erfolgten Stiftung des Naturhistorischen Museums auf die Bibliothek geschenkter Naturalien- und Kunstsachen

Burgerbibliothek, Bern

Donationenbuch der Stadtbibliothek

LITERATUR

- Best, Elsdon: *The Art of the Whare Pora: Notes on the Clothing of the Ancient Maori, their Knowledge of preparing, dyeing, and weaving Various Fibres, together with some Account of Dress and Ornaments, and the Ancient Ceremonies and Superstitions of the Whare Pora*, in: *Transactions and Proceedings of the New Zealand Institute* 31, 1898, S. 625–658
- Blackman, Margery: *Whatu The Enclosing Threads*, in: Awhina Tamarapa (Hrsg.): *Whatu Kakahu*, Wellington 2011, S. 75–93
- Cook, James und James King: *A Voyage to the Pacific Ocean, Undertaken in His Majesty's Ships the Resolution and the Discovery in the Years 1776, 1777, 1778, 1779 and 1780*, 3 Volumes, London 1784
- Feest, Christian F.: *Cook Voyage Material From North America, The Vienna Collection*, in: *Archiv für Völkerkunde* 49, 1995, S. 111–186
- Henking, Karl: *Die Südsee- und Alaskasammlung Johann Wäber. Beschreibender Katalog. Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums*, XXXV. und XXXVI, Jahrgang, 1955/56, S. 325–389
- Hiroo, Te Rangi (Sir Peter Henry Buck): *The Coming of the Maori*, Wellington 1950
- Lyko, Anna-Maja: *Drei Neuseeländische Federmäntel aus den Sammlungen der Abteilung Weltkulturen der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim. Unpublizierte Masterarbeit an der Technischen Hochschule Köln*, 2017
- Kaeppler, Adrienne (Hrsg.): *Cook Voyage Artifacts in Leningrad, Berne, and Florence Museums*, Honolulu 1978
- Little, Damon P. und Andrea E.S. Schwarzbach und Robert P. Adams und Chang–Du Hsieh: *The Circumscription And Phylogenetic Relationships Of Callitropsis And The Newly Described Genus Xanthocyparis (Cupressaceae)*, in: *American Journal of Botany* 91 (11), 2004, S. 1872–1881
- De Saint-Sauveur, Jacques Grasset: *Costumes civils actuels de tous les peuples, volume 4: Americas*. Paris 1787; Online: <https://qmackie.com/2013/12/14/images-of-nootka-island-people-1787>, 3.10.2017
- Seiler-Baldinger, Annemarie: *Systematik der textilen Techniken*, Basel 1991

III Sü 593 – auf Trophäenjagd in der Südseesammlung der rem



Abb. 1 Zahnkette, Reiss-Engelhorn-Museen, Inv.Nr. III Sü 593.

In der ethnologischen Sammlung der Reiss-Engelhorn-Museen (rem) befindet sich eine von den Gilbert-Inseln stammende Kette aus 142 menschlichen Zähnen, die an einer Schnur aus Pflanzenfasern aufgereiht sind.¹ Das Objekt kam im April 1931 als Geschenk von Frederick (Friedrich) Ferdinand Hentze, einem in Sydney lebenden Belgier, der im Wollgeschäft tätig war², an das damalige Zeughaus-Museum.

Zahnketten aus Polynesien in Museumssammlungen

Mannheim verdankt Frederick Ferdinand Hentze eine Reihe von Schenkungen, die in den Jahren 1929 bis 1937 eingingen und hauptsächlich Objekte aus dem Südseeraum enthielten. Wie und wann die oben beschriebene

Zahnkette in den Besitz des Sammlers Hentze kam, ist nicht geklärt, sodass sie nur anhand von Vergleichsobjekten aus anderen Sammlungen grob in das 19. Jahrhundert eingeordnet werden kann.³ Heute existieren Zahnketten in nur noch wenigen Exemplaren in Privat- oder Museumssammlungen⁴, obwohl die aus menschlichen Zähnen bestehenden Ketten einst im gesamten ozeanischen Raum verbreitet gewesen sein müssen.⁵

Die frühesten historisch gesammelten und unter Verwendung von Menschenzähnen hergestellten Objekte Polynesiens sind ein Ohr- und ein Brustschmuck aus Neuseeland, die von den Reisen von James Cook stammen. (Kaeppeler 1978: 179) Beispiele ähnlicher Colliers stammen aus Neuseeland, von den Fidschi-Inseln und von den Salomonen. (Skinner 1953)

Herstellung und Ursprung

Für die Herstellung der Zahnketten wurden fast ausschließlich einwurzelige Zähne, vorzugsweise Schneide- und Eckzähne, verwendet.⁶ Auf zweifädig verdrehte Schnüre aus Pflanzenfasern (möglicherweise Kokos) wurden sie beidseitig durchbohrt aufgefädelt. Bei einigen Exemplaren wechseln sich die menschlichen Zähne mit Glas- oder Muschelperlen oder anderen Säugetierzähnen ab, auch Arm- und Kniebänder und Ohringe wurden auf diese Weise hergestellt. (Fairfield 1937)

Das Auffädeln der Zähne konnte ein- oder doppelreihig erfolgen, wobei die einzelnen Bestandteile der Ketten – Zähne und Muschelschalen – nicht durch Knoten oder andere Abstandshalter voneinander getrennt waren. Für die eng gebundenen Zahnketten sind bis zu 200 Zähne aufgefädelt worden, sodass das Zahnmaterial offensichtlich von mehreren Individuen stammt. Ob die Zähne von verstorbenen Vorfahren oder den besiegten Feinden des Trägers der Kette genommen wurden und das Objekt somit einem Trophäen- oder Ahnenkult zuzuschreiben ist, wird bis heute diskutiert. Nicht ganz von der Hand zu weisen ist der Einwand von Howarth, dass, da die mikronesischen Gesellschaften eher klein waren, eine einzelne Kette mehrere Generationen einer Sippe – oder kriegerischer Auseinandersetzungen – in sich vereinigen könnte. (Howarth 2009)

Der Umstand, dass Zahnketten auf der neuseeländischen Südinsel auch in Gräbern gefunden wurden (Skinner 1953), spricht weder für noch gegen eine der beiden Alternativen. Als sicher kann gelten, dass der Besitz und das Tragen solcher Ketten hochrangigen Mitgliedern der Gemeinschaft vorbehalten waren, die das Mana, die dem Objekt innewohnende Kraft, kontrollieren konnten.

Analyse der Mannheimer Zahnkette

Von der ursprünglich aus 142 einwurzeligen Zähnen bestehenden Kette sind noch 77 Zähne erhalten, die an einer gedrehten Schnur aus Pflanzenfasern (Kokos?), aufgereiht sind. Die Schnur besteht aus zwei mehrfaserigen Fäden, die miteinander S-verdreht wurden. Das Fragment besitzt eine Länge von 23 cm, sodass die ursprüngliche Kette eine Länge von ca. 40 bis 50 cm gehabt haben muss.⁷ Zur Befestigung waren die Zähne in mesio-distaler Richtung durchbohrt worden, drei Zähne weisen sogar noch eine unvollständige Perforation auf. Anhand

der trichterförmigen Abschrägung auf beiden Seiten lässt sich erkennen, dass die Durchbohrung beidseitig erfolgte, bis ein Durchstoß erreicht war. Die Zähne sind dicht gedrängt und ohne größere Abstandshalter aufgefädelt worden, wodurch ein Verrutschen der einzelnen Zähne verhindert wird. Die Zähne zeigen ferner keine einheitliche Ausrichtung.

