

Kunst & Kontext

Außereuropäische
Kunst und
Kultur im Dialog

#24 Mai 2024

**Federschmuck
des 16./17. Jahrhunderts
in Kopenhagen**

Glasperlen Kameruner Grasland

**Dahomey in historischen
Zeitungsartikeln**

Fest der Ashanti 1965

Madagaskar

**Federband der Sammlung
Johann Wäber in Bern**





WWW.KKD-GALLERY.COM



KEGEL-KONIETZKO & DORN

AFRICAN ART SINCE 1912

Vorab!

Fast zwei Jahre sind seit dem Erscheinen von *Kunst&Kontext* 23 vergangen. Einer der Gründe für diese ungewollte Pause war die Krankheit und der Tod unseres Redaktionsmitgliedes Petra Schütz Ende August 2023. Seit dem Jahr 2012 hat Petra die Textqualität dieser Zeitschrift als Lektorin mit geprägt und in fast jeder Ausgabe veröffentlichte sie – gemeinsam mit ihrem Mann Detlef Linse – eigene Artikel. Sie wollte sich ab 2023 verstärkt dem Schreiben und ihren jährlichen Reisen ins Pays Lobi widmen, doch dazu kam es nicht mehr. Vielen Dank Petra, ich habe viel von dir gelernt. Klaus Schneider danke ich an dieser Stelle für seinen einfühlsamen Nachruf, und mein Dank gilt auch Detlef für seine Mitarbeit am Nachruf der Redaktion.

Den *Kunst&Kontext*-Lesern ist Michael Oehrl durch seine Artikel zu Perlenarbeiten Afrikas und Südamerikas bekannt. In diesem Heft befasst er sich mit der Verwendung von Glasperlen im Kameruner Grasland des 19. und 20. Jahrhunderts und sucht Antworten auf die Fragen: Aus welchen Ländern kamen diese Glasperlen? Welche Farben und Typen wurden bevorzugt verwendet? Gibt es regionale Unterschiede und zeitliche Moden?

Unser Vereinsmitglied Volker Galperin berichtet über ein Jahrhunderte altes Traditionsfest der Ashanti, an welchem er im Februar 1965 während eines arbeitsbedingten Aufenthaltes in Ghana teilnehmen konnte. Seitdem sind fast 60 Jahre vergangen und einige Aufnahmen des Jahres 2023 zeigen, dass dieses farbenfrohe Ereignis – in veränderter Form – weiterlebt.

Ein Ausstellungsprojekt mit begleitendem Katalog des SOUL of AFRICA-Museums in Essen war der Ausgangspunkt für den Artikel David Bettenworths über das Königreich Dahomey in historischen Zeitungsartikeln. Dieser bewegte wiederum Martin Schultz dazu seinen reichhaltigen Archivbestand zu sichten. Als Folge entstand der Beitrag über die Récadén der Sammlung Barth in den Beständen des Bernischen Historischen Museums.

Christian Kennert, Sammler von Holzgefäßen Afrikas und den Lesern dieser Zeitschrift durch mehrere Artikel bekannt, befasst sich mit einem seltenen Holzgefäß aus Madagaskar. Um das Kulturschaffen dieser Insel etwas mehr in den Vordergrund zu rücken, ergab die Nachfrage bei unserem Vereinsmitglied und Afrikareisenden Walter Egeter gleich zwei Artikel. In dem einen stellt er den Bildhauer Ankoba Mandroso Ananademby, genannt *Fendasy*, vor und in dem anderen berichtet er über das Museum Arambelo in Be-

renti, Süd-Madagaskar (erscheint in Heft 25).

Der nigerianische Historiker Rasheed Alao Hassan hat für *Kunst&Kontext* in Lagos Interviews mit Mitarbeitern des National Museum geführt und berichtet in seinem Artikel über das in Europa weitgehend unbekannte Museum. Bei einem Gesamtbestand von etwa 47.000 Objekten sollen 15.000 Stücke aus dem Königreich Benin stammen. Etwa 40.000 Besucher hat das Museum jährlich, davon sind knapp 30.000 Schüler. Ob das in Nigeria geschriebene Englisch mit den in Europa gelehrtten Regeln übereinstimmt, haben wir nicht geprüft und das Lektorat zurückhaltend interpretiert.

Museen sind auch Orte, in denen sich Irrtümer eingenistet haben und erfolgreich fortbestehen. Die Korrektur, selbst eines offensichtlichen Fehlers, erfordert meist Jahrzehnte. Das betrifft vor allem Objekte, die sich schon seit Jahrhunderten in Europa befinden. Mit geradezu heiliger Ehrfurcht reicht ein Kurator an seine Nachfolgerin die von seinen Vorgängern geerbten Legenden weiter. Das außergewöhnliche Objektwissen von Martin Schultz führte zu dem Artikel »1 Gebinde Federn vom l'oiseau Tropicque« der Sammlung Johann Wäber im Bernischen Historischen Museum oder die Verwechslung zweier Federbänder in Bern. Aber auch mein Artikel über den Federschmuck des 16./17. Jahrhunderts im dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen (Teil 1, Exzerpt meines Buches, das in 2024 erscheint) fällt in die Kategorie »museale Legende«. Fünf der Objekte werden seit den 1920er-Jahren den Tupinambá zugeschrieben und seit den 2000er-Jahren – trotz großer Unterschiede – als »Capes« bezeichnet. Nicht erkannt wurde, dass diese fünf Inventarnummern aus mindestens 15 eigenständigen Objekten bestehen und es sich um sieben verschiedene Objekttypen von mindestens fünf Kulturen handelt. Der zeitgeistige Drang zur Vereinfachung reduziert den Kosmos der Wahrnehmung, auch wenn in den Objekten die Vielfalt offen vor uns liegt. Zur Erkenntnis gehört auch das Erkennen-Wollen, gerade wenn dies ein Widersprechen ist.

Als Beilage zu *Kunst&Kontext* 24 findet sich ein langer Artikel von Pierre Boutin. Der ausgebildete Linguist lebt seit 40 Jahren im Norden der Elfenbeinküste, vor allem in Dikodougou in der Region Korhogo. Er ist Mitglied der Société des Missions Africaines und war von 1998 bis 2003 Direktor des Musée Africain in Lyon.

Schwabstedt, den 11. Mai 2024

Andreas Schlothauer

Kunst & Kontext

#24 Mai 2024

Vorab	1
Nachruf Petra Schütz (1957–2023) <i>Klaus Schneider</i>	3
Nachruf Petra <i>die Redaktion von Kunst&Kontext</i>	7
Verwendung von Glasperlen im Kameruner Grasland <i>Michael Oehrl</i>	10
Fest der Ashanti – Februar 1965 <i>Volker G. R. Galperin</i>	27
Königreich Dahomey in historischen Zeitungsartikeln <i>David Bettenworth</i>	36
Récaden Sammlung Barth in Bern <i>Martin Schultz</i>	45
Holzgefäß aus Madagaskar <i>Christian Kennert</i>	47
Museum Arambelo Süd-Madagaskar <i>Walter Egeter</i>	56
National Museum in Lagos <i>Rasheed Alao Hassan</i>	60
Federband der Sammlung Johann Wäber in Bern <i>Martin Schultz und Andreas Schlothauer</i>	67
„Brasilianischer“ Federschmuck des 16. und 17. Jahrhunderts im Nationalmuseum Kopenhagen <i>Andreas Schlothauer</i>	75
Impressum + Autoren	112



Nachruf Petra Schütz

* 17. April 1957 † 28. August 2023

Immer wieder begegnen wir Menschen, die durch eine besondere Lebensgeschichte eine ganz eigene Faszination erzeugen und eine große Ausstrahlung besitzen.

Petra Schütz war so eine Persönlichkeit, die wir an dieser Stelle würdigen und der wir gedenken wollen. Sie hatte sich zusammen mit ihrem Mann Detlef Linse (Die beiden lernten sich vor 52 Jahren kennen!) einem großen Teil ihres Lebens Afrika und seiner Menschen und Kulturen verschrieben. Wie kam das?

Beruflich war Petra Rechtsanwältin und Syndikusanwältin. Sie fotografierte gern, las sehr viel, hatte immer schon ein großes Interesse an anderen Kulturmustern und sie reiste mit einer Neugier, andere Menschen kennenzulernen. Warum aber dann plötzlich Afrika, das alles andere in den Schatten stellen sollte, was sie bis da-

hin erlebt hatte?

Petra »entdeckte« 1996 zusammen mit Detlef das wunderbare Buch von »Gert Chesi: Architektur und Mythos. Lehmbauten in Afrika (Innsbruck, Haymon-Verlag 1995)«. Diese Lehmbauten wollte sie zusammen mit Detlef unbedingt in natura sehen und so reisten sie zum ersten Mal nach Afrika und zwar für drei Wochen nach Mali zu den Dogon und anschließend für zwei Wochen weiter nach Burkina Faso, um im Südwesten des Landes die Wohnburgen der Lobi kennenzulernen. In diesem Gebiet hatte ich als Ethnologe seit 1983 die »materialisierte Kultur« untersucht. Dort lernte sie dann meinen langjähri-



Abb. 1 Haus der Lobi in der Region Kpuon, 2015



Abb. 2 Zubereitung von Hirsebier, Region Tokera, 2014

gen Dolmetscher und Freund Binaté Kambou kennen, mit dem sie sich bestens verstand und der von der ersten Begegnung an ihr vertrauter Berater und Helfer wurde. Mit ihm und seiner gesamten großen Familie fühlte sie

sich im Laufe der kommenden Jahre geradezu verwandt.

Was Petra schnell bemerkte, als sie sich mit der Kultur der Lobi und den Publikationen zu diesen beschäftigte: Es gab bis auf eine einzige Publikation von Piet Meyer



Abb. 3 Birifor Altar, Region Bakon, 2019



Abb. 4 Dyan Altarraum, Region Dolo, 2021

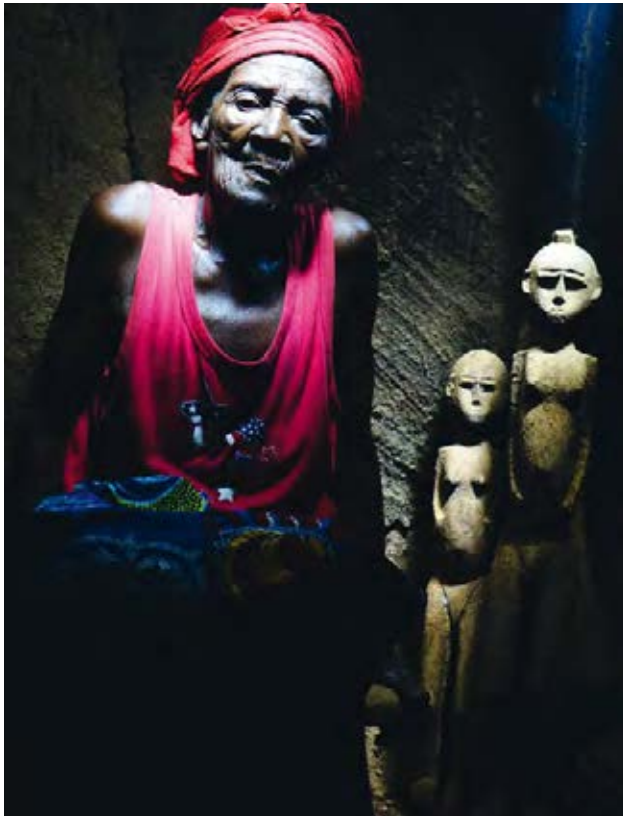


Abb. 5 Puguli Féticheurin in ihrem Altarraum, Region Bonfesso, 2019

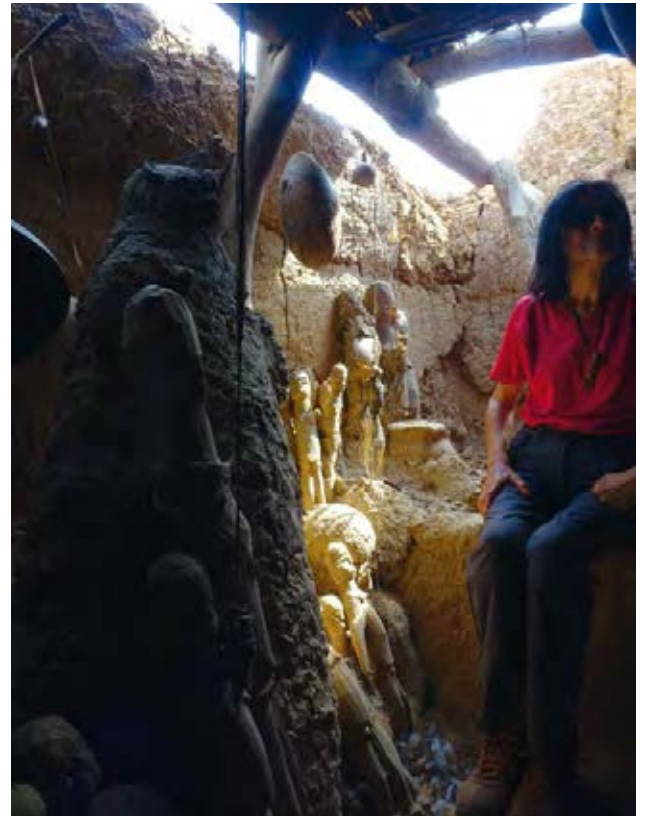


Abb. 6 Batié, Region Bakon, 2018



Abb. 7 Region Batié, 2018

(»Kunst und Religion der Lobi. Museum Rietberg Zürich, 1981«) keine umfassende Untersuchung der Religion der Lobi und ihrer Nachbarn wie – Birifor, Dagara, Dyan, Puguli – und deren unglaubliche künstlerische Vielfalt in Bezug auf sakral verwendete Skulpturen. Ich selbst habe eine Forschung zur sakral verwendeten Töpferei gemacht; die Bildhauer und ihre Schöpfungen zu erfassen, gelang mir nur schwerlich. Dies sollte jedoch Petra als erste in einer Art und Weise gelingen, dass einem die Worte fehlen.

Von 1999 an bis 2022 reisten Petra und Detlef jedes Jahr für vier bis sechs Wochen nach Burkina Faso und erkundeten die Region mit dem Moped und viel zu Fuß. Auch der Norden der Elfenbeinküste, Ghana, Benin und Togo wurden erschlossen. Durch viele wiederholte Besuche bei bekannten Bildhauern und mit sehr viel Geduld und Einfühlungsvermögen



Abb. 8 Kamawan, Region Kamawan, 2010

öffneten sich nach und nach die Türen der geheimen Altarräume, und Petra erfasste mit wissenschaftlicher Akribie alle zu erhaltenden Informationen zu den Objekten und ihren Schöpfern, während Detlef ab dem Jahr 2014 die meisten der fantastischen Fotografien machte.

Die Ergebnisse dieser Forschung hätten sicher für eine Promotion gereicht, aber Petra machte von Anfang an klar, dass diese Dokumentation von über 250 Bildhauern und ihren Werken öffentlich zugänglich sein sollte. Jeder der beteiligten Bildhauer oder andere Beteiligte wurden um ihr Einverständnis gefragt, dass dies gewollt ist. Bis auf ganz wenige haben alle ihre Zustimmung gegeben.

Das Ergebnis ist eine Dokumentation auf der Homepage »Lobipedia« von Petra und Detlef (www.schuetzlinse.de), die allen Ansprüchen einer wissenschaftlich fundierten Arbeit gerecht wird. Sprechen schon die sensationellen Fotos für sich, begleiten 13 Artikel in Kunst & Kontext und einer in dem Kulturmagazin A 4 die entsprechenden Inhalte und Kontexte.

In Gaoua, dem größten Ort der Lobi-Region, förderte Petra das dort vorhandene Lokalmuseum, indem sie die gesammelten Materialien zur Verfügung stellte. Hoffen wir auf eine weitere gute Entwicklung der Region, die das kulturelle Gedächtnis bewahren möge.

Petra hat dazu entscheidend beigetragen und das wird nicht vergessen werden!

Klaus Schneider



Abb. 9 Mitarbeiter des Museums in Gaoua und Petra, 2019

Nachruf der Redaktion

Im Januar 2023 wurde bei Petra ein Tumor diagnostiziert. Nachdem die Therapie zunächst gut angeschlagen hatte, stellte sich im Juli eine akute Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes ein. Sie verstarb am 28. August 2023.

In *Kunst&Kontext* Nr. 10 heißt es rückblickend knapp in einem von Petra mitverfassten Beitrag der Redaktion: »Ein erster Artikel von Petra Schütz (Köln) erschien in Heft Nr. 3 [Mai 2012], seit Nr. 4 [Oktober 2012] arbeitet sie redaktionell und als Lektorin mit« (2015: 30).

Nicht erwähnt ist die Vorgeschichte. Petra und ihr Mann Detlef besuchten im Jahr 2008 eine Tagung, die vom Herausgeber der Zeitschrift, der Vereinigung der Freunde afrikanischer Kultur, organisiert worden war. In den Pausen der Veranstaltung hatte ein Austausch der Aktivitäten stattgefunden. Erste Reisen nach Afrika, genauer gesagt nach Kamerun und Mali hatten Petra und Detlef ab dem Jahr 1989 unternommen. Es folgten Benin, Burkina Faso, Togo, Ghana, Côte d'Ivoire. Ab 2002 wurden aber Burkina Faso, die Elfenbeinküste und Ghana – und hiermit das Pays Lobi – mit seinen lebendigen

Traditionen zum Hauptziel ihrer jährlichen Reisen, von welchen sie immer wieder begeistert und mit einer reichen Ausbeute an Fotos und Informationen zurückkehrten, die sie ab dem Jahr 2007 auf ihrer Internetseite veröffentlichten (www.schuetz-linse.de).

Als im Mai 2011 erstmals *Kunst&Kontext* erschien, vertiefte sich der Kontakt, da vor allem Petra sehr an dem Projekt interessiert war. In ihrer publizistischen Arbeit konzentrierten sich Detlef und sie auf das Pays Lobi (siehe unten, Bibliographie). Die insgesamt 14 Artikel widmen sich einem Gebiet, das sie während regelmäßiger Reisen erkundeten. Sie zeigen das Sichtbare, also das, was durch ihre Fotos von Altären, Objekten und Personen belegbar war, und berichten über das Gesprochene, also die Interviews, die sie dort mit verschiedenen Menschen führen konnten. Petras Ziel war es, die Bildhauer des Pays Lobi aus der Anonymität zu holen, sie namentlich zu erfassen, zu würdigen und deren Arbeiten endlich auch nachweisbar einer Ethnie zuordnen zu können. Oftmals gelang es dabei auch, Bildhauer namentlich zu identifizieren, die schon lange verstorben waren, was wiederum Sammlern



Abb. 10 Birifor Schutzfigur auf dem Dach, Region Takbo, 2014



Abb. 11 Lobi Dame mit Lippenpflocken, Region Gongonbili, 2011



Abb. 12 Puguli Altar, Region Zamawa, 2019



Abb. 13 Puguli Féticheurin in ihrem Altarraum, Region Obro, 2018

und Galeristen von »Lobi«-Kunst Eckpunkte für die zeitliche und regionale Einordnung ihrer Objekte bot.

So ergaben sich bei jeder Reise in vielen kleinen Schritten Ergebnisse, die zu Artikeln führten. Unverzichtbarer Bestandteil waren, da beide keine der autochthonen Sprachen der Region beherrschten, die Mitarbeiter vor Ort. In mehreren Artikeln sind einige derselben namentlich genannt. Entsprechende Kontakte bauten sie über Jahre auf und einige ihrer »Kontaktpersonen« wurden zu langjährigen Freunden sowie quasi Teil ihrer Familie, die sie auf verschiedenste Weise unterstützten: Regelmäßiger Großversand von Medikamenten an das Dispensaire (Dorfkrankenhaus) von Gbomblora, Übernahme von Schul- und Studiengebühren, Kostenübernahme für Krankenhausaufenthalte und Prothese u.v.a.m.

Bei ihren Forschungen zum *Pays Lobi* ging es Petra stets um die Sache. Ihre eigene Bedeutung für die aktuelle, von der heutigen Ethnologie weitgehend eingestellten Lobi-Forschung, stellten weder sie noch Detlef in den Vordergrund. Auch diese Bescheidenheit war ein Merk-

mal ihrer Arbeit. Spekulationen vermied Petra und konnte sich sehr über die ethnologischen Literatinnen erregen, an deren Arbeiten sie die großen Anteile fantasievoller Ausführungen kritisierte. Petra war akribisch und forderte den Nachweis der Beweisführung. Dieser Geist der sprachlichen Genauigkeit war ein Ergebnis ihrer juristischen Ausbildung und ihres Berufes: Sie war Rechtsanwältin und hatte zudem temporär auch als wissenschaftliche Lektorin in einem juristischen Verlag Erfahrungen sammeln können. Sie legte als Lektorin und Mitglied der Redaktion von *Kunst&Kontext* viel Wert auf genaues Zitieren, auf die Prüfung der in den Artikeln enthaltenen Begriffe und Daten sowie auf die sprachliche Markierung von Thesen. Ebenso wichtig waren ihr die genaue Einhaltung der Rechtschreibung und der verständliche Vortrag der Argumente. All dies steigerte ab Nr. 3 spürbar die Qualität von *Kunst&Kontext*.

Beteiligt war Petra, gemeinsam mit Detlef, auch an der Ausstellung »Skulpturen der Lobi aus deutschen Privatsammlungen« mit rund 150 Exponaten, die im April und Mai 2011 von Karl Brosthaus, dem damaligen Lei-

ter des Skulpturen museums Glaskasten Marl, organisiert wurde. Durch diese Zusammenarbeit entstand eine Freundschaft, die dazu führte, dass Karl seit Beginn seines Vorruhestandes als Lektor und Redaktionsmitglied bei *Kunst&Kontext* mitwirkt.

Bilder sagen mehr als tausend Worte: Detlef hat uns einige Fotos zur Verfügung gestellt, aus welchen wir wiederum eine Auswahl treffen durften. Petra, wir wünschen dir eine gute Reise im ewigen *Pays Lobi*.

die Redaktion von *Kunst&Kontext*
Andreas, Audrey, Bruno, Karl, Martin



Abb. 14 Auf geht's, Region Zambo, 2017

BIBLIOGRAPHIE PETRA SCHÜTZ UND DETLEF LINSE

2022

Die Puguli in Burkina Faso, Teil II: Holzstatuen.

In: *Kunst&Kontext*, 23: 10-27

2021

Die Puguli in Burkina Faso, Teil I: Die Kultur der Puguli – eine Einführung. In: *Kunst&Kontext*, 22: 36-50

2019

Skulpturen der Dagara in Burkina Faso.

Teil 3: Herausragende Bildhauer. In: *Kunst&Kontext*, 19: 14-28

2018

Skulpturen der Dagara in Burkina Faso.

Teil 2: Repräsentationsobjekte. In: *Kunst&Kontext*, 16: 30-34

Skulpturen der Dagara in Burkina Faso.

Teil 1: Ikonen der Geister. In: *Kunst&Kontext*, 14: 3-18

2016

Der Lobi-Bildhauer Palé Kalfala. In: *Kunst&Kontext*, 12: 50-57

Sikire Kambire von Thomas Keller – eine Demaskierung. Buchbesprechung.

In: *Kunst&Kontext*, 11: 48-51

2015

Schütz, Petra, Da Sansan René, Detlef Linse

Koloniale Lobi-Kunst abseits des Kultes – Mythos Sikiré.

In: *Kunst&Kontext*, 9: 62-70

2014

Über die Rezeption afrikanischer Holzskulpturen.

In: *Kunst&Kontext*, 8: 31-36

Holzskulpturen der Birifor. In: *Kunst&Kontext*, 7: 28-37

2013

Die Exploration der Lobi-Bildhauer. Auf den Spuren einer Realsatire.

In: *Kunst&Kontext*, 6: 36-41

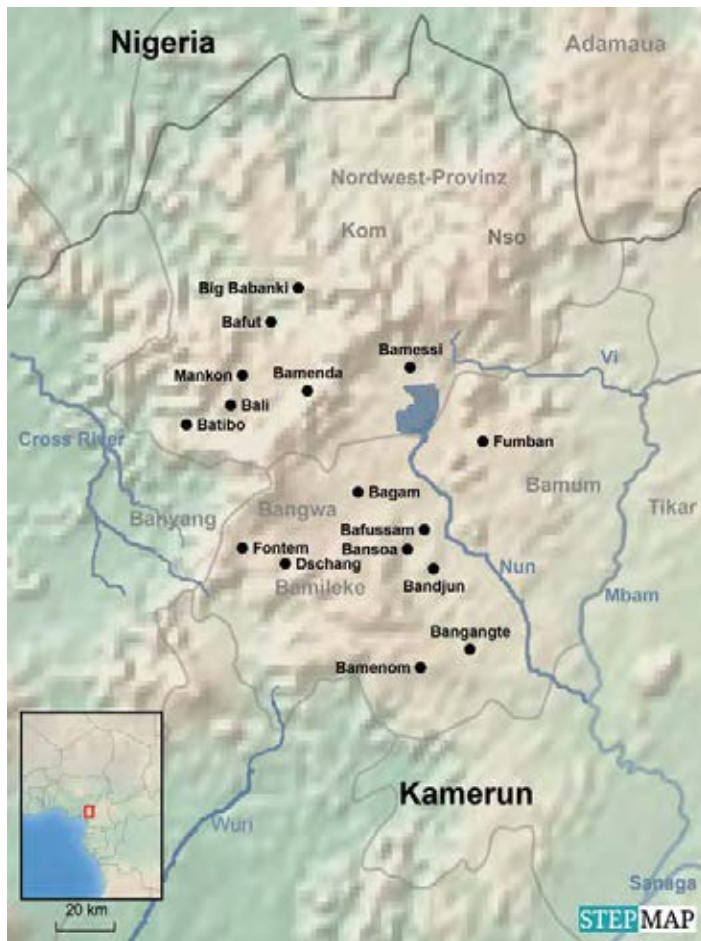
Lobi Falsifikate. In: *Kunst&Kontext*, 5: 40-43

2012

Kult-Schnitzer der Lobi. Ergebnisse aktueller Recherchen im burkinisch-ivorischen Grenzgebiet. In: *Kunst&Kontext*, 3: 60-64

Holzskulpturen der Lobi. In: *A4, April 2012*: 82-85

Zur Verwendung von Glasperlen im Kameruner Grasland des 19. und 20. Jahrhunderts



Landkarte des Kameruner Graslandes

Ein Großteil der Skulpturen und rituellen genutzten Gegenstände im Grasland von Kamerun wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit Glasperlen verziert; begonnen hatte diese Mode bereits am Anfang des Jahrhunderts. Sie waren ein Zeichen von Luxus und gehobenem Status und stellten ein Privileg der Höfe und Fürsten der zahlreichen Chefferien dar. Auch wenn dieser Schmuck in Publikationen über das Grasland erwähnt wird, gehen die meisten Autoren nur oberflächlich darauf ein und beschränken sich auf rein deskriptive Informationen. Eine

Ausnahme bildet der französische Arzt und Ethnologe Pierre Harter, der längere Zeit in Kamerun lebte und wichtige Pionierarbeit leistete. Auch die amerikanischen Ethnologinnen Christraud Geary und Tamara Northern lieferten Informationen zu den Hintergründen von Perlenarbeiten. Das folgende Essay soll die bestehenden Publikationen ergänzen und detailliertere Informationen über die Glasperlen selbst liefern.

Der Handel mit Glasperlen in Westafrika

Schon in der Antike hatten Glasperlen ihren Weg in den Süden des afrikanischen Kontinents gefunden (Vierke 2006: 267 f.); aber es waren nicht Europäer, die Glasperlen in größerer Anzahl dorthin brachten, sondern Araber. Von der arabischen Halbinsel ausgehend, eroberten muslimische Heere im siebten Jahrhundert weite Teile Nordafrikas und Vorderasiens. Schon vor der islamischen Zeit, vor allem aber in der Folge, bauten arabisch- und türkischsprachige Händler ein Fernhandelsnetz auf, das über einheimische Zwischenhändler bis weit in den afrikanischen Süden reichte. Glasperlen, zunächst aus dem ostmediterranen oder vorderasiatischen Raum, waren kein Nischenprodukt, sondern gehörten zu den wichtigsten Waren dieses Handels. Bei Ausgrabungen, vor allem in den ausgedehnten Steppen- und Wüstengebieten des Kontinents, werden sie häufig gefunden. Erst die Entdeckungsreisen der Portugiesen im Laufe des 15. Jahrhunderts brachen die Dominanz des arabischen Handels. Das kleine Portugal beschränkte sich zunächst auf die Gründung von Handelsstützpunkten sowie lokale Landnahmen in Küstennähe. Die Portugiesen, die selbst keine Glasperlen produzierten, handelten mit den Waren europäischer sowie ost- und südasiatischer, hauptsächlich indischer Hersteller. Auch Perlen, die in Westafrika – meist im heutigen Ghana – aus recyceltem Glas nach afrikani-

schem Geschmack entstanden, wurden durch sie verbreitet. Später ahmten die venezianischen Glasmanufakturen solche Glasperlen nach. In der Mitte des 17. Jahrhunderts nutzten die Niederländer den Niedergang Portugals, um deren Stützpunkte in Westafrika zu erobern. Obwohl sie im 17. Jahrhundert eine durch venezianische Glasmacher unterstützte Produktion betrieben, war ihre Bedeutung als Kaufleute wesentlich größer. Portugiesische Händler blieben aber die Hauptabnehmer für venezianische Glasperlen, auch wenn sich der Markt im 18. Jahrhundert vor allem nach Angola und Guinea-Bissau verlagerte und eng mit dem transatlantischen Sklavenhandel verbunden war (Sofia 2021: 15).

TERMINOLOGIE

opak = undurchsichtig, lichtundurchlässig

transluzent = teilweise lichtdurchlässig, durchscheinend

tubulär = von längerer, zylindrischer Form

Wickeltechnik = Technik, bei der erhitzte Glasmasse um einen Draht gewickelt wird, um eine Glasperle herzustellen

Chandelier-Perlen = »Leuchter«-Perlen, Populärbezeichnung für tubuläre Perlen, die im Querschnitt viereckig oder polygonal sind und oft für die Fransen von Lampenschirmen benutzt wurden

gezogene Perlen = Perlen, die durch Durchtrennen langer, gezogener Glasstäbe hergestellt werden

Glasperlenhandel nach Kamerun

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als Glasperlen in Kamerun ihre besondere Bedeutung als royales Statussymbol erhielten, war der Perlenhandel in Westafrika aus den niederländischen auch in andere Hände übergegangen: in die der Briten, der Franzosen und der Dänen (Hutter 1902: 6). Die Ware stammte aus verschiedenen Zentren der Glasproduktion: Venedig, Gablonz in Böhmen, Österreich, dem bayrischen Fichtelgebirge, aus Frankreich und von anderen Orten in Europa.

Kameruns Küste wurde durch den Portugiesen Fernão do Pó (Lebensdaten unbekannt) entdeckt und er nannte den von ihm befahrenen Wuri-Fluss »Rio dos Camerões«. 1472 knüpfte man dort erste Handelskontakte. Auch hier übernahmen die Niederländer bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Kontrolle, danach die Briten. Schließlich eröffnete die Hamburger Handelsfirma Woermann 1868 im heutigen Douala eine Niederlassung, sodass neben dem britischen ein wachsender deutscher Einfluss bereits vor der Etablierung der Kolonie Kamerun im Jahr

1884 bestand. Der Grenzbereich zwischen dem späteren Nigeria und dem Westen Kameruns spielte eine Rolle beim Warenaustausch und war schon früh zwischen Briten und Deutschen umstritten. William Balfour Baikie (1824–1864), ein schottischer Marinearzt, befuhr 1854 mit einer britischen Niger-Expedition den schiffbaren östlichen Hauptzufluss des Niger, den Benue. Er hatte den Auftrag, den Forscher Heinrich Barth (1821–1865) zu treffen, der 1851 den Benue von Norden über Land erreicht hatte, sollte aber auch Handelskontakte knüpfen. In der Generalakte der Berliner Kolonialkonferenz wurde 1885 die freie Schifffahrt auf dem Niger und seinen Nebenflüssen vereinbart, was aber letztlich nur auf dem Papier stand. Nachdem die »Royal Niger Company« schon in den beginnenden 1880er-Jahren ein Monopol im Handel mit dem Fulbe-Emirat Adamaua aufbaute, wurde das Land um den Hauptort Yola am oberen Mittellauf des Benue zur britischen Einflussphäre. Im Jahr 1900 schlugen die Briten das Gebiet offiziell dem »South Nigerian Protectorate« zu (Baker 1995: 2 f.). Damit war das Grasland im Westen und Norden von britischem Gebiet eingeschlossen.

Die »frühen« Glasperlen

In Pierre Harters (1928–1991) detailreichem Artikel aus dem Jahr 1981 *Les perles de verre au Cameroun* in »Arts d'Afrique Noire«, der in bearbeiteter Form 1992 posthum auch in englischer Sprache erschien, werden viele der in Kamerun gefundenen Glasperlentypen beschrieben und die in den verschiedenen Chefferien sehr unterschiedlichen lokalen Namen aufgeführt. Harter gibt an, dass große dunkelblaue und ziegelrote tubuläre (* siehe Kasten) Perlen (Abb. 2) »möglicherweise« als erste Perlensorten in Afrika verwendet wurden, wobei sie die mediterrane rote und die westafrikanische blaue Koralle ersetzten.

Die These, dass tubuläre Perlen als erste Sorte Verwendung fanden, ist sicherlich veraltet (Francis 2008: 69 f.). Blaue tubuläre Perlen kommen in verschiedenen von Harter aufgezählten Größen und Farbtönen vor (Harter 1992: 6 f.). Sie wurden in Afrika nicht häufig benutzt, kamen aber ebenso wie rote Perlen bei Grabungen an verschiedenen Orten Afrikas, z. B. in Sierra Leone, am Niger, am Unterlauf des Kongo und im nördlichen Südafrika ans Tageslicht (Karklins 2007, Clist/Karklins 2018). Dort kann ihre Verwendung meist ins 18. oder frühe 19. Jahrhundert datiert werden. Ihre Herstellung in Venedig und



Abb. 2 Detail einer Büffelkopfmassage mit blauen und roten tubulären Perlen, frühes 19. Jahrhundert, Sammlung Liaunig

den Niederlanden schon im 17. Jahrhundert ist hinreichend belegt (Van der Storm/Karklins 2021: 5 f.). Für das 18. Jahrhundert liegen Untersuchungen der Handelsströme venezianischer Glasperlen durch Pierre Sofia vor. Er zeigt auf, dass Perlenexporte einen bedeutenden Anteil am Gesamtexport Venedigs hatten. Die Lieferungen erreichten verschiedene Häfen im osmanischen Reich, wie Alexandria und Tripoli. Von dort ging es mit Karawanen über Kairo und den Sudan in die Länder südlich der Sahara. Andere Routen verliefen über Lissabon in verschiede-

ne afrikanische Atlantikhäfen, sodass Perlen aus verschiedenen Richtungen Westafrika und Kamerun erreichten. Selbst venezianische Perlen, die über Syrien und den Hedschas zunächst nach Indien exportiert wurden, kamen durch indo-portugiesische Händler in den Osten Afrikas. Ebenso für den afrikanischen Binnenhandel bestimmt waren die Lieferungen an die nordafrikanische »Barberie«-Küste (Sofia 2021: 14 f.).

Auch bei den roten tubulären Perlen gibt es verschiedene Variationen: zunächst die älteren ziegel- bzw. indischroten mit einer Innenschicht aus hell- bis schwarzgrünem Glas (oft *red green-heart* oder *red-on-green* genannt). Sie wurden schon Mitte des 19. Jahrhunderts kaum noch hergestellt und benutzt, da die afrikanischen Kunden, die erst seit etwa 1830 produzierten, dunkel- bis rubinrote Perlen mit weißer Innenschicht vorzogen. Die Färbung des Rubinglases wurde – kostspielig – mit kolloidalen Goldpartikeln erzielt. Diese Perlen sind unter verschiedenen Bezeichnungen, wie *Cornaline d'Aleppo* oder *red white-heart* bzw. *red-on-white*, bekannt. (Abb. 6)

Die relativ kleinen runden »Samenperlen« (2-4 mm) sind nach Harter an alten Stücken fast nur in opakem* Rot (Indischrot), Weiß und Schwarz verwendet worden (Abb. 3). Harter führt diese Vorlieben auf eine lokale Far-



Abb. 3 Detail einer Büffelkopfmassage mit frühen Samenperlen, frühes 19. Jahrhundert, Privatsammlung



Abb. 4 Detail der Wickelperlen an einer Büffelmaske aus Batibo, Ethnologisches Museum Berlin, Inv. Nr. III C 21154

bensymbolik zurück, die er im Detail erläutert (1992: 8). Erstaunlicherweise erwähnt er blaue Samenperlen, die in verschiedenen Versionen regelmäßig auch bei Arbeiten des 19. Jahrhunderts verwendet wurden, nur für wenige Gebiete des Graslandes. Hier wären zu nennen: blaugrüne Perlen mit Kupferverbindungen als färbender Substanz ebenso wie hellblaue. Seltener waren kobaltblaue Samenperlen oder kleine zylindrische Perlen, die oft – durch nicht sehr reine Rohstoffe – eine blass- oder graublaue Färbung besaßen.

Lange Zeit war Kobalt als Rohmaterial sehr rar, so dass kupferblaue Perlen als Ersatz dienen mussten. Andere Farben wie Grün, Rosa, »Chrom«-gelb und Hellrot bezeichnet Harter als von »neuerer« Herstellung (1992: 9).

Die wohl ältesten im Grasland verwendeten Perlen findet man heute an Büffel-Aufsatzmasken. So kommen bei ihnen häufiger die beschriebenen blauen und ziegelroten tubulären Perlen vor. Bei einigen Masken wurden auch große, unregelmäßig geformte oder facettierte blaue, weiße oder farblose Glasperlen verwendet, die in Wickeltechnik* im Fichtelgebirge und einigen österreichischen bzw. böhmischen Orten produziert wurden. Ein Beispiel ist eine Büffelmaske aus Batibo bei Bali, heute im Ethnologischen Museum Berlin, Inv. Nr. III C 21154

(Abb. 4, 5).

Andere frühe Stücke stellen die hauptsächlich mit

Kauris besetzten Figuren Nsos (Banso, Inv. Nr. III C 23816) und Bamenoms dar (Inv. Nrn. III C 20353, III C 21039, III C 21040). Hier wurden zur Akzentuierung tubuläre wie auch facettierte Perlen benutzt. Ein Thron der Bansoa im Metropolitan Museum New York (Inv. Nr. 2014.256) zeigt neben einer großen Anzahl von Samenperlen des älteren *red greenheart*-Typs einige wenige *red white-heart* in prominenter Position. Auch die Vielzahl blauer Perlen in teilweise ungewöhnlichen Sorten verweisen auf eine Entste-



Abb. 5 Büffelaufsatzmaske, 23 x 70 x 30 cm, 19. Jahrhundert, Ethnologisches Museum Berlin, Inv. Nr. III C 21154, von Hans Glauning vor 1905 gesammelt

hung vor 1850. Die Datierung durch rein phänotypische Beurteilung von Glasperlen außerhalb archäologischer Kontexte ist aber schwierig, da viele frühe Perlensorten noch längere Zeit nach dem Produktionsschwerpunkt in kleineren Mengen angefertigt wurden. Auch wurden Perlen vermarktet, die oberflächlich älteren Sorten ähnelten; aber in einem anderen Verfahren hergestellt worden waren. So gab es Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts eine Renaissance der Verwendung roter und blauer Stabperlen und ähnlicher »Kopien« an Hockern und anderen Objekten.

Die Nordwest-Provinz: Kom

In Kom aber auch in anderen Regionen der NW-Provinz waren Glasperlen zum Schmuck von Schnitzarbeiten weniger üblich als sonst im Grasland; dafür findet man Arbeiten, die frühe Samenperlen verwenden. Bei den Kom kamen lebensgroße Statuen – eine Repräsentation des Königs, der Königinmutter und der Hauptfrau – bei der Inthronisation des Fons in Laikom zum Einsatz (Harter 1986: 212). Sie stellten die *ufwu-a-Kom* oder »Dinge von Kom« dar. Eine weibliche Kom-Gedenkfigur im Seattle Art Museum (Inv. Nr. 81.17.718) ist sparsam mit relativ großen (etwa 4 mm Ø) Samenperlen als Halsschmuck ausgestattet. Die Perlen bilden ein Schachbrettmuster in den Farben Kupferblau und Weiß. Die Figur wird auf die Mitte des 19. Jahrhunderts datiert (Northern 1984: 98, Homberger 2008: 220), was mit den verwendeten Perlenfarben übereinstimmt. Die korrespondierende männliche Figur im Weltkulturen-Museum Frankfurt (Inv. Nr. 2150) besitzt ebenfalls ein Halsband und vermutlich eine Flöte mit blaugrün-weißem Schachbrettmuster. Bei einem hervorragend geschnitzten weiteren Paar, heute im Ethnologischen Museum Berlin (Inv. Nrn. III C 20681, 20682), ist nichts mehr von der ehemals wahrscheinlich vollständigen Perleneinkleidung erhalten. Die Perlen waren schon nicht mehr vorhanden, als die Figuren bei dem Feldzug der Deutschen gegen die Kom 1905 aus dem Palast entfernt wurden. Nur der übliche Beschlag der Gesichter mit Kupferblech ist erhalten. Die mit einem Sitz ausgestatteten Figuren wurden nicht als Sitzgelegenheit genutzt, sondern nur bei der Inthronisation ausgestellt. Der König sah sie nur ein einziges Mal, sonst hätte es ihm Unglück gebracht (Koloss 2008: 82). Das Alter dieser (und einiger ähnlicher) Statuen ist umstritten; ein Teil wird auch erst dem Anfang des 20. Jahrhunderts zugeschrie-

ben. Der als Schnitzerkönig bekannte Fon Yu war nachweisbar der Schöpfer zumindest einer der weiblichen Statuen, was der Kaufmann Adolf Diehl (1870–1943) im Jahr 1905 mit Fotos dokumentierte. Wegen der sehr langen Lebens- und Regierungszeit Yus (1830 bzw. 1865–1912) ist es jedoch möglich, dass er auch der Schnitzer einiger älterer Figuren war. Der im Dienst mehrerer Fons stehende Palastdiener Bobe Johnny Ngong berichtete, dass er beauftragt wurde, für Fon Yu's Statue Glasperlen bei verschiedenen Händlern im Grasland zu kaufen (Northern 1984: 96). Hier handelte es sich vor allem um rote und blaue tubuläre Stabperlen neueren Typs sowie um Kauris (Harter 1986: 214). Dies zeugt von einem eher traditionellen Geschmack bzw. einer rituellen Bedeutung dieser Perlen.

»Spätere Farben«

Nach Christraud Geary sind Perlen in den Farben Grün, Gelb und Rosa erst nach Ankunft der Deutschen in Gebrauch gekommen und die Einfuhrmengen seitdem stark gestiegen (2008: 36). Sie erwähnt, dass der deutsche Ethnologe Bernhard Ankermann (1859–1943) auf seine Forschungsreise im Auftrag des Völkerkundemuseums Berlin in den Jahren 1907 und 1908 Glasperlen im Wert von mehr als 2000 Mark zu Handels- und Tauschzwecken in das Grasland mitnahm. Auffällig ist, dass in den benachbarten Regionen Dschang, Bali, Mankon und Bangwa – im Gegensatz zu anderen Gegenden – grüne, gelbe und ockergelbe Perlen recht häufig verwendet wurden, und so ist es interessant, die Kontakte und Handelsbeziehungen näher zu untersuchen.

Eugen Zintgraff und die Handelsbeziehungen zur Küste

Als Erster erreichte der deutsche Afrikaforscher Eugen Zintgraff (1858–1897) 1889 das Grasland und errichtete mit Duldung des Bali-Fons Galega (Garenga Fo N'Yong) die Station Baliburg nahe der Stadt Bali Nyonga (Zintgraff 1895: 342 f.), welche allerdings schon 1893 wieder aufgegeben werden musste. Ein Handel im größeren Umfang konnte in dieser Zeit nicht etabliert werden, obwohl Zintgraff 1892 von Angestellten von Jantzen und Thormählen, dem zweiten deutschen Handelshaus Kameruns neben Woermann, begleitet wurde. Zintgrafferwähnt, dass der Austausch von Waren in dieser Region

von Kamerun und der Bezug europäischer Waren über den Osten des britischen Protektorats im heutigen Nigeria, also an der deutschen Kamerunküste vorbei, verlief (1895: 338). Da die Flüsse im Cross-River-Gebiet bis weit stromaufwärts schiffbar waren, konnten die Briten sowohl im Einkauf wie im Verkauf günstigere Preise bieten (Chilver/Röschenthaler 2001: 76). Der direkte Handel Balis mit der Küste über das Gebiet der Banyang war kleinteilig und benötigte diverse afrikanische Mittelsmänner. Hier wurden unter anderem auch schwarze, weiße und rote Glasperlen gehandelt (Chilver/Röschenthaler 2001: 135). Ein echter Fernhandel bestand – in geringem Umfang – nur nach Norden über Angehörige der Jukun und Haussa (René 1905: 191, Michels 2003: 230 f., Chilver/Röschenthaler 2001: 176). Man beabsichtigte, diese Situation durch die Schaffung von Straßenverbindungen im Waldland und die Gründung deutscher Stationen im Grasland zu ändern. Dies gelang aber erst Anfang des 20. Jahrhunderts. 1902 begrüßte der im Jahr 1901 inthronisierte Fon-

yonga II. die ersten Basler Missionare in Bali (Gardi 1994: 80), und im Jahr 1903 ließ sich die Basler Missionsgesellschaft dort nieder. In anderen Teilen Afrikas, wie beispielsweise in Malawi, waren es auch die Missionsgesellschaften, die zur Verbreitung von Glasperlen beitrugen. Aber trotz aller Maßnahmen waren selbst Anfang des 20. Jahrhunderts Orte wie Garua in Adamaua zumindest während der regenreichen Monate wesentlich bequemer mit dem Schiff über die »britischen« Flüsse Niger und Benue zu erreichen als über Land (René 1905: 133 f.).

Bangwa

Der Forscher und Kaufmann Gustav Conrau (1865?–1899) hatte Bali mit Zintgraff schon 1891 besucht und später einen Handelsposten im Banyang-Land geleitet (Lintig 2017: 96 f.). Im östlich gelegenen Bangwa, einem Gebiet von neun Häuptlingschaften mit dem größten Ort Azi (auch Fontem genannt), war er der erste Euro-



Abb. 6 Tabakpfeife, 77 x 36 x 5 cm, spätes 19. Jahrhundert, Geschenk des Fon Assunganyi an Gustav Conrau, Ethnologisches Museum Berlin, Inv. Nr. III C 9814 a,b

päer, dem der Fon Fontem Assunganyi Ende 1898 Zugang gewährte (Schlothauer 2015: 22). Vor dieser Zeit bestanden in Bangwa nur zu nichteuropäischen Händlern Beziehungen. Conrau war eine Zeitlang Agent von Jantzen und Thormählen (Chilver 1967: 155), sammelte aber auch Ethnografika für das Völkerkundemuseum in Berlin (Schlothauer 2015: 23 f.). Conraus späterer Blutsbruder Assunganyi überreichte ihm bei ihrem ersten Treffen 1898 seine Prunkpfeife als Geschenk (Schlothauer 2015: 24), die sich heute im Ethnologischen Museum Berlin (Inv. Nr. III C 9814a, b) befindet (Abb. 6). Der Austausch von Geschenken war sowohl unter afrikanischen Herrschern wie auch zwischen Afrikanern und europäischen Besuchern üblich. Dem mit grüner, ockergelber, weißer und himmelblauer rautenförmiger Perlenverzierung versehenen Pfeifenstiel sind Lederstreifen mit größeren venezianischen Glasperlen angehängt, so auch tubuläre *red white-heart*.

Dieses Farbschema ist für das westliche Bamileke-Land nicht untypisch. Die Pfeife zeigt keine Gebrauchsspuren, sie scheint also zum damaligen Zeitpunkt neu gewesen zu sein. Conrau erwähnt ausdrücklich, dass der

Perlenüberzug des Pfeifenstiels aus »sehr feinen Glasperlen« von Bangwa-Handwerkern hergestellt wurde, im Gegensatz zum Pfeifenkopf aus Messing, der – »seiner Meinung nach« – aus Bagam komme (Lintig 2017: 102 f.; Zitat Conrau bei Schlothauer 2015: 26). Eine Maske und ein Hut mit Perlen, Bestandteile eines »Fetisch-Anzugs *atúka*« (Schlothauer 2015: 24), waren weitere Objekte (Inv. Nr. III C 9813). Der damalige »Direktions-Assistent« Felix von Luschan (1854–1924) war über diese Stücke nicht erfreut und riet davon ab, weitere Perlenarbeiten zu sammeln.¹

Conrau erwähnt, dass es in Bangwa erst seit kurzer Zeit Mode war, Figuren mit Glasperlen zu besetzen und so deren Status zu erhöhen. Es herrschte ein Mangel an Glasperlen, was auch Assunganyis Wunsch an Conrau erklärt, ihm diese zu beschaffen (Schlothauer 2015: 24, 26, 28, 30). Der Tod Conraus im Jahr 1899 in Bangwa hatte eine Strafexpedition zur Folge, bei der die verlassene Ortschaft Fontem im Jahr 1900 von deutschen Kolonialtruppen eingenommen wurde. Assunganyi ließ im Jahr 1903 eine »Nachricht« seines Todes verbreiten und verschwand für acht Jahre im Untergrund (Chilver 1967: 158).