Die 77 Zähne verteilen sich auf 29 Schneidezähne, 26 Eckzähne und 22 Prämolaren, die sowohl den Ober- als auch Unterkiefer repräsentieren. Es handelt sich ausschließlich um Zähne des bleibenden Gebisses. Die Zähne stammen von Individuen verschiedenen Alters, darunter ein Kind zwischen acht und zwölf Jahren.⁸

Da einige der Zähne starke Abnutzungserscheinungen und Karies zeigen, kann von Personen fortgeschrittenen Alters ausgegangen werden. Die detaillierte Aufschlüsselung nach Zahnposition in Ober- und Unterkiefer ergab, dass die für die erhaltenen Teile der Kette verwendeten Zähne von mindestens sieben Individuen stammen. Für die komplette Kette kann daher eine wesentlich höhere Mindestindividuenzahl zugrunde gelegt werden.

Die erhaltenen Zähne zeigen eine hohe Kariesbelastung (42 von 77 Zähnen, Kariesintensität 54,5 %), wobei es sich überwiegend um oberflächliche Karies handelt, die lediglich den Schmelz betrifft. Sieben Zähne fallen durch die ungewöhnliche Lokalisierung des Kariesdefektes auf. Bei ihnen liegt ein oberflächlicher bis ausgehnter Defekt am Zahnhals wenig unterhalb der Krone auf der Zahnvorderseite vor, darüber hinaus ist auch die glatte Kronenfläche in Form von Aufrauhungen und Verfärbungen betroffen. Diese Art der Karies beginnt üblicherweise an den Zahnfleischrändern und breitet sich von dort über die glatten Zahnflächen aus. Die oberen Frontzähne sind üblicherweise stärker betroffen als die unteren. In der klinischen Odontologie wird dieses Syndrom bei Kindern als »Nursing-Bottle« und bei Erwachsenen als »Bäckerkaries« (als Berufskrankheit) bezeichnet. Ursächlich sind organische Säuren, die von einer überproportionalen Exposition der Zähne mit niedermolekularen Kohlenhydraten herrühren. Welche Nahrungsmittel bei den Bewohnern der Gilbert-Inseln zu diesem Kariesbild führten, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.

Des Weiteren zeigen einige Schneide- und Eckzähne Schmelzhypoplasien, die Anzeichen einer krankheits- oder ernährungsmangelbedingten Wachstumsstörung zum Zeitpunkt der Kronenbildung sind.

Die oberen Schneidezähne besitzen auf der Zungen-
seite stark entwickelte Ränder, die eine tiefe linguale
Grube umfassen. Aufgrund dieser Form wird dieser
Zahntyp als schaufelförmig bezeichnet. Schaufelförmige
Schneidezähne treten am häufigsten in Populationen
mongoloiden Ursprungs auf (Turner 1990); gemeinsam
mit anderen phänotypischen und genetischen Merkma-
len erlauben sie theoretisch eine Rekonstruktion der Be-
siedlungsgeschichte der pazifischen Inseln. Da jedoch an
der Zahnkette die für eine weitergehende odontologische
Untersuchung notwendigen Molaren fehlen, kann an
dieser Stelle nicht mehr zur Herkunft der durch ihre Zäh-
ne repräsentierten Individuen ausgesagt werden.

Schlussbemerkungen

Trotz seines fragmentarischen Zustandes war es den-
noch möglich, dem oben beschriebenen Objekt weitere
Informationen zu entlocken. Es reiht sich hinsichtlich
seiner Herstellungsweise, der Repräsentanz mehrerer
Individuen und seiner Herkunft gut in die Reihe bekann-
ter Exemplare ein. Eine Besonderheit ist sicherlich die
Verwendung von Zähnen eines nicht-erwachsenen Indi-
viduums, auch wenn diese Tatsache für die Deutung des
Objektes nur wenig aufschlussreich ist. Ebenfalls unklar
bleibt der Kontext, in dem diese Zahnketten genutzt wur-
den. Vielleicht bringt die historische Fotosammlung der
rem in Zukunft Licht ins Dunkel, da zumindest von den
Salomonen Bilder von Krieger*innen, geschmückt mit Ketten
und Wadenbändern aus menschlichen Zähnen, vorlie-
gen. Die Bewohner der Salomonen waren für ihre Über-
fälle auf benachbarte Inseln zum Zweck der Kopffjagd be-
kannt und schmückten sich mit den Zähnen ihrer
erschlagenen Feinde. Ob dieser Brauch in ähnlicher Wei-
se auf den über 2.000 Kilometer entfernt liegenden Gil-
bert-Inseln ausgeübt wurde, bleibt weiter zu verfolgen.

Text und Foto *Amelie Alterauge, Martin Schultz*

ANMERKUNGEN

- 1 Inventarnummer III Sü 593; die Gilbert-Inseln gehören heute zum Inselstaat Kiribati im Westpazifik und damit zum mikronesischen Raum, der zusammen mit Melanesien und dem östlich anschließenden Polynesien den Kulturraum Ozeanien bildet.
- 2 Jacobs, Marjorie: »Hentze, Margaret Edith (1909–1947)«, Australian Dictionary of Biography, National Centre of Biography, Australian National University, <http://adb.anu.edu.au/biography/hentze-margaret-edith-6645/text11449>, 9. Januar 2014.
- 3 Die Ankunft der ersten amerikanischen und britischen Missionare in den späten 1850er-Jahren markiert den Beginn der Christianisierung auf den Gilbert-Inseln und damit die langsame Aufgabe der alten Sitten und Gebräuche. Erst 1892 werden die Gilbert-Inseln britisches Protektorat, ab 1916 gemeinsam mit den Ellice Inseln sogar Kronkolonie. 1979 erreichen die Gilbert-Inseln unter dem Namen Kiribati ihre Unabhängigkeit.
- 4 National Gallery of Australia Inv. Nr. 2009.26; Kiribati National Cultural Centre and Museum, Collection H. E. Maude; British Museum Inv. Nr. Oc1921.0221.5; American Museum of Natural History Inv. Nr. 80.1/2452.
- 5 Aus schriftlichen Zeugnissen geht hervor, dass auch im melanesischen Raum, in Neuirland und auf den Admiralitätsinseln (beide gehören zu Papua-Neuguinea) Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts noch Zahnketten angefertigt wurden. (Parkinson 1907)
- 6 Aus Neuseeland sind ferner Imitationen menschlicher Zähne aus Muscheln oder Walknochen bekannt, die möglicherweise aufgrund einer gesteigerten Nachfrage angefertigt wurden. (Skinner 1930, 1953)
- 7 Ein zweifädiger Zwirn aus gedrehter Pflanzenfaser belegt, dass das Objekt zu einem frühen Zeitpunkt bereits repariert wurde.
- 8 Dieses Individuum wird durch maximal sechs Zähne mit noch nicht fertig ausgebildeter Wurzel repräsentiert, darunter ein oberer Caninus (23) und ein unterer Prämolare (35). Bei den übrigen vier Zähnen ist lediglich am Apex noch eine Öffnung zu erkennen.

QUELLEN

LITERATUR

- Fairfield, F. G.: A Necklace of Human Teeth He Maioha Maukaki, in: *The Journal of the Polynesian Society* 46, 183, 1937, S. 130–133
- Kaeppler, A.: *Artificial Curiosities*, Honolulu 1978
- Parkinson, R.: *Thirty Years in the South Seas: land and people, customs and traditions in the Bismarck Archipelago and on the German Solomon Islands*, Nachdruck und Übersetzung von 1907, Sydney 2010
- Skinner, H. D.: *Maori Amulets in Stone, Bone, and Shell*, in: *The Journal of the Polynesian Society* 43, 170, 1934, S. 106–117
- Skinner, H. D. und W. J. Philipps: *Necklaces, Pendants, and Amulets from the Chatham Islands and New Zealand*, in: *The Journal of the Polynesian Society* 62, 2, 1953, S. 169–195
- Turner, Ch. G.: *Major Features of Sundadonty and Sinodonty, Including Suggestions About East Asian Microevolution, Population History and Late Pleistocene Relationships with Australian Aborigines*, in: *American Journal of Physical Anthropology* 82, 1990, S. 295–317

INTERNET

- Howarth, C.: Kiribati Necklace (ririko). artonview 58, 2009, <http://cs.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=188078>, 9. Januar 2014

BÜCHER

Schubert, Alexander und Nikolai Grube (Hrsg.): Maya – Das Rätsel der Königsstädte. München 2016, 336 Seiten

Das Historische Museum der Pfalz präsentierte vom 2. Oktober 2016 bis zum 23. April 2017 eine großangelegte Sonderausstellung über die klassische Mayakultur. Diese realisierte das Museum in Kooperation mit der Abteilung für Altamerikanistik und Ethnologie der Universität Bonn und mit zwei guatemalteken Institutionen: der Fundación La Ruta Maya und dem Museo Nacional de Arqueología y Etnología in Guatemala-Stadt. Außerdem waren drei deutsche Museen als Leihgeber beteiligt: das Rautenstrauch-Joest-Museum und das Schokoladenmuseum in Köln sowie das Ethnologische Museum in Berlin. Die Ausstellung war zuvor im Drents Museum in Assen, Niederlande, und danach, vom 25. Mai 2017 bis zum 7. Januar 2018, im Museo Arqueológico de Alicante, Spanien, gezeigt worden.¹

Die Ausstellung

In ihrem ersten Abschnitt präsentierte die Ausstellung die DFG-finanzierte Grabung in der mexikanischen Ruinenstätte Uxul an der Grenze zu Guatemala, die Bonner Altamerikanisten unter der Leitung Nikolai Grubes durchgeführt hatten. Sie ordnete diese auch in die Geschichte der archäologischen Mayaforschung ein. Im zweiten Abschnitt wurden hauptsächlich Objekte der beiden guatemalteken Institutionen gezeigt, die Einblicke in Kunst und Lebenswelt der klassischen Maya geben sollten. Nun arbeitete nicht nur das Grabungsteam in Uxul, wie in der Ausstellung dargelegt, mit modernster Grabungstechnik, sondern auch innerhalb der Ausstellung wurde zielgerichtet Multimediatechnik implementiert. Der mit Hilfe eines iPads® zu erkundende Stadtplan Uxuls wird jedem Besucher sicherlich in Erinnerung bleiben und die curved screen Technik konnte im Panoramabildformat ihre volle Stärke ausspielen. Die multimedialen Präsentationen demonstrierten eindrücklich die Leistungsfähigkeit der während der Grabung genutzten nichtinvasiven Mess- und Durchleuchtungstechniken, mit deren Hilfe ein breites Datenspektrum erhoben werden konnte, das die präsentierten detaillierten Rekon-

struktionen ermöglichte. Der sinnvoll dosierte Technikeinsatz und die geschickte Nutzung der engen und dunklen Sonderausstellungsräume des Museums vermittelten das Gefühl, regelrecht in die Welt der klassischen Maya einzutauchen. Betrat man die Ausstellung, so sah man sich zunächst vor der aus dem dichten Wald herausragenden Silhouette Tikals. Nach dieser ersten Begegnung mit den stummen Zeugen einer vergangenen Kultur folgte die Präsentation der Forschungsgeschichte und der archäologischen Grabung in Uxul, wobei hier insbesondere moderne Grabungstechnik vorgestellt wurde. Die Ruinenstätte selbst konnte dann mit Hilfe des bereits angesprochenen Bodenplanes und eines computeranimierte Rekonstruktionen nutzenden Begleitfilmes erkundet werden. Dieser präsentierte die Stadt und den dortigen Tagesablauf. Der weitere Ausstellungsverlauf thematisierte unterschiedliche Bereiche der Lebenswelt der klassischen Maya, dies anhand überwiegend aus Guatemala geliehener Objekte. Dabei wurde auch auf Politik und Handelsnetzwerke eingegangen, auch auf die bis heute nicht vollständig geklärten Beziehungen zur zentralmexikanischen Metropole Teotihuacan. Gegen Ende der Ausstellung behandelte ein Filmbeitrag den sogenannten Kollaps der klassischen Mayakultur, wobei Nikolai Grube ein differenziertes und nicht monokausal angelegtes Bild des Kollapsprozesses zeichnete. Ein Bild, das sich auch gegen allzu eindimensionale, aber heute umweltpolitisch durchaus gern gesehene, primär in der Ökologie begründete Erklärungen richtet, wie sie etwa von Richard Gill oder Jared Diamond publikumswirksam vorgetragen werden. Den AusstellungsmacherInnen ist in Speyer, sicherlich keinem Zentrum altamerikanistischer Forschung, eine beeindruckende Schau gelungen, die unterschiedliche Alters- und Interessentengruppen anzusprechen vermochte. So fühlten sich auch Kinder angesprochen, wie etwa meine Nichte und mein Neffe, und dies beruhte nicht nur auf der Einbindung des speziellen Programms für Kinder. Schade war, dass die Ausstellung keine Objekte aus der Grabung in Uxul präsentieren konnte. Dies hätte den Abschnitt über die archäologische Grabung und die Stadt Uxul auf der einen Seite und den Abschnitt über die Lebenswelt und Geschichte der klassischen Maya auf der anderen Seite stärker verschränkt. Leider stand dem die Verleihpolitik des mexikanischen

Staates entgegen. Fast zeitgleich lief in Berlin eine Maya-Ausstellung, die vom INAH bereitgestellt worden war. Sie ging als Gesamtpaket auf Reisen, inklusive eines bereits in Mexiko verfassten Kataloges.²

Die Speyrer Ausstellung nutzte moderne Technik in sehr ansprechender und sinnvoller Weise. Bei der Präsentation einiger Objekte, wie Keramiken, hätte man sich aber auch »klassische« Technik gewünscht. So wären die Rück- oder Unterseiten einiger Objekte beispielsweise die eindrucksvolle Bemalung einiger polychromer Keramiken durch Spiegel in den Vitrinen besser zur Geltung gekommen.