Abb. 7 »Tanzende Häuptlingsfrauen in Bali« (Archiv der Basler Mission, Basel, E-30.27.017)

Schurze aus Bali und Mankon

Martin Göring (1871–1959), ein Mitglied der Basler Mission, fotografierte im Jahr 1911 Bali-Frauen der königlichen Familie mit Perlenschurzen (Abb. 7). (Gardi 1994: 122, Abb.131)

Nur diese privilegierten Frauen – und hier vor allem die Töchter des Fons – waren berechtigt, vollständig mit Perlen besetzte Tanzschurze zu tragen, die ähnlich auch in Mankon (Bandeng) benutzt wurden (Abb. 8). Dort war es die Königsmutter (mafo), die bei den jährlichen Tänzen mit einem Prestigeschurz *ndo mafo* erschien. Ebenfalls am Gürtel, aber auf der Rückseite, trug sie einen ähnlichen Schurz, der als *ngwashi* bezeichnet wurde. Die Anfang des 20. Jahrhunderts entstandenen, noch erhaltenen Schurze sind aus kleinen Samenperlen hergestellt. Die Farbgestaltung ist vielfarbig, es wurden gelbe, rotbraune und rosafarbene neben blauen und weißen Perlen gewählt. Mehrere Objekte sind in den Büchern *Kunst in Kamerun* (Gardi: 123 f., Abb. 132, 133), *Mankon* (Notué/Triaca 2005: 201 f., Nr. 70, 71), *Sign of the Leopard* (Northern 1975: 71) sowie in *Afrikanische Glasperlenkunst* (Oehrl 2016: 177, 179) abgebildet.



Abb. 8 Mankon-Schurz, 50 x 22 cm, frühes 20. Jahrhundert, Sammlung Liaunig

Diese Stücke sind eine Verfeinerung der im Alltag von den einfachen Bali-Frauen vorne und hinten getragenen Schurze. Nur an Festtagen wurden sie von diesen – Individuell unterschiedlich – mit einer kleineren oder größeren Zahl Perlen oder Knöpfen geschmückt (Hutter 1902: 421 f., Abbildung bei Northern 1975: 70). Der Kaufmann Max Esser (1885–1945) berichtete noch 1896, dass die Frauen im Alltag vollständig unbekleidet waren und Schurze nur zu festlichen Gelegenheiten zum Einsatz kamen (Chilver/Röschenthaler 2001: 85, 175). Eine kleine Geschichte am Rande: Eugen Zintgraff wurde von Galega eine junge Prinzessin namens Fé zur Seite gestellt, in die er sich verliebte und die er unter anderem mit einem aufwendig mit Perlen und einem Spiegel versehenen *ngwashi*-Schurz beschenkte. Diese Gefühle beruhten auf Gegenseitigkeit, denn die Prinzessin sprach auch fast siebenzig Jahre nach Zintgraffs frühem Tod noch immer sehr positiv von ihm und hatte seine Geschenke noch aufbewahrt, als die Ethnologin Elizabeth Chilver sie 1963 befragte (Chilver/Röschenthaler 2001: 109).

atwonzen

Weitere spektakuläre Objekte mit Glasperlenschmuck aus der Region Bangwa und Dschang sind aus Holz geschnitzte Schädeltröphäen, sogenannte *atwonzen*, die vom Fon beim *nzen*-Siegestanz an einem Band auf dem Rücken getragen wurden. Es sind nur wenige Exemplare erhalten, denen meist ein besonders hohes Alter zugeschrieben wird. Harter beschreibt einen *atwonzen* im Besitz des Fons Fineboy N’Ketté von Nkapa, der nach Erzählungen N’Kettés bis zu seinem Vorfahren Kentémélo von Fonchatoula zurückverfolgbar sei.

Harter gibt in seiner Beschreibung vier Namen der Vorbesitzer an, aber ohne Kenntnis über die Dauer der jeweiligen Regierungszeiten bleibt eine Altersbestimmung schwierig. Harter legt sich beim Alter deshalb auch nicht fest (1986: 249). Dagegen vermuten Perrois/Notué einen Entstehungszeitraum zwischen Ende des 18. und Mitte des 19. Jahrhunderts, wobei zumindest die erste Angabe erheblich zu früh erscheint (1997: 156). Auffällig sind hier die verwendeten grünen und rosafarbenen, zum Teil zylinderförmigen Perlen, während gelbe oder ockerfarbene nicht vorkommen. Zwei verwendete ziegelrote Samenperlen geben weitere Hinweise. Dieses Exemplar befindet sich heute im Musée du quai Branly in Paris (Abb. 9, Inv. Nr. 73.1992.0.49). Ein *atwonzen* aus der ehemaligen



Abb. 9 atwonzen, Fonchatoula, 15,6 x 15,6 x 36,5 cm, 19. Jahrhundert, Musée du quai Branly, Inv. Nr. 73.1992.O.49



Abb. 10 atwonzen, frühes 19. Jahrhundert, ehemals Sammlung Allan Stone, Christie's, New York

Sammlung Allan Stone (Abb. 10) und einer in der Sammlung Murray Frum ähneln einander so stark in Proportionen, Mustern und verwendeten Glasperlen, dass eine gemeinsame Herkunft vermutet werden kann.

Die Hauptfarbe ist ebenfalls Grün, eine sonst im Grasland selten verwendete Farbe, das mit gelben, ockergelben sowie blauen, schwarzen und weißen Perlen ergänzt wurde. Die verwendeten ziegelroten Samenperlen, die speziellen Farbvarianten und die meist nur matt glänzende Oberfläche der Glasperlen sprechen für ein höheres Alter. Ein bei Harter abgebildeter und bei Christie's 2015 versteigertes atwonzen (1986: 121, Abb. 150) weicht in Proportionen und Muster leicht ab; trotz ähnlicher Farbgebung der wesentlich stärker glänzenden Perlen wirkt er – ohne sichtbare Gebrauchsspuren – deutlich weniger alt. Ebenfalls keine Gebrauchsspuren zeigt der bei Sotheby's 2010 verkaufte atwonzen aus der Sammlung Harters (Lintig 2019: 63). Ausgesprochen vielfarbig gestaltet, wurden hier auch *red white-heart*-Perlen eingesetzt. Dieser Perlentypus wurde erst ab etwa 1830 in Venedig produziert. Alle atwonzen sind mit geringen Mengen roter und/oder blauer tubulärer Stabperlen geschmückt. Diese Objekte sind höchstwahrscheinlich in der Zeit von 1800 bis 1900 hergestellt worden; manchmal vorgenommene Da-

tierungen ins 18. Jahrhundert stellen wohl eher Wunschenken dar. Hier wäre die vollständige Analyse eines atwonzen sicherlich sinnvoll.

Elefantenmasken und Kalebassen der Bamileke und der Nordwest-Provinz

Elefantenmasken wurden vor allem im westlichen Bamileke-Gebiet sowie in Bali und Bafut hergestellt und während der Tänze der Kuosi-Gesellschaft getragen. In deutschen Museen befinden sich viele um das Jahr 1900 gesammelte und gut dokumentierte Exemplare. Diese im 19. Jahrhundert entstandenen Masken besitzen meist kurze vertikale Paneele und sind simpel gestaltet; einfache Dreiecke und Rauten aus größeren Samenperlen in verschiedenen Blautönen und Weiß bilden die Dekoration. Seltener wurden Schwarz, Grün, Rosa, Gelb oder Rot benutzt – diese Farben oft bei Masken mit größeren Paneelen, welche mit kleineren Perlen komplizierter gemustert wurden. Northern wertet das als Zeichen für ein geringeres Alter (1975: 41). Ein Foto des Missionars Frank Christol (1884–1979) von Elefantentänzern in Bandjoun aus dem Jahr 1930 (Réunion des musées nationaux, Paris: PP0023005) zeigt deutlich größere Masken mit längeren



Abb. 11 »Fremde Maskentänzer in Fumban«, Foto von Anna Wuhrmann um 1913 (Archiv der Basler Mission, E-30.29.077)

vertikalen Paneelen im Vergleich mit den Masken auf einem Foto der Missionslehrerin Anna Wuhrmann (1881–1971). Ihr Bild einer Tanzdelegation aus Bamessi oder Bansa wurde etwa im Jahr 1913 bei den Begräbnisfeierlichkeiten der Königinmutter Njapndunke in Fumban aufgenommen (Abb. 11).

In späteren Jahrzehnten wird sich diese Vergrößerung der Masken noch fortsetzen, wie Fotos des von 1945 bis 1959 als Arzt in Bangwa arbeitenden Daniel Broussous (1912–1973) zeigen. Auch heute noch finden im Grasland Zeremonien statt, bei denen moderne Elefantenmasken getragen werden.

Mit Perlen überzogene Kalebassen waren in den Fürstentümern des Graslandes keine Gebrauchsgegenstände, sondern Prestigeobjekte (Abb. 12). Sie dienten wohl zur Aufnahme von Teilen der Ahnenschädel, jedoch gelang es auch Harter in den 1950er-Jahren nicht, Kalebassen mit Skelettteilen zu finden. Er beschreibt, dass sie als Palmweingefäße unpraktisch gewesen seien, da sie – aus mehreren Teilen zusammengesetzt – nicht zur Aufnahme von Flüssigkeiten dienen konnten. Die Muster vieler Kalebassen sind einander sehr ähnlich. Harter verbindet die Muster mit bestimmten Gegenden (1992: 13). Selbst mit genauen Herkunftsangaben können sie jedoch nicht immer eindeutig zugeordnet werden, da es häufig zum Austausch von Arbeiten zwischen den einzelnen Fürstentümern kam (Lintig 2017: 112).



Abb. 12 Kalebasse der Bamileke, 65,5 cm, frühes 20. Jahrhundert, Sammlung Weis

Bamum

Auch in Bamum wurden schon Jahrzehnte vor dem direkten Kontakt mit der deutschen Kolonialmacht ungewöhnliche Farben, wie z. B. Gelb, eingesetzt. Bamum, mit seiner Hauptstadt Fumban, ist das flächenmäßig größte und bekannteste Fürstentum im Grasland. Vermutlich im 16. Jahrhundert wurde die Gegend von Gruppen aus dem östlich gelegenen Tikar erobert und besiedelt. Anfang des 19. Jahrhunderts vergrößerte Fon Mbuombuo (Regierungszeit etwa 1820 bis 1840) das Land auf Kosten der Nachbarn, nachdem er einen erfolgreichen Abwehrkampf gegen die von Norden vordringenden muslimischen Fulbe geleistet hatte (Geary 2008: 27, 32). Die damit verbundenen Beutezüge brachten Luxuswaren, aber auch Menschen und hier vor allem qualifizierte Handwerker nach Bamum, was bedeutet, dass außerhalb desselben entsprechende Traditionen existierten. Dem Ur-

teil von Bernhard Ankermann zufolge war Bamum die in den Bereichen Kunst und Handwerk bedeutendste Stadt des Graslandes und der Alltag dort von besonderer Lebendigkeit (1910: 290). Schon die Könige der Tikar hatten ihre Königswürde mit »materiellen sacra« verknüpft, so dem *mble*, einer Mütze aus Baumwolle mit Noppen und einem Kinnriemen aus Glasperlen, der einem Bart ähnelt (Geary 2008: 26 f.). Das durch Handelswege mit der Küste verbundene und im Norden an die islamische Welt grenzende Bamum tat es Tikar gleich und entwickelte eine dem Hof vorbehaltene Luxuskultur: »Es heißt, die Hofkunst der Bamum mit ihrem ganz eigenen Stil und besonderen Materialien – wie Bronze und importierte Perlen – habe sich während der Regierungszeit dieses Königs [Mbuombuo] entwickelt« (Geary 2008: 33). Nach Erzählungen älterer Prinzen Bamums wurden die ersten Stühle, die mit Perlen überzogen waren, von König Ngapna am Ende des 18. Jahrhunderts eingesetzt (Geary 1981: 39), was aber – wie bei oral überlieferten Traditionen häufig der Fall – genauer zu betrachten ist. Mbuombuo siedelte Künstler der eroberten Nachbarstaaten an, so Nguot aus dem Süden, die für ihre Holzschnitzereien und Bronzegüsse bekannt waren. Auf Perlenarbeiten spezialisiert waren die Menyam. Sie wurden im Stadtviertel Njiyoum angesiedelt, wo die Familie des ehemaligen Menyam-Fon diese Tradition bis in die neuere Zeit pflegte. »Bronzebeschlagene und perlenbesetzte Hocker gehörten allein dem König, der Königsfamilie, besonders der Königinmutter, und wichtigen Höflingen, wenn der König ihnen das Privileg verliehen hatte« (Geary 2008: 44). Für umfangreichere Projekte, wie die großen Thronessel, wurden Stiftungen adliger Familien herangezogen, um die nötigen Glasperlen und Kauris, welche in Bamum einen ähnlichen Wert besaßen, zu beschaffen (Geary 2008: 44).

Der Thron *mandu yenu*

Der große, vollständig mit Glasperlen und Kauris bedeckte Thron oder *ngwuo* Bamums befindet sich heute im Ethnologischen Museum Berlin, nachdem Fon Njoya (1860–1933) ihn 1908 dem deutschen Kaiser geschenkt hatte (Inv. Nr. III C 33341 a, b). Erst 1941 taucht der häufig verwendete Begriff »*mandu yenu*« in der Literatur auf (Fine 2020: 35). Der Thron wird allgemein Fon Nsangu, dem Vater Njoyas, zugeschrieben und ist sehr wahrscheinlich zwischen 1870 und 1885 entstanden (Geary 1983b: 46, 1996: 298f.). Auffällig ist, dass der eigentliche Thron und das davon getrennt gearbeitete Fußteil stilistisch von-

einander abweichen. Auch die Holzsorten sind unterschiedlich (Fine 2020: 52f.). Schon der deutsche Kolonialoffizier Hans Glauning (1868–1908) meinte 1906, dass in der Qualität des Schnitzwerks Unterschiede zwischen den zwei Teilen bestünden und vor allem die männliche und die weibliche Dienerfigur des eigentlichen Throns eher grob gestaltet seien (Geary 1983b: 48). Am Fußteil sind zwei Wächterfiguren mit Gewehren dargestellt. Geary zitiert in diesem Zusammenhang den französischen Ethnologen Claude Tardits mit der Aussage, dass der Bamum-Fon Gbetnkom kurz vor 1850 als erster Vorderladergewehre einführte. »Any Bamum pieces depicting flintlock guns therefore can be dated to the second half of the 19th century« (Geary 1981: 39). Die Figuren im Inneren des Fußteils erinnern an einen von Glauning 1905 gesammelten königlichen Bamum-Hocker des 19. Jahrhunderts im Musée Barbier-Mueller (Inv. Nr. 1018-73). An den Seiten wird das Spinnenmotiv als ein Symbol für die Verbindung mit den Ahnen aufgenommen. Ältere große Thronhocker mit einzelnen Dienerfiguren dienten wahrscheinlich als Vorbild für die Gestaltung des Hauptteils (Geary 1981: 33, 1983a, Nr.32, 1983b: 52; Fine 2020: 71). Der Kunsthistoriker Jonathan Fine führt in seiner Dissertation *The Throne from the Grassfields* aus, dass dieser oder zumindest einer seiner beiden Teile von Fon Mbuombuo in Auftrag gegeben bzw. bei den Menyam erbeutet sein könnte (2020: 56 f.). Er zitiert den Wissenschaftler Aboubakar Njiassé Njoya, der in Bamum orale Traditionen aufnahm, nach denen der Menyam-Fon von Mbuombuo getötet und dessen Thron danach ins Bamum-Reich geholt wurde. Ob der erwähnte Thron einen direkten Bezug zum *mandu yenu* hat, bleibt ungeklärt. Die doppelköpfigen Schlangen am Hocker und die Dienerfiguren seien allerdings ikonisch für die Bamum und von dortigen Handwerkern ausgeführt worden (2020: 62 f.). Fine schildert die kontroverse Diskussion zu Herkunft und Entstehungszeit und ergänzt diese mit Aussagen aus der von Fon Ibrahim Njoya mitverfassten Chronik Bamums, dem *Sangam*. Für das Alter des Thrones gibt er letztlich keine sicheren Belege. Seine Untersuchung der Glasperlen des *mandu yenu* ist nicht sehr ausführlich und nur einer seiner Literaturhinweise (Zenker 1983, Die Gablonzer Glas- und Schmuckwarenindustrie) bezieht sich explizit auf Glasperlen – diese sollten jedoch im Vordergrund der Beurteilung stehen.

Bei der Betrachtung des Thrones wird der Anspruch spürbar ein möglichst prachtvolles Objekt zu schaffen. Der Fußteil wirkt auch in seinem Perlenüberzug



Abb. 13 a, b Zwei Detailbilder der Perlen des Throns *mandu yenu*

ursprünglicher als der Hauptteil. Es wurden fast ausschließlich kleine Samenperlen in den »klassischen« Farben Kobaltblau, Kupferblau, Hellblau, Mittelblau, Weiß, Rot, Rosa und Schwarz verwendet. Die roten Perlen besitzen eine weiße Innenschicht. Diese red white-heart-Perlen waren eine venezianische Spezialität, die kurz vor 1830 entwickelt und erst später durch andere Hersteller nachgeahmt wurde. Auch die anderen Samenperlen stammen wohl aus Venedig und sind, mit 2 bis etwa 4 mm Durchmesser, »klein« in der gängigen Terminologie nach Kidd und Kidd. Dazu kommen einige wenige kleine und mittelgroße zylindrische Perlen in transluzentem* Kobaltblau und Mittelblau. Der Hauptteil des Throns mit seinen Dienerfiguren weicht im Eindruck deutlich vom Fußteil ab, da auch ungewöhnlichere Farben wie Ocker-gelb und Braun zum Einsatz kamen und die Perlen einen stärkeren Glanz besitzen. An der Rückseite des Hocker-teils sind in einer größeren Fläche einfarbig rote anstatt der sonst ausschließlich verwendeten red white-heart-Perlen eingesetzt worden. Dies stellt wohl eine der von Geary erwähnten Restaurationen dar (1983: 50). Aus Venedig stammen die großen schwarzen und mit weißen Punkten versehenen, in Wickeltechnik hergestellten Glasperlen (etwa 10 mm). Mit kleinen, bis 4 mm messenden, zylindrischen Perlen in Mittel- und Dunkelblau wurden

größere Flächen gestaltet, die den Eindruck des Hockers dominieren (Abb. 13 a). Sie werden meist mit Böhmen assoziiert, wurden aber auch an anderen Orten hergestellt. Längliche, durch Schliff facettierte blaue Perlen (ca. 25 bis 40 mm), waren ebenso die Spezialität Böhmens (Abb. 13 b). Oft missverständlich »Russian blues« genannt, wurden sie schon vom Beginn des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Qualitäten und Formen produziert. Nicht facettierte tubuläre dunkelblaue Perlen sowie sogenannte »Chandelier«*-Perlen im gleichen Farbton kamen an den Rändern des Hockers zum Einsatz. Beide Sorten weichen von den »klassischen« schwarzblauen tubulären Stabperlen ab und sind später einzuordnen. Auffällig ist, dass am eigentlichen Thron Perlen überwiegen, die mit der böhmischen Perlenherstellung vor allem in Gablonz, verbunden werden können. Die Perlensticker scheuten sich nicht, zu sparen und verwendeten an einer versteckten Stelle des Throns schon einmal gebrauchte, deutlich verfärbte weiße Glasperlen wieder. Dies galt auch für die Sockel anderer Objekte wie Hocker und Kalebassen. **Fazit:** Bis auf wenige Ausnahmen wurden am Thron keine Glasperlen verwendet, die für die Zeit vor 1850 besonders typisch sind, woraus geschlossen werden kann, dass sein Perlenschmuck von Fon Nsangu in Auftrag gegeben worden ist.

Die Farbgebung der von Njoya im Jahr 1907 beauftragten Kopie des Originalthrons zeigt den geänderten Farbgeschmack der Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts: Gelb und Grün sind hier sehr dominant und die Farben erscheinen deutlich intensiver. Den Empfang von Njoyas Geschenken nutzte Luschan 1908 noch einmal, um in einem Schreiben an das Kolonialamt sein Missfallen an Glasperlen auszudrücken: Der ästhetische Wert der Stücke sei sehr gering; ihr barbarischer Stil wirke besonders grob und unangenehm wegen der reichlichen Verwendung von europäischen Perlen (Fine 2020: 228).

Wie die angeführten Beispiele zeigen, sind Glasperlen in ungewöhnlicheren Farben im Grasland regelmäßig auch schon vor dem einsetzenden Einfluss der Deutschen verwendet worden. Es ist im Nachhinein schwierig zu erklären, aus welchen Gründen sich eine lokale Mode entwickelte und ausbreitete. Mit dem Aufbau gesicherter Handelsverbindungen zu deutschen Handelshäusern sind die Einfuhrmengen erheblich gesteigert worden. Grüne, gelbe und Perlen vieler anderer Farben waren aber schon mit dem arabischen Einfluss erhältlich und wurden in verschiedenen Gegenden Afrikas, vor allem nahe der Küste des indischen Ozeans, regelmäßig benutzt, wie aus frühen Quellen hervorgeht und durch Ausgrabungen bestätigt wird (Koleini 2019: 2354, Abb. 3; Vierke 2006: 273); es kann sich also nur um regionale Präferenzen handeln, wenn man bestimmte Kombinationen bevorzugte.

Perlentraditionen außerhalb des Graslandes im Vergleich – die Kirdi

Auch außerhalb des Graslandes sind Glasperlen schon recht früh als Schmuck verwendet worden. Perlenarbeiten sind von den verschiedenen kleinen nichtmuslimischen Völkern der Kirdi bekannt, die nördlich des Graslandes im Hochland Kameruns und Nigerias sowie im Westen des Tschads leben. »Kirdi« ist eine abwertende Bezeichnung der muslimischen Nachbarn für »Ungläubige« oder »Heiden«. Die auffallendsten Objekte stellen die vollständig aus Perlen gestalteten Schurze der Frauen dar, die im Gegensatz zu den von professionellen männlichen Handwerkern gefertigten Arbeiten im Grasland von den Frauen selbst hergestellt wurden. Material und Struktur derselben ließen ein nicht sehr strapazierfähiges Produkt entstehen, da die verwendete handgesponnene Baumwolle recht schnell unter dem Gewicht der Glasperlen riss. Die Objekte, die von deutschen Kauf-



Abb. 14 Detail eines frühen Kirdi-Schurzes, 60 x 26 cm, 19. Jahrhundert, Privatsammlung

leuten wie Adolf Diehl sowie Kolonialoffizieren wie Kurt Strümpell (1872–1947) ab 1903 gesammelt wurden – vorher hatten die Kirdi kaum Kontakt zu Europäern – konnten zum Zeitpunkt des Erwerbs also keine allzu lange Vorgeschichte haben. Aus diesem Grund sind nur wenige Schurze dem 19. Jahrhundert zuzuordnen. Ein sehr alter Schurz ist aus blaugrünen, roten (*red white-heart*), rosa, weißen und schwarzen Glasperlen hergestellt (Abb. 14).

Diese Farbkombination kann mit der Zeit zwischen 1860 und 1890 verbunden werden. Der Schurz enthält an prominenter Stelle einige transparente graublaue und *red green-heart* Perlen, die vermutlich von noch älteren Schurzen stammen und wiederverwendet wurden. Das simple Muster besteht aus Rauten, die einem zur selben Zeit im Grasland verwendeten, manchmal als »Leopard«-Muster interpretierten ähneln. Über eine Beeinflussung – immerhin leben die Kirdi mehr als 400 Kilometer vom Grasland entfernt – kann nur spekuliert werden. In anderen kulturellen Kontexten ist die Übernahme von Ele-



Abb. 15 Kirdi-Schurz, 60 x 23 cm, um 1900, von Kurt Strümpell gesammelt, Städtisches Museum Braunschweig, Inv. Nr. 1709-0511-00

menten der Hofkunst durch die Landbevölkerung immer wieder vorgekommen. Ein zwischen 1903 und 1905 durch Strümpell gesammelter Schurz (Abb. 15) zeigt in den Farben einige Übereinstimmungen mit den Samenperlen des um 1885 entstandenen Bamum-Throns *mandu yenu* des Königs Nsangu, unter anderem ockergelbe und braune Perlen.

Vor allem bei Kirdi-Gruppen, die der Fulbe-Dominanz Widerstand leisten konnten, wie den Mundang, Gidar, Fali und Musgum, waren solche Schurze verbreitet. Handelsbeziehungen mit Haussa aus dem Norden machten dies möglich. Aber auch gegen Ende der 1920er-Jahre waren Glasperlen in diesen Gegenden noch so selten, dass nur die Töchter der örtlichen Oberhäupter Schurze trugen, wie André Gide (1869–1951) bemerkte (2006: 420). 1926 bereiste der französische Romancier zusammen mit dem späteren Filmregisseur Marc Allégret (1900–1973) Nord-Kamerun und den Tschad. Letzterer fertigte dabei eine Fotoserie bei den Mundang an, welche den frühesten bekannten fotografischen Beleg für Perlenschurze in dieser Region darstellt.

Datierungen mithilfe von Glasperlen

In den letzten Jahren ist eine größere Anzahl von Studien zur Verbreitung von Glasperlen in Afrika durchgeführt und veröffentlicht worden und die wachsende Zahl von Ausgrabungen auf afrikanischem Boden hat hilfreiche Daten beigetragen. Dabei werden Glasperlen in Kategori-

en eingeteilt, die von den besser untersuchten Funden in Nordamerika übernommen wurden (Karklins 2007, 2012; Clist/Karklins 2018). Die durchaus nicht immer einfache Altersbestimmung der Funde kann meist in der Zusammenschau verschiedener Disziplinen gelöst werden. Stieß dies in den 1980er-Jahren noch auf Schwierigkeiten, gelten inzwischen die im Grabungskontext vorgefundenen Glasperlen als zeitliche Marker.

Außerhalb archäologischer Zusammenhänge ist eine Datierung von Perlenarbeiten deutlich schwieriger und wird meist im Stilvergleich durchgeführt. Eine direkte Altersbestimmung anhand des Aussehens der Glasperlen ist dadurch erschwert, dass sich gerade monochrome Perlen sehr ähneln. Ist es möglich, eine bestimmte Sorte zu identifizieren, bleibt das Problem der meist recht langen Produktionsperioden der einzelnen Sorten. So gab es im Angebot der Glasproduzenten noch im 20. Jahrhundert geringe Mengen bestimmter Glasperlen, die im 18. oder 19. Jahrhundert ihren Verbreitungshöhepunkt hatten. Gerade robuste Perlensorten wurden auch regelmäßig wiederverwendet, bis ihre Oberfläche stumpf und unscheinbar geworden war. Die Anwesenheit bestimmter Perlensorten kann also nur im Zusammenhang mit anderen Kriterien gewertet werden.

Es wird oft angeführt, dass ältere Samenperlen unregelmäßiger geformt waren als jüngere (Harter 1986: 123, 1992: 8). Allerdings war es schon früh möglich, vergleichsweise gleichmäßig geformte Perlen herzustellen. Im Jahr 1575 wurde in Venedig das *ferrazza*-Verfahren entwickelt,

das die Herstellung von *margaritine* (kleinen Samenperlen) ermöglichte (Anderson 2017:160). Zur Zeit der Reorganisation der venezianischen Perlenindustrie nach den napoleonischen Kriegen wurde der Prozess zur Abrundung gezogener* Perlen durch rotierende Trommeln mechanisiert und verbessert. Das vereinfachte ab 1817 die Herstellung sehr kleiner runder Perlen. Eine weitere technische Verbesserung erfolgte 1864 (Francis 2008: 65). Dabei wurden Samenperlen auch sortiert und gesiebt. Dies zunächst per Hand, aber ab 1867 erfolgte die automatische Sortierung durch Siebe mit zunehmend feineren Öffnungen. Obwohl also kleinere und auch regelmäßige Perlen verfügbar waren, sind dennoch viele frühe Arbeiten sowohl in Afrika als auch in Nordamerika mit Samenperlen angefertigt worden, die über 3 oder 4 mm Durchmesser besaßen und eher unregelmäßig geformt waren. Es stecken wohl Handelsbeziehungen als auch Gewohnheiten hinter diesem scheinbaren Widerspruch. Vor allem ab 1860 vergrößerte die weniger genau untersuchte Gablonzer Glasindustrie ihre Marktanteile in Afrika und brachte weitere Variationen. Als alleiniges Kriterium für das Alter ist die Regelmäßigkeit von Glasperlen also nur sehr eingeschränkt geeignet.

Vor allem im 18. Jahrhundert – in Einzelfällen aber auch bis etwa 1860 – war es in Venedig üblich, farbige Samenperlen mit einer dünnen Schicht aus klarem Glas zu überziehen, wodurch diese auch makroskopisch von späteren Exemplaren unterschieden werden können (Hopwood 2013: 10f). Francis nennt die weiße Variante dieser Perlen »old whites«. (2008: 71)

Die unterschiedliche Größe und Form der Perforationen von Perlen können ebenso gewisse Anhaltspunkte zum Alter geben, da bei handwerklich hergestellten Glasperlen die Variationen größer sind. 1917 wurde ein Verfahren entwickelt, bei dem die Perforationen durch Druckluft aus einem polyedrischen Dorn oder Mandrell in die in einer Röhre befindliche flüssige Glasmasse geblasen wurde. Die dadurch entstehenden Perforationen sind aus diesem Grund vieleckig. Generell wurden Perforationen nach 1920 gleichmäßiger, was sich aber an verarbeiteten Perlen meist schwer feststellen lässt. (Karklins 2012: 63)

Bestimmte Glasperlensorten sind besonders geeignet, grobe Alterseinschätzungen für Grasland-Arbeiten des 19. Jahrhunderts vorzunehmen. Man könnte sie als Indikatorperlen oder »diagnostische« Perlen bezeichnen (DeCorse 1989). Dazu gehören in erster Linie die veneziani-

schen *red white-heart*-Perlen, ab etwa 1830 produziert, und die *red green-heart*-Perlen, welche vom 16. bis ins 19. Jahrhundert gefertigt wurden. Eine kurze Zeitspanne wurden beide Sorten parallel verwendet, wobei in einigen wenigen Regionen, vor allem in Ostafrika, lokale Traditionen die älteren Perlen bis etwa 1870 überleben ließen (Francis 2008: 71). Die Einführung von *red white-heart*-Perlen um 1830 markiert also den frühest möglichen Zeitpunkt und kann auch in einer zweiten Hinsicht sehr hilfreich sein, da die Verwendung in vielen afrikanischen Ländern nach 1920 langsam eingestellt wurde.

Bei verschiedenen Perlenfarben haben sich im Laufe der Jahrhunderte ihrer Herstellung die färbenden und trübenden Substanzen verändert, so z. B. bei Weiß und Gelb (Koleini 2019: 2348, Tab. 2). Einige dieser Unterschiede lassen sich zumindest mit geübtem Auge auch äußerlich erkennen; ansonsten bleiben genauere Erkenntnisse Analysen der Zusammensetzung mit physikalischen Methoden überlassen, wie beispielsweise Raman-Spektroskopie oder Röntgen-Fluoreszenz-Spektrometrie XRF (Koleini 2019: 2349 f.).

Schließlich sind auch die Kombinationen bestimmter Farben wie beispielsweise die des Kiridi-Schurzes (Abb. 14) aus Rot, Weiß, Schwarz und Kupferblau aussagekräftig für bestimmte Zeitabschnitte. Einige dieser Farbkombinationen waren interkulturell verbreitet, andere weichen in den verschiedenen Kulturen unterschiedlich stark voneinander ab.

Ein oft gehörter Einwand besteht darin, dass alte Glasperlen an jüngeren Arbeiten wiederverwendet wurden und so einen falschen Eindruck des Alters geben. Ganz ist dies sicherlich nicht auszuschließen, allerdings wird man davon ausgehen müssen, dass hierbei regelmäßig ein gewisser Anteil neuerer Perlen zum Einsatz gekommen sein wird, da die genaue benötigte Anzahl schlecht kalkulierbar war. Auch legten die Auftraggeber in den Fürstenhäusern oft Wert auf das jeweils Neueste. Das Alte war nicht mehr gut genug, und die unmodischen Perlen wurden an weniger wichtigen Stellen angebracht oder aussortiert.

Schlussbetrachtung

Immer wieder wird die Bedeutung von Glasperlen – von Ethnologen wie von Sammlern – geringgeschätzt. Dem steht die Einschätzung vieler afrikanischer Kulturen gegenüber, die schon sehr früh die farbintensiven und edelsteinähnlichen Schmuckstücke zu schätzen lernten. Ne-

ben Stoffen und Metallwaren standen Glasperlen immer ganz oben auf der Liste der nachgefragten Handelsgüter. Ihr Anteil am Wert der Gesamteinfuhren lag in einzelnen afrikanischen Ländern zeitweise bei beachtlichen vierzig Prozent. Reich geschmückte Objekte waren in Kamerun bis zur Ankunft der Deutschen das Privileg der Herrschenden und der große Anteil von Perlenarbeiten in den Sammlungen der Chefferien des Graslandes ist erstaunlich. Dass die Tradition der Glasperlenverzierung bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht, ist zwar wenig wahrscheinlich aber denkbar. Allerdings sind keine Arbeiten aus dieser Zeit erhalten. Glasperlen erlauben es, Objekte innerhalb gewisser Grenzen zu datieren und willkürliche Schätzungen zu widerlegen, denen man regelmäßig begegnet. Einige Beispiele sind im Text erwähnt.

Mit dem Vordringen deutscher Kolonialtruppen ins Grasland kam es Anfang des 20. Jahrhunderts zu substantziellen Veränderungen: Glasperlen wurden vom herrschaftlichen Vorrecht zum Allgemeingut. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Übernahme der Kolonie durch die Briten und die Franzosen setzten Bemühungen

ein, die Macht der Fürsten endgültig zu brechen, was wiederum Auswirkungen auf die örtlichen Traditionen hatte. Auch die neuen Religionen veränderten vieles, so ließ z. B. die Konversion Njoyas und eines großen Teils der Bevölkerung Fumbans zum Islam rituelle Objekte mit Glasperlen nicht mehr zeitgemäß erscheinen. In Bamum wurde 1927 noch zu König Njoyas Regierungszeit ein »Artisanat« gegründet, dort wurde Kunsthandwerk kommerziell hergestellt. Später wurden die königlichen Sakralia Bamums von der französischen Verwaltung durch Ausstellung in der Öffentlichkeit profanisiert. In Teilen des Graslands blieb die traditionelle Herstellung ritueller Objekte jedoch erhalten.

Fotos: Michael Oehrl (Abb. 1, 2, 3, 4, 13, 14); Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum (Abb. 5, 6); Basler Missions-Archiv (Abb. 7, 11); Museum Liaunig (Abb. 8); Musée du quai Branly (Abb. 9); Christie's, New York (Abb. 10); Sammlung Peter Weis, Foto: Andreas Achmann (Abb. 12); Städtisches Museum Braunschweig, Foto: Monika Heidemann (Abb. 15)

ANMERKUNGEN

1 »Was die beiden Stücke mit Perlen angeht, so muss ich allerdings sagen, dass sie für uns keinen sehr grossen Wert haben, aber wir bitten Sie doch, sie uns mit irgend einem Betrage in die neue Rechnung zu stellen, der Ihre Kosten völlig deckt. Wir sind nicht in der Lage, die zwei Stücke selbst genau zu schätzen und fürchten, dann [sic] wir sie zu gering schätzen möchten, was wir um jeden Preis vermeiden wollen und wir sind Ihnen ja für Ihre gütige Mitarbeit ohnehin zum aller-

grössten Danke verpflichtet und wir würden es sehr bedauern, wenn Sie durch eine ungenügende Schätzung dieser beiden Stücke zu kurz kommen würden. Weitere Perlenstickereien dieser Art würden für uns nicht erwünscht sein; ich besorge Ihnen daher einstweilen keine Glasperlen, nur wenn Sie etwa solche Perlen für Tauschzwecke u.s.w. wünschen wollten, würde ich Ihnen welche besorgen können«. (Brief Felix von Luschan an Conrau, zitiert nach Schlothauer 2015: 30)

LITERATUR

Anderson, Nicole (2017): The Glory of Beads: The Rise and Fall of the Società Veneziana per l'Industria delle Conterie. Venedig/Livonia
Ankermann, Bernhard (1910): Bericht über eine ethnographische Forschungsreise ins Grasland von Kamerun. In: Zeitschrift für Ethnologie, 42: 288-310
Baker, Geoffrey L. (1996): Trade Winds on the Niger. Saga of the Royal Niger Company, 1830-1971. London/New York
Chilver, Elizabeth M. (1967): The Bangwa and the Germans: A tailpiece. In: Journal of the Historical Society of Nigeria, 4, 1: 155-160
Chilver, Elizabeth M. und Ute Rösenthaller (Hrsg.) (2001): Cameroon's Tycoon: Max Esser's Expedition and its Consequences. New York/Oxford
Clist, Bernhard und Karlis Karklins (2018): Les perles importées et locales. In: Clist et al. (Hrsg.): Une archéologie des provinces septentrionales du royaume Kongo. Oxford

DeCorse, Christopher (1989): Beads as Chronological Indicators in West African Archaeology: A Reexamination. In: Beads 1: 41-53
Fine, Jonathan David: The Throne from the Grassfields (2020): History, Gifts, and Authenticity in the Bamum Kingdom, 1880-1929. PhD thesis. Princeton
Francis, Peter jr. (2008): The Venetian Bead Story. In: Beads 20: 62-80
Gardi, Bernhard (1994): Kunst in Kamerun. Basel
Geary, Christraud (1981): Bamum. Thrones and Stools. In: African Arts, 14, 4: 32-43 und 87-88
 — (1983a) Things of the Palace: A Catalogue of the Bamum Palace Museum in Foumbam. Wiesbaden
 — (1983b) Bamum Two-Figure Thrones: Additional Evidence. In: African Arts 16, 4: 46-87
 --- (2008) Bamum und Tikar. S. 22-67. In: Lorenz Homberger (Hrsg.): Kamerun. Kunst der Könige. Zürich

Gide, André (2006/1929): Voyage au Congo suivi de Le retour du Tschad. Paris

Harter, Pierre (1981): Les perles du verre au Cameroun. In: Arts d'Afrique Noire 40: 6-22

— (1986) Arts anciens du Cameroun. Arnouville

— (1992) The Beads of Cameroon. In: Beads 4: 5-20

Hopwood, Lisa (2013): Seed Beads from a Shipwreck: More Than Pretty Trinkets, Part II. In: Bead Forum 62: 1-2, 5-12

Hutter, Franz (1902): Wanderungen und Forschungen im Nord-Hinterland von Kamerun. Braunschweig

Karklins, Karlis (1992): Identifying Beads used in the 19th-century Central East Africa Trade. In: Beads 4: 49-59

— (2007) Eighteenth-Century Glass Beads from the English Slaving Fort at Bunce Island, Sierra Leone. In: Beads 19: 17-31

— (2012) Guide to the Description and Classification of Glass Beads found in the Americas. In: Beads 24: 62-90

Koleini, Farahnaz et al. (2019): Glass Beads, Markers of Ancient Trade in Sub-Saharan Africa: Methodology, State of the Art and Perspectives. In: Heritage 2: 2343-2369

Koloss, Hans-Joachim (2008): Hofkunst und Masken in den Königstümern der Nordwest-Provinz von Kamerun. In: Lorenz Homberger (Hrsg.): Kamerun. Kunst der Könige Zürich: 68-113.

Lintig, Bettina von (2017): On the Bangwa Collection: Formed by Gustav Conrau. In: Tribal Art Magazine 22 (1): 94-113

— (2019) Atwonzen. In: Martin Doustar: Über der Kopf. Kamerun, S. 53-67. Brüssel

Michels, Stefanie (2003): Imagined Power Contested: Germans and Africans in the Upper Cross-River Area of Cameroon 1887-1915. Dissertation Köln

Northern, Tamara (1984): The Art of Cameroon. Washington

— (1975) The Sign of the Leopard. Beaded Art of Cameroon. Mansfield

Notué, Jean-Paul und Bianca Triaca (2005): Mankon. Arts, Heritage and Culture from the Mankon Kingdom. Mailand

Oehrl, Michael (2016): Afrikanische Glasperlenkunst - African Beaded Art. Neuhaus

Perrois, Louis und Jean-Paul Notué (1997): Rois et sculpteurs de l'Ouest Cameroun. La panthère et la mygale. Paris

René, Carl (1905): Kamerun und der deutsche Tschad. Berlin

Schlothauer, Andreas (2015): Die Kamerun-Sammlungen von Gustav Conrau im Ethnologischen Museum Berlin. In: Kunst und Kontext 9: 20-31

Sofia, Pierre Niccolò (2021): From Qualitative to Quantitative Tracking: Tracking Global Routes and Markets of Venetian Glass Beads during the 18th Century. In: Beads 33: 11-26

Storm, Hans van der und Karlis Karklins (2021): Insight into the 17th-Century Bead Industry of Middelburg, the Netherlands. In: Beads 33: 3-10

Vierke, Ulf (2006): Die Spur der Glasperlen. Dissertation Bayreuth

Zintgraff, Eugen (1895): Nord-Kamerun. Schilderung der im Auftrage des Auswärtigen Amtes zur Erschließung des nördlichen Hinterlandes von Kamerun während der Jahre 1866-1892 unternommenen Reise. Berlin

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

Ein Jahrhundert alte Traditionsfest der Ashanti im Februar 1965



Abb. 1 Ashanti-Land, mittig Kumasi, schwarzes Kreuz: Kumawu

Mein großer Wunsch als kleiner Junge, überall dorthin zu reisen, woher die Schiffe im Bremer Hafen kamen, hat sich nicht in jedem Fall erfüllt. Aber am Ende habe ich 30 Länder (ohne europäische) geschäftlich besucht. Und von 1963 bis 1974 war ich in Westafrika resident und reisend, »obwohl« in meinen Kindertagen kein Schiff mit Heimathafen Takoradi, Tema oder Lagos Bremen angelaufen hatte.

1964 und bis Mai 1965 lebte ich in Kumasi, der Hauptstadt des Ashanti-Landes (Abb. 1), und wurde von einem ghanaischen Freund 1965 – es war der Monat Februar – auf das größte Fest der Ashanti hingewiesen, das alle vier

Jahre vor dem Manhyia Palast stattfand: Sämtliche Ashanti-Häuptlinge hatten ihrem Asantehene, dem Ashanti-König, ihre Aufwartung zu machen und ihre Treue zu bekunden; ich überschlug um die 60 an der Zahl. Natürlich kamen sie nicht allein. Je nach Bedeutung des chieftom begleitete eine unterschiedlich große Entourage ihren Häuptling, und das konnten gut und gern 50, 60 Mann sein. Mann, denn Frauen waren nicht darunter.

Was verwundert, denn seit Osei Tutu, dem ersten Asantehene und Gründer des Königreichs der Aschanti, Inthronisierung 1701, ging der Titel über die weibliche Linie weiter. (Wie ja auch das Erbe nicht vom Sohn des Verstorbenen angetreten wird, sondern vom Sohn der Schwester. Der Gedanke dahinter, über den lachend ganz offen gesprochen wurde: Die auch bei den historischen Römern gepflegte Weisheit: *mater certus* ... Der Sohn meiner Schwester zählt ganz sicher zur Familie, ist vom selben Blut – ist mein Sohn das wirklich?) Der Asantehene entstammt also seit Osei Tutu, 1660–1717, über die vorerwähnte matrilineare Linie der Familie des Oyoko-Clans und dies bis zum heutigen Tag.

Zum besseren Verständnis ein paar Sätze, wie es dazu kam, dass Osei Tutu der erste König der Ashanti wurde. Dazu hatte er mit seinem Obersten Priester Okomfo Anokye einen Plan ausgeheckt, denn zu dem Zeitpunkt war noch sein Onkel Obiri Yeboa, ein Denkyira der Akan, zu denen ebenso die Ashanti gehören, auch Herrscher über die Ashanti. Es galt also, die einzelnen Ashanti-Häuptlinge um sich zu scharen. Osei Tutu lud sie ein – aus meiner Erfahrung muss das wohl in der sturmreichen Regenzeit gewesen sein –, und nach einem Sand und Staub aufwirbelnden Sturm lag der Goldene Hocker oder Thron (the golden stool; auf Twi: *asikadwa*; *sika* steht für Gold) vor den versammelten Häuptlingen. Eine andere Version spricht von einem mit Gold überzogenen hölzernen Hocker/Thron, der auf Osei Tutus Knien landete. Ein göttliches Zeichen. (Abb. 2) Dies erzählt man in Ashanti-Land.¹

Die Häuptlinge bekundeten ihre Ergebenheit und



Abb. 2 Regalia und der aus mehreren Gussteilen zusammengesetzte Golden Stool



Abb. 3 Palast des Asantehene, heute Museum



Abb. 4 Ashanti-Zeremonialschwerter

Treue gegenüber Osei Tutu, dem Ashanti-Volk und dem Goldenen Thron, der die Einheit von Reich und Volk repräsentiert: Sein Verlust würde das Ende der Ashanti bedeuten. So vereint und erstarkt konnte Osei Tutu gegen seinen Onkel zu Feld ziehen (1699-1701), bezwang ihn bzw. die Nation der Denkyira und gründete 1717 sein aufblühendes Ashanti-Reich: u.a. mit Kriegszügen, durch den Handel mit Gold und Elfenbein, aber auch durch Sklavenhandel.

Ein zweites Zeichen setzte Okomfo Anokye (*okomfo* = Priester) indem er zwei Bäume pflanzte, einen in seiner Heimat: Kumawu (gut 50 km nord-östlich von Kumasi), den anderen im Herzen des Ashanti-Reiches: Kumasi. Der aufmerksame Leser ahnt, dass der in Kum-awu »einging«, der in Kum-asi anwuchs und gedieh, so dass mit diesem zweiten göttlichen Zeichen Kumasi die Hauptstadt wurde (*kumasi* steht für: unter dem Kum-Baum; *wu* / *awu* steht für: tot, töten).

Für die Ashanti steht und fällt also ihr Reich und das Überleben ihres Volkes mit dem Besitz des Goldenen Throns. Folglich ist die Zusammenkunft aller Häuptlinge der Ashanti auf dem Vorplatz des Palastes des Ashanti-Königs (Abb. 3) eine heilige Pflicht, die nach alter Tradition alle vier Jahre abgehalten wird (siehe dazu: vorletzter Absatz): dem Asantehene wird die Gefolgschaft versichert; rechts neben ihm der golden stool, links Zeremonialschwerter (Abb. 4).²

Dies durfte ich also erleben. Zu der Zeit regierte der 14. Asantehene, Agyeman Otumfuo Prempeh II. (1892-1970), im Manhyia Palast (Abb. 5), und es bedurfte keiner detaillierten Ortskenntnis: Ich folgte dem Trommellärm, dem Blasen der Tierhörner und dem Knall abgefeuerter Gewehre.

Gern wäre ich ein Vogel gewesen, um das Schauspiel auf dem ausgedehnten Freigelände vor dem Palast des Ashanti-Königs in seiner Gänze erfassen zu können. So jedoch, zwischen Tausenden, endete mein Blick wenige Meter im Umkreis. Nachdem ein Häuptling mit Gefolge (Abb. 7): seinen Ältesten, Hornbläsern, Trommlern und Gewehrträgern vorm Asantehene defiliert hatten (Abb. 6), wurden sie von wartenden Clans »aufgesogen«, die schon ihre Ehrerbietung geleistet hatten. Es wurde jedoch von jedem Clan weitergetrommelt (Abb. 8), geblasen und mit Vorderladern in die Luft gefeuert – ohne Kugel im Lauf. Und bald gesellte sich der nächste Clan auf diese Art und Weise dazu; dem folgte Clan auf Clan.

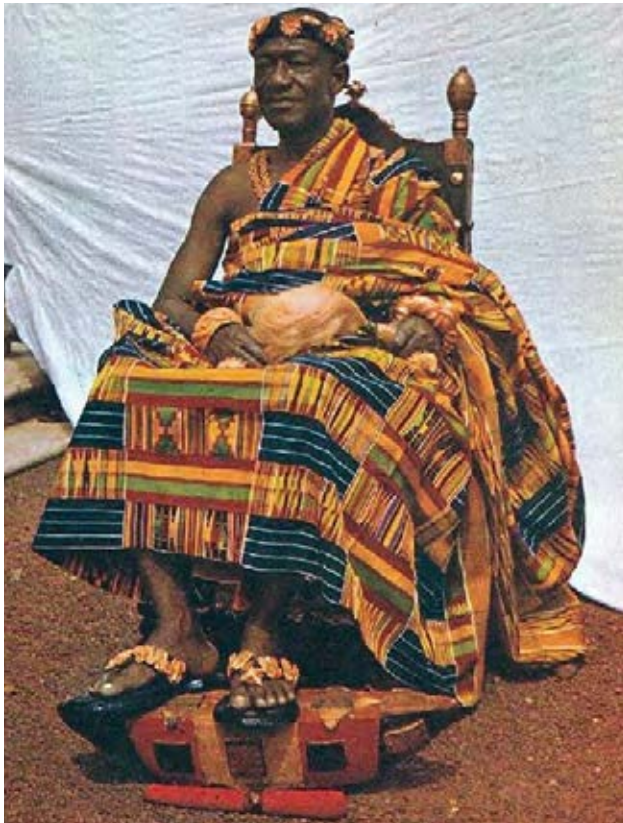


Abb. 5 Asantehene Otumfuo Prempeh II, 14. König der Ashanti, Regierungszeit 1935 bis 1970



Abb. 6 Häuptling in seiner Sänfte; reich verzierte Krone und verzierter Griff des Zeremonialschwertes (Blattgold auf Holz)



Abb. 7 Häuptling und Teil seines Gefolges; mit zwei Zeremonialschwertern



Abb. 8 Trommler hinter ihrem Häuptling (unter dem vorderen Schirm)

Den Asantehene konnte ich also nicht ausmachen, auch nicht den Goldenen Thron. Hinter dem weit offenen Tor in der Umzäunung des Areals sah ich nur dessen alles überragenden und alle anderen Schirme übertreffenden



Abb. 9 Gefolgsleute, auffällig die Blattgoldtafeln auf den Kappen



Abb. 10 Blasmusikanten, hier mit Elefantenzähnen



Abb. 11 Typische Paartrommeln; sie werden mit Astgabeln geschlagen (2023)

Schirm von über zweieinhalb Metern Durchmesser. Er war neuerer Manufaktur, denn er zeigte die Landesfarben rot, gelb und grün, allerdings ohne den schwarzen Stern im gelben Feld: Der »roch« wohl doch zu sehr nach Partei. In keinem Land der Welt passen Krone und Partei-ideologie wirklich gut zueinander. (Allerdings durfte ich 1964 dem Ashanti-König – und dem Premierminister Sir Eric Williams von Trinidad und Tobago – anlässlich eines Empfangs im Manhyia Palast, zu dem auch weiße Manager eingeladen worden waren, die Hand schütteln.)