Der Katalog

Der hier vorzustellende Band bildet den Begleitkatalog der Speyrer Ausstellung. Für die Beiträge, die nicht nur die ausgestellten Objekte vorstellen, sondern auch eine Einführung in die Welt der klassischen Maya bieten, konnte ein internationales Expertenteam gewonnen werden. Mit diesem Ansatz schließt der Katalog an eine Tradition an, die im Ausstellungskatalog »Die Welt der Maya« aus dem Jahr 1992 einen exemplarischen Ausdruck gefunden hat.³ Wie damals wird auch in diesem Band der neueste Forschungsstand in kompakten zusammengefasst. Dabei werden die größeren Themen, heutigen Lesegewohnheiten entsprechend, in kürzere Einzelbeiträge aufgliedert. Die Objekttafeln und Objektbeschreibungen befinden sich nicht am Ende des Bandes; vielmehr verfügt jeder thematische Großabschnitt über einen eigenen Objektteil. Hierdurch erscheint die Präsentation im Katalog noch kleinteiliger und aufgelockerter.

Der erste Großabschnitt befasst sich mit dem Themenkomplex »Städte im Regenwald«. Seine Einzelbeiträge stellen die Entdeckungs- und Forschungsgeschichte, archäologische Methoden, das Grabungsprojekt in Uxul und den ökologischen Kontext vor, in dem die Städte der Maya errichtet wurden. Auch werden Blicke auf die Gesellschaftsstruktur, Handel und Prestigegüter geworfen. Sofia Paredes Maury schreibt über Raubgrabungen und Kunsthandel. Es erscheint sinnvoll dieses Thema in einem solchen Katalog anzusprechen, um das Lesepublikum für diese Problematik zu sensibilisieren.

Der zweite Bereich steht unter dem Schlagwort »Gottkönigtum«. Den Auftakt bildet ein Beitrag des Archäologen Kai Delvendahl, der

den Fund einer Elitebestattung im königlichen Palast von Uxul vorstellt: ein spannender Einstieg, der das Thema des Abschnittes und die Befunde der Grabung in Uxul in einprägsamer Weise miteinander verknüpft. Im Weiteren stellen Nikolai Grube, Karl A. Taube, Frauke Sachse und Elisabeth Wagner Aspekte der Herrscherideologie, der Religion und Kosmologie der klassischen Maya dar, so etwa auch das Ballspiel.

Der dritte Themenkomplex, „Kalender und Schrift“, bildet mit drei Beiträgen den knappsten Abschnitt des Kataloges. Hier ist die Zuordnung des sehr kurzen Beitrags über die hundertfünfzigjährige Geschichte der neueren Mayaforschung wenig passend, auch wenn der Entzifferung des Kalenders und des Schriftsystems in der Forschungsgeschichte eine zentrale Stelle zukommt. Es wäre wohl angemessen gewesen diesem Thema mehr als zwei Seiten zu widmen und es im ersten Abschnitt zu platzieren. Auch hätten in diesen Abschnitt Beiträge über die Schreiber und die Codices selbst eingefügt werden können.

Der vierte Themenkomplex dreht sich um den Prozess des Niedergangs oder Kollapses der klassischen Mayakultur mit ihren Königtümern und Städten und dem Fortbestehen der Maya bis in die heutige Zeit. Nikolai Grube reflektiert insbesondere das Zusammenbrechen der Gesellschaftsstruktur und betont, dass der sogenannte Kollaps eben nicht »über Nacht« kam und der Zerfall der Strukturen sich einerseits über einen längeren Zeitraum hinzog und andererseits an unterschiedlichen Orten zeitversetzt stattfand. Kai Delvendahl führt am Fallbeispiel Uxul aus, wie sich der Prozess der Auflösung der Herrschaftsstrukturen und der Aufgabe der Stadt vollzog. Im abschließenden Beitrag behandelt Iyaxel Cojti Ren die Situation der heutigen Maya-Bevölkerung in Mexiko, Guatemala, Belize und Honduras, wobei sie insbesondere auf das Movimiento Maya hinweist. Dieser Teil erscheint bei aller Kürze wichtig, um zu vermitteln, dass „Maya“ nicht nur ein historischer Bezugspunkt ist, sondern dass die Nachfahren derjenigen, die die im Katalog vorgestellten Städte erbauten, heute noch leben und mit neu erwachtem Selbstbewusstsein, trotz aller Unterdrückung, auch noch in jüngster Zeit, ihr kulturelles Erbe wachhalten. Im Anschluss an eine solche Perspektive hätte der Katalog indigenen Stimmen durchaus breiteren Raum zugestehen können.

Objektfotos werden einheitlich vor wei-

ßem Hintergrund gezeigt; die Angaben zu den Objekten sind direkt beigelegt. Sehr hilfreich ist, dass die Beschreibungen auch Übersetzungen der auf den Objekten niedergeschriebenen Texte bieten. Auch werden direkt Angaben zu weiterführender Literatur und vorherigen Publikationsorten gegeben. Leider sind die präsentierten Objekte zumeist nur von einer Seite abgebildet. Auch wäre es im Blick auf die bemalten Keramikern schön gewesen, wenn mehrere von diesen in photographischen Abrollungen abgebildet worden wären. Ein eindrucksvolles Beispiel für Multimedia-Einsatz in der Ausstellung war die Möglichkeit der Erkundung Uxuls über den Stadtplan und das iPad®. Es wäre vielleicht auch machbar gewesen, die Nutzung dieser Inhalte mit dem Erwerb des Katalogs zu ermöglichen, etwa mittels QR-Codes oder einer beigelegten DVD, was aber eventuell auf lizenzrechtliche Probleme stoßen könnte. Die »moderne« kleinteilige Gliederung des Buches führt leider zu Doppelungen und auch dazu, dass man sich manche Informationen mosaikartig aus verschiedenen Beiträgen zusammenfügen muss.

Wenn man von solchen „Luxusproblemen“ einmal absieht, bietet der Katalog einen sehr schönen Zugang zum heutigen Forschungsstand über Kultur und Gesellschaft der klassischen Maya und zur Frage ihres Untergangs. Die Abbildungsqualität entspricht heutigen hohen Standards. Das umfangreiche Literaturverzeichnis nennt aktuelle und seriöse Literatur. Gleichzeitig bietet der Band Einblicke in moderne archäologische Grabungsmethoden. Er ist allen zu empfehlen, die sich für „das Rätsel der Königsstädte“ interessieren, auch denjenigen, die sich mit der Kultur der klassischen Maya noch nicht befasst haben. Der Katalog wird einer gelungenen Ausstellung ein dauerhaftes Denkmal setzen, wie es vor etwa einem Vierteljahrhundert mit dem Katalog „Die Welt der Maya“ der Fall war.