Die kleineren Häuptlingsschirme (in der Erinnerung um die 60) in der gedrängt wogenden Masse brauner Leiber bewegten sich gemächlich zu den Rhythmen ungezählter Trommeln auf den Königsschirm zu. Angekommen, erwiesen Häuptling und Gefolge ihre Referenz und entfernten sich auf gleiche Weise: zu den Rhythmen und Klängen der Trommeln *tàm-tàm* schreitend. Dieses letztere Twi-Doppelwort steht für: gemessenes, würdevolles aber festes Auftreten/Gehen und ist lautmalerisch zu verstehen (und nicht mit Tamtam indischen Ursprungs – Hindi – zu verwechseln; das könnte aber für den gesamten Ablauf verwendet werden, denn es steht für: lärmvolles Getue, Trommeln).

Wie schon gesagt, zu den Gefolgsleuten zählten neben dem Schirmträger, den Leibwächtern, dem Linguisten und den Ältesten (Abb. 9), den Gewehrträgern, sonstige Gefolgsleute und Musikanten (Abb. 10). Sie schlugen die typischen, großen, von Trägern auf dem Kopf mitge-



Abb. 12 Tänzer mit Fliegenwedel aus Pferdehaar (2023)



Abb. 13 Nach dem Defilieren: Ruhepause unterm Schirm, es wird weitergetrommelt



Abb. 14 Wie sich die Bilder gleichen: Diese Aufnahme ist aus dem Jahr 2023

fürten Paar-Trommeln (Abb. 11), sowie etliche kleinere wie die talking drum. Für mich erklangen lediglich hellere und dunklere Töne. Die Ashanti hören mehr heraus, wenn der Trommler durch Armdruck auf die Spannschnüre die Trommelhäute spannt und entspannt, wodurch über dem Rhythmus eine Melodie entsteht, was sie in ekstatische Bewegung bringen kann (Abb. 12). Oder sie »hören« Bilder durch den Rhythmus, z. B. Arbeitsrhythmen: das Speise-Stampfen im Mörser, das Schneiden des Grases. Man sagt, ein guter Trommler muss ein guter Vortragender sein.

Aber es war Rhythmus, keine Musik. Es war unkoordinierter Rhythmus. Wohl gut so. Vielleicht gewollt so. Diese große Zahl Trommeln in einem nicht enden wollenden Gleichtakt des búmm–tam–tam–tam, búmm–tam–tam–tam geschlagen, hätte mit ihrem aufpeitschenden Effekt die Menge bestimmt in kurzer Zeit in eine wahnsinnige, nicht mehr zu beherrschende, ekstatische Stimmung versetzt. Hier jedoch war es ein rhythmischer Lärm. Jede Trommlergruppe versuchte die nächststehende zu übertrumpfen, obgleich das Trommeln in erster Linie dem eigenen *nana* (Häuptling, Ältesten) unter seinem Schirm galt (Abb. 13). Den sich auf diese Weise quasi gegenseitig zerstörenden Rhythmuswellen gaben die alle paar Minuten in die Luft gefeuerten Schüsse aus alten Vorderla-

dern, teils noch mit Steinschloss, den Rest. Es war ein Spektakel einer besonderen Art und zweifelsfrei einzigartig auf der Welt.

Im Einklang mit den Trommlern bewegte sich der Schirmträger (Abb. 14). Im Takt drehte und stemmte er den Schirm, um ihn dann auf den Boden zu stoßen. Dadurch wurde dem Häuptling zwar auch nur heiße Luft zugeführt, aber in Bewegung versetzte, die leichter zu ertragen war. Obendrein geriet der herabhängende, großzügig bemessene Saum des Schirmes dabei ins Flattern, was hübsch anzusehen war, und dem Prunkstück einen Fahnencharakter verlieh: Bei den einstigen Kriegszügen mag dieser Aspekt durchaus von Bedeutung gewesen sein.

Wie man sich denken kann, wurde auch reichlich *akpeteshie* ausgeteilt, das lokale Synonym für Schnaps, welches Wort man kannte, hingegen mit zwei p schrieb. Bei zweiunddreißig Grad im Schatten, der hohen Luftfeuchtigkeit um die 86%, den Tanzschritten, zumindest rhythmischen Bewegungen, und dem am Körper getragenen Gewicht des Goldes – einzelne Häuptlinge dürften davon über zehn Kilogramm gehabt haben! (Abb. 15) – war unausweichlich, dass die Häuptlinge früher oder später gestützt werden mussten (Abb. 16). Ein oder zwei Mann aus dem Gefolge hielten (je) einen Arm des Stammes-



Abb. 15 Armreife, Ketten und Ringe in 14-karätigem Gold; beachtenswert auch das Steinschlossgewehr



Abb. 16 Dem Häuptling (mittig) wird der goldschwere Arm gestützt; fünf Zeremonialschwerter sind zu sehen (2023)

oberhauptes, sorgsam darauf achtend, den Häuptling nicht bei seinen Schreitbewegungen zu stören oder ihn etwa in seinen Tanzgebärden zu überbieten.

Eine echte Augenweide war die Farbenpracht der Gewänder. Die Häuptlinge, sowie die meisten des Hofstaats, waren in dieses *kenté* (Twi für Tuch) gekleidet, das,

der Toga ähnlich, die rechte Schulter frei ließ (Abb. 17). Es war aus vielen zehn Zentimeter schmalen Streifen zusammengefügt, die auf den traditionellen kleinen Webstühlen hergestellt wurden (Abb. 18), in denen der Weber sitzt. Ein festes, schweres Gewebe, weil sehr feine Garne verwendet wurden. Jeder Stamm hatte sein eigenes Mu-

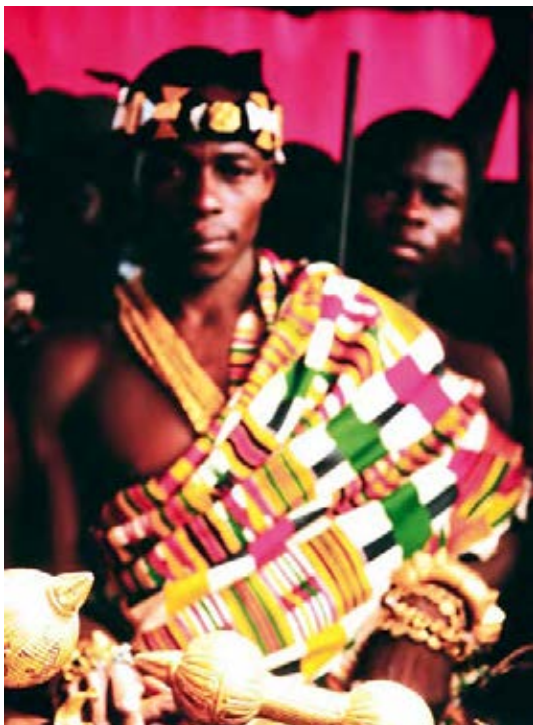


Abb. 17 Das Kente wird wie eine Toga getragen (leider unscharf:)



Abb. 18 Weber an traditionellem Webstuhl



Abb. 19 Häuptling in Tanzbewegung; am rechten Ellenbogen drei Amulette (mit Blattgold überzogen)



Abb. 20 Dieser Häuptling zeigt schon Ermüdungserscheinungen

ster, geschickt die Möglichkeiten des Webens ausnützend. So waren außer verschiedenen breiten Querstreifen auch Diagonal- und Schachbrettmuster gebräuchlich. Die Komplementärfarben und Schwarz überwogen; Lila oder Weiß erinnere ich nicht. An jenem Tag vor dem Königs-Palast sah man keine zwei Tücher, die gleich waren (ausgenommen innerhalb eines Clans), zumal die Streifen mit ihren Mustern unterschiedlich versetzt aneinandergerenäht waren.

Beim Anblick dieses oder jenes Armreifs (um die fünf Kilogramm Gold), den goldenen Ketten und den Kronen aus Stoff (Abb. 19), mit ihren schweren, verschieden geformten, aufgenähten Goldstücken als Kronenzier (Abb. 20), kamen insgesamt wohl an die tausend Kilogramm Gold zusammen, dort üblich in 24 Karat; zum damaligen Zeitpunkt 4 Millionen DM. Da musste im sozialistischen Ghana des Kwame Nkrumah am nächsten Tag in der Ghana Times die Forderung laut werden, dieses Gold einzuschmelzen und der Staatskasse zuzuführen. Eine Summe, die ein defizitäres Staatsbudget eines Landes von der Größe Ghanas nicht nachhaltig positiv beeinflusst, ge-

schweige denn gerettet hätte. Und dafür sollten unersetzliche Kulturgüter des Landes zerstört werden! Die einen Sozialisten verbrannten Bücher ihrer Denker, die anderen wollten Jahrhunderte alte Werke ihrer Kunstschmiede, ihrer tradierten Kultur, in schnöde Barren wandeln. Es kam nicht dazu. Selbst ein Diktator wie Kwame Nkrumah wagte nicht, sich mit den Ashanti anzulegen.

Natürlich habe ich mich an den Palast und an die Deutsche Botschaft gewandt. Ich wollte wissen, ob dieses Traditionsfest immer noch stattfindet. Der Palast (nun Museum) hat leider nicht geantwortet. Aber unsere Botschaft war prompt mit einem Hinweis und einer Adresse zur Hand: Ein Stipendiat der TU München sei gerade sechs Monate in Ghana und in Kumasi gewesen und habe an dem Ereignis teilgenommen. So erfuhr ich nach Kontaktaufnahme, dass ein ähnlich abgehaltenes Fest, *akwasidae* genannt (*akwasidae* = Sonntag; *kwesi*, wer an einem Sonntag geboren wurde), alle sechs Wochen stattfindet. Jetzt aber auch mit Frauen (Abb. 21). Und mit Gesang. Und nicht nur die Ashanti-Häuptlinge sind anwesend, sondern jedermann, der möchte. Man schüttelt dem Asante-



Abb. 21 Beim *Akwasidae* im Jahr 2023 sind auch Frauen dabei; die Frau im Kente ist vermutlich eine Häuptlingsfrau



Abb. 22 Häuptlinge im Kente nehmen am Zug zum Bantama Mausoleum teil (2023)



Abb. 23 Der jetzige Ashanti-König Otumfuo Osei Tutu II, 16. Ashanti-König seit 1999: nach 323 Jahren wieder ein Osei Tutu (2023)

hene die Hand, und man bewegt sich nicht nur rhythmisch, und es wird richtig getanzt, und es wird gesungen. Ich fürchte, dass auch nicht mehr *tàm-tàm* defiliert wird. Das Ganze findet immer noch vor dem Manhyia Palast statt, der jedoch nun Museum ist. Der Asantehene sitzt auf seinem Thronstuhl, und selbstverständlich fehlen der Goldene Thron und andere Regalia nicht. Außerdem, und mit dem Asantehene voran, bewegt sich dann ein endlos langer Zug durch die Stadt zum Bantama Mausoleum, wo der König sowohl seinen Vorgängern als auch seinen Angehörigen Opfergaben darbringt. Ein ebenso lärmendes Schauspiel wie von mir erlebt und beschrieben, aber es kann eigentlich nicht das uralte Traditionsfest sein, denn bis auf die große Zahl Menschen (Häuptlinge und Gefolge), das Trommeln, Tierhornblasen, Abfeuern der Vorderlader wird dieses Fest ganz anders abgehalten.

Von Simon Pfluger, dem Stipendiaten, habe ich freundlicherweise aktuelle Fotos bekommen, die das oben Gesagte belegen (Diese sind in den Bildlegenden mit »2023« markiert.). Auch lernen wir den derzeitigen Asantehene, Otumfuo Osei Tutu II – per Foto – kennen (Abb. 23).

Konnte ich noch ein uraltes Traditionsfest der Ashanti miterleben, dass nicht mehr gefeiert wird? Letzteres ist kaum vorstellbar. Musste ich die Zahl vier missverstehen? Fand 1965 der große Hoftag »zum ersten Mal nach vier Jahren« wieder statt? Da es im Februar gewesen war, und auch das Fest 2023 im Februar ablief – jedes Jahr dem letzten und bedeutendsten Monat nach dem Ashanti-Kalender (neun Monate zu 40 oder 42 Tagen), Adae genannt? Und dieses größte Fest der Ashanti hat Varianten in seinem äußeren Ablauf hinzubekommen, ist »moderner« geworden? Ich neige dieser Erkenntnis zu, etwas schmerzlich, denn der ursprüngliche Verlauf und mit ihm manch Mystisches und manch mythische Rückbesinnung werden in den Hintergrund gedrängt.

Ich muss Sie, liebe Leser, da leider in einer gewissen Unklarheit lassen. Trotzdem dürfte die Beschreibung der Feste 1965 und 2023 einen Einblick in schwarzafrikanische Tradition gewähren, die über Jahrhunderte nur mündlich überliefert wurde, hier die der Ashanti, und früher sicher ohne jede Abweichung. Vor allem aber sollten die Bilder, wie stets, mehr als 1000 Worte sagen.

Fotos: Google (Abb. 1-5), 6–10 Volker Galperin (Abb. 6-9, 12, 13, 15, 17-20), Simon Pfluger (Abb. 10, 11, 14, 16, 21-23).

ANMERKUNGEN

1 Die Phönizier ließen den Tempel der Aschera um das göttliche Zeichen, den vom Himmel gefallenen Stein, erbauen. Fraglos hatten – vermutlich mit der Verbreitung des Islam ab dem 8. Jahrhundert n. Chr. – Migrationen von Nord-Ost-Afrika nach Westen und Süd-Westen stattgefunden, wodurch nicht nur der Gelbguss dort bekannt wurde, sondern auch Mythen übernommen und im Laufe der Zeit verändert, »integriert« wurden.

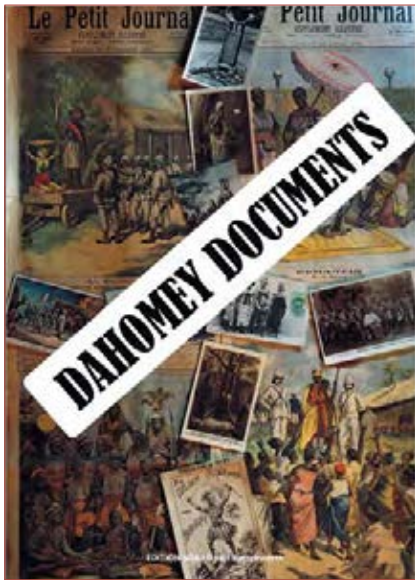
2 Palast ist eigentlich überflüssig, denn das Twi-Wort manhyia heißt bereits: Versammlungsort des Reiches; agyeman = der Retter der Nation; otumfuo = ein starker, mächtiger Mann, Heerführer.

LITERATUR

Christaller, Johann Gottlieb (1933): Dictionary of the Asante and Fante Language called Twi. Basel

Rattray, Robert Sutherland (1927): Religion and Art in Ashanti. Oxford

Davidson, Basil (1977): A History of West Africa. London



Das Königreich Dahomey in historischen Zeitungsartikeln

Die in diesem Artikel abgebildeten Holzstiche wurden über viele Jahre von Philipp Schiemann gesammelt und gelangten als Schenkung in das SOUL OF AFRICA Museum in Essen. Anlässlich der Arbeit am Buch »Dahomey Documents«, das im April 2022 erschien (Abb. oben), wurden die Abbildungen vom Autor digitalisiert. Der Artikel präsentiert eine kleine Auswahl dieser Dokumente und erklärt den historischen Kontext der Darstellungen. Die Zeitungsartikel stammen aus französischen Boulevardzeitungen, die sich Ende des 19. Jahrhunderts – dank ihrer bunten Titelbilder – großer Beliebtheit erfreuten.

Entstehung des Königreichs Dahomey

Das Reich Dahomey wurde um das Jahr 1600 von König Do-Aklin gegründet. Anfangs ein sehr kleines Königreich, breitete es sich über die Jahre durch Kriege mit benachbarten Völkern und Königreichen weiter aus und festigte seine Vormachtstellung in der Region durch den Handel mit Sklaven, die meist Kriegsgefangene von Eroberungszügen waren. Auch Gesetzesverstöße wurden mit dem Verkauf in die Sklaverei bestraft. Seit Mitte des 15. Jahrhunderts fand der erste unregelmäßige Handel mit Sklavenhändlern an der Guineaküste statt, an der sich später auch das Königreich Dahomey befand. Der Sklavenhandel sollte in den folgenden Jahrhunderten ein sehr lukratives Geschäft werden. (Polanyi 1966: 19)

König Agaja (1673–1740), der von 1718 bis 1740 regierte, breitete die Grenzen des Königreichs erstmals signifikant aus, indem er das Königreich Allada und das an der Küste

gelegene Königreich Ouidah eroberte (Law 1989: 399, Burton 1864: 62). Der Zugang zum Meer und den Häfen Ouidahs brachten Agaja großen Wohlstand. Fortan lag die Haupteinnahmequelle Dahomeys im Plündern von benachbarten Siedlungen und dem Handel mit Menschen, die bei diesen Raubzügen gefangen genommen wurden. Mit dem Verkauf von Sklaven in die Kolonien in der Karibik sowie in Nord- und Südamerika stärkte sich

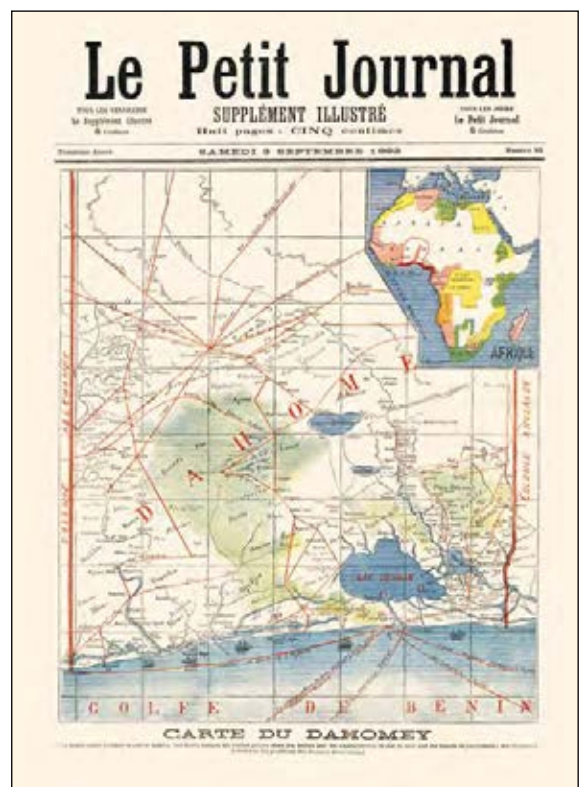


Abb. 1 Karte von Dahomey, *Le Petit Journal* Nr. 93 vom 3. September 1892

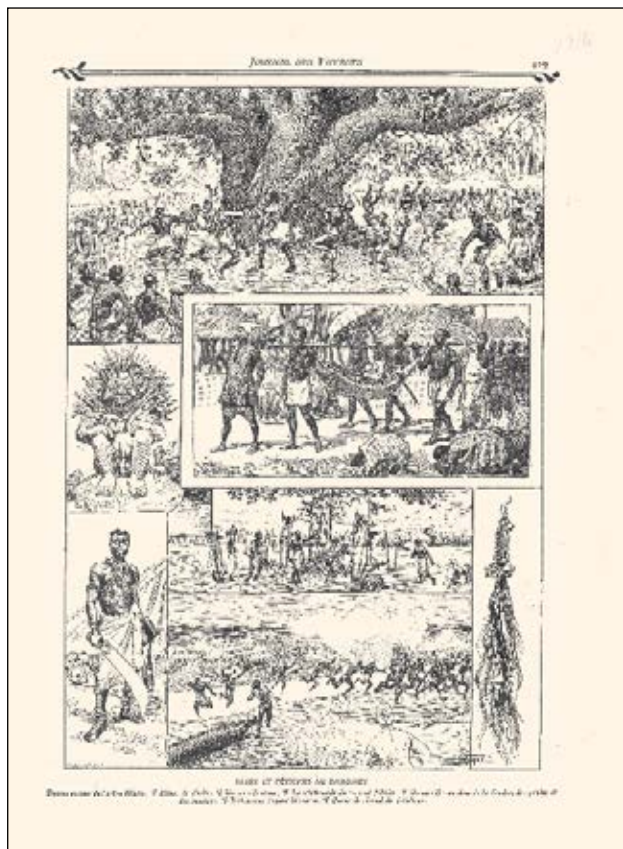


Abb. 2 »Dieux et Fétiches au Dahomey«,
Journal des Voyages Nr. 877 vom 21. September 1913

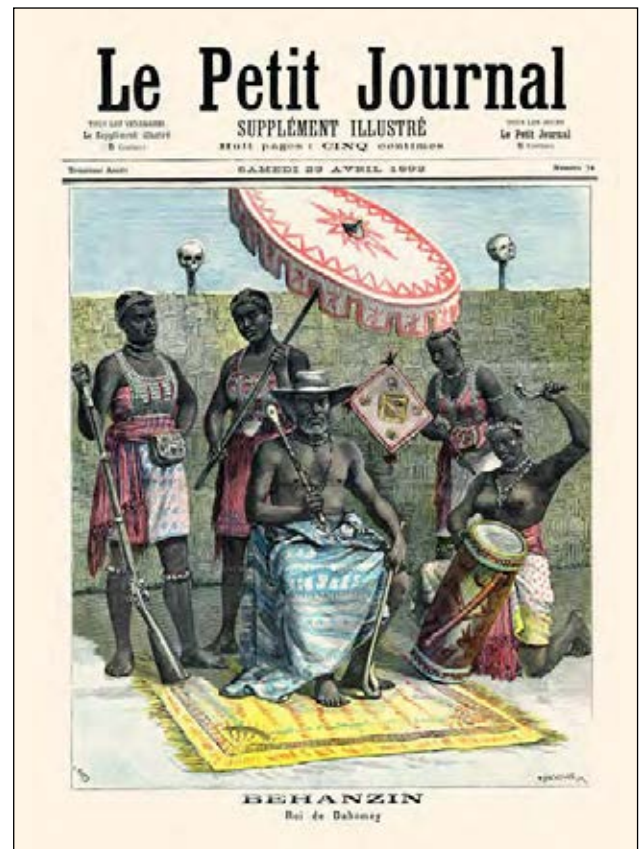


Abb. 3 »Behanzin, Roi de Dahomey«,
Le Petit Journal Nr. 74 vom 23. April 1892

die Position Dahomeys und das Königreich wurde zu einem der mächtigsten in Westafrika. (Polanyi 1966: 3 f.) Feuerwaffen, Schießpulver und Luxusartikel, wie Stoffe aus Europa und Tabak aus den Kolonien in Amerika und der Karibik, gelangten ins Land. (Abb. 2)

Weitere bekannte Könige Dahomeys waren Ghézo (?–1859), der von 1818 bis 1858 regierte und vermutlich die Armee der Dahomey-„Amazonen“ gründete, und Glèlè (1814–1889), Regierungszeit 1858 bis 1889, den die Briten mehrmals erfolglos zu überzeugen versuchten, den Sklavenhandel zu beenden sowie Béhanzin (1844–1906), Regierungszeit 1889 bis 1894, der nach zwei verlorenen Kriegen gegen die französische Kolonialmacht ins Exil geschickt wurde. (Abb. 3)

Berichte von Europäern über Dahomey im 19. Jahrhundert

Von den europäischen Reiseberichten über das Königreich Dahomey stechen zwei durch ihre detaillierte Beschreibung der Menschen und ihrer Kultur hervor: der

von Frederick Edwyn Forbes (1819–1851), der 1849 bis 1850 in Dahomey war und der von Richard Francis Burton (1821–1890), der sich dort 1864 aufhielt. Beide hatten den Auftrag, das Ende des Sklavenhandels und der Menschenopfer mit dem König von Dahomey zu besprechen. Glèlè antwortete Burton, dass der Handel mit Sklaven eine lange Tradition habe und er mit jedem das tun würde, was er wünsche. Kriege seien Teil der Tradition und Kultur Dahomeys, und wenn er Kriegsgefangene nicht mehr verkaufen könne, müsse er sie eben opfern – was den Briten wohl noch weniger gefallen würde. Außerdem hätten die Briten bis vor kurzem selbst noch Sklaven gekauft. Die Geopferten seien entweder Verbrecher oder Kriegsgefangene, die ihn auch töten würden, wenn sie die Gelegenheit dazu hätten. (Burton 1864 II: 276 f.)

Der Schlangentempel in Ouidah

Der Schlangentempel in Ouidah faszinierte die Besucher aus Europa. Sowohl Forbes als auch Burton beschreiben ihn als einen zylinderförmigen Tempel, der voller Pythonschlangen war. Dort wurde dem Schlangengott Dan-

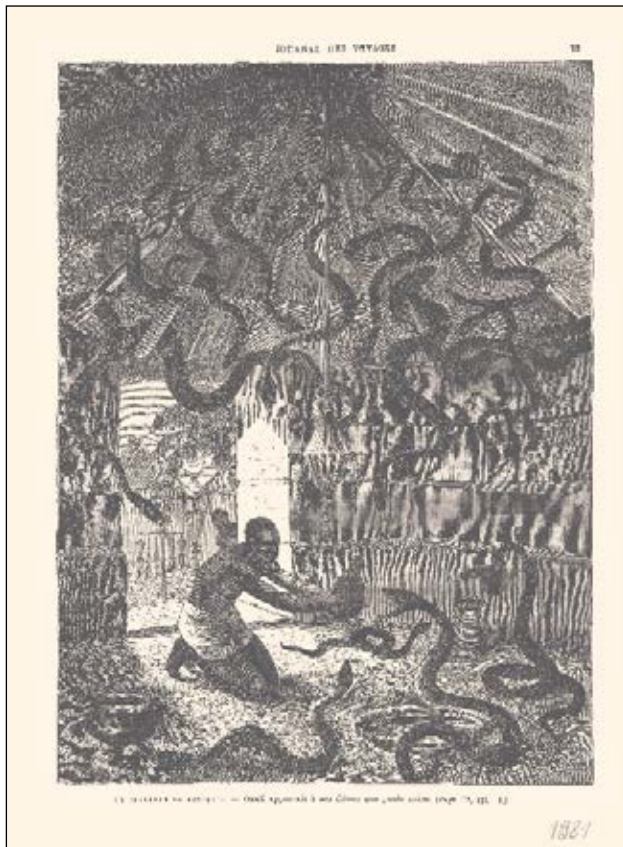


Abb. 4 »Le Charmeur de Serpents«,
Journal des Voyages, 6. Februar 1881

hgbwe-hwe gehuldigt, indem man Tiere, z. B. Hühner, opferte. Laut Burton gab es bis zu 100 Schlangen in dem Tempel, die dafür bekannt waren, ihr Heim nachts zu verlassen und durch die Nachbarschaft zu kriechen, ohne jedoch die Bewohner Ouidahs anzugreifen (1864: 93 f.). Forbes berichtet von zahlreichen Tempeln, die nahezu überall im Königreich Dahomey zu finden waren. Diese hatten einen Altar aus Lehm, auf dem kleine Opfergaben dargebracht wurden, die später von den Priestern entfernt wurden. Zeremonien zu Ehren der Götter fanden außerhalb der Tempel statt, die ausschließlich als Opferstellen benutzt wurden (1966: 173 f.).

Heute ist der Schlangentempel eine beliebte Touristenattraktion in Ouidah. Die Schlangen dürfen den Tempel weiterhin verlassen, um Hühner und Mäuse in der Umgebung zu jagen. Sie sind Menschen gegenüber harmlos und wenn sie in die umliegenden Häuser kriechen, werden sie von den Bewohnern freundlich empfangen und später von den Priestern zum Tempel zurückgebracht. (Abb. 4)



Abb. 5 »L'Entrée de la Ville d'Abomey«,
Le Petit Parisien Nr. 195 vom 30. Oktober 1892

Abomey, die Hauptstadt Dahomeys

Es dauerte mehrere Tage, um Abomey, die Hauptstadt Dahomeys, von den Küstengebieten zu erreichen. Dort befand sich auch der große Königspalast. Die Stadt war von imposanten Lehmmauern umgeben, an denen die Schädel und Schenkelknochen getöteter Feinde befestigt waren, sowie Amulette, die Schutz vor Eindringlingen bieten sollten (Burton 1864: 290). Forbes beschreibt die Stadtmauern als etwa acht Meilen lang und aus rotem Lehm gefertigt. Vor den Mauern befand sich ein etwa anderthalb Meter tiefer Graben, der mit Ästen und Dornen des Akazienbaumes gefüllt war, um Feinde am Überwinden der Mauern zu hindern. Es gab sechs Eingänge in die Hauptstadt, die alle mit großen Holztoren gesichert waren und Brücken zum Überqueren der Gräben hatten. Laut Forbes befanden sich hinter jedem Eingang zur Stadt mehrere Schädel von Menschen und Tieren, die aufeinandergestapelt waren (1966: 68 f.). Die Könige Dahomeys hatten eigene Zugänge in die Stadt. Im Norden und Nordwesten Abomeys befanden sich die Tore für die Frauen des Königs und im Osten und Süden die Tore

für den König. Abomey vermittelte – laut Burton – den Anschein, als bestünde es aus vielen verschiedenen Dörfern, die kurz davor stünden, zu einer Großstadt zusammenzuwachsen (1864 II: 239). Was die Architektur der Gebäude betrifft, berichtete er, dass meist die Bauweise im Königreich sehr ähnlich war. Die größeren Gebäude seien von Mauern umgeben, die sich oft in einem schlechten Zustand befänden. Obwohl sich eine klare Struktur erkennen lasse, seien die Mauern oft ungerade oder hätten große Risse. In diesen Lehmmauern befänden sich wieder mehrere Eingänge. Die Dächer der Häuser innerhalb der Mauern stünden auf Pfählen, bei den Ein- und Ausgängen der Häuser seien meist Bänke aus Lehm (1864: 217). Der große Palast in Abomey sei nach einem ähnlichen Schema gebaut (Abb. 5). In seinen Mauern befänden sich mehrere Öffnungen, die als Fenster genutzt werden konnten, und auch hier seien wieder zahlreiche Schädel in die Mauern eingearbeitet (1864: 292 f.).

Menschenopfer in Abomey

Während der jährlich stattfindenden »annual customs«, in der Sprache der Fon als *xwetanu* bezeichnet, was so viel wie 'jährliches Kopfgeschäft' bedeutet (Monroe 2011: 774), wurden in Abomey Menschen geköpft. Schädel spielten eine wichtige Rolle in der Gesellschaft Dahomeys. So war es nicht unüblich, dass der jeweilige Herrscher die Schädel getöteter rivalisierender Könige als Trophäen stolz Besuchern und Untertanen zeigte. Der Thron König Ghézos stand beispielsweise auf vier Schädeln besiegt rivalisierender Könige. Das Zeigen von Schädeln getöteter Feinde, besonders wenn es sich um andere Könige der Region handelte, war ein Symbol für die Überlegenheit und untermauerte die Autorität Dahomeys (Law 1989: 403 f.).

Die »annual customs« in Dahomeys Hauptstadt waren für alle einflussreichen Familien des Königreiches ein wichtiges Ereignis und sie kamen, um die jährlichen Abgaben an den König zu überbringen. Dieser war die zentrale Person der tagelang andauernden Veranstaltung. Er empfing Steuern in Form von Geschenken und Tributzahlungen, die er zum Teil wieder an die Menschenmassen in Abomey verteilte, was seiner Beliebtheit zuträglich war aber auch den Zusammenhalt in seinem Volk stärkte. Die »annual customs« fanden jedes Jahr nach der Rückkehr des Königs und seiner Armee von den jährlichen Raubzügen statt, in denen die Truppen Dahomeys ande-

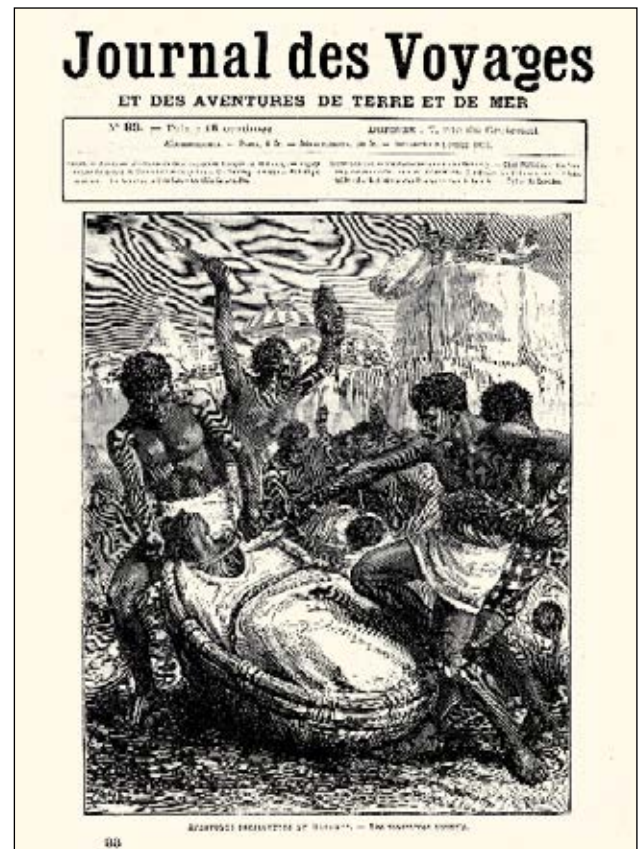


Abb. 6 »Aventures périlleuses au Dahomey: Les Massacres annuels«, Journal des Voyages Nr. 83 vom 9. Februar 1879

re Königreiche und Völker überfielen mit dem Ziel, Gefangene zu machen und sie als Sklaven zu halten. (Polanyi 1966: 33 f.)

Laut Burton war die Hinrichtung von Menschen in Dahomey vor allem ein religiöses Ereignis. Er berichtet, dass die Hinrichtungen schnell und relativ human verliefen, indem verurteilten Verbrechern und Kriegsgefangenen der Kopf abgeschlagen wurde. Eine Interpretation, die sich sicherlich so nicht unbedingt in den gezeigten Bildern widerspiegelt. Ein Foltern von Gefangenen fand – laut Burton – nicht statt. Vermutlich wurden während seines Aufenthaltes in Dahomey während der »annual customs« etwa 80 Menschen geopfert. Insgesamt schätzte er die Anzahl der Opfer jährlich auf etwa 500 bis 1000 (1864 II: 19 f.). Die Menschenopfer seien aus Sicht Dahomeys eine Notwendigkeit, um dem König ein Gefolge im Land der Toten zu verschaffen. Beim Tod eines Königs seien die sogenannten »grand customs« üblich gewesen mit einer noch größeren Anzahl von Opfern als bei den »annual customs« (1864 II: 18 f.). (Abb. 6)

Die „Amazonen“ Dahomeys

Weibliche Kriegerinnen waren schon während der Regentschaft von König Agaja fester Bestandteil der Leibgarde des Königs und später auch der Armee des Königreiches (Polanyi 1966: 28). Ab 1760 befanden sich bereits einige hundert Frauen in der Armee Dahomeys. Manche Quellen ordnen die Entstehungsgeschichte dieser Armee als eine Notwendigkeit ein, da es im Königreich zu dieser Zeit – wegen der regelmäßigen lokalen Kriege – oft an Männern mangelte. Daher gab man den Frauen in allen Bereichen der Gesellschaft Dahomeys Aufgaben, auch in der Armee. Anderen Erzählungen nach waren die ersten »Amazonen« Elefantenjägerinnen, die durch ihren Mut großen Eindruck bei König Ghézo hinterließen. Eine Gruppe dieser Jägerinnen, die Gbeto genannt wurden, tötete drei Elefanten bei einer Jagd, wobei auch einige von ihnen ihr Leben ließen. Sie präsentierten Ghézo anschließend ihre Beute. Als er seine Bewunderung für den Mut der Frauen ausdrückte, meinten diese, dass ihnen eine Menschenjagd besser zu Gesicht gestanden hätte. Dies beeindruckte Ghézo so sehr, dass er sie in seine Leibgarde aufnahm. (Dash 2011) Die Soldatinnen, die in Dahomey *mino* genannt wurden, waren bekannt für ihre Furchtlosigkeit. Es ist in mehreren Quellen überliefert, dass sie sich ausschließlich dem König gegenüber unterwürfig verhielten, sich sonst von niemandem etwas sagen ließen und auf alles eine schlagfertige Antwort hatten. Der Mut dieser Frauen im Kampf wurde von verschiedenen Zeitzeugen in ihren Berichten hervorgehoben. Unbeeindruckt von einer Übermacht an Gegnern stürmten sie oft frontal auf ihre Feinde zu. Aus einigen ihrer Kämpfe ist überliefert, dass sie sich mit Palmöl einschmierten, um schwieriger überwältigt werden zu können (Edgerton 2000: 99). In der streng hierarchischen Struktur Dahomeys hatten sich die *mino* einen besonderen Platz erkämpft; ihr Status verschaffte ihnen Einfluss und Respekt. Als Soldatinnen, die den Königen besonders nahe standen, wurden sie nicht nur in den Konflikten mit benachbarten Völkern und der Armee Frankreichs eingesetzt, sondern erledigten auch Aufgaben wie das Eintreiben von Steuern und die Rekrutierung neuer Kriegerinnen. Es wäre allerdings falsch anzunehmen, dass Männer und Frauen in Dahomey daher gleichberechtigt waren. Tatsächlich behaupteten die *mino* von sich selbst, dass sie keine Frauen mehr seien, sondern durch ihre Ausbildung und ihren Status zu Männern ge-

worden wären (Burton 1864: 268). Laut Forbes strebten diese Kriegerinnen danach, Männer in all ihren Tätigkeiten zu übertreffen (1966: 23). Zu Zeiten König Glèlès bestand die Armee der *mino* größtenteils aus gefangenen Frauen, die meist in jungem Alter verschleppt und zu Kriegerinnen ausgebildet worden waren (Abb. 7). Neben diesen Rekrutinnen fanden sich dort auch verurteilte Verbrecherinnen und junge Frauen, die ihren Eltern nicht gehorchen wollten (Edgerton 2000: 102).

Um sich vor dem König zu beweisen, mussten die *mino* zum Ende ihrer Ausbildung ihren Mut und ihre Kraft unter Beweis stellen. Der italienische Missionar Francesco Borghero (1830–1892) war 1861 bei einer dieser Zurschaustellungen anwesend. Er beschrieb, wie tausende schwer bewaffnete Kriegerinnen einen Angriff auf eine Stadt ihrer Feinde vor dem König simulierten. Die »Stadtmauern« bestanden aus hohen Bergen von Ästen des Akazienbaumes mit zentimeterlangen, sehr spitzen Stacheln. Die Frauen kletterten die Hindernisse herauf, wurden oben von den »Verteidigern« der Stadt wieder heruntergestoßen und kletterten danach erneut nach oben. Anschließend gingen sie in umliegende Hütten, um »Gefangene« zu nehmen und präsentierten diese ihrem Kö-

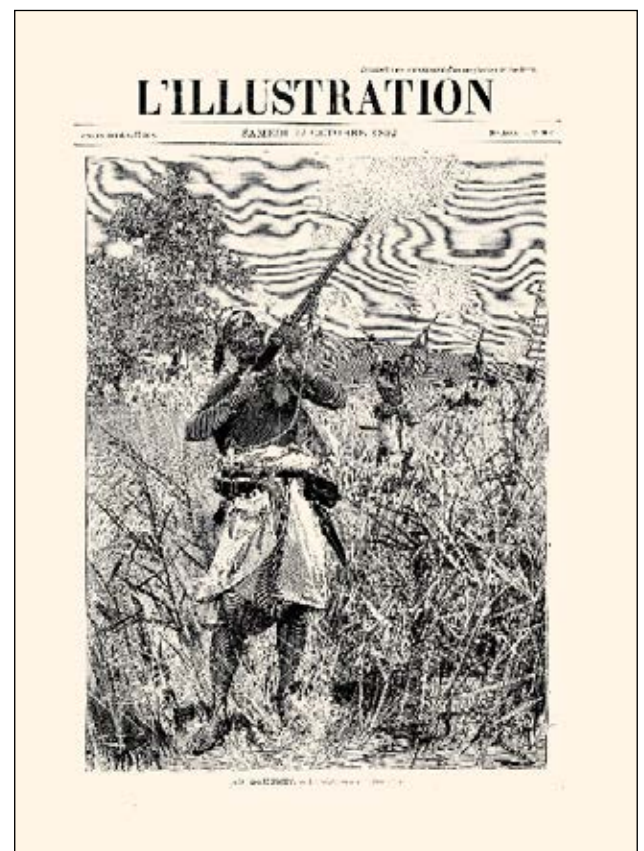


Abb. 7 »Le télégraphe dahoméen«, L'illustration Nr. 2591 vom 22. Oktober 1892

nig. Sie bluteten stark an den Wunden, die ihnen durch die Stacheln der Hindernisse zugefügt wurden aber zeigten keinerlei Schmerz und bewiesen sich somit als würdige Kriegerinnen. Die mutigsten von ihnen erhielten von König Glèlè einen zeremoniellen Gürtel, der auch aus den Dornen der Akazie bestand. Die Auserwählten banden sich die Gürtel eng um ihre Hüften und zeigten noch immer keinerlei Anzeichen des starken Schmerzes, den sie zweifelsfrei spürten. (Dash 2011)

Die *mino* waren offiziell die Ehefrauen des Königs, was vor allem sicherstellen sollte, dass sie abstinert und somit kinderlos blieben, damit ihr Leben und ihre Loyalität dem herrschenden König Dahomeys gehörten (Edgerton 2000: 24, Burton 1864: 277). Ehebruch seitens der Frau eines Königs wurde mit dem Tod der Frau und ihres Liebhabers bestraft (Forbes 1966: 25 f.). Laut Forbes lebten die *mino* zusammen in Baracken innerhalb der Palastmauern und wurden von Sklavinnen und Eunuchen gepflegt, bis sie auf eine Mission geschickt wurden (1966: 24). Sie blieben meist unter sich, waren jedoch bekannt dafür, viel Aufsehen zu erregen, wenn sie in Gruppen durch das Königreich zogen. Meist wurde ihre Ankunft von Sklavinnen angekündigt, die eine Glocke läuteten, um so auf die

herannahenden *mino* aufmerksam zu machen. Fremde, aber auch eigene Landsleute, die ihnen zu nahe kamen, wurden oft aggressiv verscheucht und davor gewarnt, sich ihnen zu nähern. Die *mino* würden mit ihnen sonst so verfahren wie mit ihren Feinden, sie nämlich einen Kopf kürzer machen (Dash 2011). Es war Tradition, dass sie getötete Feinde enthaupteten (Abb. 8) und die abgeschlagenen Köpfe zu ihrem König brachten (Forbes 1966: 24). Manche *mino* banden sich die Schädel ihrer Feinde an ihre Gürtel, um besonders abschreckend zu wirken. Als Gegenleistung für ihre Loyalität hatten sie eine privilegierte Rolle in der Gesellschaft Dahomeys, verfügten über eigene Sklaven und hatten Zugang zu Gütern wie Tabak und Musketen (Dash 2011).

Dahomeys Kriege mit Frankreich

1851 nahm Frankreich diplomatische Beziehungen zu Dahomey auf und 1868 trat König Glèlè sogar die Stadt Cotonou als Zeichen seines guten Willens an die Franzosen ab, die bereits mehrere Forts an der Küste errichtet hatten. Glèlè setzte 1875 einen neuen König namens Toffa im Handelszentrum Porto Novo ein, den er für loyal hielt (Edgerton 2000: 103). Dieser aber hatte mehr Interesse an engen Beziehungen zu Frankreich als zu Dahomey und somit wurde das Königreich Porto Novo ab 1880 ein Protektorat Frankreichs, sehr zum Missfallen Dahomeys (Bay 1998: 281). 1889 war Glèlè bereits sehr krank und sein Sohn Béhanzin sollte ab 1890 die Geschicke des Königreichs lenken. Nach dem Tod seines Vaters machte dieser keinen Hehl mehr aus seiner Verärgerung über den wachsenden Einfluss Frankreichs in der Region, die er als sein Königreich betrachtete. Im März 1890 kam es zu ersten militärischen Auseinandersetzungen zwischen Dahomey und Frankreich, was letzteres zum Anlass nahm, um weiter gegen Dahomey vorzugehen. Die waffentechnisch weit unterlegene Armee Dahomeys kämpfte mit Guerillataktiken gegen die Franzosen. Auch wenn die Soldaten Frankreichs beeindruckt waren von dem Mut und der Moral dieser Truppen, gelang es ihnen, die meisten Angriffe ohne allzu schwere Verluste abzuwehren (Abb. 9). Dieser erste Krieg zwischen Dahomey und Frankreich endete noch im selben Jahr, da die Regenzeit einsetzte und beide Armeen Schwierigkeiten hatten, unter den widrigen Umständen weiter zu kämpfen. Die Franzosen zogen sich nach Porto Novo zurück und Béhanzin musste seine Truppen neu aufstellen, da er sehr

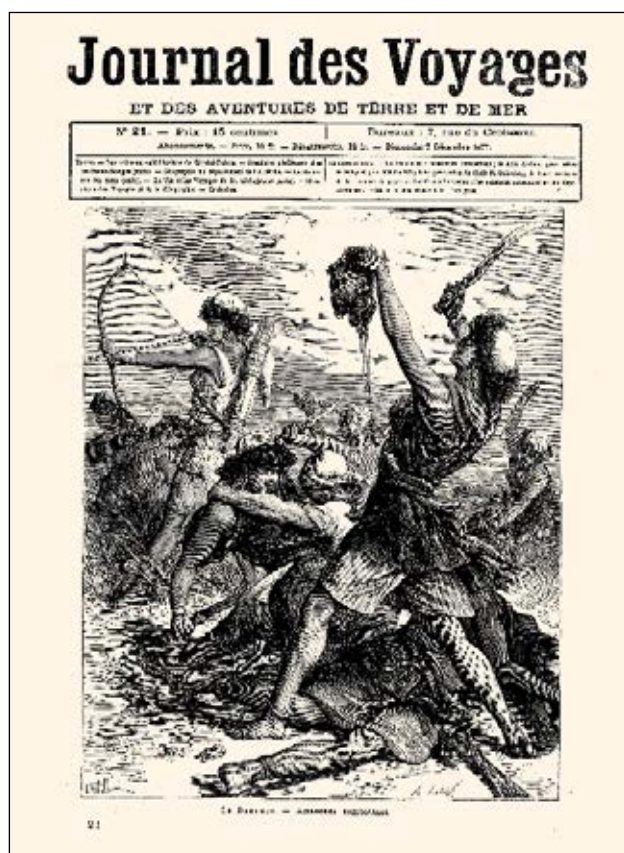


Abb. 8 „Le Dahomey. – Amazones combattant“, Journal des Voyages Nr. 21 vom 2. Dezember 1877



Abb. 9 »Attaque de Dahoméens – repoussée par une canonnière française«, Le Petit Journal Nr. 91 vom 3. Dezember 1892

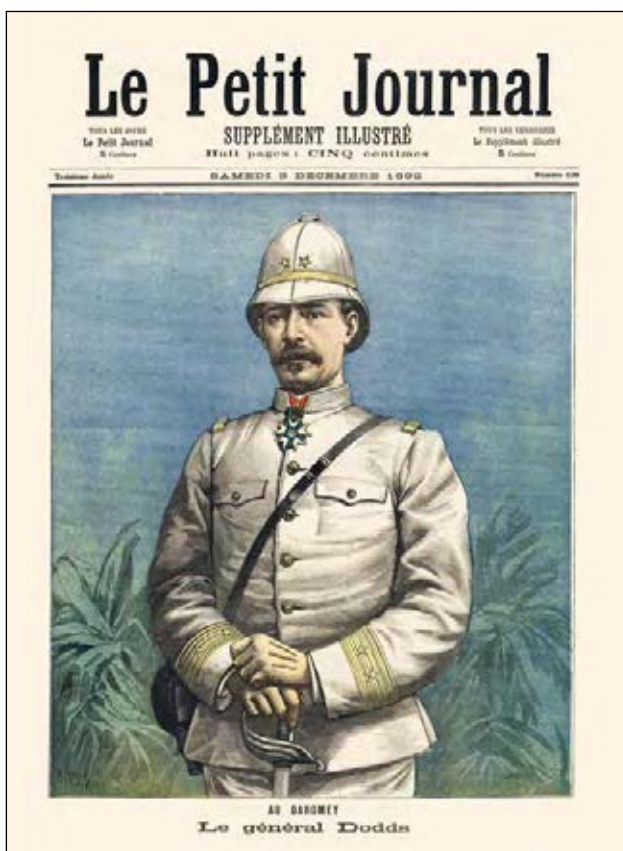


Abb. 10 »Au Dahomey – Le général Dodds«, Le Petit Journal Nr. 106 vom 3. Dezember 1892

hohe Verluste erlitten hatte. Ihm war wohl klar, dass die offene Aggression gegenüber der Weltmacht Frankreich bedeuten würde, dass die Franzosen früher oder später versuchen würden, sein Königreich zu erobern. Um Zeit zu gewinnen, schloss Béhanzin am 30. Oktober 1890 einen Waffenstillstand mit Frankreich, der beinhaltete, dass Dahomey Porto Novo als Protektorat Frankreichs anerkennen würde und Cotonou unter französischer Kontrolle blieb. Im Gegenzug zahlte Frankreich Dahomey 20.000 Franc pro Jahr (Edgerton 2000: 105 ff.).

Béhanzin nutzte die Waffenruhe, um sich auf den nächsten Krieg vorzubereiten. Händler aus Deutschland und der Schweiz verkauften ihm etwa 3.000 Musketen, 100.000 Schuss Munition und sechs Kanonen – letztere hergestellt von Firma Krupp. Außerdem entsandten sie Personal, um die etwa 15.000 Soldaten Dahomeys im Gebrauch dieser Waffen zu schulen. Als die Truppen Dahomeys erste Angriffe auf Gebiete unter französischer Kontrolle ausführten und somit den Waffenstillstand von 1890 brachen, schickte Frankreich den in Senegambien geborenen Oberst Alfred Amédée Dodds (1842–1922) nach Dahomey, um Béhanzin zu besiegen und das Königreich endgültig zu unterwerfen (Abb. 10). Unter den entsandten Soldaten befanden sich etwa 2.000 aus dem Senegal (Abb. 11). Aus Frankreich waren 76 Offiziere, 228 Kavalleristen sowie etwa 1.000 französische Matrosen und Kanoniere auf fünf Kriegsschiffen, die mit modernen Waffen, wie Maschinengewehren, ausgerüstet waren. Ab dem 25. August 1892 wurden sie zusätzlich noch durch etwa 800 Fremdenlegionäre unterstützt, die aus Algerien nach Dahomey kamen. Die französischen Offiziere nannten die Armee von General Dodds auch den Turm von Babel, da in ihr so viele verschiedene Sprachen gesprochen wurden. Dodds selbst war in Saint-Louis (Senegal) geboren und teils afrikanischer Abstammung. (Edgerton 2000: 108 f.)