Text **Harald Grauer**

ANMERKUNGEN

¹ Diamond, Jared: Kollaps. Warum Gesellschaften überleben oder untergehen. Erweiterte Neuausgabe, Frankfurt am Main 2011. S. 199-223;

Richard Gill, The Great Maya Droughts, Albuquerque 2000

² INAH (Hrsg.): Maya. Sprache der Schönheit, München 2016

³ Eggebrecht, Arne; Eva Eggebrecht, Nicolai [sic] Grube (Hrsg.): Die Welt der Maya. Mainz 1992

van Bussel, Gerard: Der Quetzalfeder-Kopfschmuck. Wien Kulturhistorisches Museum 2017, 56 Seiten

Die 2017 erfolgte Neueröffnung des Weltmuseums Wien wurde seitens des Museums von einigen Buchpublikationen¹ begleitet. Während zwei Neuerscheinungen¹ die Sammlungen im Allgemeinen zum Inhalt haben, setzt sich Gerard van Bussel, der Kurator für Nord- und Mittelamerika, in seinem Werk »Der Quetzalfeder-Kopfschmuck« (»Penacho«) ausschließlich mit einem aztekischen Artefakt auseinander, das fälschlicherweise als Federkrone Montezumas Bekanntheit erlangte (Inv. Nr. 10.402). Auf der Internetseite des Museums heißt es: »Prominentestes Stück ist der berühmte Federkopfschmuck [...] der einzigen seiner Art, der erhalten blieb und heutzutage geradezu als Ikone des Weltmuseums Wien« gilt.²

Van Bussel fasst in seinem Buch die Forschungsergebnisse eines österreichisch-mexikanischen Wissenschaftler- und Restauratorenteams der Jahre 2010-2012 zusammen. Er beginnt mit einem historischen Überblick über die Besitzverhältnisse des aus Mexiko stammenden Stückes. Erzherzog Ferdinand II. hatte den Kopfschmuck ursprünglich in Schloss Ambras in Tirol verwahrt und van Bussel legt dar, wie das Objekt in den Besitz des Habsburgers gelangt sein könnte. Es war wohl ursprünglich entweder in der Sammlung von Graf Ulrich IX. von Montfort-Rothenfels oder in jener von Wilhelm Werner Graf von Zimmern. Der Kopfschmuck war, wie auch der Rest der Ambraser Sammlungen, während der Napoleonischen Kriege, im Zuge derer Tirol an Bayern abgetreten wurde, nach Wien, ins Untere Belvedere transferiert worden. Von dort hat ihn Ferdinand von Hochstetter für das k.k. Hofmuseum gesichert. Anfangs war allerdings nicht einmal klar, ob es sich bei dem Prunkstück um einen Mantel, eine Schürze, einen Kopfschmuck oder eine Federstandarte handelte. Hochstetter vertrat letztere Auffassung und ließ daher das Objekt dementsprechend in abgeflachter Form restaurieren. Die vorgenommenen Änderungen sind heutzutage nicht mehr rückgängig zu machen, da bei einem solchen Versuch die Gefahr einer schwerwiegenden Beschädigung viel zu groß wäre. Wie van Bussel im Subkapitel „Vom Federkopfschmuck zur heiligen Krone“ aufzeigt, war die Annahme über den ehemaligen Verwendungszweck nicht das einzige Missverständnis. So wurde das Objekt als immer bedeutungsgeladener gedeutet und es wurde ihm dann sogar angedichtet, die Federkrone Montezumas gewesen zu sein, was wie-

derum Repatriierungsforderungen zur Folge hatte.

Natürlich bilden Federn, in diesem Fall die von vier Vogelarten, einen wichtigen Bestandteil des Stücks, wobei die langen Schwanzfedern des männlichen Quetzal (*Pharomachrus mocinno*) den Hauptanteil stellen. Auf dem Federkopfschmuck sind bzw. waren auch viele Goldplättchen befestigt. Jene, die verloren gegangen sind, wurden 1878 durch vergoldete Messingteile ersetzt. Ebenso bilden Holzstäbe, Leder, Baumwolle und Papier Bestandteile des Kopfschmucks. Ausführungen zu den durchgeführten Restaurierungen runden das »Material-Kapitel« ab.

Zuletzt beschreibt van Bussel die Arbeit der österreichisch-mexikanischen Kommission, die den Zustand des Federkopfschmucks untersuchte und Empfehlungen für dessen weiterführende Konservierung aussprach. Erwähnenswert wäre an dieser Stelle gewesen, dass sich die binationale Kommission aufgrund der bei einem Transport unvermeidlich entstehenden Vibrationen gegen die Entsendung des Objekts nach Mexiko für eine Ausstellung ausgesprochen hat.

Das Buch kann als Einführung empfohlen werden. Für eine weiterführende Lektüre sei auf das 2012 von Sabine Haag und Christian F. Feest herausgegebene Buch »Der altmexikanische Federkopfschmuck«³ verwiesen. Die Stärke des hier besprochenen, im Umfang kleineren Buches liegt darin, in kurzer Form und klarer Sprache das Wichtigste über das Objekt zusammenzutragen zu haben. Untermalt werden die Ausführungen mit hervorragenden Bildern, die nicht nur das Objekt selbst, sondern auch dessen historisches Umfeld illustrieren.

Text Georg Schifko

ANMERKUNGEN

1 Schicklguber, Christian (Hg.) 2017: *Weltmuseum Wien* Schicklguber, Christian (Hg.) 2017: *Weltmuseum Wien*

Augustat, Claudia; Reinhard Blumauer (Red.) 2017: *In aller Kürze. Wien: Weltmuseum Wien*
2 www.weltmuseumwien.at/highlights, 8. 2. 2018

3 Haag, Sabine; Christian F. Feest (Hg.) 2012: *Der altmexikanische Federkopfschmuck*. Altenstadt: ZKF Publishers.

Herkenhoff, Petra und Stephan: Maternités aus dem Pays Lobi. Osnabrück 2017, 265 Seiten

Das neueste Buch von Petra und Stephan Herkenhoff ist ein opulentes Coffee Table Book. Es ist aufwendig gedruckt (als ich es dem Drucker der Kunst&Kontext zeigte, reagierte er verträumt mit: »So haben wir es

früher gelernt und gemacht«) und weckt mit großformatigen, erstklassigen Schwarz-Weiß-Fotografien und nur wenig Text die Faszination für Mutter-Kind-Skulpturen aus dem Pays Lobi. Dabei lassen die über 100 abgebildeten Objekte gleich mehrere Annäherungen zu.

Als Erstes fallen die Gesichter/Köpfe der »Mütter« auf, die häufig durch zusätzliche Detailfotos herausgestellt werden. Bei all ihrer formalen Verschiedenheit ist den meisten ein starker, in sich gekehrter Ausdruck zu eigen, den man als würdevoll interpretieren kann. Zu ihm bietet derjenige der »Kinder« ein spannendes Pendant: Bisweilen spiegelt er die Miene der Mutter, manchmal wirkt er aber auch kindlich verspielt und durchbricht damit deren Strenge.

Die Gesamtkomposition der Skulpturen zeigt, dass es Interaktion oder gar Zuneigung zwischen Mutter und Kind nur sehr selten gibt. Die Kinder wirken oft wie ein vom Körper abstehendes Anhängsel ihrer Mutter, das dazugehört, aber nicht ihr Tun bestimmt. Wer auf dem Feld arbeiten muss, der muss arbeiten. Und wer ein Kind dabei hat, der trägt es halt und arbeitet trotzdem. Deutlich wird auch das vielschichtige Darstellungsspektrum, das vom Naturalismus bis hin zum Kubismus und zur Abstraktion reicht.