In den folgenden Schlachten erlitt die Armee Dahomeys starke Verluste und musste sich mit wenigen hundert verbliebenen Kriegern nach Abomey zurückziehen. Kurz bevor die französische Armee die Stadt erreichte, schickte Béhanzin Gesandte, um ihm eine hohe Geldsumme zu bieten: Frieden zwischen den Konfliktparteien und im Gegenzug ein Fortbestehen seines Königreichs bzw. seiner Regentschaft. Dodds lehnte ab, woraufhin Béhanzin Abomey niederbrennen ließ und mit seinem Gefolge Richtung Norden floh. Am 16. November 1892 erreichten die französischen Truppen die Überreste von



Abb. 11 »Débarquement à Kotonou des troupes sénégalaises«,
Le Petit Journal Nr. 106 vom 3. Dezember 1892



Abb. 12 »Au Dahomey – Entrée du drapeau français à Abomey«,
Le Petit Journal Nr. 107 vom 10. Dezember 1892



Abb. 13 »Les Fétiches de Kana – Le Dieu de la Guerre«,
Le Petit Journal Nr. 105 vom 26. November 1892

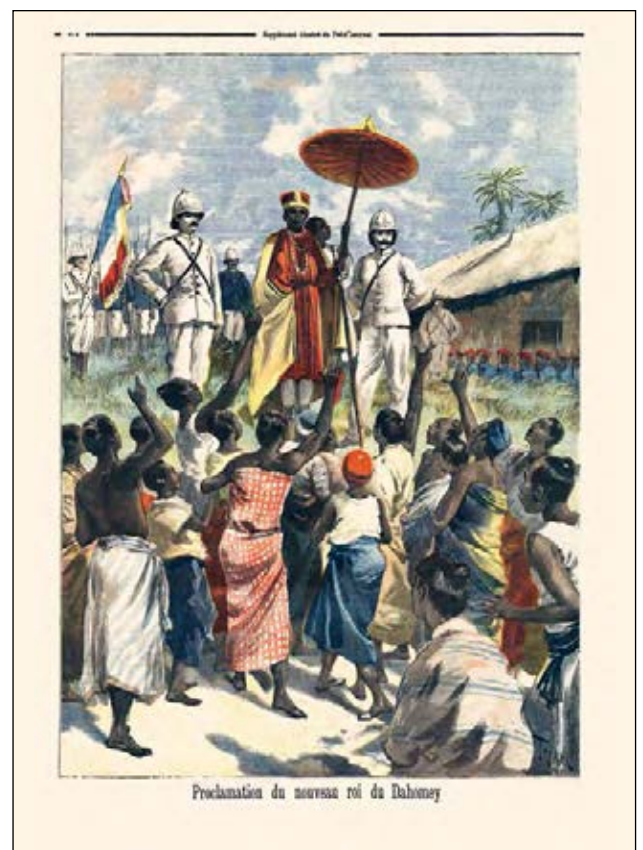


Abb. 14 »Proclamation du nouveau roi du Dahomey«,
Le Petit Journal (Nr. Unbekannt) vom 19. Februar 1894

Abomey. (Abb. 12) Am 25. Januar 1894 ergab sich Béhanzin, wurde verhaftet und ins Exil nach Martinique geschickt. Sein vermeintlicher Bruder, der einigen Quellen nach auch den Aufenthaltsort Béhanzins an Dodds verraten hatte, wurde als neuer Herrscher Dahomeys eingesetzt. (Abb. 14) König Agoli Agbo war jedoch nicht viel mehr als eine Marionette Frankreichs, das Dahomey ab 1894 als Kolonie annektierte. (Davidson 1980: 245)

Völkerschauen

Um 1890 wurde eine Gruppe von Männern und Frauen vom britischen Geschäftsmann John Hood nach Europa gebracht, die als »Dahomey Amazonen« Tanzaufführungen vor zahlendem Publikum in verschiedenen Ländern gaben. (Abb. 15) Inwiefern es sich bei den Personen tatsächlich um Menschen aus dem Königreich Dahomey handelt ist umstritten. Vermutlich kam zumindest ein Teil der Gruppe aus dem Königreich Egba (Edgerton 2000: 104). Die Kriegerinnen Dahomeys waren jedoch auch gefangene Frauen der Nachbarvölker, daher muss das nicht zwangsläufig heißen, dass sie keine dieser Soldatinnen waren. Da sich Dahomey aber seit 1890 mit Frankreich im Krieg befand, ist es eher unwahrscheinlich, dass König Béhanzin ein Teil seiner besten Truppen nach Europa schicken würde, um auf Wanderausstellungen aufzutreten.



Abb. 15 »Amazones, guerriers et féticheurs dahoméens«, Le Petit Journal Nr. 14 vom 28. Februar 1891



Abb. 16 „Die wilden Weiber von Dahomey“, Programmheft einer Völkerschau in München, 1882

ten. Die Gruppe reiste 1891 nach Paris, wo sie im Jardin D'Acclimatation gezeigt wurde. Dort stießen sie auf sehr großes Interesse seitens der französischen Bevölkerung und reisten danach nach Deutschland. (Abb. 16) Deutsche Zeitungen berichteten später, dass die vermeintlichen »Amazonen« nicht etwa aus Dahomey, sondern aus den Küstengebieten der deutschen Kolonie Togo kämen. Einige Mitglieder wären auch erst während ihrer Reise durch Europa zu der Gruppe gestoßen. (Wedig 2017)

LITERATUR

- Bay**, Edna G. (1998): *Wives of the Leopard: Gender Politics, and Culture in the Kingdom of Dahomey*. Charlottesville/London
- Burton**, Richard Francis (1864): *A Mission to Gelele, King of Dahomey*. Volume I, II. London
- Dash**, Mike (23. 09. 2011): Dahomey's Woman Warriors. Smithsonian Magazine. (www.smithsonianmag.com/history/dahomeys-women-warriors-88286072/)
- Davidson**, Basil (1980): *The African Slave Trade. A Revised and Expanded Edition*. Boston/Toronto
- Edgerton**, Robert B. (2000): *Warrior Women: The Amazons of Dahomey and the Nature of War*. Boulder/Oxford
- Forbes**, Frederick Edwyn (1966): *Dahomey and the Dahomans*. London
- Law**, Robin (1989): 'My Head Belongs to the King': on the Political and Ritual Significance of Decapitation in Pre-Colonial Dahomey. In: *Journal of African History*, 30, Cambridge: 399-415
- Monroe**, J. C. (2011): In the Belly of Dan: Space, History, and Power in Precolonial Dahomey. In: *Current Anthropology*, 52, 6: 769-798
- Polanyi**, Karl (1966): *Dahomey and the Slave Trade: An Analysis of an Archaic Economy*. Seattle/London
- Wedig**, Marco (13. 09. 2017): So rassistisch waren die Völkerschauen in München. Süddeutsche Zeitung. München (www.sueddeutsche.de/muenchen/grosser-andrang-abschied-von-cula-1.3746431)

Récaden der Sammlung Barth in den Beständen des Bernischen Historischen Museums

Das Königreich Dahomey im Süden der heutigen Republik Benin, war bis zu seiner gewaltsamen Einverleibung in das französische Kolonialsystem im Jahr 1894 ein wichtiger Handelspartner für Europäer. Die von portugiesischen Händlern im 17. Jahrhundert gegründete Hafenstadt Wydah (Ouidah) war regionales Zentrum des transatlantischen Sklavenhandels, etablierte sich aber Ende des 19. Jahrhunderts auch als Drehscheibe des Warenhandels mit Europa. Der mehrere Jahre in Lagos ansässige Händler Hans Ernst Barth (1861–1920) besuchte Ouidah, um von dort aus Handel mit dem Königreich Dahomey zu betreiben. Dies brachte ihn in Kontakt mit dem König und anderen Würdenträgern und er trug eine Sammlung zusammen, die sich heute im Bernischen Historischen Museum befindet. Vor der Eroberung durch Frankreich entstanden, ist sie eines der frühen Zeugnisse der kolonialen Verbindungen afrikanischer Königreiche mit ihren europäischen Partnern.

Teil der Sammlung ist eine Anzahl an Würdestäben, sogenannten Récaden¹, die im Folgenden kurz anhand ihrer Einträge im »Eingangsbuch 1« des Museums (S. 261–265) vorgestellt werden.

Zur Inventarisierungs- und Sammlungsgeschichte

Die Erfassung der ethnographischen Sammlungsbestände am Bernischen Historischen Museum erfolgte im 19.

Jahrhundert anhand einer Einteilung nach regionaler oder ethnischer Herkunft, im Falle der Sammlung Barth wurde das Kürzel »Dah.« (für Dahomey) in Kombination mit einer Laufnummer gewählt. (Abb. 1 a-c)

Laut Eintrag im Eingangsbuch sind die Inventarnummern »Dah. 1–28« ein »Geschenk des Herrn Barth« an das Museum und die Nummern »Dah 29–51« ein »Geschenk desselben an die geographische Gesellschaft & v.[on] ders.[elben] Deponiert 17. März 1892«.

Das ursprüngliche Inventarisierungssystem wurde über die Zeit adaptiert und die heutigen Nummern der Récaden sind E/1891.325.0010018 bis 20,, E/1891.325.0023, E/1891.325.0036, E/1891.325.0050 und E/1891.325.0051, wobei »E« für die Ethnographische Sammlung steht, gefolgt vom Eingangsjahr der Sammlung, einem dreistelligen Regionalcode und der ursprünglichen Laufnummer.

Ernst Barth war 1891 aus Westafrika nach Europa zurückgekehrt und hielt im Februar des Jahres einen Vortrag über »Land und Leute in Dahomey« in der Geographischen Gesellschaft Bern, der im Jahresbericht für 1891/92 publiziert wurde. (Barth 1893)

Im Vortrag werden Treffen mit dem König und einigen Würdenträgern beschrieben, die Récaden finden allerdings keine Erwähnung.

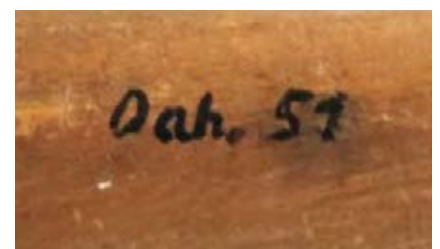


Abb. 1 a-c Inventarnummern des BHM auf den Récaden

Die einzelnen Récaden

Im Eingangsbuch finden sich lediglich Beschreibungen der Stücke, Angaben zu den Erwerbsumständen (Kauf oder Schenkung) fehlen ebenso wie Erklärungen zu den verwendeten Symbolen auf den Axtklingen.

Fotos: *Martin Schultz*

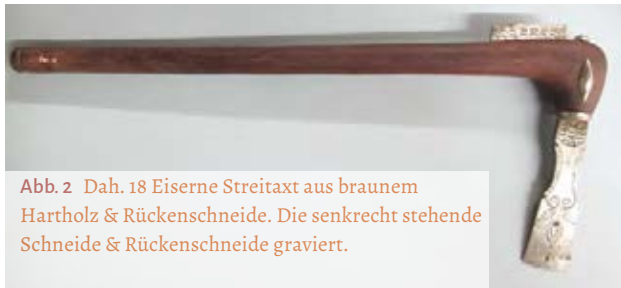


Abb. 2 Dah. 18 Eiserne Streitaxt aus braunem Hartholz & Rückenschneide. Die senkrecht stehende Schneide & Rückenschneide graviert.



Abb. 6 Dah. 36 Eiserne Streitaxt mit eiserner Rückenschneide, die Schneide ist durch die Zeichnung eines Meerthieres verziert, der Schaft von braunem Holz.



Abb. 5 Dah. 23 Eiserne Streitaxt mit rothem Hartholz. Schaft. Die Schneide durchbrochen & mit einem oblongen Ausschnitt.



Abb. 3 Dah. 19 Eiserne Streitaxt mit schwarzem Hartholz. Schaft & Rückenschneide. Die Schneide graviert.



Abb. 7 Dah. 50 eiserne Streitaxt an braunem Hartholz. Schaft mit Rückschneide. Die senkrecht zum Schaft stehende Axtschneide, sowie die Rückenschneide sind durch Kerben & Blattornamente verziert.



Abb. 4 Dah. 20 Eiserne Streitaxt mit braunem Hartholz. Schaft. Die Schneide ist in Form eines Vogelkopfs mit Hals ausgeschnitten & verziert.



Abb. 6 Dah. 51 Eiserne Streitaxt derselben Form mit weissem Halm. Die Schneide zeigt als Ornament eine ausgestreckte Hand, eine Art Seerose & eine Schlange & einen Halbmond. Die Rückenschneide ist kantig, nicht zugeschärft.

ANMERKUNGEN

1 Für eine Besprechung von Récaden als Objekttypus siehe Wilhelm 2014.

LITERATUR

Barth, Ernst (1893): Land und Leute in Dahomey. Vortrag von Herrn Barth, gehalten in der Monatsversammlung vom 28. Januar 1892. In: XI. Jahresbericht der Geographischen Gesellschaft von Bern, 1891-1892: 149-164
Wilhelm, Gustav (2014): Récaden aus dem Königreich Dahomey. In: Kunst&Kontext 8: 16-23

Ein Gefäß aus Madagaskar

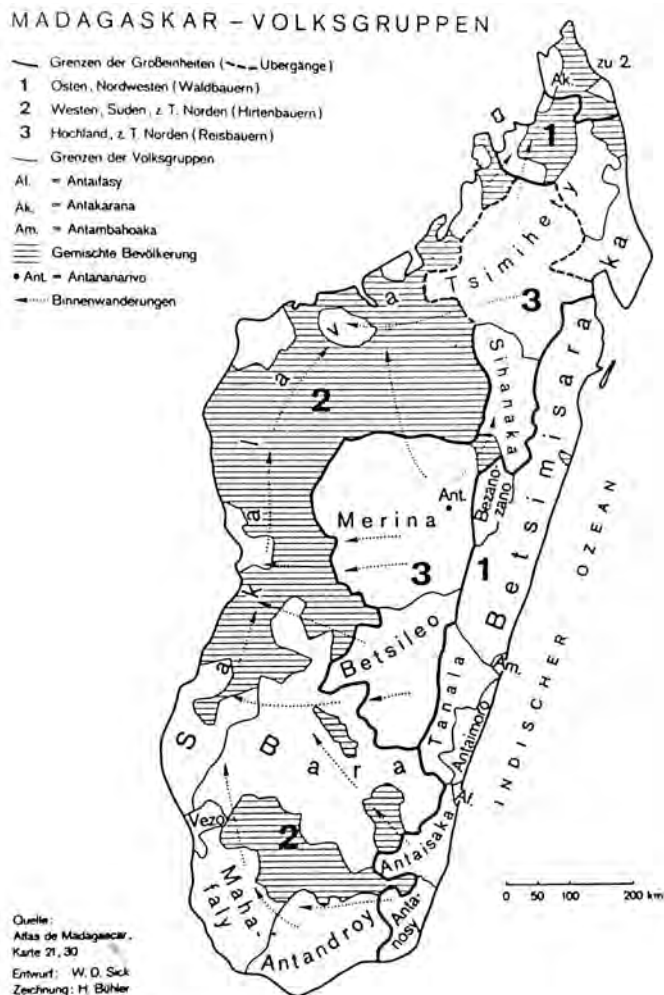


Abb. 1 Siedlungsgebiete der Volksgruppen auf Madagaskar

Madagaskar, die große Insel vor der mosambikanischen Küste in Ostafrika mit einer Bevölkerung von knapp 29 Millionen Menschen (2022)¹ gelangte wegen politischer Unruhen im Jahr 2009 für kurze Zeit ins Rampenlicht der Weltöffentlichkeit. Dann verschwand sie wieder aus dem Fokus internationaler Aufmerksamkeit. Auf dem Kunstmarkt hingegen finden vornehmlich ältere Objekte der Holzbildhauerei konstant Beachtung. Berühmt sind etwa die Ahnenstelen der Mahafaly und Sakalava im Süden und Westen der Insel, die als Grabpfähle Verwendung finden. Die Kopfteile dieser Stelen (*aloalo*) sind gern erworbene Sammlerstücke. Große figurale Bildhauerei ist selten und wird zu hohen Preisen gehandelt. Auch andere Volksgruppen, wie etwa die im südlichen Teil der Insel

beheimateten Antandroy oder Bara, pflegen den Ahnenkult. Begehrte Sammlerstücke sind auch die gelegentlich auf dem Kunstmarkt angebotenen kunstvoll gearbeiteten Löffel aus Holz oder Horn. Holzgefäße hingegen sind eher die Ausnahme. Honig- oder Gewürzbehälter sind unter anderem von den Zafimaniry bekannt, einer austronesisch-sprachigen Ethnie von etwa 25.000 Menschen, die als Waldbewohner im Osten der Insel leben (Hammer/Vérin 2004) und deren Wissen um Holz und seine Bearbeitung 2008 in die Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit der UNESCO aufgenommen wurde. Bekannt sind auch Behältnisse von den Betsileo im zentralen Teil Madagaskars zur Aufbewahrung von Reis oder solche zur Aufbewahrung von Vorräten. Im Folgenden steht ein besonders auffälliges Holzgefäß im Mittelpunkt der Untersuchung: Es handelt sich um ein oben und unten auskragendes Gefäß mit einem Kranz von nahezu rundplastischen Kopfreiefs im unteren Drittel des Behälters und überdies ganzflächigen geometrischen Ritzverzierungen sowie »Fenstern« mit unterschiedlichen Darstellungen.

Einige der hier vorgestellten Gefäße waren in der Ausstellung »Vom Holz zur Form. Afrikanische Gefäße aus der Sammlung Christian Kennert« in den Städtischen Sammlungen der Lutherstadt Wittenberg vom 4. März bis 12. November 2023 zu sehen. Zur Sonderausstellung des Freundeskreises Julius-Riemer-Sammlung erschien ein Begleitheft, das über die Redaktion von *Kunst&Kontext* erwerbbar ist.

Drei röhrenförmige Gefäße mit Kopfreiefs

Drei dieser röhrenförmigen Gefäße sind derzeit bekannt; sie stammen aus dem europäischen Kunsthandel. Die große Ähnlichkeit lässt vermuten, dass sie von einem (unbekannten) madegassischen Künstler oder aus seiner Werkstatt stammen. Wo dieser arbeitete, ist unklar; die knappen Angaben der veräußernden Galeristen verweisen auf die Mahafaly im südwestlichen Madagaskar.

Das erste Gefäß wurde 2018 im deutschen Kunsthandel, im Auktionshaus Zemanek-Münster (Würzburg) er-



Abb. 2 Röhrenförmiges Gefäß,
Sammlung Kennert, Inv. Nr. 143, H: 37,0 cm



Abb. 3 Röhrenförmiges Gefäß, Galerie David
Serra, H: 32,5 cm



Abb. 4 Röhrenförmiges Gefäß, Galerie Olivier
Larroque, H: unbekannt

worben; es wurde – nach Angaben des Auktionshauses – aus einer französischen Privatsammlung eingeliefert. Verarbeitet wurde ein leichtes Holz, die Gefäßöffnung und das Innere sind geschwärzt (Abb. 2).

Das zweite Gefäß (Abb. 3) wurde von der Galerie David Serra (Barcelona) angeboten und ist in zwei Katalogen publiziert: in »Ritual Curious« (November 2021, 14: 40) und im Katalog zur Pariser Messe »Parcours des Mondes« (2018). Es ist 32,5 cm hoch und – nach Auskunft der Galerie – »vor einigen Jahren« bei Alain Guisson, einem Brüsseler Galeristen, erworben worden, der es wiederum von dem Sammler François Coppens, Brüssel, gekauft haben soll.²

Das dritte Gefäß (Abb. 4) wurde von dem Galeristen Olivier Larroque (Nîmes) angeboten, der es 2022 während der Messe »Paris Tribal« verkaufte. Seinen Angaben zufolge stammt das Gefäß aus einer französischen Kolonialsammlung; er erhielt es von einem Sammler, den der Galerist »vor dreißig Jahren« auf Madagaskar getroffen hat.³

Fragen der Zuschreibung

Um herauszufinden, welchen Herstellern dieser seltene Gefäßtyp zugeschrieben werden kann, wurde zunächst in Museumsbeständen nach vergleichbaren Stücken gesucht. Das British Museum in London besitzt zwei vergleichbare Behälter mit Kopfreiefs, die den Mahafaly zugeordnet sind (Abb. 5 a, b). Stilistisch gibt es ein paar Abweichungen zu den drei oben vorgestellten Stücken: Die Köpfe sind nicht rundlich, sondern haben ein flaches Schädeldach und laufen zum Kinn spitz zu; Verzierung und Form der Gefäße sind ähnlich, doch sind die Muster großflächiger und weniger fein, und das Oberteil des Gefäßes ist jeweils durch eine rundum laufende, geschwärzte Vertiefung von den Köpfen abgesetzt. Die beiden Behälter wirken insgesamt etwas gröber und sind möglicherweise jüngerer Datums – sie kamen, ausweislich der Objektinformationen, im Jahr 1984 in die Sammlung des Museums. Sie scheinen aus einer Werkstatt zu stammen. Gesammelt wurden sie in der Ortschaft Bedaro im Süden Madagaskars von einem Museumsmitarbeiter, doch sagen die zugeordneten Informationen



Abb. 5 a Gefäß mit Kopfreliet,
British Museum, Inv. Nr. Af1984,14.428,
H: 32,1 cm



Abb. 5 b Gefäß mit Kopfreliet,
British Museum, Inv. Nr. Af1984,14.427, H: 33,0 cm



Abb. 5 c Gefäß mit »Manschette«,
British Museum, Inv. Nr. Af1984,14.426,
H: 26,5 cm

nichts darüber, wann sie gesammelt wurden. Ein genauer Vergleich der Anordnung der Kerbmuster zeigt, dass es sich um zwei verschiedene Gefäße handelt. Bei einem dritten Gefäß sind die Köpfe durch eine breite, wohl sechskantige Manschette »ersetzt« worden. Auch dieses, als »Vase« bezeichnete, Gefäß weist ein seine gesamte Fläche bedeckendes geometrisches Muster auf, das nicht besonders sorgfältig aus dem Holz geschnitten wurde (Abb. 5 c). Es kam ebenfalls 1984 in die Sammlung und wurde in Santa, einer kleinen Ortschaft im südwestlichen Madagaskar, gesammelt.

Die Mahafaly

Wie bereits erwähnt, siedelt die Volksgruppe der Mahafaly im Südwesten Madagaskars. Sie gehören mit ca. 150.000 Menschen (2013) zu den kleineren Ethnien Madagaskars. Ihr Name lautet übersetzt etwa »die, die Tabus machen«, wobei es auch andere Deutungen des Namens gibt. Sie selber bezeichnen sich nicht als Mahafaly, sondern bevorzugen andere Verwandtschaftsverhältnisse.⁴ Doch hat sich der von außen geprägte Begriff eingebürgert. Als Frankreich im Jahr 1896 Madagaskar endgültig zu seiner Kolonie machte, wurde der Süden wegen

seiner geringen wirtschaftlichen Bedeutung nicht kolonisiert.

Wie die Zafimaniry, die Betsileo und die Merina haben die Mahafaly – laut Encyclopedia Britannica – eine »remarkable wood-carving industry« entwickelt, die sich vor allem bei ihren Gräbern und den Grabpfählen bemerkbar mache; sie gehörten zu den schönsten der Insel.⁵ Einen Artikel über die Mahafaly gibt es in der Encyclopedia aber bezeichnenderweise nicht; die Informationen über sie sind verstreut, ihre materielle Kultur scheint nicht erfasst. Entsprechend gering ist die Zahl der in Museen befindlichen Objekte.

Merkmale von Gefäßen der Mahafaly

Die ethnische Zuordnung der beschriebenen Gefäße wirft die Frage auf, ob den Gefäßen der Mahafaly bestimmte Merkmale eigen sein könnten, die sie unverwechselbar machen. Mehr Gefäße derselben als das British Museum hat das Pariser Musée du quai Branly in seiner Sammlung. Es handelt sich vor allem um Honiggefäße. Das ist nicht verwunderlich, war doch Madagaskar bis 1960 französisches Territorium. Schaut man sich die Pariser Gefäße an, so fällt auf, dass zu ihren Merkmalen



Abb. 6 »Coffret décoré«, Musée du quai Branly, Inv. Nr. 71.1963.72.273.1-2, L: 29,0 cm



Abb. 7 »Pot à miel«, Musée du quai Branly, Inv. Nr. 71.1963.72.271.1-2, H: 20,5 cm



Abb. 8 »Coffret décoré«, Musée du quai Branly, Inv. Nr. 71.1963.72.274.1-2, L: 21,5 cm

flächendeckende geometrische Ritzverzierungen und »Fenster« gehören, die schon bei den röhrenförmigen Gefäßen (Abb. 2-4) auffielen. Im Folgenden werden einige der Gefäße aus dem Musée du quai Branly vorgestellt.

Drei Gefäße wurden in Ampanihy in der Provinz Tulear gesammelt und gelangten 1963 in die Museumsammlung. Ein rechtwinkliges Gefäß (Abb. 6) zeigt sowohl die großflächige geometrische Ornamentierung als auch »Fenster«. Es wurde – laut Museumsangaben – für den Verkauf an Touristen hergestellt: »Boîte vendue par le



Abb. 9 »Pot«, Musée du quai Branly, Inv. Nr. 71.1974.63.58.1-2, H: 11,0 cm

Centre Artisanal d'Ampanihy à l'usage des touristes de passage«. Bemerkenswert an diesem Gefäß ist nicht nur die sorgfältige Herstellung, sondern vor allem die Umsetzung traditioneller Ornamentik. Ähnliches gilt für ein »Honiggefäß« (Abb. 7), von dem es ausdrücklich heißt, dass hier alte Honiggefäße Vorbild für ein Modell standen, das dann an Touristen verkauft wurde.⁶ Auch ein weiteres Gefäß aus dem Musée du quai Branly wurde nach alten Vorbildern für den Verkauf an Touristen hergestellt (Abb. 8).⁷

Das Museum besitzt aber auch drei Gefäße, von denen zwei aus der Zeit vor 1938 (Inv. Nrn. 71.1938.85.2.1-2, H: 29,0 cm und 71.1938.85.1.1-2, H: 30,0 cm) und eines vor 1940 (Inv. Nr. 71.1945.16.8.1-2, H: 30,0 cm) stammen. Ein weiteres befindet sich seit 1974 in der Sammlung (Abb. 9).

Laut Museumsangaben lassen die Stücke einen engen Zusammenhang zwischen dem Kunsthandwerk der Mahafaly und dem Tourismus erkennen – »L'artisanat mahafaly s'est développé avec le tourisme, c'est un apport non négligeable pour cette région peu riche en cultures.«

In einer materiell armen Region durchaus erwartbar. Es gilt also zwischen »originalen« (gebrauchten) und »nachempfundenen« (ungebrauchten) Gefäßen zu unterscheiden. Erstere seien zunehmend selten zu finden, weil die Schnitzer immer häufiger für Touristen arbeiteten und der Honig in unverzierten Holzgefäßen (oder solchen aus Eisen) aufbewahrt werde – konstatiert das Musée du quai Branly.⁸ Über ein Gefäß mit Kopfreiefs verfügt das Pariser Museum ausweislich der Online zugänglichen Objekte nicht.

»Fenster«

Neben der geometrischen Verzierung der hier vorgestellten Gefäße fallen die bereits erwähnten »Fenster« auf. Es handelt sich dabei um Flächen, die einen »Ausblick« auf Motive freigeben, die im folgenden beschrieben werden.

Das Gefäß auf Abbildung 2 besitzt vier »Fenster« mit den Umrissen eines Mannes, eines halb aufgerichteten Krokodils (?) mit aufgerissenem Maul, eines frontal dargestellten Zebu-Kopfes und eines straußenähnlichen Vogels.

Das Gefäß auf Abbildung 3 hat vermutlich ebenfalls vier »Fenster«, von denen nur eines auf dem Foto zu sehen ist. Es ist ein großer Vogel zu erkennen, der aber von der Darstellung auf Abbildung 2 abweicht und an einen Pelikan erinnert.

Auch der Behälter auf Abbildung 4 hat wohl vier »Fenster«, die jedoch länglicher gestaltet sind und von denen zwei die Beine und den Körper, nicht aber den Hals und den Kopf eines straußenähnlichen Vogels darstellen.

Das Foto der beiden als Honiggefäße bezeichneten Behälter (Abb. 10), zeigt ein eckiges und ein rundes Gefäß, die ebenfalls »Fenster« aufweisen. Das runde Gefäß links gewährt vier jeweils dicht beieinander liegende »Ausblicke« auf folgende im Umriss dargestellte Motive: eines Mannes und eines großen hockenden (?) Vogels; die Beine und den halben Körper eines großen Vogels ohne Hals und Kopf; daneben ein kompletter kleinerer straußenähnlicher Vogel. Die vier Fenster folgen nicht aufeinander, sondern liegen sich auf den Gefäßseiten gegenüber.

Das eckige Gefäß, rechts im Bild, weist nur zwei quadratische »Fenster« auf, die sich auf den Gefäßseiten gegenüberliegen. Ein »Ausblick« eröffnet sich auf zwei an Gänse erinnernde Vögel, von denen einer auf dem Rücken des anderen steht. Das zweite »Fenster« zeigt die Umrisse eines Mannes bis zur Gürtellinie, der seine Arme



Abb. 10 Honiggefäße, Sammlung Kennert, Inv. Nr. 216, H: 16,5 cm und 17,0 cm

und Hände auf den unteren Rand des »Fensters« stützt; es entsteht der Eindruck eines Redners. Die Gefäße wurden im Jahr 2022 in der Galerie Robert Temple, Tribal Art & Antiques, Gent, erworben. Den Angaben des Galeristen zufolge, erwarb er sie etwa im Jahr 2010 in Frankreich.

Betrachtet man nun die oben beschriebenen Motive, so fällt die häufige Darstellung von Vögeln auf, gefolgt von Rinderdarstellungen sowie von sonstigen Tieren und Männern.

Das als Krokodil gedeutete Tier mit aufgerissenem Maul (Abb. 2) gehört(e) zum Lebensalltag der Menschen: In den Gewässern wimmelte es von Alligatoren, berichtete der deutsche Geschäftsmann Haupt Graf zu Pappenheim zu Beginn des 20. Jahrhunderts. (1906: 18)

Noch heute leben im Nationalpark Ankarafantsika im Nordwesten der Insel Nilkrokodile vollkommen ungestört, weil sie von den Einheimischen als heilig betrachtet werden.⁹

Überaus bedeutsam für Madagaskar sind die Zebus (Abb. 11), die auch als das heimliche Wahrzeichen der Insel gelten. (Roth 1994: 57-69) Der Schwerpunkt der Rinder-



Abb. 11 Holzskulptur eines liegenden Zebu-Rindes, wohl Mahafaly, Sammlung Kennert, L: 30,0 cm



Abb. 12 Amulett, Sakalava, Horn etc., Sammlung Kennert, Inv. Nr. 136, L: 19,5 cm



Abb. 13 Elefantenvogel, Rekonstruktion, Autor unbekannt, vor 1923

haltung liegt im Süden. Die dort lebenden Volksgruppen der Bara, Antandroy und Mahafaly sind traditionell Rinderhalter und -züchter. Viehdiebstahl spielt eine große Rolle und beeinträchtigt die Sicherheitslage im Süden erheblich.¹⁰ Die Hornenden von Zebus wurden und werden unter anderem zu Amuletten (mohara) verarbeitet, die – je nach Zweck – unterschiedlich gefüllt werden. (Abb. 12). Zum Beispiel kann der Schutz vor Gefahren, die von Krokodilen ausgehen, eine Funktion sein (Roth 1994: 67, Fußnote 18).

Von den genannten Tierdarstellungen sind die Vogel-motive besonders interessant, denn es dürfte sich bei diesen um keine heute noch existierende Gattung handeln. Sie ist archäologisch nachgewiesen, gehört aber auch der Sphäre der Legenden an. Im Südwesten Madagaskars, zwischen Tolanaro an der südöstlichen und Toleara an der südwestlichen Küste, zum Teil im Siedlungsgebiet der Mahafaly, liegen wichtige Fundstätten von Fossilien des sogenannten Elefantenvogels (*Aepyornis maximus*), einer ausgestorbenen Familie flugunfähiger Vögel von

enormer Größe – errechnete Höhe bis zu drei Meter und bis zu 450 Kilogramm schwer. Die endemischen Tiere erinnern stark an die heutigen Strauße. Wann genau die Vögel (Abb. 13) ausstarben ist ungewiss.¹¹ Der Vogel soll in den Legenden der südlichen Volksgruppen weiterhin eine Rolle spielen, was nicht verwundern dürfte: »Noch heute liegen Unmengen der zerbrochenen Eischalen am Faux Cap im äußersten Süden der Insel – ganze Strände bestehen dort aus Eischalen-Resten. Findige Madagassen setzen sie wieder zu ganzen Eiern zusammen und verkaufen diese an Reisende – nach Hause mitnehmen darf man die Kuriositäten jedoch nicht.«¹² Es erscheint als sehr wahrscheinlich, dass die Vogel-Motive in den »Fenstern« an den Elefantenvogel erinnern. Unklar bleiben zuletzt die Umrisse von Männern in den »Fenstern«, die allerdings insgesamt auch weniger Verwendung fanden.

Fazit

Die Mahafaly gehören zu den Ethnien des Landes, die das Schnitzhandwerk mit einem ästhetischen Anspruch betreiben. Das ermöglichte ihnen, nach dem Vorbild traditioneller Gefäße, Modelle für den Verkauf an Touristen zu entwickeln, die aber darüber ihre ursprünglichen Funktionen verloren – sie wurden zu dekorativen, gut verkäuflichen Objekten. Unbekannt ist, wann die Gefäßherstellung für den Verkauf an Touristen begonnen hat. Anzunehmen ist, dass dies in größerem Umfang zu Zeiten der französischen Besetzung (1895–1960) geschah. Für ein 1963 in die Sammlung des Musée du quai Branly gekommenes Gefäß ist in den dortigen Sammlungsakten dokumentiert, dass es vom Centre Artisanal d'Ampanihy im südwestlichen Madagaskar erworben wurde (Abb. 6).

Abgesehen von den Gefäßen im Bestand des British Museum haben die meisten der hier präsentierten Behälter einen Bezug zu Frankreich.

Die Verzierungen weisen eine außerordentlich große Ähnlichkeit auf; sie gehen offenbar auf die älteren Gefäße zurück, worauf das im Musée du quai Branly befindliche Gefäß von vor 1938 hindeutet (Abb. 14). Man kann durchaus von einem Kanon sprechen.¹³ Im Vergleich zeigt sich aber eine deutliche »Zunahme« der Verzierungen auf jenen Objekten, die für den Verkauf an Touristen hergestellt wurden, wenn auch bei Beibehaltung geometrischer Strukturen und der »Fenster«. Die Motive in den »Fenstern« gleichen sich weiterhin, obwohl z. B. die Umrisse der Vögel anders aussehen können. Die vorgestellten Gefäße in Abbildung 10 können deshalb frühe Objekte für



Abb. 14 »Pot à miel«, Musée du quai Branly, Inv. Nr. 71.1938.85.2.1-2, H: 29,0 cm

den Verkauf an Touristen gewesen sein, zumal sich das jeweilige Gefäßinnere ohne Gebrauchsspuren präsentiert. Ihre Herkunft aus Frankreich ist geeignet, das zu unterstreichen.

Es muss dahingestellt bleiben, ob auch die Gefäße mit Kopfreiefs zum Verkauf an Touristen bestimmt waren, da keine diesbezüglichen Informationen vorliegen. Sie wären jedenfalls eine Ausnahme unter den bekannten Gefäßen der Mahafaly – für sie werden Preise im vierstelligen Euro-Bereich aufgerufen. Bemerkenswert ist, dass dieser Gefäß-Typ im Musée du quai Branly nicht zu finden ist. Die an eine »Vase« erinnernde Form, die Aufbringung geometrischer Muster, die Anwendung von Brandzier und die Schaffung von »Fenstern« verweisen auf (einen?) Schnitzer der Mahafaly. Es könnte sich um eine ältere Gefäßform handeln, denn die spät in das British Museum gekommenen vergleichbaren »Vasen« (Abb. 5 a, b) sind eher plump; ihnen fehlt die Feinheit der älteren Gefäße (Abb. 2-4). Sie wirken kopiert, als wären sie – wie die anderen, jüngeren Gefäße – im Rückgriff auf ein Vorbild, das möglicherweise nur in wenigen Exemplaren exi-

stierte, entstanden. Ob es für eine bestimmte Verwendung gedacht war oder nicht, muss unbeantwortet bleiben. Unbeantwortet muss hier auch die Frage bleiben, um welches Holz es sich handelt. Die Gefäße auf den Abbildungen 2 und 10 sind aus leichtem Holz geschnitzt; vereinzelte Hinweise in Museumsbeständen bestätigen das, aber eine nähere Bestimmung der Holzart fehlt.

Es ist nicht damit zu rechnen, dass in absehbarer Zeit neue Gefäße aus der Region der Mahafaly auf den Markt kommen – alleine 2016 wurden im Südwesten des Inselstaats 15.000 Hektar Wald zerstört, um daraus 28.000

Tonnen Holzkohle zu gewinnen.¹⁴ Achtzig bis neunzig Prozent des Baumbestandes der Insel sind zerstört. Das hat nicht nur Folgen für den Inselstaat (allen Wiederaufforstungsmaßnahmen zum Trotz), sondern auch für das Kunsthandwerk der holzbearbeitenden Volksgruppen.

Fotos: Rolf B. Roth 1994: 15 (Abb. 1), Zemanek-Münster (Abb. 2), David Serra (Abb. 3), Olivier Larroque (Abb. 4), *The Trustees of the British Museum* (Abb. 5a-c), *Musée du quai Branly* (Abb. 6-9, 14), Robert Temple (Abb. 10), Christian Kennert (Abb. 11, 12), www.artensterben.de/elefantenvogel/ (Abb. 13)

ANMERKUNGEN

- 1 Zu Madagaskar siehe etwa den »Länderbericht« des Auswärtigen Amtes: www.auswaertiges-amt.de/de/service/laender/madagaskar-node (6. Februar 2024).
- 2 Persönliche Mitteilung von Mercedes Serra vom 14. Juli 2022.
- 3 Persönliche Mitteilung von Olivier Larroque vom 15. Juli 2022.
- 4 Die im Internet zu findenden Informationen sind eher karg und auch die Angaben zur Bevölkerungszahl sind nicht eindeutig; offenbar scheint die Reproduktionsrate aber hoch zu sein (www.wwf.ch/sites/default/files/doc-2017-07/2015-09-factsheet-Mahafaly-Plateau-Land-and-Seascape.pdf); www.britannica.com/place/Madagascar/Climate (Ethnic Groups) (26. Februar 2024).
- 5 www.britannica.com/place/Madagascar/Demographic-trends »The Arts« (6. Februar 2024).
- 6 In der Online-Datenbank des Musée du quai Branly heißt es: »Evolution de l'ancien pot à miel fonctionnel vers le modèle pour touriste«. (www.quaibranly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/287638-pot-a-miel)
- 7 Zu diesem Stück steht in der Online-Datenbank des Museums: »Boîte rappelant les anciennes boîtes mahafaly, modèle moderne pour touristes«. (www.quaibranly.fr/en/explore-collections/base/Work/action/show/notice/287641-coffret-decore)

- 8 Bemerkungen zu einem dekorierten Honiggefäß (Inv. Nr. 71.1963.72.202.1-2) und anderen Gefäßen.
- 9 MadaMagazine. Madagascar Information Network-Magazine www.madamagazine.com/ankarafantsika-national-park/ (7. Februar 2024).
- 10 Persönliche Mitteilung von Kuno Böse, Berlin, vom 10. September 2023.
- 11 Vgl. etwa den Artikel »Elefantenvogel« auf www.artensterben.de/elefantenvogel/ (28. Februar 2024). Im Internet finden sich einige teils sich ergänzende, teils wenig voneinander abweichende Artikel zum Elefantenvogel.
- 12 www.madamagazine.com/elefantenvogel/ (7. Februar 2024).
- 13 Ein im British Museum aufbewahrtes Gefäß (»container«, Inv. Nr. Af1985.17.232) der den Mahafaly benachbarten Antandroy zeigt eine stark verwandte Form der Ornamentik. Es kam 1985 in die Museumsammlung, Angaben zu seiner Verwendung fehlen, auch wo das Gefäß gefunden wurde, ist nicht bestimmt.
- 14 »Madagaskar war einst ein Garten Eden voller Bäume und blühender Vegetation«. In: Neue Zürcher Zeitung (NZZ) v. 4. März 2020. www.nzz.ch/international/kopie-von-kahlschlag-im-garten-eden-ld.1542341 (7. Februar 2024).

LITERATUR

- Hammer**, Jean-Pierre und Vérin, Pierre (2004): À Madagascar, chez les Zafimaniry. Paris. (Nachdruck zweier Aufsätze über eine Expedition zu den Zafimaniry von 1964)
- Pappenheim**, Haupt Graf zu (1906): Madagascar. Berlin.
- Roth**, Rolf B. (1994): Madagaskar. Land zwischen den Kontinenten. Eine Einführung in die traditionelle Kultur Madagaskars anhand der Sammlung des Linden-Museums Stuttgart. Stuttgart.

INTERNET

- Britannica, Encyclopedia: www.britannica.com/place/Madagascar/Demographic-trends und www.britannica.com/place/Madagascar/Climate
- Länderbericht, Auswärtiges Amt: www.auswaertiges-amt.de/de/service/laender/madagaskar-node
- MadaMagazine. Madagascar Information Network-Magazine: www.madamagazine.com/ankarafantsika-national-park/
- NZZ. Neue Zürcher Zeitung: www.nzz.ch/international/kopie-von-kahlschlag-im-garten-eden-ld.1542341
- www.artensterben.de, Stichwort »Elefantenvogel«: <https://www.artensterben.de/elefantenvogel/>
- WWF. World Wildlife Fund: Mahafaly Plateau Land and Seascape (Factsheet 2015) <https://www.wwf.ch/sites/default/files/doc-2017-07/2015-09-factsheet-Mahafaly-Plateau-Land-and-Seascape.pdf>

Das Museum Arambelo in Berenti, Süd-Madagaskar

Im Süden Madagaskars, inmitten einiger hundert Hektar Sisalplantagen im Privatbesitz der Pflanzersfamilie De Heaulme, befindet sich das 1995 eröffnete Museum Arambelo (Abb. 3). Ausgestellt sind dort – unter der offiziellen Betreuung durch die Universität von Antananarivo – Objekte aus der Kultur der dort ansässigen Antandroy oder

Androy, unter anderem Wächterfiguren (Abb. 1, 2) und ein traditionelles Wohnhaus (Abb. 4). Allerdings scheint es der Universität kein besonderes Anliegen zu sein, mit Hilfe der gezeigten Gegenstände die interessierten Besucher mit detaillierten Informationen zu versorgen.



Abb. 1 und 2 Wächterfigur am Eingang des Museums



Abb. 3 Das Museum Arambelo in Berenti , Aussenansicht



Abb. 4 Innenbereich des Museums mit traditionellem Wohnhaus



Abb. 5 Verschiedene Löffel aus Holz



Abb. 6 Die älteste im Museum vorhandene Figur der Androy



Abb. 7 Botenfiguren aus Holz



Abb. 9 Vorratsgefäße aus Holz bzw. Ton



Abb. 8 Große Holzlöffel

Die Objekte werden in unbeleuchteten Schaukästen – oft ohne Schutzabdeckung – gezeigt (Abb. 5-9). In zwei Räumen wird auf die Problematik von Ernährung, Trockenheit und Trinkwassermangel hingewiesen, ebenso auf die reichlich im Land vorhandenen Mineralien sowie den ehemaligen Lebensraum der vermutlich im 12. oder 13. Jahrhundert aus-



Abb. 10 Leichentücher



Abb. 11 Kraftbehälter aus Horn und Glasperlen



Abb. 14 Amulett



Abb. 12 Keramik



Abb. 15 Amulette



Abb. 13 Fetischkralle

gestorbenen Familie der Elefantenvögel (*Aepyornithidae*). Ganz besonders ausführlich ist die Darstellung des Totenkults mit zahlreichen Fotos, Leichentüchern (Abb. 10) und einem Sarg sowie einem Text zur Bedeutung der Heiler für die Antandroy.

Ich habe das Museum im Jahr 2017 und dann wieder im September 2023 besucht und muss leider feststellen, dass sich weder bei der Präsentation noch bei der Beschreibung von Ausstellungsstücken etwas verbessert hat. Im Gegenteil: Die erste Etage des Museums war 2023

geschlossen und eine spärliche Beleuchtung gab es nur mit Tageslicht durch die Fenster. Beschriftungen waren, wenn überhaupt, nur sehr knapp vorhanden. Altersangaben konnte ich keine finden, ebenso wenig Herkunftsorte der Ausstellungsstücke. Die Glasabdeckungen, vor allem bei den kleinen Kraftbehältern (Abb. 11), Keramikfunden (Abb. 12), Fetischobjekten (Abb. 13), Schmuckstücken und Amuletten (Abb. 14, 15), waren bereits 2017 zerbrochen und nicht ersetzt worden. Die wichtigen Kulturgegenstände, z. B. die Kraftgegenstände der Ombiasy-Heiler, werden ungeschützt präsentiert.

Der örtliche Führer durch das Museum konnte keinerlei Erklärungen zu den Ausstellungsstücken abgeben und war offensichtlich nur dazu da, das Gebäude zu bewachen, es zu öffnen und zu schließen. Trotzdem gibt Arambelo einen aufschlussreichen Einblick in die Kultur und Lebensweise der Antandroy und ist meines Wissens das beste Museum, wenn nicht gar das einzige zur Kultur dieser Region und der Antandroy sowie das einzige ethnographische Museum in Madagaskar.

The Nigerian National Museum in Lagos



Plate 1 National Museum in Lagos (Nigeria)

This article gives an exposition into the Nigerian National Museums and Monuments, Lagos Branch and a tour into the museum's various departments, most especially, the exhibition room, enabling a reader, while at their different location of the world, to make sense of what there at the Museum while at the same time gaining or adding to their existing knowledge about the Nigerian National Museums and Monuments.

History

The Nigerian National Museum, Lagos branch, was one of the colonial government initiatives established in the then Nigerian administrative center of the colonial government, Lagos. The idea of the museum first conceived in 1948 during a conference of museum policy in Nigeria, was eventually established nine years after by the English archaeologist Kenneth Murray (1902-1972). The establishment of a museum at the colonial seat of Lagos became expedient due in part, to the growing concern of colonial officers and staff of the Department of Antiquities who

saw a need for a museum in Lagos in order to preserve the different Nigerian historical artifacts which would not only serve as a tourist center but as an avenue for the expansion of knowledge. In addition to the above, while museums had been established at Kwara, North/Central Nigeria, which houses the largest stone figure in Sub-Saharan Africa as well as Jos, Northern Nigeria the need for an establishment in Lagos where the governor of Nigeria resided became justified. (Unpublished manuscript of the museum)

It should be noted that prior to the eventual establishment of the Lagos museum, Murray and other collectors had collected several objects across Nigeria which included traditional masks, ivory (face masks, boxes etc) and bronzes (plaques, head of the Oba of Benin, bronze pot etc) which needed to be displayed in a safe environment for public viewing. This need prompted Murray to be at the forefront of the crusade for the establishment of the museum and was in fact an integral part of the committee that organized the conference on museum policy in which the motion for the establishment of the Lagos branch of the national museum was adopted. Consequently, at the establishment of the museum in 1957, Murray's collections as well as that of few others became the first to be displayed for public viewing. The museum also received support from the British Museum due to the fact that Nigeria was then under the British colony. Some of its contribution during this early period included two plaques and other artifacts which were of Benin origin (museum's unpublished manuscript). From this period onward, the museum, under the different leadership has continued to acquire varying types of objects from collectors. It is important to note, that throughout its existence, the museum's leadership has adopted a unique but careful method of acquisition of pieces. Ogechukwu Okwalanwa, the museum's Public Relations Officer identified three methods. First, the conventional practice of buying genuine and well documented pieces from collectors; second, the practice of having owners of antiques calling the museum to

come and evacuate their pieces, which will then be followed by proper handling over documentation and third is through the recovery of pieces attempted to be smuggled out of Nigerian littoral without proper documentation. The last category, he pointed out, are usually objects acquired by collectors through fraudulent means.

Architecture and Personal

The Museum is located at Onikan the island of Lagos. At the exterior view are four buildings which include one story building and three bungalows built on a large expanse of land. In the compound are car parks for staffs and visitors and at a side corner of it are planted carpet grasses filled with varying types of children games. The museum has eight distinct departments namely; documentation, conservation, exhibition, heritage, education, administration, finance as well as research. Staff strength from clerical to the position of director is over 200. In addition, the museum also has a very big food canteen for visitors and staffs. The museum has three exhibition rooms. Two rooms serve as gallery where various types of Nigerian objects are displayed while one room is set aside for occasional exhibition either by the museum or outside. Of a major interest is a separate hall named Muritala. This separate block has a collection of photos of the past and present Nigerian head of states and more im-

portantly houses the Mercedes Benz 200 in which General Muritala Muhammad, the Nigerian military head of state was murdered in the 1976 coup (plate 6). The museum has a store in which thousands of historical monuments are kept while a library containing varying types of books and documents is located within the main building of the museum.

The Concept

Ogechukwu, the museum's Public Relation Officer talked about the museum's concept. According to him, the systematic collection, preservation and study of the material evidence of the development of the peoples of Nigeria and Nigerians in the Diaspora remains the focus of the National Museum. He added further that the museum is inclined towards knowledge advancement through the various historical monuments at her custody. Significantly, each exhibition room houses quite a number of objects from the different Nigerian regions with specific themes and sub-themes. In all, there are such themes as Fertility and Birth, Rites, Wisdom and Learning, Weaving, Adult Life, Religion, Occupation, Entertainment, Warfare, Death, Ugbo-Ukwu Objects, Calabar Terracotta, Masquerades, Benin Ancestral Alters, External Influence as well as the Muritala Block.



Plate 2 Section Fertility and Birth



Plate 3 a Section of Rites of Eldership and Chieftaincy

The Exhibition sections

Fertility and Birth (plate 2): this first section at the entrance of the first exhibition room offers objects which communicate anything related to production and re-production of humans in traditional Nigerian societies. Specifically, there are household utensils used during child birth and christening ceremony among the different ethnic groups of pre-colonial and colonial Nigeria. Presented in this section also, are infertility solutions used during the pre-colonial Nigeria which are still in use among some groups till today. These solutions are material and non-material articles such as clay pot and some herbal medicine believed to be potent enough to cure infertility during the traditional Nigerian society.

Rites (plate 3 a-c): the section names Rites presents objects which communicate the different spiritual/secular processes involved in the attainment of a given status. Here, there are objects on rites of birth, rite of marriage, rite of chieftaincy, rite of adulthood, rite of priesthood and rite of ancestorhood. Within the Nigerian traditional society, rites, either spiritual or secular are performed during a transition from one social status to another. Thus rites of marriage are performed when a male or female child is getting married. Also right of ancestorhood is performed at the demise of an elderly individual who is believed will be transiting to join his ancestors and spi-



Plate 3 c »Epa mask (Yoruba, Ekiti)«



Plate 3 a Section of Rites of Eldership and Chieftaincy



Plate 3 b Section of Rites of Eldership and Chieftaincyunter 3 a dann die Details



Plate 4 Section of objects on Wisdom and Learning

ri-tual rights must be performed for a safe journey and for warm acceptance by his ancestors in heaven. This section showcases all objects used in the performance of the aforesaid respective rights.

Wisdom and Learning (plate 4): this section displays objects which serve as sources of knowledge dissemination in traditional Yoruba-land of Nigeria. These are Ifa divination, Ifa bowl, Divination Bell and Divination Rattle.

Adult Life: this section presents sub-themes such as Governance and Leadership (plate 5 a), Beaded Crown (plate 5 b) and House post (plate 5 c). All these are objects used by the government officials/kings by the different Nigerian

ethnic groups.

Religion: this section, as the name implies, contains objects used by religious leaders or priests in the Nigerian society. Sub-themes include; Beaded war dress, Esu figure (satanic figure), Arugba Sango (god of thunder) and a cane charm chair.

Muritala Block: this separate block of the museum houses photos of the past Nigerian leaders and a Mercedes Benz (plate 6) in which General Muritala Muhammad, a Nigerian head of state was murdered in 1976 military coup.

Benin Ancestral Heritage: this section has on display,



Plate 5a Section of Governance and Leadership



Plate 5b Beaded Crown



Plate 5c House post

objects from the Benin Kingdom. Sub-themes are Plaques (plate 7), Bronze gong, Memorial bead, Bronze bell, Ivory tusk, Ivory mask (plate 8), Bronze helmet, Altar of the hand, Staff and Memorial head.

Occupation: this section displays objects on occupation of the Nigerian peoples. Sub-themes are Axe, Fowl cage, Fish trap, Hoe, Harvester, and Bellows (instrument for blowing air into a fire by blacksmith)

Entertainment: this section showcases objects used for entertainment by the different ethnic groups in Nigeria. Sub-themes are Game board, Tobacco pipe, Clay musical pot, Drum, Calabash rattle as well as Thumb piano.

Warfare: this section houses instruments of warfarism of the Nigerian peoples. Sub-themes are Arrow, Bow, Waist charm band, Shield as well as Dane gun

Ugbo Ukwu Objects: this section contains objects

from the Igbo people of the South Eastern Nigeria. Sub-themes are Snail shell and Bronze bowl.

Calabar Terracotta: this section contains objects from the Old Calabar. Sub-theme are Calabar cup and Palm wine container

External Influence: this section houses all non-Nigerian objects such as Bronze Portuguese plaque, Bronze Portuguese soldier, Bronze Portuguese pendant, Koran brief case, Arabic slate as well as Holy Bible.



Plate 6 Mercedes Benz in which General Muritala Muhammad was murdered in 1976



Plate 7 Bronze plaque, Benin warrior



Plate 8 Ivory plaque, Benin

The Collections

THE OBJECTS

At the National Museum of Lagos, there are over 47,000 objects on record. Of this number, about 15,000 (Emma-

nuel Omotosho) are from the Benin Kingdom while the rest are shared among the different ethnic groups of Yoruba, Igbo, Hausa, Efik, Ibibio, Calabar town, Ijaw and so on. The objects on display at the gallery for public viewing are about 1000 of which 47 are of Benin origin while the

remaining 46,000 are kept in the store. At the Yoruba section of the museum located Gelede wooden masks, Egun-gun costumes and clay pots divination bowls and ancestral figures made of wood. The Mumuye figures are found in the Adamawa section of the Hausa speaking people while the Igbo section contains Ikengas wooden figures, bronze artifacts as well as other prominent objects. The Hausa section also contains Akwete cloth and other textiles materials belonging to the Ebirra speaking people. The Benin section houses various types of objects such as ancient crowns, royal regalia, plaques, ivory and so on. At the Calabar section, there exists terracotta of various types and stone monoliths of the Oron culture.

COLLECTORS AND DONATORS

The British Museum was lauded particularly for injecting some funds into some projects carried out by the Lagos museum in the past. Significantly, a good number of people have served as collectors for the collections at the Lagos Museum. Some of these are Nike Davies-Okundaye, Abiodun Olaku, Nosa Iyobhabha, Djakow Kassi, Nathaniel Hodonu, Bolaji Ogunowo, Bruce Onobrakpeya, Yusuf Durodola, Thomas Kelani, Elizabeth Ekpeteron and Northcote W.

THE EXHIBITIONS

The Lagos museum has organized quite a number of exhibitions over the years. In 2012, it presented an exhibition featuring artwork by artist Dike Ndidi and in 2018 organized up to 18 art exhibitions from Nigerian artists. The museum have rarely organized collaborative art exhibition with European museum, except the one organized in 2019, featuring art pieces by the German-Nigerian Ngozi Schommers. In 2022, the museum has organized up to six art exhibitions.

NEED FOR A NEW EXHIBITION BUILDING

The gallery attendant was of the opinion that larger chunk of the objects which could not be displayed at the

gallery are kept in the store due to lack of enough exhibition rooms and spaces. The Museums spokesperson, expanded on this by demonstrating a need for the federal government to erect an exhibition building which will enable the management display quite a number of objects for public viewing. He demonstrated further that request for this has been made to the government but they are still expecting approval.

THE NEW BENIN MUSEUM AND RESTITUTION

While speaking on the proposed new Benin Museum, the spokesperson as well as other staff expressed great satisfaction with this development and demonstrated that a laudable project of this type has long been expected. In their view, if the various foreign governments are restituting the Benin bronzes numbering thousands, there should be adequate provision on where and how these returnees will be kept. The collaborative effort of the British and Nigerian governments to embark on these projects was well commended by the staff of the Lagos Museum.

The Audience

The National Museum Lagos has recorded significant number of visitors annually. Even though, according to Mr Emmanuel Omotosho, the Assistant Head of Education Department, the patronage is still far below their expectation. In his few instances account, 42,889 visitors were recorded in 2018, of which 34,713 were pupils, 7,247 adults while 927 were foreigners. In 2019 however, the number was to 39,061 of which 29,046 pupils, 8,032 adults while 1,983 were foreigners. He said the 2020/21 report were different from that of 2019 as the covid19 restrictions have drastically affected the level of visitation and that there is an anticipated improvement for the year 2022.

For registration at the Museum, pupils are required to pay 0.43 euro, adult 1.09 euro while foreigners are to pay a sum of 2.19 euro.

REFERENCES

Interviews (all 4th July, 2022)

- Ogechukwu **Okwalanwa**, the Museum's Public Relation Officer (Interviewed on 29th June and 4th July, 2022)
- Emmanuel **Omotosho**, the Museum's Assistant Head of Education Department
- Kingsley **Benson**, Education Department

- John **Igwe**, Gallery Attendant
- Wahab **Kazeem**, Gallery Attendant
- Mary **Ogah**, Gallery Attendant

Written Sources

Unpublished Museum's manuscript accessed on 4th July, 2022

»1 Gebinde Federn vom l'oiseau Tropique«

der Sammlung Johann Wäber im Bernischen Historischen Museum oder die Verwechslung zweier Federbänder in Bern



Abb.1 Gesamtansicht des Kopfschmuckes (Inv. Nr. E/1791.536.0043)

In der Sammlung des Bernischen Historischen Museums (BHM) befindet sich ein Federband (Inv. Nr. E/1791.536.0043), das mit der Herkunft »Tahiti« dem Sammler Johann Wäber zugeschrieben ist. Dieser war als Maler und Zeichner Teilnehmer der dritten Reise von James Cook in die Südsee. Gegen diese Zuordnung spricht jedoch, dass die verwendeten Federn von im süd-amerikanischen Tiefland lebenden Vögeln stammen; auch die Verbindungstechnik der Federn verweist dort hin. Während die erste und die zweite Reise von James Cook auch nach Südamerika führten, war dies bei der

dritten Reise nicht der Fall. Einer der Autoren, Martin Schultz, konnte bereits bei anderen Stücken der Wäber-Sammlung zeigen, dass es im Verlauf ihrer Museumsgeschichte zu Unklarheiten und Fehlern hinsichtlich der regionalen Zuordnung und auch zu Veränderungen an den Objekten kam. Teilweise wurden Stücke anderer Sammlungen als von Wäber stammend in die heutigen Inventare eingetragen. (Lyko und Schultz 2017, Schultz 2019) Das ist auch bei dem im Folgenden behandelten Federband der Fall.

Die Sammlung Johann Wäber in Bern

Der Berner Johann Wäber, auch bekannt als John Webber (1751-1793), war Künstler und als solcher Begleiter der dritten Expedition von James Cook in den Jahren 1776 bis 1780. Sein Vater, der Bildhauer Abraham Wäber, war mit der Familie nach London ausgewandert, wo Johann geboren wurde. Im Alter von sechs Jahren gaben ihn seine Eltern in die Obhut seiner unverheirateten Tante Rosina Wäber nach Bern, wo er aufwuchs. (Henking 1957: 325) Während eines fünfjährigen Studienaufenthalts erlernte er die »damals bekannten Methoden der Öl-, Gouache- und Freskomalerei sowie die Techniken des Kupferstechens und Kupferätzens, wodurch er eine Vielseitigkeit erreichte, die für seine spätere Tätigkeit während der Südseereise von größtem Nutzen sein sollte.« (Henking 1957: 326) Im Jahr 1775 kehrte Wäber nach London zurück und wurde dort vom schwedischen Botaniker Daniel Carl Solander (1733–1782) für die Expedition in den Pazifik angeworben. Seine von dieser Reise mitgebrachte ethnologische Sammlung überließ er im Jahr 1791 seiner Heimatstadt Bern. Dort wurde sie zunächst mit anderen städtischen Sammlungen in der Burgerbibliothek aufbewahrt, bis sie schließlich mit Eröffnung des Bernischen Historischen Museums 1894 an dieses gelangte.

Ein Kopfschmuck aus gelb-roten Federn

Während einer ersten Bestandsaufnahme des Feder schmuckes aus dem südamerikanischen Tiefland in der Sammlung des BHM wurde im Jahr 2004 durch Andreas Schlothauer auch das Federband fotografisch dokumentiert. (Abb. 1) Es ist 49 Zentimeter lang und besteht aus 16 roten Schwanzfedern des hellroten Ara (*Ara macao*) und zwei blauen des blaugelben Ara (*Ara ararauna*). Zwischen diesen sind insgesamt 59 etwa 11 Zentimeter lange gelbe Schwanzfedern eines Stirnvogels, wahrscheinlich des Krähenstirnvogels (*Psarocolius decumanus*), eingeknüpft.¹ Auf einem der Arbeitsfotos ist – allerdings nicht ganz eindeutig – eine grüne Schwanzfeder eines Papageien (Gattung Amazona) zu sehen. Die beschnittenen Spulen der Federn sind um einen Basisfaden geklappt und die so entstehenden Laschen durch Umwicklungen mit – teilweise schwarz – gewachsenen Pflanzenfasern fixiert. (Abb. 2 a, Vorderseite) An diesem Federband ist ein weiteres Band befestigt, sodass eine Art Doppelstrang entsteht. Deren Verbindung ist ohne erkennbare Struktur. (Abb. 2 b, Rückseite)

Insgesamt ergibt sich jedoch eine stabile Basis, sodass ein Tragen um die Stirn möglich war. Das Auseinanderfallen der Federn beim Tragen wird durch zwei dünne Fäden (Federausrichtungsfäden) verhindert, die im Abstand von etwa fünf Zentimetern zur Basis durch die Kiele der Federn gezogen sind (Abb. 2 c), wodurch auf dem Kopf ein aufrecht stehender Zylinder gebildet wird.



Abb. 2 a Fixierung der Federspulen am Basisfaden – Vorderseite (Inv. Nr. E/1791.536.0043)



Abb. 2 b Fixierung der Federspulen am Basisfaden – Rückseite



Abb. 2 c Federausrichtungsfäden

Da kein vergleichbares Stück bekannt ist, lässt sich zu den Herstellern dieses Exemplars nicht einmal eine Vermutung äußern. Das verwendete Material und die oben beschriebene Verbindungstechnik der Federn zeigen jedoch, dass es im Tiefland Amazoniens hergestellt wurde. Fast immer ist das Fehlen jeglicher Vergleichstücke ein Hinweis darauf, dass das Stück vor 1850 hergestellt und gesammelt wurde. In diesem Fall wird vermutet, dass das Federband mindestens auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datiert werden kann.

Eingangsbuch, Karteikarte, Datenbank

Die heutige Inventarnummer des BHM lautet E/1791.536.0043 und besteht aus dem Kürzel für den Sammlungsbereich Ethnografie (»E«), dem Eingangsjahr der Sammlung (»1791«), einem dreistelligen Regionalcode für Tahiti (»536«) und einer vierstelligen Laufnummer (»0043«). Im Zuge der Inventarisierung der Bestände ab der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts erhielt das rotgelbe Federband die Nummer »Tah. 43« – ein Etikett mit dieser Angabe befand sich im August 2004 an dem Stück. Schon damals war dieses aber »Südamerika« zugeordnet. In der Datenbank des BHM (Stand 31. August 2017) heißt es: »Brasilien, Federband, Federn, Pflanzenfasern, H. 49 cm«. Und: »Es scheint verschiedenen Spezialisten fraglich, ob das Objekt aus Polynesien stammt. Eher Südamerika, was auch Schlothauer bestätigt, der europäische Federsammlungen 2005-06 untersuchte. Ps Th.« Die Kürzel »Ps Th« steht für Thomas Psota, der von 1994 bis 2015 Leiter der ethnographischen Abteilung des Museums war. Die regionale Neuordnung ist jedoch älter, denn auf der im Jahr 1983 neu angelegten Karteikarte findet sich der handschriftliche Eintrag: »Wahrscheinlich Südamerik.[anische] Indianer, gem. E. Kläy«. Ernst Johannes Kläy wiederum war der Vorgänger Psotas und von 1976 bis 1994 Leiter der ethnographischen Abteilung.

Auf der Karteikarte steht weiterhin in Maschinenschrift: »Tahiti oder Tonga, Federn, 49 cm lang, Johann Weber [sic], 1791«. Die Erweiterung um eine mögliche Herkunft aus »Tonga« geht auf eine Publikation von Adrienne L. Kaeppler zurück, die über mehrere Jahrzehnte hinweg die weltweiten Bestände der Cook'schen Reisen erfasste und publizierte. Sie schreibt: »Although seen and described by Henking, this headband could not be located in 1969 or 1975. From the description it appears more likely to be Tongan than Tahitian. Probably listed in the shipping list as the neckband

that belonged to Ponlahao the King of the Friendly Islands, who gave it to Webber (Entry 571).« (1978: 40) Kaeppler hatte also bei ihren zwei Besuchen im Museum, in den Jahren 1969 und 1975, das Stück nicht gesehen und, von der Beschreibung ausgehend, spekuliert.

Im Jahr 1957 erschien der Artikel »Die Südsee- und Alaskasammlung Johann Wäber« von Karl H. Henking (1923-2005), der ab 1954 zuerst Assistent und dann Kustos in der Abteilung für Völkerkunde des BHM war. Dort ist zu lesen:

»26. Federkranz.

An einer doppelten, gezwirnten Schnur sind mittels dünner Fäden Federn des Tropicvogels (*phaiton phoenicurus*) festgebunden. Es folgen sich abwechselnd lange rote und kurze gelbe Federn. Dazwischen finden sich auch drei blaue.

Gesamtlg. 49 cm. Rote Federn etwa 40, blaue Federn etwa 40, gelbe Federn etwa 17, Inv. Nr. Tah 43.« (1957: 345 f.)

Ohne das Stück zu analysieren bzw. nach der Herkunft der verwendeten Federn zu fragen, hatte Henking lediglich die Eingangsbuch- und Karteikartenangaben verwendet und mit dem Augenschein vermischt. Schon der Blick in ein ornithologisches Fachbuch hätte gezeigt, dass die Federn des Tropicvogels weder farblich noch von ihrer Struktur her passen. Während die Gesamtlänge stimmt, ist auch beim Zählen der Federn einiges durcheinander geraten. »17« entspricht eher der Zahl der roten Federn (16) und die »40« könnte sich auf die gelben Federn (ca. 59) beziehen. Wie aus »drei« (2) blauen Federn »40« werden konnten, bleibt das Geheimnis Henkings. Um ein gänzlich anderes Stück wird es sich wohl nicht gehandelt haben; vielmehr scheint das Durcheinander die Folge unsystematischen Arbeitens gewesen zu sein.

Der älteste Eintrag ist dann im Eingangsbuch, dem »Verzeichnis der Ethnograph.[ischen] Sammlung, Band I«, das in den 1910er-Jahren² angelegt wurde, auf Seite 424 nachweisbar: »Tah 43 Ein Bund Federn vom Tropic-Vogel (*Phaiton phoenicurus*) von einem Kopfputz.« Ähnlich, allerdings mit einer wichtigen Abweichung, lautet der Text auf der alten Karteikarte, die etwa in den 1920er-Jahren³ angelegt wurde: »Federn des Tropicvogels, zum Trauerschmuck gehörig.« Die Zugehörigkeit des Federbandes zum Trauergewand war also spätestens erkannt, als die Karte erstellt wurde.

»1 Gebinde Federn vom l'oiseau Tropique«

Als letzter Eintrag der Sammlung Wäber im Inventarbuch der Burgerbibliothek⁴ in Bern aus dem Jahr 1791 scheint ein Objekt auf, dass wie folgt beschrieben ist: »1 Gebinde Federn vom l'oiseau Tropique, gehört zu einem



Abb. 3 Rotschnabel-Tropikvogel (*Phaethon aethereus*)

Kopfputz, aus Otaheiti«. Für einige der Objekte der Sammlung sind noch die auf Englisch geschriebenen Inventarschilder vorhanden, die vermutlich von Wäber stammen, für das Federband jedoch nicht.

Bänder aus den langen weißen Schwanzfedern des Tropikvogels (*Phaethon phoenicurus*) sind an mehreren Mas-



Abb. 4b »Otaheite; Dancing Girl and Chief Mourner«, Zeichnung von Tupaia, entstanden während der ersten Reise von James Cook, British Library (Add. MS 15508, f.9)



Abb. 4a Tahitisches Trauergewand, British Museum (Inv. Nr. Ethno TAH 78)

ken befestigt, die zu Trauergewändern aus Tahiti gehören. (Abb. 4a) Einige solche Gewänder gelangten durch die Cook'schen und andere Reisen nach Europa und befinden sich heute z. B. in Museen in Berlin, Göttingen, London und Oxford.⁵

In Bern sind Teile dieser Trauerkleidungen erhalten. Neben einem Federband sind dies zwei Masken aus Perlmutter und Schildpatt; die eine ist aus der Sammlung Wäber und die andere, nur fragmentarisch erhaltene, wurde während der 2. Cook'schen Reise von Johann Reinhold Forster (1729–1798) und Georg Forster (1754–1794) gesammelt (Inv. Nr. E/1774.540.0018).⁶

Das im Inventar der Burgerbibliothek gelistete Band mit Federn des Tropikvogels ist heute an der oben erwähnten Maske der Sammlung Wäber (Inv. Nr. E/1793.536.0023) befestigt. Dies kann frühestens um das Jahr 1898 herum geschehen sein, denn eine historische Abbildung aus dem Jahr 1897 oder 1898, die vom Berner Maler Otto Bay (1865–1910) angefertigt wurde (Abb. 7), zeigt die Maske ohne Federkranz. Eine Zeichnung des 18. Jahrhunderts (Abb. 4b) und Vergleichsstücke in anderen Museen sind Belege dafür, dass derartige Federbänder aus Schwanzfedern des Tropikvogels an solchen Masken befestigt waren.



Abb. 5a, b Vorder- und Rückseite der Maske mit Federband aus Tahiti, BHM (Inv. Nr. E/1793.536.0023)

Dies scheint auch in Bern aufgefallen zu sein: Das Federband wurde mit der Maske vereint und – wie in Museen sehr häufig feststellbar – diese Maßnahme nicht dokumentiert. Die hierbei verwendete Flachsschnur findet sich auch an dem zum Trauergewand gehörenden Brustschmuck (Inv. Nr. E/1791.536.0039), an welchem ebenfalls Veränderungen vorgenommen wurden. Weshalb das Federband an der Maske befestigt wurde, kann nur vermutet werden. Möglicherweise wies ein besuchender Spezialist darauf hin – wie der im nächsten Abschnitt erwähnte William Tufts Brigham (1841-1926) – vielleicht wurde auch Rudolf Zeller (1869-1940), Kurator der Sammlungen von 1903 bis 1940, während einer Reise nach London im Jahr 1919 oder 1920 dazu inspiriert.⁷

Unklar ist, ob das Federband am BHM je eine eigene Inventarnummer erhalten hatte. Auf Unterschiede zwischen dem heutigen Bestand, der Eingangsliste von 1791 und dem Eingangsbuch hat bereits Henking hingewiesen. *»Aber etliche Objekte, die in dieser Liste [von 1791] angegeben sind, fehlen heute in der Sammlung und sind auch im Eingangsbuch schon nicht mehr erwähnt. Sie müssen also schon Ende des 19. Jahrhunderts verloren gewesen sein. Andere Objekte dagegen, die im Eingangsbuch als zur Sammlung Wäber gehörend bezeichnet sind, fehlen in der Liste von 1791 und tragen auch keine alten Etiketten.«* (1957: 331)



Abb. 6 Befestigung des Federbands an der Maske mit Flachsschnur

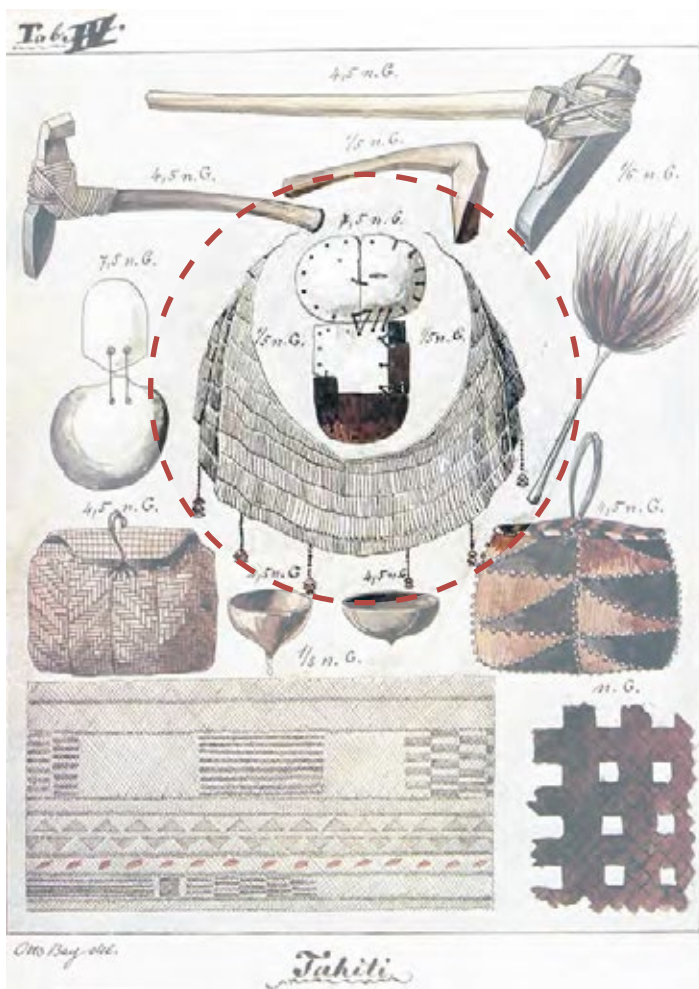


Abb. 7 Zeichnung von Otto Bay, Maske (Inv. Nr. E/1793.536.0023) ohne Federband und Brustschmuck (Inv. Nr. E/1791.536.0039)

Die Zeichnungen von Otto Bay

Lange vor den Zeiten des Internets waren Wissenschaftler international vernetzt; sie korrespondierten, trafen sich auf Konferenzen und besuchten einander. So ist nicht verwunderlich, dass das Bernische Historische Museum im Jahr 1897 Besuch vom Kurator und späteren Direktor des Bishop Museums in Hawaii, William Tufts Brigham, erhielt. Grund war die Sammlung Wäber, die somit bereits damals weit über die Grenzen der Schweiz hinaus Bekanntheit erlangt hatte. Deren Bedeutung führte auch dazu, dass der Besucher den damaligen Berner Museumsdirektor, Karl Hermann Kasser (1847–1906), bat, Fotos der Stücke anfertigen lassen zu dürfen, um diese mit nach Hawaii zu nehmen. Das Museum genehmigte dies nicht. Was heute als unhöflich und unkollegial gelten mag, kann als Glücksfall bezeichnet werden. Denn es führte dazu, dass der Berner Künstler Otto Bay damit beauftragt wurde, etliche Stücke der Sammlung Wäber in einer Reihe von Zeichnungen zu dokumentieren. Dadurch sind heute farbige Darstellungen der Objekte vorhanden, die ansonsten nur in schwarz-weiß erhalten wären.

Die Zeichnungen sind in der oberen linken Ecke nummeriert und nach Herkunft geordnet, die jeweils am unteren Bildrand angegeben ist. Mehrere Gegenstände sind auf einem Blatt vereint. Einige größere Objekte, z. B. geflochtene Matten, sind zwar nur in Teilansichten abgebildet, aber die Muster und Techniken sind so genau wiedergegeben, dass es möglich ist, die Stücke zu identifizieren. Inventarnummern oder Bezeichnungen für die Objekte finden sich nicht, doch wird jeweils das Größenverhältnis angegeben. Auf Tafel IV mit Objekten aus Tahiti finden sich die Trauermaske und der Brustschmuck. Die Maske ist verkehrt herum, quasi auf dem Kopf stehend, abgebildet, vermutlich war der Künstler mit ihrer Nutzung nicht vertraut. Sie ist ohne den heute angebrachten Federkranz zu sehen und zeigt die Verbindungen der fünf Teile; – die Maske besteht aus drei Stücken Perlmutter und zwei Stücken Schildpatt, die mit geflochtenen Bändern aus Pflanzenfasern aneinander fixiert sind.

Der Brustschmuck ist darunter abgebildet und weist sechs von diesem herabhängende Bänder mit Glasperlen sowie am unteren Ende Muschelschalen auf. Der größte Teil dieser Dekoration fehlt heute und die Bänder sind mit einer Schnur – vermutlich aus Flachs – an den unteren Rand des Brustschmuckes angelegt. Wie es zu dieser



Abb. 8 Brustschmuck (Inv. Nr. E/1791.536.0039) im heutigen Zustand

Verschlechterung des Zustandes kam, wann und weshalb die Veränderungen an beiden Objekten stattfanden, ist derzeit nicht nachweisbar. Henking schreibt zu dem Brustschmuck: »An der geraden Unterkante des Gehänges finden sich an zwei Stellen kurze Schnüre mit dunkelvioletten und einigen blauen Glasperlen, die vielleicht spätere Zutat, möglicherweise infolge einer schon von den früheren Trägern des Kostüms durchgeführten Reparatur, sein mögen.« (1957: 350)

Laut Henking trägt das Objekt noch ein altes Etikett mit einer Wäber zugeschriebenen Beschriftung, die es als »apron or dress of Otaheiti« identifiziert. Die Zeichnungen von Bay fanden ihren Weg in das Archiv des heutigen Bernice Pauahi Bishop Museums in Hawaii. Eine zeichnerische oder photographische Dokumentation der Sammlung am BHM selbst erfolgte nicht, somit ist mit der Publikation von Henking erstmals im Jahr 1957 der heutige Zustand belegt. Henking waren die Zeichnungen von Bay jedoch offenbar nicht bekannt.

Wenn nicht von Johann Wäber, von wem dann?

Das aus Südamerika stammende Federband, das mit dem nun an der Maske befestigten Band aus Tropikvogelfedern verwechselt wurde, hat in der Datenbank des Bernischen Historischen Museums zwischenzeitlich eine Zuschreibung zu Südamerika bzw. Brasilien erhalten. Es

stammt zwar nicht aus der Sammlung Wäber, kann aber derzeit keiner anderen Sammlung sicher zugewiesen werden. Eine mögliche Quelle ist der aus Hof in Mähren stammende Maler Ferdinand Stanislaus Krumholz (1810–1878), der sich von 1848 bis 1853 in Brasilien aufhielt⁸ und 1876 in Bern niederließ. (Nerlich/Savoy 2013: 161 f.) Aus Brasilien brachte er auch ethnographische Objekte mit, die nach seinem Tod in Bern versteigert wurden. Einige Stücke gelangten in den Bestand des BHM, allerdings ohne regionale Angaben. Laut Inventarbuch sind es eine Hängematte (E/1878.445.0001)⁹, eine Stirnbinde, die den Mundurukú zugeordnet werden kann (E/1878.445.0002)¹⁰, drei Bögen unbekannter Herkunft (E/1878.445.0003.1-3) und eine Flöte mit Ornamenten (E/1878.445.0004), die mit Sicherheit aus Guayana stammt und zwar von den Kalinya (früher Galibi) oder Lokono (früher Arawak). Aus der Sammlung Krumholz sind aber laut BHM-Datenbank auch Stücke aus »Südasiens/Vorderindien« (Inv. Nrn. E/1874.280.0012–13, E/1874.280.202, E/1894.280.0006–9, 15–26), aus »Pakistan« (Inv. Nrn. E/1894.280.0010–11) und aus »Alaska« (Inv. Nr. E/1859.401.0025).

Schlussbemerkungen

Nur wenige Einträge zu den Objekten der Sammlung Wäber im Inventar der Burgerbibliothek beschreiben diese so genau, dass eine eindeutige Identifizierung

möglich ist. Dies gilt auch für die anderen im Verlauf der Sammlungsgeschichte angelegten Inventare der Sammlung Wäber. Wann genau die Verwechslung des südamerikanischen Bandes mit dem ursprünglichen Band aus Schwanzfedern des Tropikvogels erfolgte, ist unklar. Das am Stück vorhandene Etikett mit der Inventarnummer »Tah 24« zeigt, dass dies spätestens seit der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts der Fall war. Da die Zeichnung von Otto Bay sowohl Maske als auch Brustschmuck im vermutlich ursprünglichen Zustand zeigt, lässt sich der Zeitraum der Veränderungen auf etwa 1897 bis 1920 eingrenzen. Dafür spricht auch, dass das Federband aus Brasilien in dieser Zeit eine Inventarnummer erhielt und

der »Sammlung Webber« zugewiesen wurde. Der Hinweis »zum Trauerschmuck gehörig« auf der alten Karteikarte, die um 1920 angelegt wurde, verweist ebenfalls auf diesen Zeitraum.

Text: Martin Schultz und Andreas Schlothauer

Fotos: Bernisches Historisches Museum, Stefan Rebsamen (Abb. 1); Andreas Schlothauer (Abb. 2 a, b, c); Nicolas Völcker/Wikimedia Commons (Abb. 3); Ethno TAH 78 © The Trustees of the British Museum (Abb. 4 a); Add. MS 15508, f.9 © British Library (Abb. 4 b); Bernisches Historisches Museum, Yvonne Hurni (Abb. 5); Martin Schultz (Abb. 6, 8); Otto Bay (Abb. 7)

ANMERKUNGEN

- 1 Die Federn wurden nicht am Stück selbst, sondern mit Hilfe der Arbeitsfotos des Jahres 2004 gezählt. Die Zählung kann fehlerhaft sein und es können – vor allem bei den gelben Federn – eine bis zwei mehr oder weniger sein. Die grüne Feder einer Amazone ist nur auf einem Foto und dort nicht ganz eindeutig zu sehen.
- 2 Das Eingangsbuch ist nicht datiert; seine Entstehung kann aber anhand seiner Struktur grob eingeordnet werden. Es ist regional geordnet und so geben die Neuzugänge Aufschluss. Zunächst wurde der vorhandene Bestand inventarisiert; danach wurden die späteren Ergänzungen aus bereits vorher erfassten Gebieten aufgenommen. Daraus ergeben sich starke Hinweise, dass das Eingangsbuch spätestens in den 1910er-Jahren angelegt wurde.
- 3 Auch die Karteikarten sind nicht datiert und nicht für alle Objekte vorhanden. Die Autoren gehen davon aus, dass diese seit den 1910er-Jahren von Rudolf Zeller angelegt wurden, der 1903 Kurator des Museums war.
- 4 Donationenbuch der Stadtbibliothek, Bürgerbibliothek Bern, Signatur Mss.h.h.XII.1
- 5 Vergleichsstücke finden sich in mehreren Sammlungen (oft als Teil eines Trauergewandes), etwa im British Museum (Inv. Nr. Oc, TAH 78.c), im Pitt Rivers Museum der Universität Oxford (Inv. Nr. 1886.1.1637), im Ethnologischen Museum in Berlin (Inv. Nr. VI 45128a), in der Ethnologischen Sammlung der Universität Göttingen (Inv. Nr.

Oz 1522) und im Te Papa Museum in Wellington, Neuseeland (Registration Number FE000336/2).

6 Nachfahren der Familie Forster überließen dem BHM 1982 eine Sammlung von 23 Objekten als Depositum, darunter auch eine Holztruhe, die von den Forsters während ihrer Reise mit Cook genutzt worden sein soll (Inv. Nr. E/1774.540.0021). Im Jahr 2018 wurde diese Sammlung schließlich für das Museum angekauft. Jahresbericht des BHM für 2018, Seiten 17–18. Online verfügbar: www.bhm.ch/fileadmin/user_upload/images/Museum_allgemein/Jahresberichte/BHM_Jahresbericht_2018.pdf.

7 Im Sammlungsarchiv der Abteilung Ethnografie des BHM befinden sich von Rudolf Zeller angefertigte Zeichnungen mit Objekten, die er während seiner Reise in Sammlungen gesehen hatte. Darunter auch das in Fußnote 3 erwähnte Trauergewand aus Tahiti in den Sammlungen des British Museum, dessen Maske mit einem Federband geschmückt ist. (Signatur A.001.009.010)

8 Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. www.biographien.ac.at/oebL_4/303.pdf (13. April 2022)

9 Die Hängematte (E/1878.445.0001) hat Nicolas Moret in einem Artikel näher beschrieben (2019: 75 f.).

10 Beschreibungen vergleichbarer Stücke aus der Sammlung Johann Natterer z. B. bei Schlothauer 2013/14: 73.

LITERATUR

- Hauser-Schäublin**, Brigitta, **Krüger**, Gundolf (Hg.) (1998) James Cook. Gaben und Schätze aus der Südsee. München/New York
- Henking**, Karl H. (1957) Die Südsee- und Alaskasammlung Johann Wäber: Beschreibender Katalog. In: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern, Nr. 35–36: 325–89
- Kaeppeler**, Adrienne (1978) Cook Voyage Artifacts in Leningrad, Bern and Florence Museums. Bernice P. Bishop Museum Special Publications, No. 65
- (1978) Artificial Curiosities, Bernice P. Bishop Museum Honolulu
- Lyko**, Anna-Maja, **Schultz**, Martin (2017) »Ein Mantel oder Kleidungsstück aus Nootka Sound« – Zur Herkunft eines Zedernbastmantels von der dritten Reise des James Cook. In: Kunst&Kontext 14: 82–87

Moret, Nicolas (2019) Une histoire culturelle du hamac. In: Kunst&Kontext 19: 66–79

Nerlich, France, **Savoy**, Bénédicte et al. (Hg.) (2013) Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt, Bd. I: 1793–1843. Berlin/Boston

Schlothauer, Andreas (2013/14) Federschmuck der Mundurucu und Apiaká in der Sammlung Johann Natterer 1817–1835. In: Archiv für Völkerkunde 63/64: 132–161

Schultz, Martin (2019) John Webber Collection, Bern Historical Museum. In: Cook's Log, Vol. 42(2): 16–20

»Brasilianischer« Federschmuck des 16. und 17. Jahrhunderts in den ethnografischen Sammlungen des dänischen Nationalmuseums

»Nationalmuseet i København ejer en meget gammel Samling Fjerprydelser, om hvilke man desværre ikke véd andet, end at de stammer fra Amerika, og at de fandtes i Kongens »Kunstammer« i 1690.« (Métraux 1927: 258)



Abb. 1: Haubencape der Tarairyou oder Otschukayana, Ost-Brasilien, oder »Cape der Tupinambá«? (Inv. Nr. EH5931)

Im Nationalmuseum Kopenhagen befinden sich mindestens 60 Objekte aus der Region des heutigen Brasilien, den Guayanas und der karibischen Inselwelt, die im 16. und 17. Jahrhundert nach Europa und dann auf verschiedenen Wegen und zu unterschiedlichen Zeitpunkten – z. B. über das »Museum Ole Worm« im Jahr 1654, die »Paludanus-Sammlung« 1651, die »Kunstammer Schloss Gottorf« 1751 – in die dänische Königliche Kunstammer gelangten. Darunter befinden sich auch Federschmucke, deren genaue Anzahl unklar ist: Métraux (1927, 1928) nennt 15 Stücke und bei Due (1980) bzw. Gundestrup (1991) sind es jeweils 13. Die folgende Analyse kommt zu dem Ergebnis, dass es 16 Inventarnummern sein könnten. Übersehen wurde bisher auch, dass es weitaus mehr Einzelstücke sind – insgesamt 35 – und dass es mindestens zwölf Objekttypen gibt statt der bisher wahrgenommenen vier bzw. fünf. Dies liegt zum Beispiel daran, dass es sich bei drei Inventarnummern um Kombinationen handelt, die nicht von den indigenen Herstellern vorgenommen wurden: Unterschiedliche Objekttypen wurden miteinander verbunden – entweder als Produkt zeitgenössischer Modeideen Europas oder als Ergebnis musealer Fantasien.

Da in den alten Inventaren keine Informationen zu den Stücken überliefert sind, handelt es sich bei der heute allgemein gebräuchlichen ethnischen Zuordnung »Tupinambá« um eine Rekonstruktion des 19./20. Jahrhunderts. Erstmals hat dies Ehrenreich (1894) für eines der Stücke vermutet und Métraux (1927, 1928) hat es dann für insgesamt zwölf Objekte behauptet. Damit endete die Spekulation zur regionalen Herkunft dieser Stücke, obwohl dafür keine Beweise sondern bestenfalls schwache Hinweise in der zeitgenössischen Literatur existieren.

Gar nicht berücksichtigt wurden die teilweise erheblichen Unterschiede bei Technik und Material sowie die Hinweise auf andere Hersteller, die ab dem Ende des 16. Jahrhunderts als »Tapuya« bezeichnet wurden. Die Frage, ob auch Nicht-Tupi derartigen Federschmuck hergestellt haben könnten, wurde zwar von Ehrenreich gestellt, aber von Métraux – ohne die gebotene Abwägung – zurückgewiesen. Dessen Zuordnung wurde seit knapp 100 Jahren nicht hinterfragt: Eine Ursache ist, dass die Objekte nie im Detail analysiert und beschrieben wurden.

Der Kopenhagener Bestand an Federschmuck des 16. und 17. Jahrhunderts ist weltweit einzigartig und als Ensemble ein Kulturdenkmal, das von der UNESCO unter Schutz gestellt werden sollte. Die Untersuchung und Beschreibung der Stücke, die sich ehemals in der »Indiansk Kammer« der »kongelige Kunstkammer« befanden, stehen – 300 bis 400 Jahre nach ihrer Ankunft in Europa – noch ganz am Anfang: Die Materialien der Einzelstücke sind nicht bestimmt, die Herstellungstechniken nicht im Detail nachvollzogen bzw. beschrieben und der in den Inventaren genannte, ehemals vorhandene Federschmuckbestand wurde nicht systematisch mit den heute vorhandenen Stücken abgeglichen.

Zur Geschichte der ethnografischen Sammlungen

Erste Hinweise auf außereuropäische Objekte – schreibt Dam-Mikkelsen – seien schon aus der Regierungszeit von Christian IV. vorhanden, aber erst nach dessen Tod im Jahr 1648 gründete sein Sohn Frederik III. die »kongelige Kunstkammer«. Um 1650 befand sie sich im Kopenhagener Schloss. Der Umzug in ein eigens errichtetes Gebäude, das Reichsarchiv, fand in den 1670er-Jahren statt und soll um 1680 beendet gewesen sein. (1980: XIV) Innerhalb desselben waren die »meistenteils aus China und Ostindien heimgebrachten Sachen und einige Posten aus anderen weit entfernten Staaten« in der »Indiansk Kammer« ausgestellt, so das Deckblatt des Inventars von 1737.¹

In mehreren Inventaren, z. B. denen der Jahre 1674, 1689, 1710 und 1737, ist der jeweils vorhandene Bestand gelistet, aber die Beschreibungen sind ungenau und so ist eine sichere Identifizierung von Federschmuckobjekten nur in wenigen Fällen möglich. Zur Herkunft heißt es »Indiansk«, »Vestindisk«, »Ostindisk« oder es findet sich keine Angabe. Die Kunstkammer bestand bis 1825 und die ethnografischen Sammlungen wurden um 1827 in das

neue »Kunstmuseet« mit der Abteilung »5. Etnografika« überführt. Mit der Gründung des »Kongelige Ethnografiske Musæum« im Jahr 1845 kamen diese dann dorthin (Dam-Mikkelsen 1980: XVI f.). In einem Museumsführer der damaligen Ausstellung, dessen Texte um das Jahr 1852 datieren, ist für »Schränk 101« Federschmuck erwähnt: »Sachen verschiedener wilder Stämme aus dem Inneren Brasiliens [...]: a, ein Hut, b, drei teils sehr schöne Kopfschmucke aus Federn, c, ein älteres Cape« (Steinhauer 1862: 40).

Der Gesamtbestand aus dem südamerikanischen Tiefland

1980 und 1991 erschienen umfangreiche Kataloge des Nationalmuseums, die erstmals den heute vorhandenen Objektbestand der königlichen Kunstkammer auflisten: »Etnografiske genstande i det kongelige danske Kunstkammer 1650–1800« (1980) – hier ist vor allem der Teil »America« der damaligen Südamerika-Kuratorin Berete Due von Interesse – und »Det kongelige danske Kunstkammer 1737« (1991) von Bente Gundestrup.

Bei Due (1980) sind 51 Inventarnummern enthalten, die »Brasilien«, »Guiana?« oder »Südamerika« zugeordnet sind: 13 Federschmucke (EHc49b-56, EH5031-5935), 1 Kamm (EDc28), 1 Fuß- oder Armband (EHc4), 4 Halsketten (EHc12, 18, 25, 29), 1 Rasselgürtel (EHc7), 2 Hängematten (EHc35, 36), 1 Gürtel? [Hängemattenverzierung, Vorschlag des Autors] (EHc19), 1 Trompete (EGc18), 2 Flöten (EHb28, 29), 2 Rasseln (EHc 30, 31), 7 Keulen (EHb16, 18-21, 23, 24), 10 Bögen (EHb1-10), 2 Speere (EHb 14, 15), 2 Paddel (EDc148, 149), 1 Besen (EDc31) und eine figurativ verzierte Kokosnuss (EHc34).

In Gundestrup (1991) finden sich 28 Inventarnummern: 13 Federschmucke (EHc49b-56, EH5031-5935), 1 Kamm (EDc28), 1 Korb (EDc72), 1 Besen (EDc31), 1 Halskette (EHc18), 5 Keulen (EHb16, 18-20), 2 Speere (EHb 14, 15), 1 Fußband (EHc5), 1 figurativ verzierte Kokosnuss (EHc34) und 3 Kalebassen (EDc34, 44, 45); zwei derselben (EDc44, 45) sind »Indien« zugeordnet.

Die unterschiedliche Anzahl von Inventarnummern der beiden Autorinnen lässt sich mit Hilfe von Tabelle 1 erschließen: In beiden Katalogen sind jeweils 23 Nummern genannt. Gundestrup führt 28 Inventarnummern nicht auf, die bei Due erwähnt sind. Nicht bei Due genannt sind 5 Objekte, die Gundestrup listet. Als weiteres Stück ist eine Pfeilschleuder mitzuzählen, die bei Bahnsen abgebildet und beschrieben ist (1889: 221), aber weder

bei Due (1980) noch Gundestrup (1991) enthalten ist. Due erwähnt diese dann später (2002: 190). Es ist von weiteren Stücken auszugehen, die bisher entweder falsch oder gar

nicht zugeordnet oder aber in keinem der beiden Kataloge enthalten ist.

Inv. Nr.	Objekttyp	Region	Due	Gundestrup	Anmerkungen
EDc28	Kamm	Brasilien	x, 22	x, 35	(nur 1 vorhanden)
EDc31	Besen	Südamerika	x, 23	x, 38	
EDc34	Kalebasse	Caraiben?	—	x, 54	
EDc44	Kalebasse	Indien	—	x, 23	
EDc45	Kalebasse	Indien	—	x, 29	
EDc72	2 Körbe	Guiana	—	x, 91	(nur 1 vorhanden)
EDc148	Paddel	Brasilien	x, 23	—	
EDc149	Paddel	Brasilien	x, 23	—	
EGc18	Trompete	Brasilien	x, 20	—	
EHb1	Bogen	Brasilien	x, 32	—	
EHb2	Bogen	Brasilien	x, 32	—	
EHb3	Bogen	Brasilien	x, 32	—	
EHb4	Bogen	Brasilien	x, 32	—	
EHb5	Bogen	Brasilien	x, 32	—	
EHb6	Bogen	Brasilien	x, 32	—	
EHb7	Bogen	Brasilien	x, 33	—	
EHb8	Bogen	Brasilien	x, 33	—	
EHb9	Bogen	Brasilien	x, 33	—	
EHb10	Bogen	Brasilien	x, 33	—	
EHb14	Speer	Brasilien	x, 33	x, 105	
EHb15	Speer	Brasilien	x, 33	x, 105	
EHb16	Keule	Guiana?	x, 32	x, 105	
EHb18	Keule	Guiana?	x, 32	x, 105	
EHb19	Keule	Guiana?	x, 32	x, 105	
EHb20	Keule	Guiana?	x, 32	x, 105	
EHb21	Keule	Guiana?	x, 32	—	
EHb23	Keule	Brasilien	x, 32	—	
EHb24	Keule	Brasilien	x, 32	—	
EHb28	Flöte	Brasilien	x, 20	—	
EHb29	Flöte	Brasilien	x, 24	—	
EHc4	Armband	Südamerika	x, 26	—	
EHc5	Fußband	Südamerika	—	x, 70	
EHc7	Rasselgürtel	Brasilien	x, 25	—	
EHc12	Halskette	Südamerika	x, 26	—	
EHc18	Halskette	Brasilien	x, 24	x, 68	
EHc19	Gürtel?*	Brasilien	x, 25	—	(* Hängemattenverzierung)
EHc25	Halskette	Südamerika	x, 26	—	
EHc29	3 Halsketten	Südamerika	x, 25	—	
EHc30	Rassel	Brasilien	x, 20	—	
EHc31	Rassel	Brasilien	x, 20	—	
EHc33	Kokosnuss	Brasilien	x, 22	x, 54	
EHc35	Hängematte	Brasilien	x, 22	—	
EHc36	Hängematte	Brasilien	x, 22	—	
EHc49b	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 119	
EHc50	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 119	
EHc51	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 119	
EHc52	Federschmuck	Brasilien	x, 27	x, 120	
EHc53	Federschmuck	Brasilien	x, 30	x, 122	
EHc54	Federschmuck	Brasilien	x, 30	x, 121	
EHc55	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 121	
EHc56	Federschmuck	Brasilien	x, 30	x, 121	
EH5931	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 120	
EH5932	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 120	
EH5933	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 120	
EH5934	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 120	
EH5935	Federschmuck	Brasilien	x, 28	x, 120	(Bahnsen 1889; Due 2002: 190)
EHb25	Pfeilschleuder	Brasilien	—	—	

TABELLE 1 (nach »x,« steht jeweils die Seitenzahl)

Zur Anzahl der »brasilianischen« Federschmucke

Der Schweizer Ethnologe Alfred Métraux (1902-1963) ist der erste Autor, der – im Rahmen seiner Dissertation – über diesen Federschmuckbestand des Kopenhagener Nationalmuseums arbeitete und seine Gedanken in zwei Publikationen zusammenfasste: »Nationalmuseets Fjerprydelser fra Tupinamba’erne« (1927) und »La Civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani« (1928). Über den damaligen Kenntnisstand schreibt er: »Das Nationalmuseum in Kopenhagen besitzt eine sehr alte Sammlung Federschmuck, von der leider nur bekannt ist, dass sie aus Amerika kommt und dass sie im Jahr 1690 in der Königlichen ‚Kunst-kammer‘ aufgefunden wurde« (1927: 258). Métraux nennt 15 Objekte, beschrieben und abgebildet sind aber nur zehn: drei »Hauben« [Inv. Nrn. EH5931, EH5932, EH5933], ein »lille Slag« [Inv. Nr. EH5935], eine »Federkrone« [Inv. Nr. EHc56], ein »Kragen« [Inv. Nr. EHu131], drei »Halsbänder« [Inv. Nrn. EHc53] und ein »Cape« [Inv. Nr. EHc52]. Die zugehörigen Inventarnummern stehen hier in eckigen Klammern, da er selbige konsequent nicht nennt. Dies erschwert zwar die Identifizierung, möglich ist sie aber durch die (Schwarz-Weiß-) Abbildungen in seinen beiden Artikeln (Tabelle 2).