Eine weitere Annäherung an die Skulpturen erlaubt der Blick auf die Oberfläche. Die Fotografien Sebastian und Niklas Herkenhoff sind nahezu Oberflächenfetischisten, indem sie mit einer subtilen Lichttechnik die Patina, die Beopferungsspuren, den Hieb mit der Drechsel deutlich herausarbeiten.

In den Bildunterschriften gibt es zu den Objekten Angaben, zu welchen Ethnien sie gehören. Dies lässt Stilanalysen zu. Im Gebiet der Lobi lebt nicht nur dieses Volk, sondern neben anderen auch die Dagara oder die Birifor. Die Gesichter/Köpfe von deren Skulpturen lassen mich manchmal an Neurofibromatose denken. In früheren Veröffentlichungen wurden diese Völker zumeist einfach unter den Begriff Lobi subsumiert. Ergänzt werden die Objektbilder u. a. durch eindrucksvolle Fotografien von im Gebiet der Lobi lebenden Frauen mit ihren Kindern, die von Petra Schütz und Detlef Linse stammen und deutlich die Power dieser Frauen zeigen.

Ein Buch, das in hohem Maße Lust macht, sich mit diesen Maternités zu befassen, und einen unvoreingenommenen Blick auf die skulpturale Kraft dieser Figuren ermöglicht.

Ungeachtet dessen wäre es wünschenswert gewesen, noch tiefer gehende Informationen zu erhalten, z. B. über die kultische Bedeutung oder darüber, ob tatsächlich immer ein Kind mit seiner Mutter abgebildet ist. Von anderen Ethnien kennt man beispielsweise Patin-Kind-Darstellungen.

Text Ingo Barlovic



Schimmer, Oskar: Traditionelle Flöten und Pfeifen aus Schwarzafrika. Erlangen (Selbstverlag) 2017

Bei der Objektauswahl für sein zweites Buch über afrikanische Flöten und Pfeifen hat Oskar Schimmer dem künstlerischen Aspekt einen breiten Raum zugestanden. Dementsprechend finden sich unter den 56 abgebildeten Musikinstrumenten viele, die nicht nur die richtigen Töne produzieren, sondern zusätzlich kultisch verwendet wurden, sei es zur Ahnenverehrung, sei es zum Schutz vor Geistern und Hexen. Sie weisen häufig stammestypische Symbole auf und ermöglichen so eine Zuschreibung zu bestimmten Ethnien.

Prominent vertreten sind skulptural geschnitzte Flöten/Pfeifen, beispielsweise eine Flöte der Yaka mit Kopfaufsatz und der typischen, nach oben gerichteten Nase oder eine Signalflöte der Luba mit einem fast aggressiv erscheinenden, gleichwohl feinen Gesicht oder auch Flöten der Chokwe mit dem naturalistischen Aussehen von Vögeln. Mindestens genauso ansprechend sind Objekte in stilisierter Tier- oder anthropomorpher Form, etwa eine Flöte der Bwa, die mit



Reptilhautstreifen umwickelt ist. Am wildesten ist ein Objekt der Lobi, bei dem der in einen Kopf mündende Corpus vom Flöten- teil aus schräg nach oben absteht.

Auch wenn die Qualität der Fotos etwas hinter derjenigen der Objekte zurückbleibt, bietet das Buch einen spannenden Überblick über die Formenvielfalt afrikanischer Flöten und Pfeifen.

Text Ingo Barlovic

Das Buch kann zum Selbstkostenpreis von 50,- € beim Autor erworben werden (Oskar Schimmer, 09131 51938)

KATEGORIE »OBJEKTANALYSE«

Unter dem damaligen Wiener Museumsdirektor Christian Feest untersuchte ein mexikanisch-österreichisches Team aus Naturwissenschaftlern, Archäologen, Ethnologen und Restauratoren zwei Jahre lang (2010-



2012) einen 500 Jahre alten Federschmuck (»Penacho«) Alt-Mexikos. Analysiert wurden nicht nur Technik und Materialien des Stücks, sondern auch dessen Sammlungs- und Restaurationsgeschichte in Europa sowie die Rezeptionsgeschichte in Mexiko. Das 2012 erschienene Buch (»Der altemexikanische Federkopfschmuck«, Sabine Haag et al, Hg., Altenstadt: ZKF Publishers) setzte einen neuen Qualitätsstandard interdisziplinärer Objektanalyse. Der Penacho, präsentiert mit einem Teil der Ergebnisse des Forschungsteams, ist heute einer der Höhepunkte in der neuen Dauerausstellung des Wiener Weltkulturenmuseums.

Annähernd vergleichbare Publikationen gibt es derzeit nur über weniger als 0,01 % der Objekte in Museumssammlungen.

Die (Einzel-)Objektanalyse durch Recherche-Teams ist aufwendig aber notwendig und die Ergebnisse lohnen sich: Die Öffentlichkeit ist – wie sich zeigte – gerade daran interessiert.

Harms, Volker: Das Tübinger Poupou. Ein Maori-Schnitzwerk der ersten Südsee-Expedition James Cooks. Tübingen Museum der Universität 2017, 96 Seiten

Ein Objekt – ein Buch: ein aus Holz geschnitztes Paneel mit einer Ahnendarstellung aus einem Versammlungshaus der Maori (Neuseeland), das sich heute im Museum der Universität Tübingen (MUT) befindet. Harms präsentiert die Ergebnisse seiner mehr als zehnjährigen Recherche, die teilweise aus der Zusammenarbeit mit verschiedenen Spezialisten resultiert. Das Objekt wurde analysiert; seine Herstellung und Verwendung wurden beschrieben und die Sammlungsgeschichte wurde rekonstruiert, die bis zur ersten Südsee-Expedition (1768-1771) des britischen Seefahrers James Cook zurückreicht. (Den Hinweis auf das Buch verdankt der Autor der Rezension von Georg Schifko in Paideuma 2017, 63: 313-315.)

Text Andreas Schlothauer

ALLGEMEIN – Bücher

Beirendonck, Walter van; Kaat Debo 2017: Power Mask: the power of masks. Tiel: Lanoo.

[Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wereldmuseum Rotterdam 2017/18]

Brabec de Mori, Bernd; Martin Winter (Hg.) 2018: Auditive Wissenskulturen. Das Wissen klanglicher Praxis. 435 S. Wiesbaden: Springer.

Deimel, Claus 2017: Des Museums neue Kleider. Die Riten im Museum des Menschen. 192 S. Berlin: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung.

LVR-Fachbetrieb Regionale Kulturarbeit/Museumsberatung, Köln und LWL-Museumsamt für Westfalen, Münster (Hg.) 2017: Missionsgeschichtliche Sammlungen heute. Beiträge einer Tagung. 137 S. Siegburg: Franz Schmitt Verlag.

Reck, Hans Ulrich 2017: Ritualkunst zwischen Kult und Museum. Dissonante Ästhetiken am Beispiel Afrikas. 432 Seiten. Köln: Herbert von Halem Verlag.

Schneider, Arnd (Hg.) 2016: Alternative art and anthropology: global encounters. 239 S. London: Bloomsbury.

Tittel, Claudia (Hg.) 2017: Migration der Dinge. 346 S. Weimar: Bauhaus-Universitätsverlag. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloss Belvedere, Weimar 2017]

Eine Auswahl von **Neuerscheinungen**, nach Kontinenten sortiert, ohne Nennung des jeweiligen Preises. Die Liste beruht zum großen Teil auf der Mitarbeit von Harald Grauer, Bibliothekar des Anthropos Instituts in St. Augustin. Andere Bücher wurden direkt von den Autoren eingesandt.

ALLGEMEIN – Artikel

Förster, Larissa 2016: Plea for a more systematic, comparative, international and long-term approach to restitution, provenance research and the historiography of collections: In: Museumskunde – Verbandszeitschrift des Deutschen Museumsbundes e.V. 81,1:49-54.

Gryseels, Guido 2016: The renovation of the Royal Museum for Central Africa. In: Museumskunde – Verbandszeitschrift des Deutschen Museumsbundes e.V. 81,1:87-93.

Hoffmann, Beatrix; Karoline Noack 2016: Participation in anthropological museum research: the Apalai-Wayana and Tiriyo example. In: Museumskunde – Verbandszeitschrift des Deutschen Museumsbundes e.V. 81,1:64-69

Schönberger, Sophie 2016: Restitution of ethnological objects: legal obligation or moral dilemma? In: Museumskunde – Verbandszeitschrift des Deutschen Museumsbundes e.V. 81,1:45-47.

AFRIKA – Bücher

Aristizábal, Catherine; Bernd Schmelz 2017: El museo Soul of Africa en Essen. Colección excepcional sobre vudú, magia y sanación en Alemania. 48 S. Hamburg: Selbstverlag.

Boyer, Alain-Michel 2017: Kulango Figurines: Wild and mysterious spirits from the collection of Pierluigi Peroni. 240 S. London: Yale University Press.

[Ein Buch mit hervorragenden Aufnahmen der außergewöhnlichen Kleinskulpturen der Kulango aus der Sammlung von Pierluigi Peroni (Abb. 1, 2).]

Caput, Patrick; Valentine Plisnier (Hg.) 2016: Arts d'Afrique / African art: Portraits d'une collection / Portraits of a collection (zweisprachig). 332 S. Mailand: 5 Continents Editions. [mit 237 Objektabbildungen]

Ceuppens, Bambi; Sammy Balaji (Hg.) 2016: Congo art works: Popular painting. 190 S. Tervuren: Lannoo.

Frühsohr, Lars 2017: Gustav Pauli (1824-1911). Die Reiseberichte und Sammlungen eines frühen Weltreisenden aus Lübeck. 296 S. Lübeck: Schmidt Roemhild.

Geoffroy-Schneiter, Bérénice 2015: Micro Monumentality: A tribute to miniature worlds of african art. 272 S. Mailand: 5 Continents Editions.

[Auch dieses Buch mit vielen Objektabbildungen basiert auf der Sammlung von Pierluigi Peroni, abgebildet sind etwa 150 Objekte. Es ist der erste Band einer geplanten Serie.]

Hopkins, Sam und Nadine Siegert (Hg.) 2017: Mashup the archive. 205 S. Berlin, Bayreuth: Iwalewahauss.

Imfeld, Al (Hg.) 2015: Afrika im Gedicht. 816 S. Zürich: Offizin Verlag.

[Afrikanische Gedichte, die zwischen 1960 und heute entstanden. Aus allen Regionen von Südafrika bis Ägypten. Sehr lesenswert.]

Scheutz, Hans (Hg.) 2016: Die vergessene Kultur. Terrakotten aus Nordghana. 248 S. Wien: Lit.

Templin, Brigitte; Gottfried Böhme (Hg.) 2017: Hans Jobelmann – Aus Afrika ... Tagebücher, Briefe, Zeichnungen und Photographien 1907-1909. 264 S. Lübeck: Schmidt Roemhild.

Wipplinger, Hans Peter (Hg.) 2016: Fremde Götter. Faszination Afrika und Ozeanien. 255 S. Köln: Verlag Walther König.

AFRIKA – Artikel

Beuvier, Franck 2016: Création et tradition. Histoire d'une idéologie de l'art au Cameroun. In: Gradhiva 24:136-163.

Fenton, Jordan 2017: Sustainable future: Ekpoenyong Bassey Nsa and the study of traditional-based african artists. In: African Arts 50,4:34-45.

Horwitz, Nomvuyo 2017: Aporias of rock art interpretation: Advancing a phenomenological reading. In: African Arts 50,2:30-45.

Kakande, Angelo 2017: Reimag[in]ing the village as a portrait of a nation state in Uganda. In: African Arts 50,2:46-57.

Lundy, Brandon D. 2016: ... m's unrest: Issues of secrecy and the multivalent use of a Nalú traditional shrine piece. In: African Arts 49,4:70-79.

Marcel, Olivier 2017: Toward data-driven art studies: A social network analysis of contemporary african art. In: African Arts 50,4:6-11.

Milbourne, Karen E. 2017: A history shaped by futures past: Art, artists, and the dialogic turn at the Smithsonian National Museum of African Art. In: African Arts 50,4:62-73.

Perrill, Elizabeth; Katherine Mpeshe McKee, Carlee Forbes, Laurel Kilgore 2017:

Room to grow: Re-installing the NCMA permanent collection. In: African Arts 50,4:46-61.

AMERIKA – Bücher

Kindlimann, Heinz 2016: Mythologie und Geisterwelten in Amazonien. Versuch einer Umsetzung ins Visuelle. 128 S. Zürich: Offizin Verlag.

[Der Fotograf Heinz Kindlimann reiste zwischen 1965 und 2015 wiederholt im Amazonas-Gebiet. Es ist der originelle Versuch eines Autors die Welt der Geister durch entsprechende Bearbeitung der Feldfotos (60 Personen von drei Ethnien) bildlich darzustellen. Als Ergänzung empfohlen:

Kindlimann, Heinz 2006: Geboren in der Steinzeit – Gestorben in der Gegenwart. Reisen ins Land der Yanomami Indianer. 414 S. Zürich: Orell Füssli.

OZEANIEN – Artikel

Beran, Harry 2016: Nineteen "New Guinea" sculptures by a mystery hoaxer from the Gene van Grecken Collection. In: Journal de la Société des Océanistes 142/143:179-192.

Garnier, Nicolas 2016: Fine Art or Fake Art? Étude d'une collection d'objets Sepik et Asmat du musée du quai Branly. In: Journal de la Société des Océanistes 142/143:193-204.

Peltier, Philippe 2016: Présentation. Les objets "van Grecken". De bien ténébreuses affaires. In: Journal de la Société des Océanistes 142/143:176-178.

Peltier, Philippe 2016: Insectes, armes et parures. Les enjeux de la collection d'Achille Raffray (Nouvelle-Guinée, 1877). In: Gradhiva 23:69-95.

Reubi, Serge 2016: Discipliner la science de l'homme. Les collections suisses d'outremer (1890-1940). In: Gradhiva 23:96-12.

Thode-Arora, Hilke 2016: From Sanoa with Love? Colonial power plays, commodities and state presents: Contextualizing and exhibiting the Samoa collection in the Fünf Kontinente Museum, Munich. In: Museumskunde – Verbandszeitschrift des Deutschen Museumsbundes e.V. 81,1:28-34.