Unsicher bleibt, welche Stücke er mit den Beschreibungen »kleiner rechteckiger Federschmuck« [Inv. Nr. EHu130?], »kurzes Halsband« und »drei kleine halbmondförmige Capes« gemeint haben mag, von denen keine Bilder vorliegen. Auch diese schreibt er den Tupinambá zu, wegen der »gleichen roten Federn« (1927: 259, Fußnote 1).

In den Veröffentlichungen des Nationalmuseums zu den ethnologischen Beständen (Due 1980; Gundestrup 1991) sind insgesamt 13 Inventarnummern Federschmucke enthalten, die entweder als »Tupinambá, Brasilien« oder nur als »Brasilien« bezeichnet sind. Der Autor geht

nach einer Erfassung aller Objekte mit Federn aus dem Amazonas-Gebiet im Nationalmuseum Kopenhagen² von insgesamt 16 Inventarnummern bzw. 35 Stücken aus. Enthalten sind nicht nur der »Kragen« (Inv. Nr. EHu131), sondern – als neue Vorschläge – zwei bisher nicht berücksichtigte Stücke mit »EHu«-Nummern: eine Krone (Inv. Nr. EHu79) und eine Binde (Inv. Nr. EHu130) – letztere ist möglicherweise der bei Métraux erwähnte »kleine rechteckige Federschmuck«.

Die Zuschreibung »Tupinambá«

Die Vermutung, dass der Objekttypus Cape (»Mantel«) von den »Tupinambá« sein könnte, hat erstmals der deutsche Arzt und Ethnologe Paul Ehrenreich (1855-1914) geäußert, aber die Behauptung, dass der frühe Federschmuckbestand in Kopenhagen überwiegend von diesen sei, stammt von Métraux. Dabei handelt es sich weder um eine mit den Stücken überlieferte Sammlungsinformation, noch hat er seine ethnische Zuordnung bewiesen oder regional genauer gefasst. Zugespitzt gesagt, reichen ihm die Dominanz der Farbe »Rot«, um alle Federn dem Roten Ibis zuzuschreiben, und die Abbildung von Umhängen tragenden Indianern auf Abbildungen des 16. und 17. Jahrhunderts, die teilweise als »Tupinambá« bezeichnet sind, um die Kopenhagener Stücke dieser Ethnie zuzuordnen. Alle nachfolgenden Autorinnen – Due (1979, 1980), Gundestrup (1991), Bueno (2009, 2015), Françaço (2009, 2016), Costa (2022), Bottesi (2023) – haben lediglich von Métraux bzw. voneinander abgeschrieben. Das Material und die Technik der einzelnen Stücke wurden nicht systematisch analysiert, obwohl es – bei Bueno bzw. Françaço erwähnte – Artikel zu vergleichbaren Stücken gibt, die als Qualitätsmaßstab hätten gelten können: Der eine, über ein Objekt in den Musées royaux d’art et d’histoire in Brüssel (Inv. Nr. AAM 5783), ist von Cal-

berg (1939) und der andere, über ein Cape im Museum der Kulturen in Basel (Inv. Nr. Ivc657), von Seiler-Baldinger (1972).

Zu bedenken ist, dass Métraux den Begriff »Tupinambá« nicht für einen Ort und nicht einmal für eine konkrete Region, sondern stellvertretend für die an den Küsten Brasiliens lebenden verschiedenen Tupi-sprachigen Nationen

Übersicht der bei Métraux beschriebenen und abgebildeten Stücke

Zahl	Dänisch	Französisch	Deutsch	Abb. 1927	Abb. 1928	Inv. Nr.
1	Huer	bonnet	Haube	Fig. I A, Fig. II A	Pl. II a, Pl. III a	EH5931
1	Huer	bonnet	Haube	Fig. II B	Pl. III c	EH5932
1	Huer	capuchon	Haube/Kapuze	Fig. I B, Fig. II C	Pl. II c	EH5933
1	lille Slag	bonnet	Umhang/Haube	Fig. I C, Fig. II D	Pl. II b, Pl. III b	EH5935
1	Fjerkrone	diadème	Krone/Diadem	Fig. III	Fig. 12	EHc56
1	Krave	colletette	Kragen	Fig. II D	Pl. III d	EHu131
3	Halsbaand	collier	Halsband	Fig. IV	Fig. 13	EHc53
1	Kappe	manteau	Cape	Fig. V, Fig. VI	Fig. 14, Fig. 15	EHc52

TABELLE 2

verwendet hat. Es handelt sich dabei um einen Küstenabschnitt mit angrenzendem Hinterland von etwa 4.500 x 500 Kilometern zwischen der Mündung des Amazonas im Norden bis südlich des heutigen Rio de Janeiro sowie eine Zeitspanne von etwa 150 bis 200 Jahren (1500 bis 1650 bzw. 1700). Ehrenreich schreibt über die »große Tupination«, dass »deren Stämme (*Tupinamba*, *Tupinikin*, *Tubajara* u. a.) noch fast zwei Jahrhunderte nach der Entdeckung das ganze ostbrasilianische Küstenland bewohnten« (1894: 11). Bekannt ist weiterhin, dass in dem Gebiet im 16. und 17. Jahrhundert nicht nur Tupi-sprachige Nationen lebten,

sondern auch solche anderer Sprachfamilien, z. B. der Gê, der Kariben und der Arawak, für die ab Ende des 16. Jahrhunderts summarisch der Begriff »Tapuya« verwendet wurde.³ Deren Kontakte untereinander waren nicht ausschließlich kriegerischer Art; auch von friedlichem Handel, z. B. mit Federn, ist in zeitgenössischen Quellen die Rede. Um die Frage, ob und wie sich die Federschmucke der verschiedenen Nationen unterschieden, beantworten zu können, bleibt – mangels ausreichender Differenzierung in den zeitgenössischen Quellen – nur die Untersuchung der Objekte selbst.⁴

TEIL I

Fünf »Capes der Tupinamba« oder ein Haubencape, zwei Kapuzen, eine Haube, zwei Teile von Stirnbinden, die untere Hälfte eines Capes, ein Cape, ein Gürtel und sechs Zöpfe?

Im folgenden werden die fünf Inventarnummern EH5931, EH5933, EH5934, EH5935, und EHc52 betrachtet, die Buono (2009, 2015) als »Cape« bezeichnet, obwohl sie sehr unterschiedlich sind. Bei Métraux (1927, 1928) sind es zwei bzw. vier Typen: »Haube« (Inv. Nr. EH5931) bzw. »Haube« oder »Kapuze« (Inv. Nr. EH5933) bzw. »Haube« oder »kleiner Umhang« (Inv. Nr. EH5935) bzw. »Cape« (Inv. Nr. EHc52). Die Inventarnummer EH5934 kannte er nicht. Due (1980) bzw. Gundestrup (1991) bezeichnen zwei Stücke als »Cape« (Inv. Nrn. EH5931, EHc52) und drei als »Kopfschmuck« (Inv. Nrn. EH5933, EH5934, EH5935).

Allen fünf Kopenhagener Stücken gemeinsam ist die Dominanz der Farbe Rot, denn ein wesentlicher Federlieferant ist der Rote Ibis (*Eudocimus ruber*). Übersehen wurde jedoch bisher, dass auch die roten Federn von Aras (*Aramacra*, *Ara chloroptera*) und vom Tukan (*Ramphastidae*) verwendet wurden. Deutliche Unterschiede zwischen den Stücken zeigen sich in den Längen, dem verwendeten Material, der Herstellungstechnik und den Veränderungen in Europa. Nur die drei Stücke EH5931, EH5933 und EH5934 weisen – trotz Schäden und Reparaturen – den originalen Zustand auf. Zwei Stücke sind so wesentlich verändert, dass sie als europäische Kreation (Inv. Nr. EH5935) bzw. Kombination (Inv. Nr. EHc52) bezeichnet werden können. Die Kreation besteht aus einer Haube, zwei Teilen einer Federbinde und der unteren Hälfte ei-

nes Cape; die beiden letztgenannten Objekttypen wurden dabei teilweise zerschnitten. Bei der Kombination wurden ein Federgürtel und sechs Federzöpfe in einem Cape fixiert, ohne die Objekttypen zu beschädigen. Da es sich um eigenständige Objekte handelt, sind es insgesamt 15 Stücke und nicht – wie bisher angenommen – fünf. Außerdem handelt es sich um sieben Objekttypen: Kapuze, Haube, Stirnbinde (oder Gürtel), Gürtel, Zopf, Cape und Haubencape.

Vergleichbare europäische Kreationen gibt es – wie vom Autor in zwei Artikeln beschrieben (Schlothauer 2017a, 2017b) – auch in anderen europäischen Museen: Das »Cape« im Musée du quai Branly besteht aus vier Bestandteilen – einem Cape, einer Haube, einer Kopfbinde und einem mit Perlen verzierten Gürtel – und in den Musées royaux d'art et d'histoire in Brüssel sind es drei Teile – zwei Capes und eine Stirnbinde bzw. ein Gürtel. Nur die beiden Capes im Museo di Storia Naturale, Antropologia e Etnologia in Florenz (Inv. Nrn. 281, 288) und der Umhang im Museum der Kulturen in Basel (Inv. Nr. Ivc657) sind – abgesehen von den Schäden – im Originalzustand erhalten. Das in Mailand ausgestellte Stück aus der Sammlung des Museum Septalianum in der Biblioteca Ambrosiana di Milano (keine Inventarnummer) konnte bisher nicht vom Autor untersucht werden. Als in den Kriegswirren der 1940er-Jahre verloren gelten die beiden Capes der damaligen Völkerkundemuseen in Berlin und in Frankfurt am Main, bei Métraux noch und bei Buono nicht mehr genannt. »Das erstere kam, wie Ehrenreich schreibt, durch Tausch aus Florenz [Inv. Nr. 284?] nach Berlin und erhielt dort die Inventar-Nummer VB 4101« (Schlothauer 2017a: 51).

Da die bisherige ethnische Zuschreibung wie auch die Klassifizierung als »Cape« bzw. »Kopfschmuck« nicht auf

detaillierten Untersuchungen der Einzelstücke beruhen, werden die fünf Inventarnummern genauer betrachtet. Dahinter steht die Annahme, dass es erkennbare Unterschiede der materiellen Kultur von Gruppen bzw. Regionen oder »Kulturarealen« (Kästner 1992) gibt, die sich im verwendeten Material und der Herstellungstechnik äußern. Doch zunächst wird die Argumentation von Métraux betrachtet, die zu seiner Zuordnung der Feder schmucke als »Tupinambá« führte.

Kritische Betrachtung der Argumente Métrauxs

Bei der Inventarnummer EH5935 nennt Métraux keinen Text in der zeitgenössischen Literatur, verweist aber darauf, dass vergleichbare Stücke »in der alten Ausgabe von Staden zu sehen [seien]; auf diesem Bild sind mehrere Indianer dargestellt, die einen kleinen Federumhang auf den Schultern tragen; der Umhang hängt vom Kopf herab und ist ein echtes Referenzstück zum Umhang in der Sammlung.« (1927: 263) Die Abbildung in dem Buch von Hans Staden (1525–1576?), der in den Jahren 1553/54 Gefangener der Tupinambá in der Gegend des heutigen São Paulo war und dessen Erlebnisse erstmals im Jahr 1557 publiziert wurden, zeigt in der oberen Reihe ganz links einen stehenden und darunter einen sitzenden Indianer, beide mit einem um den Hals befestigten Umhang, der Schultern und Brust bedeckt sowie oberhalb der Hüfte endet (Abb. 2).⁵ Von der Länge her

könnte der dargestellte Umhang zu EH5935 passen. Ausser einer dachziegelartigen Anordnung ähnlich langer Federn sind auf der Abbildung keine weiteren Details des Stückes erkennbar. Rund um die Köpfe der beiden Personen sind jeweils etwa zehn Zentimeter lange Federn angedeutet, die einer Haube entsprechen könnten. Interessant ist, dass sich die entsprechende Abbildung in dem Buch von de Bry (1592), welche auf Staden basiert – abgebildet bei Obermeier (2000: Tafel 33) – von der ersten Ausgabe unterscheidet: Hier tragen die beiden Personen keine Hauben sondern Federkronen, außerdem ist die Person in der zweiten Reihe nun ganz rechts angeordnet (Abb. 3). Im Text Stadens fehlen Beschreibungen von Capes.

Hinsichtlich der von ihm als Haube (»Huer«, »bonnet«) bzw. Kapuze (»capuchon«) bezeichneten Inventarnummern EH5931 (Abb. 14–18) bzw. EH5933 (Abb. 19) vermerkt Métraux, dass diese »sehr alt« seien, aber deren Identifizierung »mehr Schwierigkeit [bereite], weil die alten Autoren keinen Schmuck dieser Form beschrieben haben.« Ihr Aussehen sei aber ähnlich den auf dem Kupferstich von »Joachin du Viert« [Joachim du Viert, 1580–1648] dargestellten Hauben (Abb. 4), »mit einem langen Nackenschutz, der am Rücken wie ein Brautschleier herabfällt« bzw. »eine Art Schirm aus langen Schwanzfedern bildet«. (1927: 261; 1928: 131, Fig. 9)

Dargestellt ist auf dem Kupferstich eine Haube mit einem Nackenteil aus langen Federn, wie bei den *akeri kaha* genannten Hauben der Mundurucú (Abb. 5), der bei diesen



Abb. 2 »Der Gefangene nimmt während des Rituals an einem Trinkgelage teil« Holzschnitt bei Hans Staden, 1. Ausgabe, 1557 (abgebildet bei Obermeier 2000: Tafel 26)

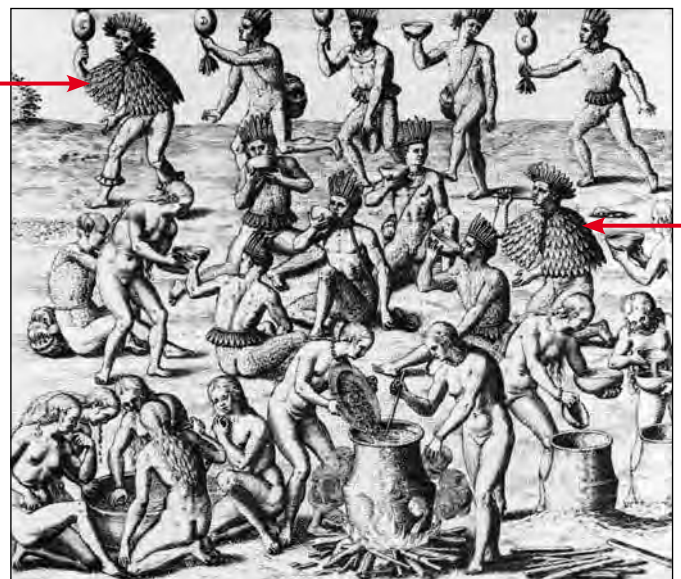


Abb. 3 »Der Gefangene nimmt an einem Festmahl anlässlich der Zeremonien seiner Tötung teil« Stich im Staden-Teil von de Bry 1592 (abgebildet bei Obermeier 2000: Tafel 33)



Abb. 4 Tanzender Tupinambá mit Federhaube in Paris (1613), Stich von Joachim du Vriert, 1615 (abgebildet bei Obermeier 2007: 194)



Abb. 5 Mundurucú, Haube mit Nackenteil, *akeri kaha*, gesammelt von Carl Ludwig Steinhauer, 1862 (Nationalmuseum Kopenhagen Inv. Nr. EHD1a)

aus den Schwanzfedern von Aras gemacht ist (Schlot-
hauer 2013/14: 64, Fig. 1; 73) und in keiner Weise der Kon-
struktion bzw. dem Material der Stücke EH5931 und
EH5933 ähnelt – wie die anschließende Objektanalyse zei-
gen wird.

Weiterhin spreche für eine Herkunft von den Tupi-
nambá, dass »deren Technik im kleinsten Detail die gleiche ist
wie bei den Federcapees in Kopenhagen und Basel, die – was spä-
ter bewiesen wird – typisch Tupi sind« (1927: 262). Dieser Be-
weis ist bei Métraux allerdings nicht zu finden. Verwen-
det wurden »purpurfarbene Federn, ohne Zweifel von *Ibis
rubra*«. Weiter unten würde er darauf eingehen, wie
»wichtig den Tupinamba die Federn dieses Vogels waren« (1928:

135). Auch diese Ausführung
fehlt.

Capes, wie die Inventar-
nummer EHc52, seien –
schreibt Métraux – am besten

auf einer Abbildung in »de Bry's Ausgabe von Léry« dar-
gestellt (Abb. 7), auch wenn sie dort »etwas stilisiert« seien
(1927: 269; 1928: 147, Fig. 18). Der französische Hugenotte
Jean de Léry (1536–1613) war von März 1557 bis Januar 1558
in der Gegend des heutigen Rio de Janeiro; sein Bericht
wurde erstmals im Jahr 1578 publiziert (Obermeier 2000:
10). Der Stich von Theodor de Bry (1528–1598), der nie in
Brasilien war, findet sich im 1592 erschienenen Band 3
»America« und illustriert dort die Erzählung Lérys (Ober-
meier 2000: 103 und Tafel 40). Métraux zeigt mit seiner
Abbildung 18 – »*Sorciers tupinamba portant des manteaux de
plumes*« (Abb. 8) – einen Ausschnitt der Abbildung von de
Brys »Ein ritueller Tanz der Indianer, Schamanen blasen Ta-
bakrauch auf die Tänzer« (siehe Obermeier 2000: Tafel 40).
Während bei de Bry drei Personen zu sehen sind, waren
»bei Léry [...] nur zwei Ganzkörperfiguren abgebildet« (2000:
103 und Tafel 20, Abb. 6).

Nicht erwähnt ist bei Obermeier, dass die beiden Tu-



Abb. 6 »Zwei Tänzer, einer davon mit der *maraca*«, Stich bei de Léry, 1585 (abge-
bildet bei Obermeier 2000: Tafel 20)



Abb. 7 »Ein ritueller Tanz der Indianer, Schamanen blasen Tabak-
rauch auf die Tänzer«. Stich bei de Bry, Frankfurt 1592 (abgebildet
bei Obermeier 2000: Tafel 40)



Abb. 8 Bildausschnitt bei Métraux (1928:
147, Fig. 18)

pinambá bei Léry keine Federmäntel tragen und dieser Federschmuck auch auf keinem der Stiche in dessen Buch zu sehen ist. Bei der Hinzufügung derselben handelt es sich also um künstlerische Freiheit bzw. um eine Erfindung von de Bry – dem Kupferstecher kann allerdings ein Cape als Modell vorgelegen haben.

In seiner französischen Version nennt Métraux auch das Buch Stadens und zeigt eines von dessen Bildern (1928: 135, Fig. 11; 146), das er wie folgt betitelt: »Fête tupinamba. Les danseurs portent des petites pélerines qui rapellent celle qui est figurée sur la planche III, fig.c« [Die Tänzer tragen kleine Umhänge, die an jene erinnern, die auf Tafel III, Abb. c gezeigt ist]. Auf der Abbildung sind maximal zwei Personen mit Kopfschmuck und Cape zu identifizieren (Abb. 2). Unklar ist, ob es sich bei der Kopfbedeckung und dem Cape um zwei Objekte handelt oder ob diese zu einem Stück verbunden sind. Auf der Darstellung de Brys tragen die drei »Schamanen« Federkronen und die Capes reichen weit über das Gesäß hinaus, möglicherweise bis zu den Waden (Abb. 7). Bei Staden ist also ein ganz anderer Objekttyp als bei de Bry dargestellt und bei letzterem ist die künstlerische Freiheit zu bedenken.

Kein Autor erwähnt bisher, dass auch auf einer Abbildung des Franziskaners André Thevet (1516–1592), der wie Jean de Léry, aber deutlich kürzer als dieser (ab 10. November 1555 bis Ende Januar 1556), im Gebiet des heutigen Rio de Janeiro war, ein Cape zu sehen ist (Abb. 9), nämlich in dem 1557/58 veröffentlichten Buch »Les Singularités de la France antarctique« (Thevet 1998 [1557]: 229).⁷ Der Tänzer am rechten Rand in der Mitte des Bildes hält in der rechten Hand eine Rassel und trägt einen Umhang, der den Kopf bedeckt und in Höhe des Gesäßes endet. Die Person links daneben trägt eine Haube, während mehrere andere Indianer eine diademartige Stirnbinde tragen. Neue Erkenntnisse lassen sich aus dieser Darstellung jedoch nicht gewinnen, da sie zu wenig Details abbildet.

Métraux schreibt, dass Capes bei mehreren Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts erwähnt seien. Vaz de Caminha (»P. 180, m«) bezeichne diese als einen »vielfarbigem Umhang aus Federn« (»pañõ de penas de muitas cores«). De Léry (»T. I, p. 129«) und auch Thevet (»P. 123«) nennen diesen Schmuck »Mantel« oder »Robe«. Letzterer schreibe, dass er »ein Cape nach Frankreich« mitgebracht habe (1927: 267). Fernão Cardim (»P. 188«) erwähne ein »Cape« (1927: 267) und Gabriel Soares de Souza (»P. 270«) berichte, dass deren »Herstellung ausschließlich Männerarbeit« gewesen



Abb. 9 »Banquet et danse des Sauvages«, Stich bei Thevet, 1557/58 [1998: 229]

sei. Bei Claude <de> Abbeville (»P. 319«) finde sich, dass die Capes »Assoyäue« (1928: 145) genannt wurden, »aus den schönsten Federn bestanden und bis zu den Oberschenkeln oder Knien reichten; sie gebrauchten sie nicht um ihre Nacktheit zu verbergen, sondern um sich zu verkleiden und bei ihren Festen auszuzeichnen.« (1927: 268) »Marcgrav«⁸, gemeint ist der deutsche Naturforscher und Forschungsreisende Georg Markgraf (1610–1644), der von 1638 bis 1644 im Norden Brasiliens lebte, habe darauf aufmerksam gemacht, dass die »Feder-Capes der Tupinamba immer aus Guara-Federn« bestehen, was sich in der Bezeichnung des Capes – *Guara abuca* – ausdrücke. In der »Lingua geral«, einer auf dem Tupi basierenden Verkehrssprache zwischen den europäischen Siedlern und den Indianern, würde als »Guara der Rote Ibis« bezeichnet (1927: 266; 1928: 144). Das Kopenhagener Cape bestehe aus den Federn dieses Vogels. Von »Marcgrav, Fol. 274« sei »die detaillierteste Beschreibung von Feder-capes, die derselbe in Pernambuco bei Tupinamba-Stämmen, mit welchen die Niederländer in Verbindung standen, untersuchen konnte« (1927: 268). Diese Behauptung ist nachweislich falsch, denn bei der Textstelle ist gerade nicht klar, ob Markgraf die Tupinambá oder die »Tapuya« beschreibt. Bereits im Jahr 1894 hatte Ehrenreich in einem Artikel diese lateinische Textpassage zitiert und kam zu dem Ergebnis: Die »Federmäntel [seien] von M.[arcgraf] mit ihren Tupinamen unter der Rubrik ‚Tapuya‘ aufgeführt«. Über diese heiße es bei »Marcgraf/Piso (S. 270 f.)«: »Sie stellen auch Mäntel [»palla«]⁹ aus dicken Gossypin-Fäden [Baumwolle] her, die wie ein Netz geknüpft sind. An jeden Knoten wird eine Feder gebunden, so dass der gesamte Umhang gefiedert ist und die Federn auf fast die gleiche Weise und in Reihen

angeordnet sind. Dieser Umhang hat oben eine Kapuze, so dass derselbe den Kopf, die Schultern und die Hüften bis zum Anus bedeckt. Diese Capes gebrauchen sie aus ästhetischen und aus praktischen Gründen, denn sie bestehen aus den schönsten roten Federn des Guara-Vogels, gemischt mit schwarzen, grünen und gelben Federn verschiedener Vögel, z. B. des Aracucaru [unklar], des Carinde [Caninde], Arara usw. Praktisch ist dieser Mantel, denn der Regen dringt nicht hindurch, sondern das Wasser läuft an ihm ab. Diese Mäntel werden Guara abucu genannt.« (1894: 87) Bei Métraux gibt es kleine Abweichungen bei den Farben der Federn. Markgraf berichtet von roten Federn des Guara sowie von »pennis nigris [schwarzen], viridibus [grünen], flavis [gelben] Federn verschiedener Vögel« (1928: 146). Métraux schreibt in der dänischen Version »grønne [grüne], røde [rote] og forskelligartede [verschiedenste] Federn« (1927: 268) und in der französischen Version gibt er das lateinische Zitat wieder (1928: 146).

Die Feststellung Métrauxs, dass es außerhalb von Peru »derzeit keinen ausgestorbenen Volksstamm in Südamerika [gäbe], der so gut bekannt ist wie die Tubinamba«, ist kritisch zu betrachten, da unklar ist, welche Gruppen unter diesem Begriff zusammengefasst wurden. Falsch ist seine Behauptung bezüglich der Capes: »Die Beschreibungen dieser Indianer, welche die alten Reisenden und Missionare hinterlassen haben, sind nicht nur zahlreich, sondern auch so genau, dass sie uns instandsetzen mit Sicherheit zu entscheiden, ob ein Gegenstand von diesen ist oder nicht« (1927: 258).

FAZIT: Bei den Stücken EH5931 und EH5933 verweist Métraux auf den Kupferstich von du Viert, der allerdings nicht zu diesen passt, und bei EH5935 zeigt er eine Abbildung bei Staden, die bestenfalls hinsichtlich der Länge übereinstimmt. Die Darstellung bei Bry, die auf Léry zurückgeht, ist bei diesem ohne Cape, kann also nicht als Referenz dienen. Ähnlich schwach ist die Beweisführung Métrauxs bei seinen Zitaten der zeitgenössischen Literatur. Hinsichtlich der Inventarnummern EH5931, EH5933 und EH5935 benennt er keine Literaturstellen. Bei EHc52 zitiert er aus Vaz de Caminha, Léry, Thevet, Cardim, Soares de Souza und Claude, deren Angaben auch zusammengefasst nicht ausreichen, um ein Cape identifizieren zu können: Diese hätten aus Federn mehrerer Farben bestanden, sie »reichten bis zu den Oberschenkeln oder Knien«, ihre »Herstellung sei ausschließlich Männerarbeit« gewesen und sie wurden als »assoyäue« bezeichnet.

Mehr Details finden sich bei Markgraf, zum Material schreibt dieser: Fäden aus »Gossypin« [Baumwolle]; »rote Federn des Guara-Vogels [Roter Ibis], gemischt mit schwarzen,

grünen und gelben Federn verschiedener Vögel, z. B. des Aracucaru, des Carinde, Arara«. Und zur Technik heißt es: »wie ein Netz geknüpft«; »an jeden Knoten wird eine Feder gebunden«; »der gesamte Umhang gefiedert«; »Federn auf fast die gleiche Weise und in Reihen angeordnet«; »Umhang hat oben eine Kapuze, so dass derselbe den Kopf, die Schultern und die Hüften bis zum Anus bedeckt« (Letzteres passt zu der oben genannten Darstellung bei Thevet.) Die Beschreibung passt also nicht für das Cape EHc52, denn hier fehlt die »Kapuze« und es reicht beim Tragen bis etwa zu den Waden; aber sie könnte bei EH5931, EH5933 und EH5934 stimmen. Die von Métraux zitierten Textstellen und genannten Abbildungen reichen nicht für eine ethnische Identifizierung der Kopenhagener Stücke.

Paul Ehrenreich – Capes der Tapuya?

Ehrenreich habe – schreibt Métraux – »in seinem ausgezeichneten Artikel zu den Bildern [Albert] Eckhouts« (c. 1608–1665/66) die Vermutung geäußert, dass »auch die Tapuya an Brasiliens Küste Federcapes hatten«. Métraux meint, dass diese als »vollständig widerlegt gelten muss, denn sie stehe im Gegensatz zu allen Beschreibungen, die zu den Tapuya im Gebiet von Bahia und Pernambuco hinterlassen seien.« Dieser »schwerwiegende Fehler« Ehrenreichs sei »umso unerklärlicher, als Marcgravs Text nicht undeutlich« sei. (1927: 269) Wie oben bereits festgestellt, stimmt letzteres nicht und die »Beschreibungen« beruhen auf vier Quellen aus der damaligen Kolonie Niederländisch-Brasilien: Gerrit Hulck (1635), Elias Herckmann (1639), Jacob Rabbi (1648) und Roulox Baro (1651), die sich nicht zu Federcapes äußern (siehe die Texte bei van den Bel/Françoze 2023).¹⁰

Der Artikel Ehrenreichs – »Über einige ältere Bildnisse südamerikanischer Indianer« – bezieht sich auf zwei von Eckhout im Jahr 1641 bzw. 1643 geschaffene Ölgemälde, die sich im Nationalmuseum Kopenhagen befinden. In diesem widerspricht er der ethnischen Zuordnung von Kristian Bahnson (1855–1897), ab 1892 »Inspektor« (Kurator) des Nationalmuseums, nach der die auf den beiden Ölgemälden Dargestellten »unter den Tupis zu suchen« sind (1889: 224), dass es also »Angehörige der großen Tupination« waren, wie Ehrenreich es formuliert (1894: 83). Letzterer kommt zu dem Ergebnis, dass es sich bei den »mit Pfeilen, dem dazugehörigen Wurfbrette (Pfeilschleuder) und einer Keule bewehrten« Indianern vielmehr um »Tapuya, d. h. Nicht-Tupi« handele (1894: 11). Den entscheidenden Hinweis findet Ehrenreich bei dem deutschen Zacharias

Wagner (1614–1668), der von 1634 bis 1641 in der niederländischen Kolonie als Soldat und Schreiber arbeitete, und in seinem »Thierbuch«¹¹ den Bildern von Tapuya die Bemerkung hinzufügte: »Ihrem König Jan de Wy sindt sie sehr unterthänig (S. 83)«. Daher »können jene Darstellungen sich nur auf das Volk dieses Häuptlings beziehen.« Richtig laute der Name »Janduy«. Dieser spielte »damals in den Kämpfen gegen die Portugiesen eine wichtige Rolle und wird in allen Berichten als Freund der Holländer erwähnt, die 1634 ein formelles Bündnis mit ihm abschlossen« (1894: 88). Elias Herckmann (1596–1644), der »1641 eine größere Expedition in das Hinterland der Kolonie« unternahm, berichtete »über die dortigen Stämme: ,Die Provinz Pernambuco wird erstens von den Cariri bewohnt [...], zweitens von den etwas weiter entfernten Caririvasu [...], drittens von den Caririjou sowie viertens von den uns bekanntesten Tarairyou, bei diesen ist der eine Teil von Janduy und der andere von Caracara regiert, und die vom Rio Grande nach Westen siedeln« (1894: 88). Zwar kann Ehrenreich die Region nicht genau identifizieren, meint aber, dass »es sich um das Hinterland der Küste zwischen Natal (Rio Grande do Norte) und Ceara« handele (1894: 88).

Nachdem Ehrenreich den »Janduy« bzw. »Jandovi« als Anführer der »Tarairyou« bzw. »Otschucayana« identifiziert hat, behauptet er hinsichtlich der Sprachgruppe: Sie »waren ein Gêvolk, führten den Namen der Tarairyou oder Otschucayana und waren möglicherweise den Patasho oder Koro-po verwandt« (1894: 90). Da der Krieger auf dem einen Gemälde einen »Rückenschmuck von Straussfedern« trägt, der bisher »als Nationalschmuck der Tupinamba [endua] bekannt« war, fragt Ehrenreich: »Warum sollen aber die nördlichen Tapuya, in deren Gebiet der Strauß recht eigentlich das Charaktertier ist, während er in der waldigen Küstenzone der Tupiheimat nur selten vorkommt, sich nicht in gleicher Weise geschmückt haben?« (1894: 87). Wegen einer anderen Abbildung, dem Frontispiz des Buches von Markgraf/Piso, das eine Frau mit einem Umhang zeigt, stellt er diese Frage auch hinsichtlich der »Federmäntel« (Capes).

Die beiden Federobjekte – »Federmäntel und die aus Straußenfedern hergestellten Rückenscheiben« – würden bislang ausschließlich »den Tupi des Südens (Tupinamba, Tupinikin)« zugeordnet und seien »von M.[arkgraf] mit ihren Tupinamen unter der Rubrik ,Tapuya‘ aufgeführt«. Derartige Mäntel seien in verschiedenen Museen aufbewahrt: »z. B. einer in Kopenhagen, einer im Trocadero zu Paris (wo man ihn aus Guayana herrührend bezeichnet), mehrere in Florenz, von denen neuerdings einer für das Museum für Völkerkunde zu Berlin erworben wurde.« Staden habe diese abgebildet und bei

Léry seien diese beschrieben. Beide Autoren hatten sie den Tupinamba zugeordnet und so fragt Ehrenreich: »sollen wir sie nun auch den nördlichen Tapuya zuschreiben?« Auf den ersten Blick scheine der »Umhang, den das Tapuyaweib auf dem Titelbilde von M.[arkgraf] trägt, [...] ein solches Federkleid zu sein« und dann könnte sich der »oben mitgeteilte Passus [bei Markgraf] auf die Tapuya beziehen«. Als Gegenargument zitiert er »Roulox Baro (S. 240)«, der schreibt, dass der »abgebildete Umhang nicht aus Federn, sondern aus Blättern verfertigt« sei. »Immer möchte ich, trotz [dieser] Bemerkung, hier einen Federmantel sehen, muß aber zugeben, daß wir noch keinen genügenden Beweis dafür haben, daß diese Mäntel von den Tapuya getragen wurden.« (1894: 87)

Rudolf Schuller:

Waren die Tapuya bzw. Tarairyou »aruakisch-karibischer Herkunft«?

In einem Artikel »Zur Affinität der Tapúya-Indianer des Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae« (1912) antwortete der Linguist Rudolf Schuller (1873–1932) auf Ehrenreich, indem er dessen Zuordnung der »Tarairyou oder Otschucayana [als] Gêvolk« kritisch betrachtet und sich mit der Herkunft des Wortes »Tapuyá« befasst. Erstmals sei dieses bei Pero Magalhães de Gandavo (1540–1579) in seinem 1576 erschienenen Buch erwähnt: Sie seien »stammesverwandt« oder »Waffenbrüder« der »Aymore von Ilheos« und lebten »in den Gebieten östlich vom Rio Marañon«. Schuller identifiziert diesen Fluss als Rio »Pindaré und Mearim im heutigen Staate Maranhao«. Bestätigt sieht er dies durch eine Textstelle in der deutschen Ausgabe von Baerle (1659), dort heiße es »(S. 692-716): Diejenigen Tapuyer, welche bei dem Fluss Rio Grande bey Siara, vnd bei Maranana [=Marañon] wohnen vber welche der oberwehnete Tapuyer König JOHANN DE Wy (sic) genannt, das Gebieth hat«. Diese wichtige Textstelle sei »Ehrenreich offenbar entgangen«, sie belege, »dass Jandubi's Tapúya Stämme das Hinterland bis zum Rio Marañon hin bewohnten«. (1912: 79)

Während Magalhães de Gandavo und Baerle den Begriff Tapuyá für konkrete Stämme verwendeten, sei erstmals im 1587 geschriebenen Buch »Notícia do Brasil« von »Gabriel Soares de Sousa (1540–1592) Tapúya »im weiteren Sinne« gebraucht worden, für verschiedene Gruppen, die weit voneinander entfernt lebten. Die im »Abschn. LX-XII. [...] beschriebenen Tapúya haben ihre Wohnsitze im Küstengebiet zwischen der Lagoa dos Patos (Rio Grande do Sul) und der La Plata-Mündung. Sie werden als friedliche Stämme

geschildert, die in regelrechten Dörfern wohnen, verabscheuen Menschenfleisch; unterhalten lebhaft Handelsbeziehungen zu den portugiesischen u. a. Kolonisten von S.[ão] Vincente; und sind Ackerbauer, Hühner- und Schweinezüchter« (1912: 79). Sousa verwende das Wort nicht nur für diese »Süd-Tapúya«, die er nur »vom Hörensagen« kannte, sondern auch für Gruppen in der Gegend von Bahia. »Eine ethnologische Verwandtschaft zwischen den Süd-Tapúya und den bei ihm beschriebenen Tapúya von Bahia [sei jedoch] von vornherein ausgeschlossen.« Sousa schreibe sogar in seinem Abschnitt CLXXXIII: »die Tapúya vom La Plata bis zum Amazonas-Strom«. (1912: 80)

Ehrenreichs Zordnung der »Tarairyou oder Otschucayana [als] Gêvolk« basiert nicht auf Wortlisten, sondern auf in holländischen Quellen des 17. Jahrhunderts erwähnten kulturellen Merkmalen: Die halbnomadische Lebensweise, die soziale Zweiteilung der etwa 1.600 Köpfe starken Gruppe, der Haarschnitt, der Unterlippen- und Ohrenpflock, die Verwendung von Keule und Wurfbrett, der Klotzlauf, die Penisligatur sowie der fehlende Gebrauch von Hängematten und von Bögen. In »Ostbrasilien [seien es] ausschließlich die Nationen der großen Gêsfamilie (Botucudos, Kayapo, Akuã u. s. w.), von denen viele [...] noch heute dasselbe kulturhistorische Bild darbieten, wie jene alten Tapuya.« (1894: 88)

Schuller kritisiert diese Einordnung der Tarairyou als »Nation der großen Gêsfamilie« und zitiert Textstellen, die Ehrenreich entgangen sind, welche z. B. den Gebrauch von Hängematten durch die Tarairyou nachweisen. Dieser habe sich »an einzelne zufällige Übereinstimmungen in den Sitten und Gebräuchen der Tapúya und seiner Gê-Völker [gehalten] und aus ihnen auf ethnologische und sprachliche Zusammengehörigkeit« geschlossen (Schuller 1912: 85). Die Analyse der wenigen überlieferten »Clan- und Stammesnamen« sowie Personennamen der Tarairyou (z. B. Jan-duwy, Mur-oti, Karu-p-oto) ließe »fast durchwegs ihre aruakisch-karibische Herkunft« erkennen; ebenso das »Suffix -Youw (-yó)« (in Tarairyou) und »yána (lhána), Volk« (in Otschucayana). Auch seien die bei Ehrenreich gelisteten Ortsnamen, »die geographische Nomenklatur in Nord- und Nordost-Brasilien in den Staaten Bahia, Pernambuco, Parahyba, Rio Grande do Norte, Piahy, Ceará, Maranhão und Pará [so] oder ähnlich in (Guyana, Venezuela, Columbien und im Rio Negro-Gebiet, dem Habitat der aruakisch-karibischen Völker« zu finden (1912: 98). Typisch sei weiterhin, dass sich »Clannamen auf -ge (-ye -je) für Crênstämme nur in unmittelbarer Nähe der aruakisch-karibischen Völker

von Central-Nord- und Nordost-Brasilien« finden (1912: 96).

Emil H. Snethlage – »Verwandtschaft mit den Kariri«?

In seinem 1930 erschienenen Artikel »Unter nordostbrasilianischen Indianern« geht auch der Ethnologe Emil Heinrich Snethlage (1897-1939) kritisch auf Ehrenreichs Zuordnung der Tarairyou zur Ge-Sprachfamilie ein und vermutet »eher eine Verwandtschaft mit den Kariri«. Die »nördlichen Ge (Ze) oder Kranstämme [seien] als Savannenbewohner erst verhältnismäßig spät entdeckt worden [und] noch nach 1800 [hätten] nach Paula Ribeiro (S. 193) Horden dieses Volkes in den Tiefkampos in der Nähe der Küste gelebt«. Pero Magalhães de Gandavo sei der »Erste [gewesen], der „Tapuya“, einen Namen, der vielfach statt Ge gebraucht worden ist, erwähnt [und es sei] wahrscheinlich [...], daß er darunter die auch später so bezeichneten Tarairyou oder Otshukayana verstanden [habe]. Gewisse Übereinstimmungen in der Kultur [derselben] mit denen der nördlichen Ge (Klotztanz, Durchbohrung der Ohrläppchen und Lippe zwecks Aufnahme von Holzscheiben bzw. Steinpflöcken, Bekleben des Körpers mit Federn, Erdofen, ein halbes Nomadenleben usw.), verleiteten Ehrenreich (4, S. 86-90), sie den Ge anzugliedern, obwohl sprachlich nur ein einziges Wort eine vollständig unzureichende Stütze dafür bildete«. Bei »Barlaeus, Marcgraf und Roulox Baro« sei zu lesen, »daß eine ganze Anzahl von Eigentümlichkeiten der Tapuya [...] nach Westen und Norden zeigen«. Snethlage scheint »weit eher eine Verwandtschaft mit den Kariri vorzuliegen, denn bei Herckmann werden Cariry, Caririwasy, Caririjouws und Tarairyou zu einer Gruppe zusammengefügt, eben jenen Tapuya Pernambucos und Cearas (Marcgraf S. 282)«. (1930: 139)

Dieser Einschätzung widersprechen möglicherweise Informationen bei de Laet, der die »Caryry« (Kariri) als eine von vier den Tarairyou benachbarten feindlichen Gruppen benennt, die alle in der gleichen Region siedeln: »The first is called Jemho [...] The second group is called Woyana [...] The third is called Caryry [...] and they live far beyond the Arrayal of Parnambuco and maintain friendship with the Portuguese. The fourth is the Caryrywassu [...]; they also dwell in the same region, close to the others.« (Johannes de Laet 1644, in van den Bel/Françoze 2023: 182 f.). Die drei Letztgenannten, die »in Dörfern und Häusern leben«, hätten die Portugiesen gegen die Niederländer unterstützt.

Kürzlich hat sich der Archäologe Juvandi de Souza Santos (2009) in seiner Dissertation mit den sprachlichen

und kulturellen Merkmalen der »Cariri« und »Tarairiú« befasst und behauptet, dass beide sprachlich den »Macro-Jê« zuzuordnen seien (2009: 1, 174, 674). »Die Cariri und Tarairiú [waren] unterschiedliche Gruppen, weisen aber einige gemeinsame Merkmale auf.« (2009: 696) Die bereits von Ehrenreich (1894: 87) bzw. Métraux (1927: 268; 1928: 146) genannte Textstelle bei Markgraf/Piso hinsichtlich der Capes (»roupas«) gibt er – ohne deren Seitenzahl zu nennen – fast wörtlich übersetzt wieder und bezieht diese – ohne die konträre Debatte von Ehrenreich bzw. Métraux zu kennen – auf die Tapuya: »As roupas, quando esses Tapuias as usavam [Die Kleidung, als welche diese Tapuias sie tragen]« (2009: 276).

Tapuyas auf zwei Gemälden von Frans Post

Auf zwei Bildern des Landschaftsmalers Frans Post (c. 1612-1680), der von 1636 bis 1644 in Niederländisch-Brasilien lebte, seien – schreibt Françaizo – Indianer »mit roten (sic) Federumhängen« dargestellt. Auf dem ersten, »Festejo no arraial« (Abb. 10), gemalt 1652, ist im Hintergrund »eine Gruppe Indianer zu sehen, die einen Kreistanz aufführen. Die Mehrheit derselben ist nackt, aber drei tragen einen roten Federschmuck, der vom Kopf bis zu den Hüften reicht; diese Szene erinnert an das Gemälde Tanz der Tapuia von Eckhout«. Auch auf dem zweiten Bild, »Indios na floresta« (Abb. 11), gemalt 1669, ist eine Kreistanzszene dargestellt

und zwei Indianer »tragen einen Umhang aus gelben Federn, auf die gleiche Weise wie auf dem vorhergehenden Gemälde.« (2009: 110)¹² Im Werksverzeichnis zu Frans Post von Corrêa do Lago (2006) sind beide Bilder wie folgt beschrieben: »Es gibt auch einen Tanz nackter Tapuia-Indianer, der sicherlich nach einer genauen Skizze gefertigt wurde, da einige [Tänzer] lange Federkopfbefdeckungen tragen, die bis zur Hüfte reichen. Diese Szene ist nur im letzten Gemälde (113) von Post aus dem Jahr 1669 noch einmal wiederholt. [...] Zacharias Wagner [...] hat derartige Tänze wie folgt beschrieben: „So tanzen die Tapuias, gänzlich nackt, mit schrecklichem Geschrei in einem geordneten Kreis, einer hinter dem anderen.“« (2006: 134 f.).¹³ Bei Bottesi ist »Festejo no arraial« als »Figura 6« (2024) bzw. »Fig. 15« (2023) abgebildet und im zugehörigen Text heißt es: »The natives are represented in the background as naked people dancing in a circle. Among them, the feather cloaks are recognizable in the red spots that emerge from the brown background.« (2023: 71; ähnlich 2024: 14) Der nötige Verweis auf Corrêa do Lago (2006) und Françaizo (2009) fehlt, ebenso die dort geäußerte Einordnung der »natives« als »Tapuya«.

Die Betrachtung von »Festejo no arraial« (Abb. 10) ergibt, dass nicht bei drei sondern bei vier der Tanzenden ein »roter Federschmuck« dargestellt ist und zwar – von rechts – beim zweiten, beim fünften und sechsten sowie zwischen dem dritten und vierten in der gegenüberliegenden Reihe. Von den erstgenannten drei Personen ist die Rückseite gemalt; bei diesen liegt der Federschmuck

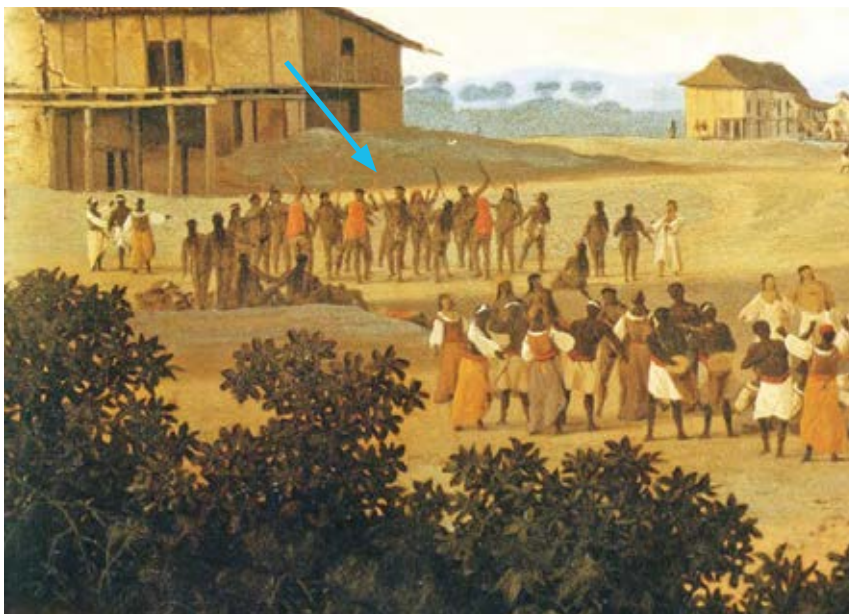


Abb. 10 Bildausschnitt »Festejo no arraial«, Frans Post 1652, Öl auf Holz, 51,1 x 59,1 cm (Corrêa do Lago: 134, Nr. 18)



Abb. 11 Bildausschnitt »Indios na floresta«, Frans Post 1669, Öl auf Holz, 50,8 x 66 cm (Corrêa do Lago: 290, Nr. 113)

wie eine Haube auf dem Kopf, geht Schultern und Rücken bedeckend in ein Cape über und endet oberhalb des Gesäßes. Von dem vierten Tanzenden ist die Vorderseite dargestellt und der rote Federschmuck ist oberhalb des Kopfes und links neben diesem angedeutet. (Derartige Stücke sind im zweiten Teil dieses Artikels als »Kapuze« oder als »Haubencape« definiert.)¹⁴ Mehrere Tänzer heben hellbraun gemalte, pfeilähnliche Gegenstände (Wurfpfeile?) und dunkelbraune bis schwarze Keulen (?) über den Kopf. Außerdem ist bei dreien – dem ersten, vierten und sechsten Tänzer (von rechts in der vorderen Reihe) – ein weißer Schmuck oberhalb des Gesäßes zu sehen. Dieser ist auch auf einem Gemälde Eckhouts (»Krieger«) dargestellt, worauf erstmals Bahnson (1889) und dann Ehrenreich (1894) hingewiesen haben. Auch auf Stichen bei Staden, de Léry und Thevet tragen Tupinambá denselben Schmuck. Er soll aus Federn des Emu oder Nandu (*Rhea americana*) gefertigt worden sein und wurde auf Tupi als *enduape* bezeichnet.

Die Gemälde Eckhouts im Nationalmuseum Kopenhagen

Bahnson hat sich in seinem Artikel »Über südamerikanische Wurfhölzer im Kopenhagener Museum« (1889) auch mit zwei Ölgemälden befasst, zu denen damals nur der

Nachname des Malers (»Eckhout«) bekannt war. Die Bilder seien »gegen 200 Jahre in der k[öni]gl.[ichen] Kunstkammer in Dänemark gewesen, durch deren Inventarium sie zurück bis 1690 nachgewiesen werden können. Zwei von ihnen stellen Mestizen dar, zwei Neger, die übrigen Indianer.« Das eine (Abb. 12, Inv. Nr. EN38A1) »stellt einen hohen, kräftig gebauten Mann dar (Fig. 1), offenbar einen Krieger« und auf dem zweiten (Abb. 13, Inv. Nr. EN38B) sind acht Männer zu sehen, die »einen Tanz aufführen, während zwei Weiber Zuschauer sind. In allen wesentlichen Zügen stimmen die dargestellten Gestalten ganz mit dem oben beschriebenen Krieger überein; sie gehören offenbar demselben Stamme an.« (1889: 221) Ehrenreich gelang bereits 1894 der Nachweis, dass es sich bei den Dargestellten um »Tapuya« bzw. »Tarairyou« handelt.