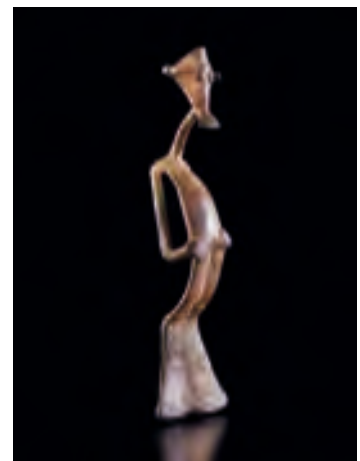


Abb. 1 + 2 Kleinskulpturen der Kulango

IMPRESSUM

Kunst & Kontext
8. Jahrgang, 2018

Herausgeber

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

Chefredaktion

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

Redaktionelle Mitarbeit

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

Anzeigen / Abonnement

info@kunst-und-kontext.de

Grafik, Gestaltung

André Orlick
andreo89@me.com

Gestaltungskonzept

Manja Hellpap, www.o-yami.de

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 Vereins-
mitgliedschaft 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 über-
nehmen Redaktion und Herausgeber keine
Haftung. Die Zeitschrift und alle in ihr enthalte-
nen Beiträge sind urheberrechtlich geschützt.
Die Redaktion hat sich um die Wahrung sämtli-
cher Bildrechte bemüht; sollten gleichwohl nach-
weisbare Rechte nicht berücksichtigt worden
sein, wenden Sie sich bitte an die Redaktion.

www.kunst-und-kontext.de

AUTOREN

Amelie **Alterauge** (*1988) ist wissenschaftliche
Mitarbeiterin der Abteilung Anthropologie am
Institut für Rechtsmedizin der Universität Bern
und war zuvor an den Reiss-Engelhorn-Museen
in Mannheim tätig. Sie verfasst an der Universi-
tät Heidelberg derzeit eine Dissertation zum
Thema neuzeitliche Gruftmumien in Deutsch-
land und Europa.

Ingo **Barlovic** (*1963) schreibt für ‚Kunst und
Auktionen‘ und ‚Weltkunst‘ über außereuropäi-
sche Kunst und betreibt die Site www.about-afri-
ca.de.

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

Julia **Friedel** (*1987) arbeitet seit 2016 als Kusto-
din der Sammlung Afrika im Weltkulturen Muse-
um der Stadt Frankfurt am Main. Sie studierte
Afrikanistik an der Universität Bayreuth und
»Curatorial Studies« an der Goethe Universität in
Frankfurt.

Harald E. **Grauer** (*1977) studierte Theologie,
Ethnologie und Vergleichende Religionswissen-
schaften in Freiburg i. Br., Basel und St. Augustin
bei Bonn. Derzeit ist er Leiter der Bibliothek des
Anthropos Institutes in St. Augustin. Seine For-
schungsinteressen sind Religionsethnologie, Me-
soamerika, Geschichte des Verhältnisses zwi-
schen Ethnologie und Mission.

Detlef **Linse** (*1955) und Petra **Schütz** (*1957) kon-
zentrieren ihre Recherchen seit 1999 mit jährli-
chen Aufenthalten von vier bis sechs Wochen auf
das Pays lobi und die dort lebenden Ethnien Lobi,
Birifor, Dagara, Puguli und Dyan im Dreilände-
reck von Burkina Faso, Côte d'Ivoire und Ghana.

Anna-Maja **Lyko** (*1988) ist freiberufliche Restau-
ratorin und auf Textilien spezialisiert. Ihre Mas-
terarbeit an der Fachhochschule Köln verfasste
sie über Federmäntel und untersuchte diese in
mehreren Museen, u. a. im neuseeländischen Te
Papa-Museum.

Martin **Nadarzinski** (*1994), Studium der Ethno-
logie an der Johann Wolfgang Goethe-Universi-
tät in Frankfurt, arbeitete zwischen September
und November 2017 im Rahmen eines studenti-
schen Praktikums mit der ethnografischen
Sammlung des Landesmuseums Wiesbaden.

Andrew **Ojulong** (*1990) ist Dozent für Social An-
thropology an der Lira Universität in Nord Ugan-
da, **John Otim** (*1955) ist dort Gastdozent, und
Lani **Doehring** (*1994) hielt sich 2016 als Gaststu-
dentin an der Lira Universität auf. Ekkehard
Doehring (*1955) ist seit 1984 fast jedes Jahr in
Uganda; er war Hochschullehrer (Kinderheilkun-
de unter tropischen Bedingungen) und zuletzt
Johann Gottfried Herder-Stiftungsprofessor an
der Lira Universität.

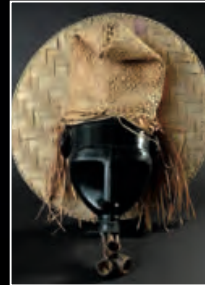
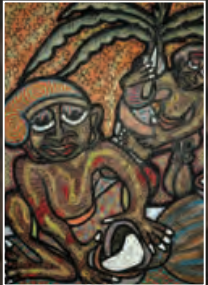
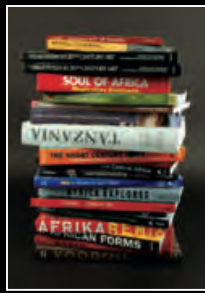
Audrey **Peraldi** (*1984) ist als freiberufliche Kul-
turwissenschaftlerin in Frankreich und Deutsch-
land tätig. Seit 2015 hat sie im Rahmen eines
Buchprojektes mit Andreas Schlothauer und
Martin Schultz in etwa 30 ethnografischen Muse-
en in Europa gearbeitet.

Andreas **Schlothauer** (*1958) hat sich seit 2002
auf den Federschmuck des Amazonas-Gebietes
spezialisiert. Als studierter Betriebswirt gilt sein
Interesse auch dem Wandel und den Organisati-
onsstrukturen in Völkerkundemuseen sowie de-
ren Einbindung in die staatliche Bürokratie.

Martin **Schultz** (*1973) ist Ethnologe und war von
2012 bis 2013 Leiter der ethnologischen Samm-
lungen an den Reiss-Engelhorn-Museen Mann-
heim sowie von 2015 bis 2017 Kurator am Ber-
nisch Historischen Museum. Seit 2017 arbeitet er
als Intendent Nordamerika am Statens Museer
för Världskultur in Stockholm.

shikra

Traditionelle und Zeitgenössische Afrikanische Kunst
Fotografie - Limitierte Editionen
Antiquarische Kunstbücher
mit Sonderabschnitt aus der Kegel-Konietzko Sammlung



10 Jahre shikra – ausgesuchte afrikanische Kunst

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

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

shikra

Ansorgestr. 5, 22605 Hamburg, Germany
Phone: +49 (0)175-245 08 68
info@shikra.de · www.shikra.de

African Art

Tribal Art Auktion

10. März 2018



Sammlung
Christian Physik,
Aachen

Zemanek-Münster

||| BDK
Bundesverband Deutscher Kunstversteigerer e.V.

Hörleingasse 3-5 | T + 49 931 17721
97070 Würzburg | F + 49 931 17736
info@tribalart.de | www.tribalart.de



Mitglied der Initiative
Datenbank
kritischer Werke