Die acht Einzelporträts von jeweils einem Mann und einer Frau (Inv. Nrn. EN38A1-8) bilden – wie Obermeier es nennt – »Paarporträts«. Dargestellt sind zwei afrikanische Sklaven, zwei Mestizen, zwei Tupi und zwei Tarairiu. Diese »Progression von den Paarporträts der Tarairiu-Indianer [...] über die Tupi zu den Mischlingen stellt nicht nur eine symbolische Aussageintention dar, sondern entspricht auch den realen Gegebenheiten der damaligen brasilianischen Bevölkerungsstruktur, die nach den Kontakten mit den Europäern und der noch dominanten sozialen Einbindung in tradierte Bräuche [...] bei den Tapuia/Tarairiu oder der stärker europäisierten Lebensweise bei den Tupi auch verschiedene nebeneinander existierende Stufen der Assimilation der damals in Brasilien lebenden Bevölkerungsgruppen aufwies.« (2007: 175 f.) Die Personen auf den Bildern von Albert Eckhout aber auch auf denjenigen von Frans Post und Zacharias Wagner



Abb. 12 »Krieger«, Albert Eckhout 1641, Öl auf Leinwand, 272 x 165 cm (Nationalmuseum Kopenhagen, Inv. Nr. EN38A1)



Abb. 13 »Tanzende Krieger«, Albert Eckhout 1643, Öl auf Leinwand, 168 x 294 cm (Nationalmuseum Kopenhagen, Inv. Nr. EN38B)

sind als fünf Typen dargestellt, die sich durch körperliche Merkmale, wie Haartracht und Hautfarbe, Schmuck und Kleidung sowie in der Hand getragene Objekte unterscheiden: Europäer, Afrikaner, Tupi, Tapuya und Mestizze. Bei den »schon ein wenig akkulturierten Tupi [gehen] die Männer noch mit Pfeil und Bogen zum Fischen [...], die Geschlechtsteile sind aber schon bedeckt« (Obermeier 2007: 177). Die Tarairiu sind hingegen auf beiden Bildern Eckhout – bis auf die Penischnur – nackt, haben lange Haare und halten in den Händen ein Wurf Brett und -pfeile und/oder eine Keule – Merkmale, die zum Teil auch auf den beiden oben genannten Bildern von Frans Post zu erkennen sind. Dargestellt sind also auch hier Tapuya bzw. Tarairiu.

Capes der »Tupinamba« (Métraux) oder der »Tarairyou« (Ehrenreich)?

Métrauxs Argumente bzw. die von ihm gewählten zeitgenössischen Abbildungen und Textstellen in der Literatur reichen nicht für eine eindeutige Zuschreibung der von ihm behandelten Federschmucke im Kopenhagener Nationalmuseum als »Tupinamba«. Ehrenreichs Identifika-

tion der Tapuya Niederländisch-Brasiliens als »Tarairyou« wird in keiner der oben genannten Publikationen widersprochen und lediglich deren Zuordnung zur Gê-Sprachfamilie bezweifelt, wobei das vorgeschlagene Spektrum über »aruakisch-karibisch« (Schuller) bis »Macro-Jê« (Souza Santos) reicht. Die von Ehrenreich aufgeworfene Frage, ob die Tapuya/Tarairyou und die Tupinambá »Federmäntel und die aus Straußenfedern hergestellten Rückenscheiben [endua]« nutzten, wurde seitdem nicht weiter verfolgt. Bei Françaço und Corrêa do Lago sind entsprechende Beobachtungen zwar enthalten, aber beide Autorinnen widersprechen der seit Métraux gängigen alleinigen Festlegung dieser Objekttypen als Tupinambá nicht explizit. Die Belege und Hinweise auf Abbildungen und in Texten aus der Zeit Niederländisch-Brasiliens sind jedoch ausreichend: Auch die Tarairyou trugen Kopf, Schultern und Oberkörper bedeckende Umhänge (»Haubencapes«, »Kapuzen«) und den als *endua* bezeichneten Hüftschmuck aus den Federn des Emu oder Nandu. Im Folgenden werden die bereits genannten fünf Kopenhagener Inventarnummern genauer betrachtet – denn auch Objekte können gelesen werden.

EH5931 – Haubencape

Eine ethnische Zuordnung ergibt sich aus den alten Inventarbüchern nicht, dort heiße es in den Jahren 1689 und 1737 lediglich »Ein langes Indianisches Cape aus roten Fe-

dern« (Due 1980: 28; Gundestrup 1991: 120) – eine zu allgemeine Beschreibung, um das Stück identifizieren zu können. Es ist daher unklar, ob sich die alten Einträge auf dasselbe Objekt beziehen. Die heutige Inventarnummer »EH5931« wurde erst im Jahr 1978 vergeben.



Abb. 14 a EH5931 – Haube (1), Strang gelber Federn (2) und Cape (3), Außenansicht

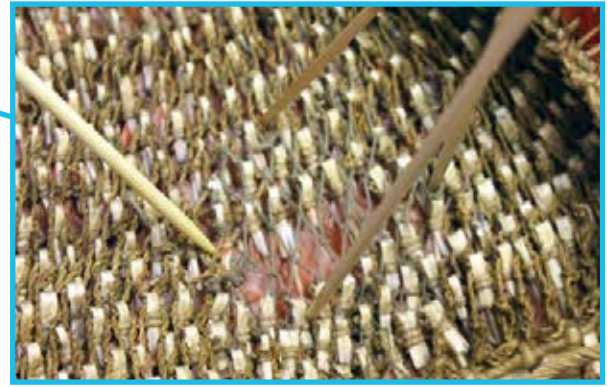
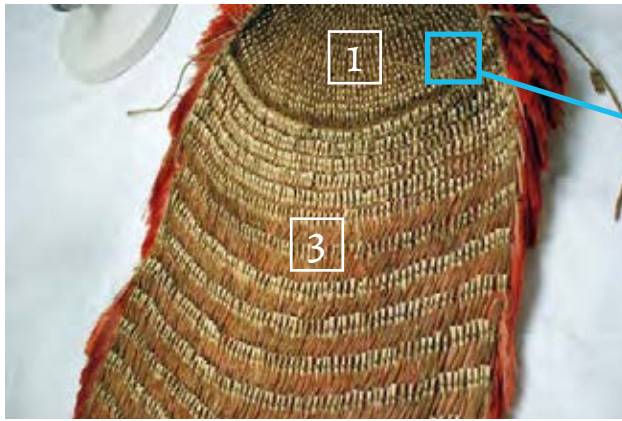


Abb. 14 b EH5931 – Innenansicht: Detail einer Reparatur, beidseitige Verschlussbänder im Bereich des Halses und sechs enger gesetzte Federreihen im Schulterbereich

BEZEICHNUNG UND REGIONALE HERKUNFT

Die heute verwendeten Informationen stammen aus dem 20. bzw. 21. Jahrhundert und sind somit Rekonstruktionen. Métraux bezeichnet das Stück als Haube – im dänischen Artikel »huer« (1927) und im französischen »bonnet« (1928) – und schreibt, dass an dieser ein Nackenteil (»couvre-nuque«, »Nakkeskjuler«) aus »feinen, in einem Netz befestigten Federn« (1927: 261) angebracht ist, das »bis zum unteren Rücken« reicht. (1928: 135)

Verwendet seien die »Federn [...] von Ibis rubra«, die Haube sei »sehr alt« und von den »Tupinamba« (1927: 262). Due nennt es Kopfschmuck (»Hovedtøj«) aus »Brasilien, 16. Jahrhundert« (1979: 48) bzw. »Cape« (»Kappe«, »cloak«) der »Tupinamba, Brasilien« (1980: 27) und bei Gundestrup ist es als »Kappe af Røde Fier« der »Tupinamba, Brasilien« (1991: 120) beschrieben. Bei Buono findet sich die Bezeichnung »Cape« sowie die Zuordnung »Tupinamba« (2009: 350) und bei François wird es Umhang (»Manto«) genannt (2009: 249). Bei Monteiro heißt es

»Tupinambá Cape, 17th Century« (2019: 58) und Costa zitiert Buonos Angaben in ihrem Kapitel 2 »O Manto Tupinamba« (2022: 13).

MASSE, MATERIAL UND ELEMENTE

Das Stück besteht aus drei Elementen (Abb. 14 a, b), die separat in eigenen Arbeitsgängen hergestellt wurden und jeweils an den Seiten bzw. Enden konstruktive Abschlüsse aufweisen: einer Haube aus fast ausschließlich roten Federn (1), einem Strang gelber Federn (2) und einem Cape aus überwiegend roten Federn (3). Die Länge des gesamten Stückes beträgt 120 Zentimeter und die maximale Breite am unteren Rand ist fünfzig Zentimeter. Insgesamt wurden mehr als 3.700 Federn in dem Stück verarbeitet. Da für die Verbindungen von Cape, Strang und Haube das gleiche Material verwendet wurde und die Technik ebenso gründlich ist wie in den Elementen, wird davon ausgegangen, dass diese Kombination indigenen Ursprungs ist (Abb. 15 a, b).

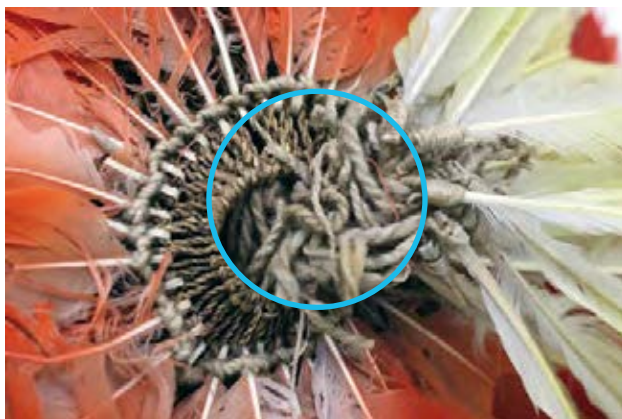


Abb. 15 a EH5931 – Verbindung Haube (1) und Strang gelber Federn (2), Außenansicht

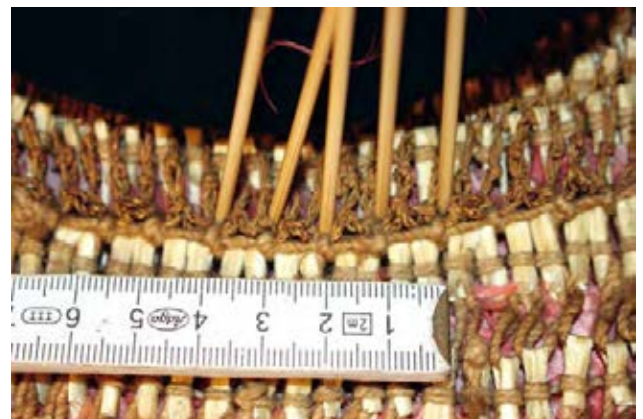


Abb. 15 b EH5931 – Verbindung Haube (1) und Cape (3), Innenansicht



Abb.16 EH5931 – Ara-Federn (Tapirage)



Abb.17 EH5931 – Strang aus gelben Federn, verdrehte Baumwollfäden

HAUBE AUS ROTEN FEDERN

Die Haube (1) ist 31 Zentimeter lang und hat eine maximale Breite von 38 Zentimetern. Für das Netz wurden Pflanzenfasern verwendet. Dieses Material verleiht der Haube eine stabilere Struktur als dies mit Baumwollfäden möglich wäre. Im Netz sind die Spulen der einzelnen Federn um die Maschenknoten geklappt und die so entstehenden Laschen mit einem durchlaufenden Befestigungsfaden aus Baumwolle fixiert. An allen Seiten der Haube sind Randabschlüsse vorhanden, der untere ist so ausgeführt, dass hier das Cape angebunden werden kann.

Es wurden mindestens 1.500 etwa acht Zentimeter lange rote Flügel- und Schwanzfedern von *Eudocimus ruber* verwendet, aber auch drei Ara-Federn. Die eine ist gelb-orange, die zweite blau mit rötlichen Verfärbungen um den oberen Teil des Kiels und von der dritten ist nur noch das untere Stück des Kiels erhalten (Abb. 16). Mindestens bei zwei Federn wurde also die Farbe am lebenden Vogel künstlich verändert (Tapirage).

Auf der Innenseite ist rechts unten auf einer Fläche von etwa 5 x 5 Zentimetern eine Reparatur mit dünnem braunem Baumwollfaden erkennbar. Das Netz ist beschädigt und es fehlen Federn in zwei der Reihen, einmal fünf und einmal sieben Stück (Abb. 14 b).

STRANG AUS GELBEN FEDERN

Der etwa 20 Zentimeter lange Strang (2) besteht aus gelben Federanhängern, die ohne erkennbare Ordnung ineinander verwirrt sind (Abb. 17). Verwendet wurden insgesamt 21 etwa zwölf Zentimeter lange Schwanzfedern von Stirnvögeln, wohl *Psarocolius decumanus* oder *Psarocolius viridis*. Davon sind elf unbeschädigt, bei sieben ist der obere Teil abgebrochen und bei dreien existiert nur noch ein Stück des Kiels. Die Federspule ist jeweils um einen Faden aus grau-weißer Baumwolle geklappt und die Lasche wird durch mehrfaches Umwickeln des Kiels mit diesem Faden fixiert. Mehrere verdrehte Baumwollfäden lassen vermuten, dass einige Federn fehlen.

TRAPEZFÖRMIGES CAPE AUS ROTEN FEDERN

Das ausschließlich aus weißen Baumwollfäden geknotete trapezförmige Cape (3) ist etwa neunzig Zentimeter lang. Es verjüngt sich zur Haube hin auf etwa 38 Zentimeter und verbreitert sich zum unteren Rand auf etwa fünfzig. Im oberen Bereich finden sich sechs eng gearbeitete Federreihen mit etwa 1,5 bis 2 Zentimetern Abstand, darunter folgen 22 Reihen mit Abständen von drei bis vier Zentimetern und bei den untersten drei sind es wieder etwa zwei Zentimeter; insgesamt sind es 32 Reihen.

Es wurden mindestens 2.182 Flügel- oder Schwanzfedern des Roten Ibis von zwölf bis dreizehn Zentimetern

Abb. 18.1

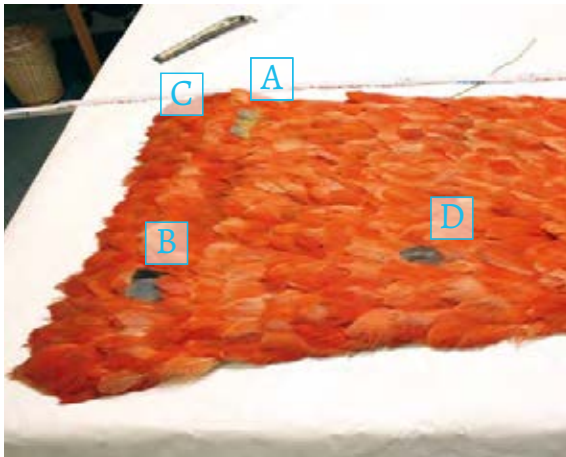


Abb. 18.2

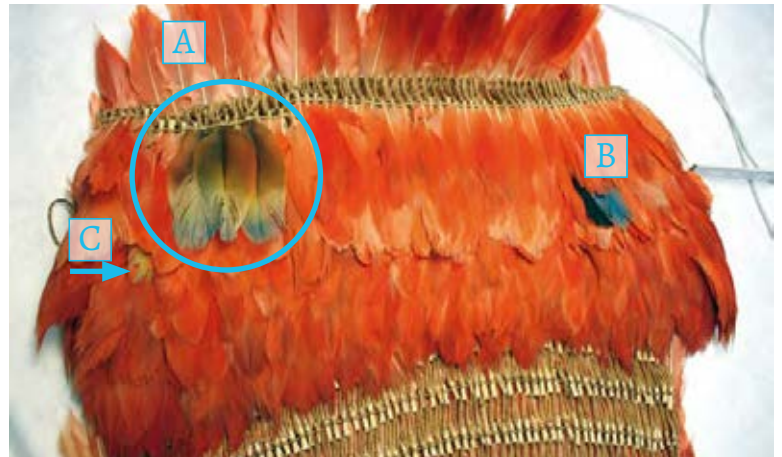


Abb. 18.3

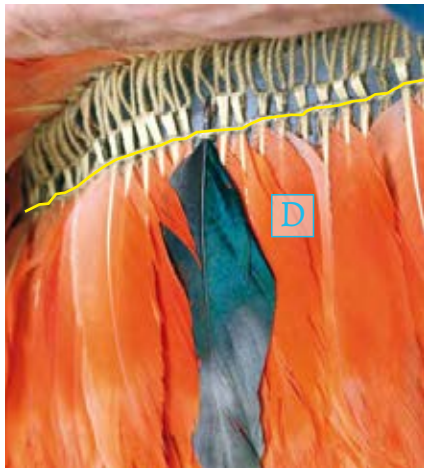


Abb. 18.4

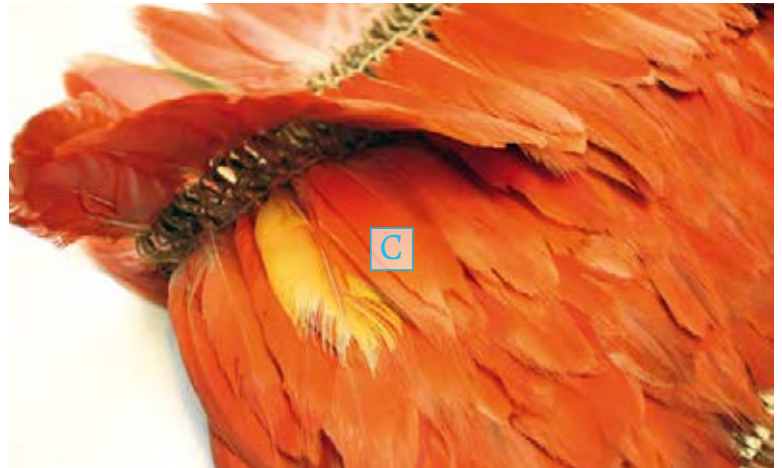


Abb. 18 EH5931 – Federsegmente A-D, durchlaufender Befestigungsfaden

Länge verarbeitet, außerdem neun weitere Federn in vier Segmenten mit den Farben schwarz, blau, blau-grün-rötlich und gelb-orange (Abb. 18). In Segment A (Abb. 18-2) sind es vier lange, blau-grün-rötliche Federn von *Ara macao* oder *Ara chloroptera*. Die Farben sind zur Spitze hin, in dem Bereich, der nicht von der vorhergehenden Federreihe überdeckt war, ins hellblaue ausgebleicht. Unten rechts (Segment B) gibt es eine schwarze Schwanzfeder vom Tukan (*Ramphastidae*) sowie eine grün-blaue und den Rest einer blauen Feder vom *Ara macao* oder *Ara chloroptera*. Von letzterer ist der obere Teil abgebrochen und es sind nur noch etwa vier Zentimeter erhalten. Segment C (Abb. 18-4) bildet – kaum sichtbar – eine einzelne gelb-orange Tapirage-Feder vom *Ara* (*Ara macao*, *Ara chloroptera* oder *Ara ararauna*). Segment D (Abb. 18-3) besteht aus der schwarzen, grün irisierenden Feder einer Moschusente (*Cairina moschata*).

Bei der Herstellung des Cape wurde mit einem gespannten Basisfaden aus Baumwolle begonnen. Zunächst wurde das Netz, ebenfalls aus Baumwollfäden, ge-

knotet. Anschließend wurden die einzelnen Federn befestigt, indem jeweils die Spule über einen Maschenknoten geklappt und die so entstehende Lasche mit einem durchlaufenden Befestigungsfaden fixiert wurde (Abb. 18-3). Auf der Rückseite der Federn, der Innenseite des Cape, verläuft dieser jeweils parallel zueinander und auf der Vorderseite bzw. der Außenseite über Kreuz. Da sich die Federn ziegelförmig überdecken, wurde wohl unten begonnen und nach oben gearbeitet und da die jeweils rechte Feder einen Teil der linken überdeckt, wohl auch von links nach rechts.

Der obere Randabschluss besteht aus dem Basisfaden und den an diesem befestigten Baumwollfäden des Netzes bzw. Laschen der ersten Federreihe. Die Konstruktion wurde so ausgeführt, dass eine Anbindung der Haube möglich ist. Der Verbindungsfaden verläuft oberhalb des Randabschlusses und umfasst die unteren Maschen des Haubennetzes sowie den Basisfaden; alle zwei Federlaschen weist er einfache Knoten auf (Abb. 15 b). Besondere seitliche Randabschlüsse sind nicht erkennbar. Die Fe-

derreihen enden jeweils am letzten Maschenknoten. Beim unteren Randabschluss ist die Anzahl der Federn größer als in den oberen Reihen, denn hier sind sowohl über die Maschenknoten als auch über dazwischen liegende Maschenböden jeweils die Spulen von Federn geklappt. Die so entstehenden Laschen sind mit einem durchlaufenden Befestigungsfaden fixiert.

TRAGWEISE

An der Verbindungsstelle von Haube und Cape ist links und rechts jeweils ein Band vorhanden (Abb. 14 b), zwei weitere befinden sich knapp oberhalb der 22. Federreihe (von oben). Beim Tragen bedeckt die Haube den Kopf. Die beiden oberen Baumwollbänder sind in Höhe des Halses und die beiden unteren im Bereich der Lende ver-

bunden. Dadurch ist das Cape eng an den Schultern und am Rücken fixiert. Die oberen sechs, enger gesetzten Federreihen stabilisieren das Cape im Schulterbereich (Abb. 14 b). Bei einer Körpergröße des Trägers von 1,60 bis 1,70 Metern ist das Gesäss bedeckt und das Cape endet im Bereich der Oberschenkel, oberhalb der Knie.

HAUBENCAPE – VORSCHLAG FÜR EINE NEUBEZEICHNUNG

Bisher wird das Stück in der Literatur als »Haube« (Métraux) bzw. »Cape« (Due, Gundestrup, Buono, Costa, Françozo, Monteiro) bezeichnet, als neuer Terminus wird »Haubencape« vorgeschlagen.

EH5933, EH5934 – Kapuzen

Die heutigen Inventarnummern, EH5933 (Abb. 19) bzw. EH5934 (Abb. 20), wurden im Jahr 1978 vergeben, doch – laut »Tradition« – gehören die Stücke zur »Kunstkamersammlung Südamerikanischer Federarbeiten« (Due

1980: 28). Eine Verbindung zu alten Einträgen gibt es nicht – also auch keine ethnische Zuordnung. Die heute verwendeten Informationen stammen aus dem 20. bzw. 21. Jahrhundert und sind somit Rekonstruktionen.



Abb. 19 a, b EH5933 – Kapuze aus Federn des Roten Ibis, Außenansicht und Innenansicht



Abb. 20 a, b EH5934 – Kapuze aus Federn des Roten Ibis mit einigen blauen Ara-Federn, Außenansicht und Innenansicht

BEZEICHNUNG UND REGIONALE HERKUNFT

Métraux nennt das Stück EH5933 in der 1927 erschienenen dänischen Version seiner Arbeit »Huer« (Haube), in der französischen von 1928 »Capuchon« (Kapuze). Einen Grund für diese Differenzierung gibt er nicht und schreibt lediglich, dass es »*möglicherweise ein Kopf und Nacken bedeckender Kopfschmuck*« sei (1928: 135). Die Inventarnummer EH5934 kannte er nicht. Bei Due werden beide Stücke als Kopfschmuck (»Hovedtøj«) »Brasilien, 16. Jahrhundert« bezeichnet (1979: 49) und später den »Tupinamba« zugeschrieben (1980: 28). In Gundestrup sind es Kopfschmucke (»Hovedbeklædning«) der »Tupinamba« (1991: 120). Buono nennt lediglich die Inventarnummern EH5933 bzw. EH5934 bei ihrer Auflistung von »Capes der Tupinamba« (2015b: 181; 2018: 14) und Costa zitiert Buono (2022: 13).

MASSE UND MATERIAL

Für die beiden trapezförmig gearbeiteten Stücke sind Federn des Roten Ibis verwendet worden. Für das Netz und für die Laschenfixierungsfäden wurden ausschließlich Schnüre aus Pflanzenfasern verwendet.

EH5933: Das Stück ist 58 Zentimeter lang und war ursprünglich am unteren Rand mindestens 80 Zentimeter breit – hier fehlt ein Teil des Netzes. Vom Zentrum bis zum unteren Abschluss sind es mindestens 19 Federreihen und vom Zentrum zum vorderen Abschluss, der beim Tragen im Stirnbereich lag, sind es mindestens drei. Die Anzahl der zehn bis zwölf Zentimeter langen Federn nimmt pro Reihe von oben nach unten zu. Wegen des Schadens kann die Anzahl der Federn nur grob geschätzt werden: Bei insgesamt 22 Reihen kann von mindestens 700 bis 800 Federn ausgegangen werden. Die roten sind

von Flügel und Schwanz und die etwa 80 roten mit schwarzer Spitze sind Flügelfedern – letztere sind fast nur vom linken Flügel (Abb. 19 a).

EH5934: Das Stück ist 51 Zentimeter lang und die breiteste Stelle misst am unteren Rand 40 Zentimeter. Die Federn sind fünf bis sechs Zentimeter lang. Die Mehrzahl der Federn ist vom Roten Ibis, wohl vom Flügel und Schwanz, und an zehn Stellen gibt es blaue Federn vom Körper oder Flügel des *Ara macao*. Vom Zentrum bis zum unteren Abschluss sind es 22 Federreihen und vom Zentrum zum vorderen Abschluss, der beim Tragen im Stirnbereich lag, sind es drei. Die Anzahl der Maschenknoten, an denen mindestens zwei Federn fixiert sind, nimmt von oben (ca. 30) nach unten (ca. 45) zu. Bei insgesamt 25 Reihen kann von etwa 2.000 Federn ausgegangen werden (Abb. 20).

HERSTELLUNG

Zunächst wurde das Netz geknüpft, indem ein Basisfaden gespannt wurde und die einzelnen Pflanzenfaserfäden daran verknotet wurden, erkennbar als runde Öffnung im Zentrum (Abb. 21). Die erste Federreihe ist jeweils in der ersten Maschenknotenreihe, allerdings sind bei EH3933 nur noch Reste der Spulen erhalten. Jede zweite Knotenreihe bleibt ohne Federn. Die längs beschnittenen Spulen (EH3933) bzw. Spulen je zweier Federn (EH3934) sind jeweils um einen der Knoten geklappt und die jeweils entstehende Lasche ist mit einem eigenen Faden aus Pflanzenfaser doppelt umschlungen und verknotet (Abb. 22). Die Federn bilden – von der Innenseite betrachtet – horizontale Bögen und vertikale Reihen (Abb. 19 b, 20 b). Besondere Randabschlüsse sind an keiner Seite erkennbar.



Abb. 21 EH5933 – runde Öffnung, Reste der Spulen, Laschenfixierung mit jeweils einem Pflanzenfaserfaden, Außenansicht

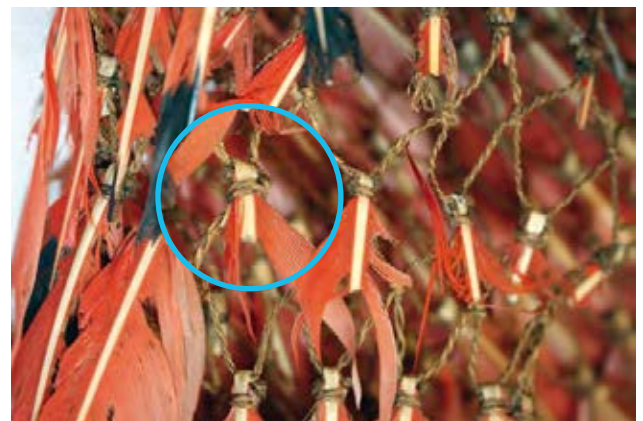


Abb. 22 EH5933 – Laschenfixierung mit jeweils einem Pflanzenfaserfaden, Außenansicht

SCHÄDEN

EH5933: Im Kopfbereich der Stücker sind meist nur noch Kielreste vorhanden, aber das Netz ist erhalten. Weitgehend vollständig ist das Capeteil bis zur neunten Federreihe. Die gravierendsten Schäden finden sich in der unteren Hälfte ab der 10. Reihe. Links unten (Innenansicht) sind mehrere Maschen gerissen und nur noch Reste der Federkiele erhalten, dann ist ein etwa 15 Zentimeter langes Stück des unteren Randes vorhanden und der anschließende rechte Teil ist zerstört. Eine Reparatur findet sich auf der linken Seite zwischen der 4. und 8. Federreihe (von unten): Dort ist eine Fehlstelle ohne Federn von etwa 10 x 10 Zentimetern und das Netz wurde mit einem dünnen grau-braunen Faden restauriert.

EH5934: Im Stirnbereich der Stücker sind etliche Federn abgebrochen, hier ist auch eine Reparatur im Netz mit weiß-grauem Faden, ansonsten gibt es wenig Schäden. Weiter unten fehlen vereinzelt Federn und an mehreren Stellen ist das Netz gerissen. Der Kiel einer blauen

Ara-Feder wurde später durch den Maschenknoten einer federfreien Reihe gesteckt.

TRAGWEISE

Beim Tragen wurde die Kapuze über den Kopf gezogen und der rückwärtige Teil hing über den Rücken, bedeckte die Schultern und endete unterhalb derselben. Verschlussbänder sind nicht vorhanden.

KAPUZE – VORSCHLAG FÜR EINE NEUBEZEICHNUNG

Alle Teile der beiden Stücke sind aus dem gleichen Material und mit derselben Technik hergestellt. Sie sind nur etwa halb so lang wie das Haubencape (Inv. Nr. EH5931) und bedecken beim Tragen den Oberkörper nicht vollständig. Daher wird für diesen Typus der Terminus »Kapuze« vorgeschlagen, den bereits Métraux für das Stück EH5933 verwendete.

EH5935 – eine Haube, zwei Teile von Federbinden und der untere Teil eines Capes

Die heutige Inventarnummer »EH5935« erhielt das Stück im Jahr 1978, da es laut »Tradition« zur »Kunstkammer-sammlung Südamerikanischer Federarbeiten« gehört (Due 1980: 28). Eine Zuordnung zu alten Einträgen gibt es nicht und auch keine Angabe zur Ethnie. Alle heute verwendeten Informationen stammen aus dem 20. bzw. 21. Jahrhundert.

BEZEICHNUNG UND REGIONALE HERKUNFT

Das Stück wird von Métraux in beiden Artikeln erwähnt, in der dänischen Version nennt er es »lille Slag« (kleiner Umhang), »der als Kopfschmuck verwendet wurde« (1927: 259) und in der französischen Federhaube (»bonnet de plumes«) bzw. Federumhang (»pélerine de plumes«) (1928: 134, 135). Es sei »ohne Zweifel ein Kopfschmuck, der Haupt und Nacken bedecken soll« (1927: 263). Bei Due ist es ein Kopfschmuck (»Hovedtøj«) aus »Brasilien, 16. Jahrhundert« (1979: 49) der »Tupinamba« (1980: 28) und Gundestrup bezeichnet es als Kopfschmuck (»Hovedbeklædning«) der

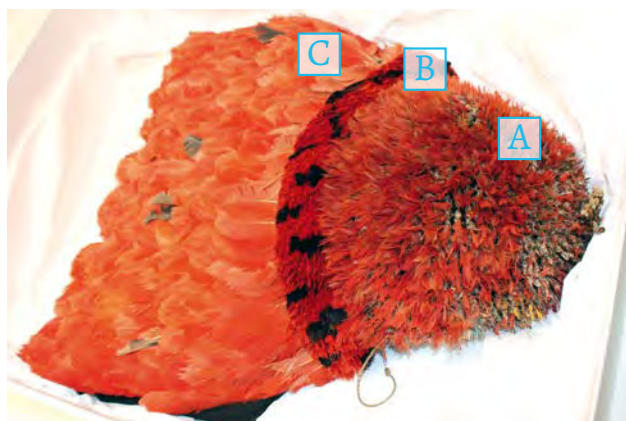


Abb. 23 a EH5935 – Haube (A), »Kragen« (Teile zweier Federbinden) (B) und unterer Teil eines Capes (C), Außenansicht



Abb. 23 b EH5935 – Haube (A), »Kragen« (Teile zweier Federbinden) (B) und unterer Teil eines Capes (C), Innenansicht

»Tupinamba« (1991: 120). Buono nennt die Inventarnummer EH5935 bei ihrer Auflistung der »Tupinambá-Capes« (2015b: 181; 2018: 14) und in einer Bildlegende steht: »Tupinambá cape, Brazil, 16th–17th century, feathers« (2015b: 181) – was wiederum Costa zitierend übernimmt (2022: 13).

EINE INVENTARNUMMER – DREI OBJEKTTYPEN

Alle bisherigen Bezeichnungen berücksichtigen nicht, dass es sich um eine nicht-indigene Kombination eigenständiger Objekte – Haube (A), Federbinde (B), Cape (C) – handelt, die aus unterschiedlichen Materialien bestehen, mit verschiedenen Techniken hergestellt wurden und jeweils Randabschlüsse aufweisen, die keine Verbindung derselben vorsehen (Abb. 23 a, b). Vor allem die Techniken sind so unterschiedlich, dass anzunehmen ist: Die Hersteller entstammen verschiedenen Traditionen. Zwar dominiert bei allen drei Bestandteilen die Farbe rot, jedoch sind diese Federn bei der Haube und den Federbinden vom Ara und nicht wie beim Rest des Capes vom Roten Ibis.

MASSE, MATERIAL UND BESTANDTEILE

Die Gesamtlänge des Stückes ist 60 Zentimeter und die maximale Breite 46. Verwendet wurden Fäden aus Pflanzenfasern und Baumwolle sowie Federn. Das Objekt besteht aus drei Teilen: einer Haube aus mehrheitlich roten Federn (A), einem rot-schwarzen »Kragen« (B) und dem unteren Teil eines Capes aus roten Federn (C). Ein deutlicher Hinweis auf eine spätere Kombination derselben im europäischen Kontext sind die sehr nachlässig ausgeführten Verbindungen. Der untere Randabschluss der Haube ist mit einem hellen dünnen Faden – wohl europäischen Ursprungs – am oberen Kragenrand vernäht (Abb. 24 a) und einzelne Federlaschen bzw. Baumwollfäden des Capes sind mit einem solchen am unteren Rand des Kragens fixiert (Abb. 24 b). Ein solcher Faden wurde auch zum Vernähen der beiden Binden (»Kragen«) verwendet.

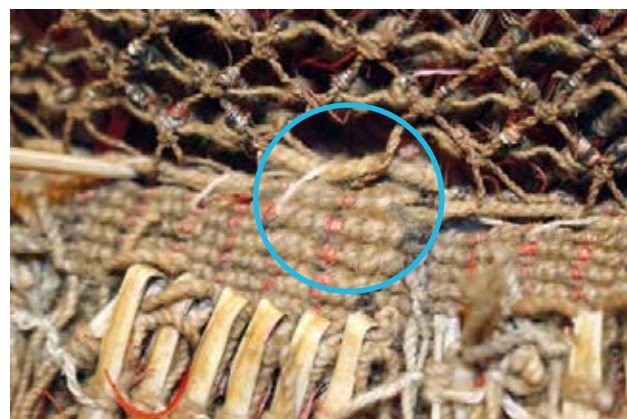


Abb. 24 a EH5935 – Verbindung von Haube (A) und »Kragen« (B) mit hellem dünnem Faden, Innenansicht

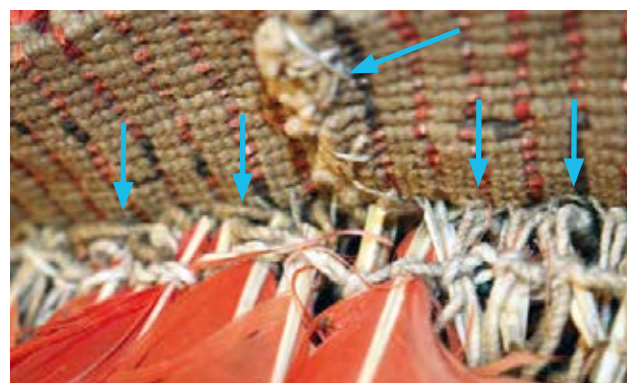


Abb. 24 b EH5935 – Verbindung von »Kragen« (B) und Capeteil (C) mit hellem dünnem Faden, Innenansicht

(A) HAUBE

Die Haube ist am rückwärtigen Abschluss 40 Zentimeter breit und etwa 20 Zentimeter hoch. Mehrere dutzend Schnüre aus zwei ineinander verdrehten Pflanzenfasern sind zu einem Netz verknotet, dessen Zentrum eine runde Öffnung ist, die beim Tragen etwa im Bereich des Haarwirbels liegt. Aus derselben ragt ein vier Zentimeter langer Strang aus weißen und braunen Baumwollfäden nach oben, dessen unteres Ende mit einer schwarzen Masse verklebt ist (Abb. 25 a, 25 d) – wahrscheinlich ein Gemisch aus Bienenwachs und Baumharz. Zunächst wurde das Netz fertiggestellt, anschließend wurden jeweils um einen Maschenboden die Spulen mehrerer Federn geklappt und die Laschen mit einem durchlaufenden Baumwollfaden fixiert (Abb. 25 b). Dieser ist meist vier bis sechs Mal um die Federkiele gewickelt, wird dann wieder nach unten geführt, dort verknotet und führt zur nächsten Federgruppe (Abb. 25 c). Die Laschenfixierungsfäden laufen parallel zum rückwärtigen Randabschluss und deren Enden sind jeweils am vorderen Randabschluss verknotet. Es sind geschätzt etwa 30 Federreihen

Gesamt	L = 60, B = 46	Pflanzenfaser, Baumwolle
(A) Haube	L = 20, B = max. 40	Pflanzenfaser, Baumwolle
Federn rot, gelb, blau	L = ca. 2	Ara sp., Körper
(B) Kragen	L = 42, B = 4,5	Baumwolle
Federn rot	L = ca. 2	Ara sp.
Federn schwarz	L = ca. 2	Ramphastidae oder Cracidae
(C) Cape	L = 40, B = 42 bis 48	Baumwolle
Federn rot	L = ca. 8	Eudocimus ruber

bis zum Zentrum und von dort etwa zehn bis zum vorderen Rand im Bereich der Stirn. Bei etwa 50 Federbüscheln pro Reihe und zwei bis drei Federn pro Büschel, könnten zwischen 4.000 und 6.000 Federn verarbeitet worden sein. Es handelt sich um die zwei bis drei Zentimeter langen roten Federn von *Ara macao* und *Ara chloroptera* sowie um einige gelbe und blaue Federn vom *Ara ararauna* oder *Ara macao*. Bei den wenigen Ara-Federn mit oranger Färbung könnte es sich um Tapirage handeln. Die Randabschlüsse bestehen aus einem etwas dickeren Baumwollband, das am Netz in regelmäßigen Abständen mit einem dünnen Baumwollfaden verknotet ist, und einem Federband, das an ersterem befestigt ist (Abb. 25 d). Bei diesem sind die Spulen der Federn um einen Basisfaden aus Baumwolle geklappt und die Laschen mit einem durchlaufenden Laschenfixierungsfaden zweimal umwickelt.

An den vorderen und seitlichen Randabschlüssen enden jeweils die einzelnen Laschenfixierungsfäden.

Beim Tragen bedeckte die Haube den Kopf bis in den Nacken und der Strang aus weißen und braunen Baumwollfäden lag dann etwa in Höhe des Haarwirbels. Am unteren Randabschluss ist links und rechts je eine aus den verschiedenen Baumwollfäden gebildete Schnur vorhanden. Mit diesen beiden konnte die Haube um den Hals des Trägers fixiert werden. Auf der linken Seite ist diese zwölf Zentimeter lang, auf der rechten ist sie abgerissen. Das Netz ist weitgehend intakt und es sind nur wenige, kaum auffallende Reparaturen mit grauem Faden vorhanden. An den Federn sind stärkere Schäden feststellbar, hier ist vor allem der Stirnbereich betroffen.

FAZIT: Die Haube wurde als eigenständiger Feder schmuck hergestellt.



Abb. 25 a EH5935 – Strang aus weißen und braunen Baumwollfäden, Außenansicht



Abb. 25 b EH5935 – um Maschenböden geklappte Federspulen und durchlaufende Laschenfixierungsfäden aus Baumwolle, Innenansicht

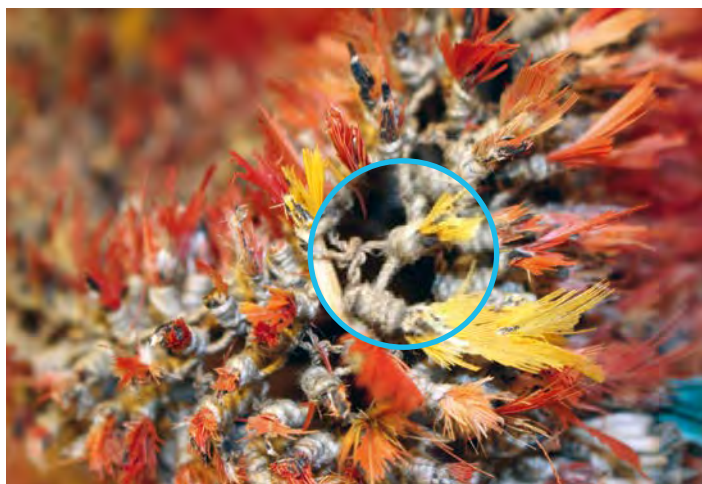


Abb. 25 c EH5935 – Führung des Laschenfixierungsfadens, Außenansicht

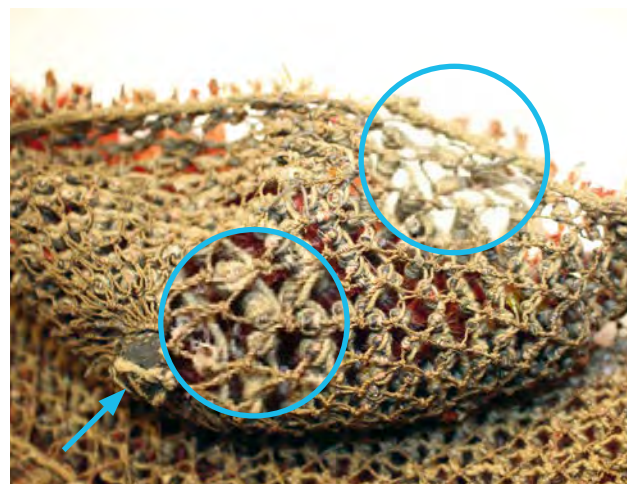


Abb. 25 d EH5935 – Randabschluss mit Federband und Führung des Laschenfixierungsfadens, Innenansicht

(B) »KRAGEN« BZW. FEDERBINDE – TEILE VON ZWEI STIRNBINDEN ODER EINEM GÜRTEL?

Der »Kragen« ist 42 Zentimeter lang und etwa 4,5 breit. Auf der Außenseite zeigt dieser auf rotem Untergrund schwarze Muster: Zwei Linien in Form eines weit geöffneten »V« und acht Striche – jeweils vier unten und vier oben (Abb. 23 a). Auf der Innenseite sind die Farben der eingeknüpften roten und schwarzen Federn als Streifen zwischen den Baumwollsegmenten zu sehen (Abb. 24 a, 26). In der Mitte des »Kragen« befindet sich eine Naht: Hier



Abb. 26 EH5935 – »Kragen« (Teile zweier Federbinden) (B) mit Naht aus dünnem hellem Faden, Innenansicht

wurden zwei etwa gleich lange Teile von Federbinden zusammengefügt (Abb. 24 b, 26). Hinsichtlich der Breite und der Machart könnten es Teile zweier Stirnbinden oder eines Federgürtels gewesen sein. Die Enden zeigen, dass diese unsachgemäß zerschnitten und die jeweils ca. 20 Zentimeter langen Teile mit einem hellen Faden auf einfachste Weise vernäht sind – wohl der gleiche Fadentyp, der auch zur Verbindung von Haube, Kragen und Cape verwendet wurde. Der Autor geht davon aus, dass es sich um Fäden europäischer Machart handelt.

Bei den bisher behandelten Objekttypen (Cape, Haube) wurde zuerst ein Netz geknüpft und dann wurden die Federn eingehängt. Hier ist das anders: Knüpfen und Fixieren der Federn ist ein Arbeitsgang. An 16 längslaufenden Fäden aus weißer Baumwolle sind die etwa drei Zentimeter langen roten Körperfedern von *Ara macao* und schwarze Federn, wahrscheinlich vom Tukan (*Ramphastidae*) oder von Hokkohühnern (*Cracidae*), fixiert, deren

Spitzen meist gerade kupiert sind. Die Spulen von drei bis vier Federn wurden um einen der Fäden geklappt und die Laschen mit einem querlaufenden Laschenfixierungsfaden zwei Mal umwickelt, verknotet und dann zum nächsten Faden geführt. Die Federreihen verlaufen also quer zu diesen und dazwischen sind jeweils mehrere Reihen von Verknotungen. Vermutlich wurde mit einem einfachen Webrahmen gearbeitet; jedenfalls ist die Herstellung einfacher, wenn die längslaufenden Fäden parallel gespannt sind. Bei beiden Federbindenteilen wurden

jeweils 31 Federreihen gezählt. Bei jeweils 16 Büscheln pro Reihe und jeweils drei bis vier Federn pro Büschel sind 3.000 bis 4.000 – meist gut erhaltene – Federn verarbeitet worden; etwa zehn Prozent davon sind schwarz. Da die Randabschlüsse jeweils links bzw. rechts abgeschnitten sind, kann zu diesen nichts gesagt werden. Auf der Innenseite sind die Fäden bedeckende graue Materialreste sichtbar; möglicherweise war hier ein Etikett aufgeklebt.

FAZIT: Die Federbinde ist als eigenständiger Federschmuck hergestellt.

(C) UNTERE HÄLFTE EINES CAPES

Die Maschenknoten des Netzes haben vertikal etwa drei und horizontal etwa einen halben Zentimeter Abstand voneinander (Abb. 23 b). Zunächst wurden bei den Federn ein Teil der Fahne um den unteren Kiel entfernt und die Spulen längs beschnitten. Diese sind dann jeweils um einen Maschenknoten geklappt und die entstehenden Laschen mit einem durchlaufenden Befestigungsfaden aus Baumwolle fixiert. Auf der Rückseite der Feder, also der Innenseite des Capes, verlaufen die Fäden parallel zueinander und auf der Vorderseite, also der Außenseite, kreuzen sie sich. Beim Einhängen der Federn im Netz blickte der Hersteller wohl auf dessen Außenseite und es wurde unten mit dem Einhängen begonnen sowie von links nach rechts gearbeitet, denn die Federn überlappen sich entsprechend. Erhalten ist nur der untere Teil des Capes, die obere Hälfte wurde abgeschnitten – dies zeigt der Vergleich mit dem Haubencape (Inv. Nr. EH5931). Es sind

massive Schäden erkennbar; deutlich sind an mehreren Stellen die nach oben ragenden Schlaufen erkennbar (Abb. 27). Ein weißer Faden ist – wohl zur nachträglichen Stabilisierung – eingearbeitet und mit einem solchen Faden sind auch an drei Stellen Reparaturen ausgeführt. Der erhaltene Teil hat elf horizontale Federreihen und ist inklusive Federn 38 Zentimeter lang sowie maximal 48 Zentimeter breit. Einen unteren Abschluss bzw. seitliche Randabschlüsse in besonderer Technik gibt es nicht. Die Federreihen enden, indem der jeweils durchlaufende Befestigungsfaden nach der letzten Lasche zwei oder drei Mal um den Federkiel geschlungen und unter der Umwicklung durchgezogen ist. Die Federn sind vom Flügel und Schwanz des Roten Ibis. In der fünften Reihe von oben sind jeweils paarweise an vier Stellen insgesamt acht Federn mit schwarzer Spitze – also von dessen Handschwinge – vorhanden. Die Federanzahl schwankt

pro Reihe zwischen 68 und 72. In der fünften Reihe fehlen zwei Federn; hier wurden die leeren Schlaufen mitgezählt. In diesem Teil des Capes sind also mindestens 772 Federn verarbeitet worden. Da mehr als die Hälfte fehlt, waren es ursprünglich wohl mehr als 1.600 Stück. Ein Vergleich mit dem Haubencape (Inv. Nr. EH5931) zeigt, dass die Hersteller der gleichen Tradition angehörten: Es wurden ausschließlich Baumwollfäden verwendet und die Machart des Netzes sowie die Verbindungstechnik der Federn sind gleich.

FAZIT: Das Cape ist als eigenständiger Federschmuck hergestellt.

EINE EUROPÄISCHE KREATION

Beim Tragen waren der Kopf, der Nacken, die Schultern und der obere Teil des Rückens bedeckt. Unerkannt war bislang, dass das Arrangement der Teile nicht von

den indigenen Herstellern ausgeführt wurde: Die vier Bestandteile wurden separat gefertigt, weisen keine Randabschlüsse auf, die eine Verbindung vorsehen, sind auf sehr einfache Art mit in Europa hergestellten Fäden vernäht und die Objekttypen Cape und Federbinde wurden zerschnitten. Das Stück entspricht den Modevorstellungen an europäischen Adelshöfen des 16. oder 17. Jahrhunderts: Brasilianischer Körperschmuck ist nach dem Konzept herrschaftlicher Umhänge zusammengefügt.



Abb. 27 EH5935 – Schnittstelle mit massiven Schäden und stabilisierendem hellem Faden, Innenansicht

EHc52: Ein Cape, ein Gürtel und sechs Zöpfe

Ein Etikett aus grauem Karton, auf dem mit schwarzer Tinte die Inventarnummer »EHc 52.« steht, ist am Netz mit einem grünen Bändchen befestigt und wurde wohl im Lauf der Inventarisierung der 1820er-Jahre angebracht.

BEZEICHNUNG UND REGIONALE HERKUNFT

In seinen Artikeln nennt Métraux das Stück »Cape der Tupinamba« (»Kappe« bzw. »manteaux«). Ein sehr wichtiges Detail sei, dass es »auf halber Höhe mit einem Gürtel versehen ist, von welchem verschiedene Schwänze« aus Federn



Abb. 28 a EHc52 – überwiegend rotes Cape (A) mit 14 andersfarbigen Segmenten (A bis N) sowie Federgürtel (B) und sechs Zöpfe (C), Außenansicht



Abb. 28 b EHc52 – Cape (A), Innenansicht

herabhängen, »deren Enden mit Hilfe einer groben Baumwollkordel befestigt sind« (Abb. 28 a). Due bezeichnet es als »Kappe« bzw. »Cloak« der »Tupinamba« und zitiert als zugehörigen Text des alten Inventars von 1689 »Een stoer Indiansk Krafve af Dito [Røde og Hvide fugle-] Fedre.« bzw. des Inventars von 1737 »Een stor Indiansk Kaabe af Dito [røde og hvide Fugle-] Fiær« (1980: 28) – wobei »Krafve« Kragen und »Kaabe« Cape bedeuten. Fast die gleichen Angaben finden sich bei Gundestrup: »Kappe« bzw. »Cloak« der

»Tupinamba«. Allerdings nennt sie andere Texte der Inventare und als alte Schranknummer der Kunstkammer »820/373« (1991: 120) – bei Due ist es »820/374« (1980: 27). Die zitierten Beschreibungen in den Inventarbüchern sind so vage, dass eine Zuordnung des Stückes nicht schlüssig sein kann, vor allem, da am Stück keine weißen Federn vorhanden sind. Bueno listet es als eines von elf »Capes der Tupinamba« (2009: 354; 2015b: 188), Françaço nennt es »Manto« also »Umhang« (2009: 249) und Costa reproduziert lediglich die Angaben von Bueno (2022: 13).

EINE INVENTARNUMMER – DREI OBJEKTTYPEN

Es handelt sich um eine nicht-indigene Kombination eigenständiger Objekttypen: Cape (A), Federgürtel (B), Zöpfe (C). Die Enden des Federgürtels sind im Netz des Cape einfach verknotet (Abb. 29) und dieser ist zusätzlich an sechs Stellen mit Fäden im Netz fixiert. Vier der sechs Federzöpfe sind am Federgürtel und zwei direkt im Netz des Capes befestigt; dafür wurden mindestens drei unterschiedliche Fadentypen verwendet. Die Verbindungstechnik ist einfach, die verwendeten Fäden sind europäischer Machart und der eingehängte Federgürtel (zer)stört die Struktur des Capes: klare Hinweise darauf, dass

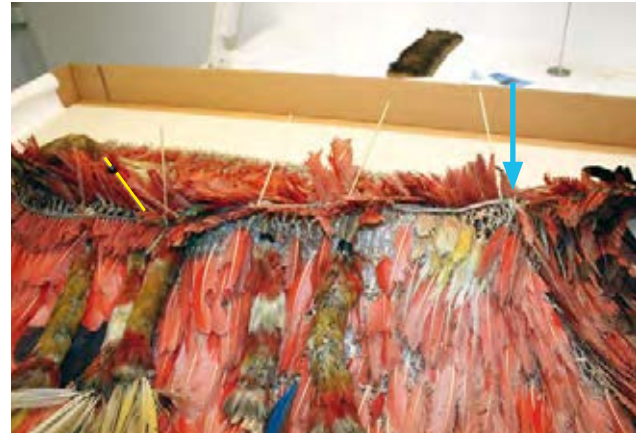
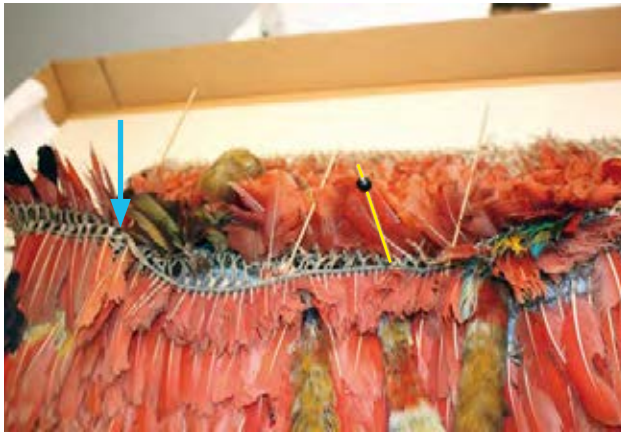


Abb. 29 EHC52 – Verlauf des Federgürtels (B) im Cape (A), Außenansicht

diese Teile nicht von den Herstellern und ursprünglichen Nutzern, sondern im Rahmen einer sekundären Nutzung in Europa angebracht wurden.

MASSE UND MATERIAL DER BESTANDTEILE

Verwendet wurden bei allen Bestandteilen ausschließlich Fäden aus Baumwolle. Due und Gundestrup nennen eine Gesamtlänge von »110 cm«, das eigene Aufmaß ergab 102 Zentimeter sowie eine Breite zwischen 116 Zentimetern (oben) und 145 (unten). Bei den Maßangaben ist zu bedenken, dass elastische Strukturen keine exakten Messungen zulassen.

Die Länge der im Cape verwendeten Federn variiert zwischen sieben und elf Zentimetern. Der Federgürtel ist etwa 90 Zentimeter lang, etwa einen breit und die Federn ragen beim Tragen um die Hüfte etwa sechs Zentimeter empor. Die Federzöpfe sind etwa vier Zentimeter breit und etwa 26 lang – hinzu kommen die gelben Federanhänger mit einer Länge zwischen 15 und 18 Zentimetern.

CAPE AUS FEDERN DES ROTEN IBIS MIT FARBSEGMENTEN UND BALGTEILEN (A)

Zunächst wurde das Rauten bildende Netz hergestellt, indem horizontal ein Faden gespannt und an diesem die einzelnen vertikal laufenden Fäden verknotet wurden. Dieser obere Abschluss ist nicht mehr vorhanden; stattdessen befindet sich hier ein weißer – wohl industriell gefertigter – Faden, der durch die oberen Maschen geführt ist. Die ersten zwei Federreihen folgen dicht hintereinander mit nur etwa 1,5 Zentimetern Abstand. Ab der dritten Reihe sind es etwa drei Zentimeter und die Federn sind jeweils in den oberen bzw. unteren Maschenknoten einer Raute fixiert. Der horizontale Abstand der in den Maschenknoten verarbeiteten Federn liegt bei etwa

einem Zentimeter. Vor dem Einhängen derselben wurden jeweils ein Teil der Fahne um den unteren Kiel entfernt und die Spulen längs beschnitten. Beim Anbringen der Federn blickte der Hersteller wohl auf die Außenseite des entstehenden Capes. Die Spulen der Federn sind jeweils über einen Maschenknoten geklappt und die so entstehenden Laschen mit einem durchlaufendem Befestigungsfaden fixiert (Abb. 28 b, 31 b). Auf der Rückseite der Federn, der Innenseite des Capes, verläuft der Faden jeweils parallel und auf der Vorderseite über Kreuz. Da sich die Federn ziegelförmig überdecken, wurde unten begonnen und nach oben gearbeitet und da die jeweils rechte Feder einen Teil der linken überdeckt, wohl auch von links nach rechts. Randabschlüsse in besonderer Technik sind nicht vorhanden.

Überwiegend wurden die Schwanz- und Flügel Federn des Roten Ibis verarbeitet. Deren Skala reicht von rosarot bis scharlachrot und ist im Cape für Farbeffekte eingesetzt. Die rot-schwarzen Federn sind von der Handschwinge dieses Vogels. In der roten Fläche sind insgesamt 14 andersfarbige Segmente (A bis N) in vier horizontalen Reihen angeordnet: Vier im unteren Bereich (A-D), dann drei (E-G) bzw. vier in der Mitte (H-K) und drei im oberen Teil (L-N). Von der vertikalen Mittellinie her gesehen, sind in der linken Hälfte des Capes sieben Segmente (A, B, E, F, H, I, L) und in der rechten fünf (C, D, G, K, N); annähernd mittig sind zwei Segmente (J, M). Die Segmente sind jeweils zwischen sechs und zehn Zentimeter breit und sieben bis neun Zentimeter lang. Die Anzahl der Federreihen liegt meist bei drei bzw. vier, ist aber wegen der Schäden mit den vorliegenden Fotos nicht immer eindeutig feststellbar. Die Federn in den Segmenten sind überwiegend von Aras (*Ara macao*, *Ara chloroptera*, *Ara ararauna*), nur in zweien (C, E) sind die



Abb. 30 a, b EHC52 – Lachsrote Tapirage-Federn vom Ara im Cape (A), Außenansicht



Abb. 30 c EHC52 – Gelb-orange Tapirage-Federn vom Ara im Cape (A), Außenansicht

grünen Schwanz- oder Flügel Federn von Amazonen vorhanden und in Segment F die schwarz-roten Flügel Federn des roten Ibis. In acht Segmenten gibt es Tapirage-Federn, wobei zwei Farbeffekte unterschieden werden können: die Verfärbung von Blau oder Rot nach Lachsrot (Abb. 30 a, b) bei elf Federn (Segment A, C, I) sowie von Blau oder Rot nach Gelb-orange (Abb. 30 c) bei mindestens 53 Stück (Segment A, B, H, K, L, M). In zehn Segmenten sind blaue bzw. blau-grüne bzw. blau-gelbe Federn enthalten (A, B, D, E, G, I, J, L, M, N), zwei Segmente (H, K) enthalten ausschließlich gelb-orange Federn (Tapirage). In weiteren vier Segmenten (A, B, L, M) ist mindestens eine derselben nachweisbar. In Segment C sind die Oberseiten von sieben Federn lachsrot und die Unterseiten tiefrot;

hier scheint das Bleichen von Federn eingesetzt worden zu sein, möglicherweise indem diese – vor der Verarbeitung – intensivem Sonnenlicht ausgesetzt wurden.

An mindestens sieben Stellen gibt es braune Balgteile (Abb. 31 a), teilweise mit gelblichen und rötlichen Federresten, vom Halsbereich oder Bürzel des Tukans (*Ramphastidae*). An fünf Stellen (2, 3, 5, 6, 7) sind diese sicher identifizierbar. Das nur noch rudimentär vorhandene Balgteil 1 könnte ebenfalls von einem Tukan sein, während es sich bei Nummer 4 wohl um ein Stück Fell handelt, etwa von einem schwarzen Brüllaffen (*Alouatta caraya*). An fünf Stellen ist ersichtlich (2 bis 6), dass sie konstruktiv vorgesehen waren, denn in mehreren Maschenknoten oberhalb des Balgteils sind keine Federn fixiert und der jewei-



Abb. 31 a EHc52 – brauner Balgteil mit gelb-rötlichen Federresten vom Halsbereich oder Bürzel des Tukans (Ramphastidae), Außenansicht

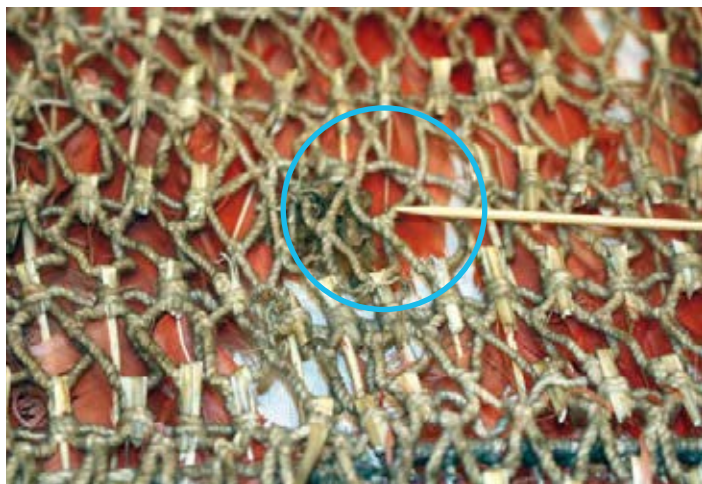


Abb. 31 b EHc52 – Befestigung eines Balgteils mit dünnem Baumwollfaden, oben durchlaufender Laschenfixierungsfaden, Innenansicht



Abb. 32 EHc52 – umfangreiche Reparaturmaßnahmen auf der linken Seite, Innenansicht

lige Laschenfixierungsfaden verläuft hier ohne Knoten (Abb. 31 b). Die Balgteile 1, 2 und 3 befinden sich in der 12. Reihe von oben und die Balgteile 5, 6 und 7 in der 13. Reihe von unten. Das kleinste erhaltene Fragment misst 0,5 x 0,5 Zentimeter und das größte 4 x 3 Zentimeter. Die Breite war wohl ursprünglich bei allen Balgteilen etwa drei bis vier Zentimeter; dies passt zu den Maßen der ausgesparten Stellen, während die Länge größer gewesen sein könnte – möglicherweise hingen ursprünglich noch Schnäbel oder Schwanzfedern an den Balgteilen.

In vier dieser Bereiche wurden – wohl erst in Kopenhagen – nachträglich Federn befestigt. Bei Balgteil 2 sind es zwei rote Ibisfedern und bei Nummer 5 ist es eine blaue Arafeder, die jeweils durch den Knoten des Laschenfixierungsfadens gesteckt sind; bei Balgteil 6 sind zwei und bei Nummer 7 drei Federn des Roten Ibis mit einem schwarzen Faden am Netz fixiert. Mit einem solchen sind auch, z. B. in den Segmenten A und G, je zwei rote Ibisfedern sowie in Segment B drei grüne Amazonenfedern befestigt, außerdem der Federgürtel an zwei Stellen im Netz. Zwei grüne Textilreste sind an zwei Stellen und Reste eines beige Fadens an vier Stellen vorhanden – beide europäischer Machart. In den oberen drei Federreihen sind außerdem Abschnitte des baumwollenen Laschenfixierungsfadens durch einen braun glänzenden Faden ergänzt worden und ein kurzes Stück weißer Faden ist unterhalb des vierten Balgteils angebracht. Der größte Eingriff ist allerdings – von außen betrachtet, auf der rechten Seite – die flächige Reparatur eines 20 bis 30 Zentimeter breiten Streifens des Capes (Abb. 32).¹⁵ Hier – links von den Holzstäbchen – finden sich einige Unterschiede zum restlichen Stück: Die im Netz verwendeten und die Fäden zur Laschenfixierung sind dünner, die Federlaschen länger, die Abstände zwischen den einzelnen Federn größer und die Federreihen laufen teilweise nicht durch – insgesamt ergibt sich ein fragileres Bild. Es scheint, dass dieser Bereich später ergänzt wurde – möglicherweise fanden die umfangreichen Reparaturmaßnahmen schon im Herkunftsgebiet statt. Da ein Cape das Prestige des Trägers zeigen sollte, wäre dieses allerdings bei weiterem rituellem Gebrauch sorgfältiger ergänzt worden. Da die Reparatur hier nicht den gebotenen qualitativen Standard erreicht, ist es möglich, dass – in Brasilien – ein altes, bereits beschädigtes Cape ergänzt wurde. Denkbar ist aber auch, dass die Reparatur in Europa durchgeführt wurde. Dann wäre allerdings der Zugriff auf die indigenen Materialien (Baumwollfäden, Federn)

ein zu überwindendes Hindernis gewesen und außerdem hätte die ausführende Person zuerst die im Cape angewandten Techniken studieren und erlernen müssen.

Wegen der Schäden und Änderungen kann nicht sicher gesagt werden, ob es 35 oder 36 Federreihen sind; außerdem ist die Anzahl der Federn pro Reihe unterschiedlich: In der dritten von oben waren z. B. 85 Federn (direkt am Stück) zählbar und in der dritten von unten 116. Bei einem Durchschnitt von 100 Federn pro Reihe sind etwa 3.600 Federn verarbeitet worden.

FEDERGÜRTEL (B)

Der Gürtel besteht aus etwa 80 Schwanz- und Flügel Federn des Roten Ibis (Abb. 29). Es gibt zwölf weitere Exemplare im Kopenhagener Museum, daher ist das Stück unter Inventarnummer EHc53 beschrieben.

FEDERZÖPFE (C)

Die Zöpfe sind jeweils etwa 40 Zentimeter lang und bestehen aus drei Teilen (Abb. 28 a): einer etwa drei bis vier Zentimeter langen Schlaufe (Abb. 33) aus Baumwollfäden (1), einer etwa zwanzig Zentimeter langen mit Tukanfedern verzierten Konstruktion aus denselben (2) und einem Büschel gelber bis grauschwarzer, zwischen 14 und 19 Zentimeter langen Schwanzfedern von Stirnvögeln (3).

(1) Das obere Ende ist bei den vier am Gürtel fixierten Zöpfen (B, C, E, F) als Schlaufe ausgebildet; nur bei Zopf F ist diese mit einem Baumwollfaden horizontal umwickelt. Der untere Abschluss der Schlaufe mit schwarzem Harz-Wachs-Gemisch ist noch sehr gut bei den Zöpfen D, E und F erhalten sowie in Teilen bei Zopf B. Die dunkle Verfärbung des Fadenbündels bei Zopf A und die Reste

bei C lassen vermuten, dass auch hier Abschlüsse aus schwarzem Harz-Wachs-Gemisch und Schlaufen vorhanden waren.

(2) Anschließend an die Schlaufe bilden mehrere dutzend Baumwollfäden eine etwa zwanzig Zentimeter lange und vier Zentimeter breite Struktur, die sowohl vertikal als auch horizontal aufgebaut ist. Eine genauere Beschreibung der Herstellungstechnik ist dem Autor – ausschließlich mit Fotos – nicht möglich. Zwischen die längs laufenden Baumwollfäden sind mit schwarzem Baumharz-Wachs-Gemisch jeweils Büschel von Tukanfedern (*Ramphastidae*) geklebt, die gelbe und rote Segmente bilden (Abb. 34). Zopf A und D bzw. B und F weisen eine ähnliche Farbfolge auf, es könnte sich bei diesen jeweils um Paare handeln. Am unteren Abschluss der Struktur hängen die Baumwollfäden und einige Zentimeter darüber sind diese mit schwarzem Baumharz-Wachs-Gemisch verklebt. Bei Zopf D sind außerdem Umwicklungen mit dem bereits erwähnten schwarzen Faden vorhanden: eine spätere Reparatur, deren Zweck sich nicht erschließt.

(3) An einzelnen dieser Baumwollfäden sind Schwanzfedern des Stirnvogels (wohl *Psarocolius decumanus* oder *Psarocolius viridis*) fixiert, die zwischen 14 und 19 Zentimeter lang sind. Die Farbpalette reicht von gelb bis grauschwarz und weißgelb. Die Spulen der einzelnen Federn sind umgeklappt und bilden Laschen, durch welche jeweils ein Baumwollfaden geführt und fünf bis sieben Mal um den Federkiel gewickelt ist. Diese Federbänder sind – zu Büscheln zusammengefasst – an der Baumwollstruktur befestigt. Die Technik und das Material sind somit gleich wie beim Element »Strang aus gelben Federn« des



Abb. 33 EHc52 – Schlaufe des Zopfes aus Baumwollfäden



Abb. 34 EHc52 – rote und gelbe Büschel von Tukanfedern

Haubencapes (Inv. Nr. EH5931). Die Anzahl der Federn variiert pro Zopf. Bei A sind es 15, bei B 13, bei C 21, bei F 17, bei D mindestens 42 und bei E sind nur noch sechs vorhanden.

Vergleichbarer Federschmuck ist nicht erhalten, ebensowenig wie Beschreibungen oder Abbildungen in der zeitgenössischen Literatur. Daher lässt sich zur Tragweise und zur Verwendung der Federzöpfe nur spekulieren. Eine Möglichkeit ist, dass durch die Schlaufen eine Schnur gezogen und der Schmuck um Hals oder Hüfte getragen wurde.

EINE EUROPÄISCHE KOMBINATION

Beim Tragen bedeckt das trapezförmige Cape den Nacken, die Schultern, den Rücken, das Gesäss und die Oberschenkel bis etwa zu den Kniekehlen. Trotz erheblicher Schäden ist es weitgehend erhalten. Nicht erkannt wurde bisher, dass zwei Objekttypen an dem Cape fixiert sind, die nicht von den indigenen Herstellern angebracht wurden: ein Federgürtel und sechs Zöpfe aus Federn. Die Bestandteile wurden separat hergestellt und weisen keine Randabschlüsse auf, die eine solche Verbindung vorsehen; der Gürtel und die Zöpfe sind mit sehr einfacher Technik am Cape befestigt: Belege dafür, dass diese Arbeit nicht von den indigenen Herstellern ausgeführt wurde. Der Autor vermutet – wegen der verwendeten Verbindungsfäden, – dass diese Kombination erst im 19. Jahrhundert vorgenommen wurde.

Zusammenfassende Betrachtung der fünf Inventarnummern EH5931, EH5933, EH5934, EH5935, EHc52

NACHINVENTARISIERUNGEN DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Bei keinem der fünf Stücke kann als gesichert gelten, dass es sich bereits im 17. Jahrhundert in der Kopenhagener Kunstkammer befand: Es gibt keine zeitgenössischen Abbildungen derselben, keine Inventarbuchbeschreibung, die genau genug ist, und auch kein Etikett oder Beleg am Objekt selbst. Vier der fünf Stücke – EH5931, EH5933, EH5934, EH5935 – haben ihre Inventarnummer erst im Jahr 1978 erhalten; es sind Nachinventarisierungen des 20. Jahrhunderts. Nur bei einem – EH5931 – schlägt Gundestrup als frühere Kunstkammernummer »820/375« vor (1991: 120), bei den drei anderen gibt es keine Vermutungen. An dem fünften Stück – EHc52 – ist ein Etikett befestigt, das aus der Zeit um das Jahr 1827 stammt: Es ist eine Nachinventarisierung des 19. Jahrhunderts. Due nennt hier als frühere Kunstkammernummer »820/374« (1980: 27) und Gundestrup »820/373« (1991: 120) – also gibt es auch hier eine Unsicherheit.

»TUPINAMBÁ« ODER »TAPUYA«?

In den alten Kopenhagener Inventaren gibt es keine ethnischen Zuordnungen. Die Behauptung, dass die Stücke von den »Tupinambá« seien, wurde erstmals von dem damals 25-jährigen Alfred Métraux im Rahmen seiner Promotion aufgestellt. Die von ihm zitierten zeitgenössischen Quellen und Abbildungen sind allerdings zu ungenau, um eine ethnische Identifizierung der Objekte zu erlauben, und bei den von ihm genannten Beispielen vergleichbarer Capes in den Völkerkundemuseen in »Berlin, Frankfurt, Kopenhagen, Paris, Basel und Florenz« (1927: 265) war und ist die Sammlungsgeschichte so lückenhaft, dass auch deren Zuordnung spekulativ ist. Trotzdem übernahmen die nachfolgenden Autorinnen Due (1979, 1980), Gundestrup (1991), Buono (2009, 2015), Françaço (2009, 2016), Costa (2022) und Bottesi (2023) Métrauxs Behauptung.

OBJEKTBEZEICHNUNGEN BEI VERSCHIEDENEN AUTOREN

	Métraux	Due	Gundestrup	Buono	Françaço	Costa
EH5931	huer/bonnet	hovedtøj/Kappe	Kappe	cape	manto	manto
H5933	huer/capuchon	hovedtøj	hovedbeklædning	cape	—	manto
EH5934	—	hovedtøj	hovedbeklædning	cape	—	manto
EH5935	lille slag/bonnet	hovedtøj	hovedbeklædning	cape	—	manto
EHc52	kappe/manteau	kappe	kappe	cape	manto	manto

Tabelle 3

Gegen die ausschließliche Zuordnung »Tupinambá« spricht zum einen die Größe der möglichen Kontaktzone zwischen den Europäern und den indigenen Nationen des 16. und 17. Jahrhunderts: ein Küstenabschnitt mit angrenzendem Hinterland von etwa 4.500 x 500 Kilometern – zwischen der Mündung des Amazonas im Norden und dem heutigen Rio de Janeiro im Süden. In diesem Gebiet lebten nicht nur Tupi-sprachige Stämme mit unterschiedlichen Namen, sondern es kommen auch Nationen anderer Sprachfamilien in Frage, wie z. B. der Gê, der Kariben und der Arawak, für die ab Ende des 16. Jahrhunderts summierend der Begriff »Tapuya« verwendet wurde. Weiterhin konnten durch den Schiffsverkehr an der Küste, z. B. zwischen der Karibik und Brasilien, Objekte »reisen«; im 17. Jahrhundert sind in Brasilien sogar Stücke aus Afrika nachweisbar. Erschwerend kommt hinzu, dass die wenigen zeitgenössischen Autoren die Namen der Ethnien, deren materielle Kultur, Sprachzugehörigkeit und historische Beziehungen zueinander sehr unvollständig erfasst und überliefert haben.

BEZEICHNUNGEN DER OBJEKTE

Métraux (1927, 1928) differenzierte noch in »Haube« (Inv. Nr. EH5931) bzw. »Haube« oder »Kapuze« (Inv. Nr. EH5933) bzw. »kleinen Umhang« oder »Haube« (Inv. Nr. EH5935) bzw. »Cape« (Inv. Nr. EHc52); die Inventarnummer EH5934 kannte er nicht. Bei Buono (2009, 2015) sind alle fünf Stücke als »Cape« bezeichnet, was Costa (»man-to«, 2022) und Bottesi (2024: 12) lediglich reproduzieren. Die anderen Autorinnen benennen so (»Kappe«) nur die Inventarnummern EHc52 und EH5931. Bei Due (1979, 1980) und Gundestrup (1991) sind die Stücke »EH5933, EH5934, EH5935« Kopfschmuck (»hovedtøj« bzw. »hovedbeklædning«); França (2009, 2016) äußert sich bei diesen nicht. Da die Objektanalyse – eine Beschreibung der Herstellungstechniken und des verwendeten Materials – nie im Vordergrund stand, zeigt sich in der Literatur ein Trend zur oberflächlichen Vereinheitlichung.

ORIGINALZUSTAND?

Die Objektanalyse zeigt, dass nur drei Stücke (Inv. Nrn. EH5931, EH5933, EH5934) im Originalzustand erhalten sind. In den beiden Inventarnummern EH5935 und EHc52 wurden jeweils drei nicht zusammengehörende Objekttypen miteinander verbunden. Die erstere ist eine europäische Kreation – die Bestandteile wurden durch

Zuschneiden beschädigt – nach zeitgenössischen Modelle und EHc52 ist eine europäische Kombination, hier sind die Objekttypen – ohne beschädigt zu werden – erhalten geblieben. Die Teile sind jeweils auf einfachste Weise mit europäischen Fäden vernäht. Dies belegt, dass diese Arbeit nicht von indigenen Herstellern ausgeführt wurde. Insgesamt sind es fünf Objekttypen und zwölf Bestandteile: EH5935 besteht aus der unteren Hälfte eines Cape, einer Haube und zwei Teilen von Federbinden – wobei unklar ist, ob für letztere zwei Stirnbinden oder ein Gürtel zerschnitten wurden – und im Fall von EHc52 sind in einem Cape ein Gürtel und sechs Zöpfe befestigt – bei letzteren ist die ursprüngliche Verwendung unklar.

OBJEKTYPEN UND BESTANDTEILE VON EH5935 UND EHC52

Inventarnummer	EH5935	EHc52
Objekttypen	3	3
Bestandteile	4	8
	unterer Teil eines Capes	1 Cape
	1 Haube	1 Gürtel
	2 Teile einer Binde	6 Zöpfe

Tabelle 4

DEFINITIONEN DER OBJEKTYPEN

Insgesamt können somit sieben Objekttypen unterschieden werden: Cape, Haubencape, Haube, Kapuze, Binde, Gürtel und Zopf. In keiner der oben genannten Publikationen finden sich entsprechende Definitionen oder wenigstens Definitionsversuche. Die folgenden Vorschläge des Autors basieren auf den Körperteilen, auf welchen das Stück aufliegt.

- Ein Cape bedeckt den Oberkörper, die Schultern, manchmal auch Teile der Brust und den Rücken; es endet in Höhe des Gesäßes oder unterhalb desselben. Verschlussbänder in Höhe des Halses, der Brust und der Lende können vorhanden sein.
- Eine Haube ist eine eng anliegende Bedeckung des Kopfes. Der vordere Rand verläuft in Höhe der Stirn sowie auf beiden Seiten im Bereich der Schläfen und der hintere Rand im Bereich des Nackens. Verschlussbänder um den Hals können vorhanden sein.
- Eine Kapuze wird auf den Kopf gezogen, sodass sie auf den Schultern und dem oberen Teil des Rückens aufliegt. Verschlussbänder sind nicht vorhanden.
- Ein Haubencape besteht aus mindestens zwei Elementen, einer Haube und einem Cape, die separat in eigenen Arbeitsgängen hergestellt sind und jeweils an den Seiten bzw. Enden konstruktive Abschlüsse aufwei-

sen, die eine Verbindung der Teile vorsehen. Bedeckt werden der Kopf, die Schultern und der Rücken. Es endet in Höhe des Gesässes oder unterhalb desselben. Verschlussbänder in Höhe des Halses, der Brust und der Lende können vorhanden sein.

- Ein Gürtel wird im Bereich der Hüfte um den Körper gebunden.
- Da die ursprüngliche Tragweise der Binde (Teil von EH5935), und der Zöpfe (Teile von EHc52) nicht erschlossen werden kann, ist hier keine Definition möglich.

Haubencape (Inv. Nr. EH5931) und Kapuzen (Inv. Nrn. EH5933, EH5934) im Vergleich

Vergleichend ist festzustellen, dass sich die beiden Objekttypen in Technik und verwendetem Material deutlich unterscheiden und es sich um zwei verschiedene Traditionen handelt: Die Hersteller der Kapuzen verwendeten keine Baumwolle, ihre Technik der Federfixierung im Netz ist deutlich einfacher und das Konzept »Kapuze« ist nicht so elaboriert wie ein aus mehreren Elementen bestehendes Haubencape.

- Das Haubencape besteht aus drei miteinander verbundenen Elementen; die Kapuzen sind jeweils als ein Element angefertigt.
- Sowohl für das Netz als auch für die Federfixierung sind bei den Kapuzen Pflanzenfasern verwendet worden, während beim Haubencape nur das Netz der Haube aus Pflanzenfasern ist, das Netz des Capes und

VERGLEICH DER OBJEKTYPEN HAUBENCAPE UND KAPUZE

Inventarnummer	EH5931	EH5933	EH5934
Neubezeichnung	Haubencape	Kapuze	Kapuze
Länge in cm	120	58	51
Breite in cm	max. 50	max. 80	max. 40
Konstruktion	3 Elemente	1 Element	1 Element
Netz – Material	Pflanzenfaser (Haube) Baumwolle (Cape)	Pflanzenfaser	Pflanzenfaser
Federbefestigung – Material	Baumwolle	Pflanzenfaser	Pflanzenfaser
— um Maschenknoten	ja	ja	ja
— Laschenfixierungsfaden	durchlaufend	einzel	einzel
Verschlüsse	2	0	0
Schäden	gering	mittel	gering
Reparaturen	ja	ja	ja

Tabelle 5

- die Laschenfixierungsfäden sind aus Baumwolle.
- Beim Haubencape sind die Laschenfixierungsfäden durchlaufend und bei den Kapuzen wurden die Federn jeweils mit einem einzelnen Faden aus Pflanzenfaser verknotet.
 - Verschlüsse sind bei den Kapuzen nicht vorhanden, beim Haubencape gibt es dafür zwei Bänderpaare.
 - Die Kapuzen sind weniger als halb so lang wie das Haubencape.

Vergleich der Capes (Inv. Nrn. EH5931, EH5935, EHc52)

VERGLEICH DER CAPES (INV. NRN. EH5931, EH5935, EHC52)

Inventarnummer	EH5931	EH5935	EHc52
Länge in cm	90	38 (von 80-90)	110-120
Breite in cm	max. 50	max. 48	max. 145
Netz – Material	Baumwolle	Baumwolle	Baumwolle
Federbefestigung – Material	Baumwolle	Baumwolle	Baumwolle
— um Maschenknoten	ja	ja	ja
— Laschenfixierungsfaden	durchlaufend	durchlaufend	durchlaufend
— Verknotung	parallel/Kreuz	parallel/Kreuz	parallel/Kreuz

Tabelle 6

Bei dem Haubencape ist das »Cape« ein Element und bei EH5935 sind von dem Cape nur elf Federreihen des unteren Teils erhalten – es fehlt also mehr als die Hälfte. Die Breite von etwa 48 Zentimetern lässt den Schluß zu, dass es 80 bis 90 Zentimeter lang war (ähnlich wie das Element Cape von EH5931). Mit Maßen von etwa 110 Zentimetern Länge und maximal 145 Zentimetern Breite unterscheidet sich das Cape EHc52 deutlich. Bei allen drei Stücken wurden für das Netz und die Federfixierung ausschließlich Baumwollfäden verwendet. Die Federspulen sind jeweils um die Maschenknoten des Netzes geklappt und die Laschen mit durchlaufenden Befestigungsfäden aus Baumwolle fi-

xiert. Diese verlaufen auf der einen Seite um den Kiel jeweils parallel und auf der anderen über Kreuz.

Zusammenfassend kann wegen der gemeinsamen technischen Merkmale gesagt werden, dass die Hersteller der gleichen Tradition angehörten, auch wenn sich das

Cape (Inv. Nr. EHc52) in seinen Maßen und in seiner farblichen Gestaltung deutlich von den anderen beiden Stücken unterscheidet. Der Unterschied kann auch zeitlich begründet sein, da z. B. EHc52 älter sein könnte als die beiden anderen Stücke.

Vergleich der Hauben (Inv. Nrn. EH5931, EH5935)

Bei dem Haubencape ist die »Haube« ein Element und die Haube von EH5935 wurde als separate Kopfbedeckung getragen.

Gemeinsam ist beiden Stücken:

- Das Netz ist aus Pflanzenfaserfäden gefertigt.
- Am vorderen Randabschluss zur Stirn und zu den Schläfen sind jeweils Federbänder gleicher Konstruktion befestigt: Basisfaden mit umgeklappten Spulen und durchlaufender Laschenfixierungsfaden (auf der Vorderseite kreuzend, auf der Rückseite parallel).
- Die Netze beider Stücke weisen im Zentrum eine runde Öffnung auf, in der bei EH5931 ein Strang von Federbändern fixiert ist und bei EH5935 ein vier Zenti-

meter langer Strang aus weißen und braunen Baumwollfäden nach oben ragt, dessen unteres Ende mit einer schwarzen Masse verklebt ist. Möglicherweise waren an den Fadenenden einmal Federn befestigt, die später abgeschnitten wurden.

- Im Bereich des Halses konnten beide Hauben mit links und rechts vorhandenen Bändern befestigt werden.

Unterschiede zeigen sich bei der Fixierung der Federn im Netz:

- Bei EH5931 ist jeweils die Spule einer Feder um einen Maschenknoten geklappt und bei EH5935 sind die Spulen mehrerer Federn um den Maschenboden geknickt.
- Die Laschen sind mit durchlaufenden Baumwollfäden fixiert, aber die Verknotung ist verschieden. Während bei EH5935 der Faden vier bis sechs Mal um die Federkiele nach oben gewickelt, dann wieder nach unten führt, dort verknotet ist und dann zur nächsten Federgruppe geht, verläuft bei dem Haubencape der Faden auf der einen Seite um den Kiel jeweils parallel und ist auf der anderen über Kreuz geführt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Gemeinsamkeiten von Form und Technik (Federband, Netz) sowie die Unterschiede bei der Federfixierung zeigen, dass die Hersteller zwar unterschiedlichen Nationen angehörten, ihre Traditionen aber eine gemeinsame historische Basis haben.

Vergleich der Hauben (Inv. Nrn. EH5935, EH5931)

Inventarnummer	EH5935	EH5931
Netz – Material	Pflanzenfaser	Pflanzenfaser
Federfixierung – Material	Baumwolle	Baumwolle
— Ort	Maschenboden	Maschenknoten
— Faden	durchlaufend	durchlaufend
— Verknotung	mehrfach umwickelt	parallel und über Kreuz
Befestigungsband Hals	ja	ja
Randabschluss	Federband	Federband

Tabelle 7

Federn: Farben – Vögel

Métraux, Due, Gundestrup, Buono und Françoze erwähnen lediglich den Roten Ibis als Federlieferanten. Métraux schreibt zwar, dass das Cape (Inv. Nr. EHc52) »auch mit Federn anderer Farben ausgestattet« (1927: 267) sei, nennt aber weder diese noch die Vögel. Richtig ist, dass in allen fünf Inventarnummern die Federn von *Eudocimus ruber* nachweisbar sind, aber es finden sich auch Federn von Aras (*Ara macao*, *Ara chloroptera*, *Ara ararauna*), vom Tukan (*Ramphastidae*), von Hokkohühnern (*Cracidae*), vom Stirn-

vogel (*Psarocolius decumanus*, *Psarocolius viridis*), von Amazonen und von einer Ente (*Cairina moschata*). Nur für eine der Kapuzen (Inv. Nr. EH5933) wurden ausschließlich die zehn bis zwölf Zentimeter langen, roten und rot-schwarzen Flügel- und Schwanzfedern des Roten Ibis verwendet. Bei der Kapuze (Inv. Nr. EH5934) sind die Mehrzahl der fünf bis sechs Zentimeter langen, roten Federn von diesem Vogel, aber an immerhin zehn Stellen gibt es blaue Federn vom *Ara macao*. Zwar bestehen die Elemente Haube und Cape des Haubencape (Inv. Nr. EH5931) überwiegend aus Federn des Roten Ibis, aber auch hier sind

andere Vögel vertreten. In der Haube sind es drei Ara-Federn, mindestens bei zweien wurde die Farbe am lebenden Vogel künstlich verändert (Tapirage). Die eine ist gelb-orange und die zweite blau mit rötlichen Verfärbungen. Im Element Cape finden sich neun Federn in den Farben Schwarz (Tukan), Schwarz-grün irisierend (Morschusente), Blau und Blau-grün (*Ara macao* oder *Ara chloroptera*) sowie Gelb-orange (Tapirage vom Ara). Das dritte Element, der Strang aus Federbändern, ist gelb. Hier wurden insgesamt 21 etwa zwölf Zentimeter lange Schwanzfedern von Stirnvögeln, wohl *Psarocolius decumanus* (Krähenstirnvogel) oder *Psarocolius viridis* (Olivstirnvogel), verwendet. Bei EH5935 dominiert die Farbe Rot zwar in allen drei Bestandteilen, allerdings wurden lediglich für den Cape-Teil die Federn des Roten Ibis verwendet. Bei den anderen beiden Objekttypen kommt dieser Vogel nicht vor. In der Haube sind nur die roten, gelben und blauen Federn von Aras verarbeitet worden und bei der Binde (»Kragen«) sind es die roten Federn vom *Ara macao* bzw. *Ara chloroptera* sowie die schwarzen vom Tukan oder von Hokkohühnern. Am reichhaltigsten ist das Farbspektrum bei EHc52. Die Federn des Gürtels sind

Schwanz- oder Flügel von Amazonen (z. B. *Amazona amazonica*, *Amazona farinosa*). In acht der Segmente gibt es Tapirage-Federn von Aras, wobei zwei Farbeffekte unterschieden werden können: die Verfärbung von Blau oder Rot nach Lachsrot bei elf Federn (Tapirage B) sowie von Blau oder Rot nach Gelb-orange bei mindestens 55 Stück (Tapirage A). In einem Segment sind die Oberseiten von sieben Federn lachsrot und die Unterseiten tiefrot; hier scheint als weiterer Effekt das Bleichen von Federn eingesetzt worden zu sein, möglicherweise indem man diese intensivem Sonnenlicht aussetzte. Der Tapirage-Effekt ist mindestens an zwei Stücken nachweisbar – EH5931, EHc52 – und eventuell noch bei der Haube von EH5935.

»Tupinambá« oder wenigstens Tupi?
Wer waren die Hersteller?

Die verwendeten Federn und das Verbindungsmaterial ermöglichen keine regionale Zuordnung. Die Federn von Aras, Tukanen, Hokkohühnern und Stirnvögeln sind im Federschmuck des Amazonasgebietes mindestens ebenso verbreitet wie die Verwendung von Baumwollfäden.

Der Rote Ibis lebte in Küstennähe, seine Federn finden sich im Federschmuck von Karib- oder Arawak-sprachigen Nationen, die an den Küsten Guayanas lebten, aber z. B. auch bei den Iramaire (Gê) am Rio Araguaia, etwa 1.500 Kilometer von der Küste entfernt. Die Unterschiede hinsichtlich Herstellungstechnik und Material zwischen den fünf

FARBEN DER OBJEKTE

Inv. Nr.	rot	rot-schwarz	schwarz	blau	gelb	grün	Tapirage A	Tapirage B
EH5931	x	—	x	x	x	—	x	x
EH5933	x	x	—	—	—	—	—	—
EH5934	x	—	—	x	—	—	—	—
EH5935	x	x	x	x	x	—	x?	—
EHc52	x	x	—	x	x	x	x	x

Tabelle 8

ausschließlich vom Roten Ibis, aber die gelben und roten Federn der Zöpfe kommen vom Tukan. Im Cape bilden die Federn des Roten Ibis den Hintergrund für mindestens vierzehn andersfarbige Segmente. Die blauen, blau-grünen oder blau-gelben Federn sind von Aras (*Ara macao*, *Ara chloroptera*, *Ara ararauna*) und die grünen vom

Inventarnummern bzw. den sieben Objekttypen sind so groß, dass der Autor von vier oder fünf unterschiedlichen Traditionen ausgeht.

Die bisherige Behauptung, dass alle fünf Inventarnummern von den »Tupinambá« seien, lässt sich an den Stücken nicht nachweisen. Mindestens bei den Inventar-

nummern EH5933 und EH5934 wären das verwendete Material (Fehlen von Baumwolle) und die einfachen Techniken für Tupi-sprachige Gruppen sehr ungewöhnlich. Weiterhin gab es genügend Gê-, Karib- und Arawak-sprachige Nationen, die vergleichbar technisch versiert arbeiteten. So findet sich die Verbindung von Federn mit einem

Traditionen der Objekte

Tradition A	Tradition B	Tradition C	Tradition D	Tradition E
EH5931	EH5933	EH5935, Haube	EH5935, Binde	EHc52, Zopf
EH5935, Cape	EH5934			
EHc52, Cape				
EHc52, Gürtel				

Tabelle 9

durchlaufenden Laschenfixierungsfaden, der auf der einen Seite parallel geführt ist und sich auf der anderen kreuzt, bei Vertretern der vier genannten Sprachgruppen. Der Schluß von den Objekten auf die Sprachfamilie der Hersteller ist nicht möglich, denn Techniken wanderten ebenso wie Materialien und Objekttypen. Möglich ist allerdings die Identifizierung von Kulturarealen (Kästner 1992). Da es keinen Federschmuck des 16./17. Jahrhunderts mit zuverlässigen Sammlungsangaben gibt, sind alle heutigen ethnischen Zuordnungen spekulative Rekonstruktionen. Einige Stücke könnten von Tupi-sprachigen Stämmen, eventuell sogar den Tupinambá, sein,

aber eine sichere Identifizierung ist nicht möglich.

Bahnsons Resümee war 1889, dass *„unsere Kenntnis von der älteren Kultur Ostbrasilens, trotz der nicht wenigen Quellen, ziemlich mangelhaft ist. Die Sonderung zwischen den einzelnen Völkergruppen ist allein deshalb schwierig, weil die älteren Schriftsteller oft nur ein allgemeines Bild der Bevölkerung geben, mit welcher sie in Berührung kamen, ohne die bestimmten Völker zu nennen, auf welche sich ihre Berichte beziehen.“* (1889: 223) Diese Lücke lässt sich rückblickend nicht schließen, daher bleibt vieles, jedoch nicht alles, spekulativ. Vorschnelle Festlegungen – wie die von Métraux – behindern die nötige Weite des Denkens.

ANMERKUNGEN

1 Auf dem Deckblatt des Inventars von 1737 steht: »Indiansk Kammer bestaaende af Allhaande mestendeels fra China og Ostindien hiembragte Sager og nogle Poster som ere kommen fra andre langt fraliggen- de Stæder« (Gundestrup 1991: 1; Due 1980: XV).

2 Während dreier Termine in Kopenhagen wurden in den Jahren 2003 und 2004 mehrere Hundert Objekte mit Federn aus dem Amazonas-Gebiet und die zugehörigen Archivunterlagen fotografiert. 2015 wurde zwei Mal mit Archivunterlagen gearbeitet. Die beiden Aufenthalte 2018 und 2019 galten dem Federschmuck der Kunstkammer, insbesondere den Inventarnummern EH5931-5935, EHC49b-56, EHu79, EHu130, EHu131.

3 Eine vergleichbare Differenzierung zwischen »zahmen« Indianern (»Indios mansos«) und »wilden Indianern (»Indios bravos«) findet sich noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, z. B. bei dem österreichischen Brasilienforscher Johann Natterer (1787–1843); siehe Feest 2013/14.

4 So erwähnt z. B. André Thevet den Handel der an den Küsten lebenden Tupi mit Nationen des Hinterlands in einer Tiefe von bis zu »120 léguas« – also etwa 500 Kilometern bis 700 Kilometern. Besonders geschätzt seien Federn des Emu (Rhea americana) gewesen. (1978 [1557]: 153, zitiert bei Françaço 2014: 116)

5 Die Abbildungen sind bei Staden nicht nummeriert und es fehlt eine Paginierung. Die fragliche Abbildung ist in der ersten Auflage von 1557 das siebte Bild im Abschnitt »Mit was ceremonien sie ihre feinde tödten« oder wie Obermeier schreibt: »2. Buch, Kap. 29« (2000: Tafel 26)

6 Weitere Informationen zu Joachim de Viert und seinen Stichen der Tupinambá finden sich bei Obermeier 2007: 172 f.

7 In der Liste der Thevet-Illustrationen bei Obermeier ist es die Nummer »83r, Tänze und Bankette« (2000: 36 f.).

8 Die Schreibweise des Nachnamens variiert: Marcgrav, Marcgrave, Marggrav, Marcgraf und Markgraf. Im folgenden wird in den Zitaten jeweils die dort verwendete Schreibweise belassen, aber ansonsten »Markgraf« verwendet.

9 Das lateinische Original lautet: »Pallia conficiunt ex filis crassis gossypii instar retis nexis, et cuilibet nodo innexa est penna ita ut pallium totum pennatum sit, et eodem pene modo et concinno ordine pennae sibi invicem incumbunt. Pallium autem hoc superius cucullum habet

ita ut totum caput humeros et coxas ad anum usque possit tegere. Hoc pallio utuntur ornatus et necessitatis causa quia elegantissime pennis rubris avis Guara contextum est, vel etiam admixtis, pennis nigris, viridibus, flavis, variis, avium Aracucaru, Carinde, Arara, etc. Necessitatis autem quia pluvia non pertransit illud pallium, sed aqua cum is defluit. Apellant haec pallia Guara abucu.« (1894: 87)

10 Bei van den Bel/Françaço (2023) sind die vier transkribierten Texte enthalten. »Een korte beschrijvinge, Vande staponiers [Tapuya] in brasiel« ist der 8. Text (S. 110–123); »Beschrijvinge van de Capitanie Paraiba or General Description of the Captaincy of Paraiba« ist der 9. Text (S. 125–147); das »Journal of Jacob Rabbi (1648)« ist der 13. Text (S. 188–201) und das »Journal of Roulox Baro (1651)« der 15. (S. 224–273). Der deutsche »Jacob Rab (Rabbius) aus Waldeck [lebte] vier Jahre lang [bis zu seinem Tod] als Dolmetscher« unter den »Tarairyou« bzw. »Otschucayana«, im »Hinterland der Küste zwischen Natal (Rio Grande do Norte) und Ceara« (Ehrenreich 1894: 88). »Im Jahr 1647 wurde der Franzose Roulox Baro als Ersatz für Rabbi zum Übersetzer und Botschafter der Holländer« ernannt (Françaço 2016: 128).

11 Das Original des Buches befindet sich im Kupferstichkabinett, Dresden. »Thier Buch / darinnen / viel unterschiedlicher Arter der Fische vögel vierfüssigen Thiere Gewürm, Erd= und / Baumfrüchte, so hin undt wieder in Brasilischen bezirck, und gebiethe, Der Westindischen Com / pagnie zu schauwen undt anzutreffen und daher in den Teutschen landen fremde und unbekant / Alles selbst [...] bezeigt / In / Brasilien / Unter hochlöblicher Regierung des hochgebornen / Herren Johand Moritz Graffen von Nassau / Gubernator Capitain, und Admiral General / von / Zacharias Wagenern / von Dresden.«

12 Auf Nachfrage hat Mariana Françaço dem Autor mitgeteilt, dass beide Bilder in dem Buch »Frans Post (1612–1680) Obra completa« von Corrêa do Lago (2006) enthalten sind (Mail am 24. und 30. April 2024).

13 Die knappe Beschreibung von Bild 113 enthält keine weiteren Informationen; siehe Corrêa do Lago (2006: 290).

14 Die Tanzenden bilden zwei Reihen, wovon die Personen der vorderen von ihrer Rückseite zu sehen sind und die der hinteren Reihe von ihrer Vorderseite. Die Zahlenangaben im Text stehen für die vordere Reihe. Auf dem Bild »Indios na floresta« (Abb. 11) sind die Tanzenden ebenfalls in zwei Reihen dargestellt, wovon die vordere wiederum die

Rücken der Tänzer zeigt und die hintere deren Vorderseite. Dabei sind zwei Indianer mit derartigen »Kapunzen« oder »Haubencapes« dargestellt: der erste und der vierte von links. Beim zweiten befindet sich im Bereich der Hüfte ein weißer Fleck, bei dem es sich wohl auch um einen Federschmuck handelt.

15 Eine vollständige Erfassung der Schäden und Reparaturen setzt eine digitale oder reale Nachbildung des Netzes mit allen Knoten und Federn voraus. Beides war im Rahmen dieses Projektes nicht möglich. Im folgenden sind daher lediglich einige Beobachtungen zusammengefasst.

LITERATUR

- Bahnson**, Kristian (1889): Über südamerikanische Wurfhölzer im Kopenhagener Museum. In: Internationales Archiv für Ethnographie, Band II. Leiden: 217-237 und Tafel XIII
- Bottesi**, Anna (2023): The Invention of Indigenous America: The Role of the Atlantic Circulation of Objects in the Production of Global Imaginings on Indigenous Peoples in Brazil. Dissertation, Universidade Federal de Pernambuco
- (2024): Objects of Stereotype: the role of material culture in the construction of the 16th century imaginary of Brazilian indigenous people. In: *Nuevo Mundo*
<https://journals.openedition.org/nuevomundo/94711?lang=pt>
- Buono**, Amy (2007): Feathered identities and plumed performances: Tupinambá intercultural in Early Europe. Dissertation, University of California Santa Barbara
- (2009): Tupi featherwork and the dynamics of intercultural exchange in Early Modern Brazil. In: Anderson, Jaynie (Hrsg.): *Crossing cultures: Conflict, migration, convergence*. Melbourne: 349-355
- (2012): Tessuti. Mantello Tupinambá. In: Alessandro Rovetta (Hrsg.): *Pinacoteca Ambrosiana. Tomo sesto. Collezioni Settala e Litta Modignani. Arti applicate da donazioni diverse*. Mailand 2012: 48-50
- (2015a): Historicity, Achronicity, and the Materiality of Cultures in Colonial Brazil. *Getty Research Journal* 7: 19-34
- (2015b): »Their Treasures Are the Feathers of Birds«: Tupinambá Featherwork and the Image of America. In: Alessandra Russo, Gerhard Wolf und Diane Fane (Hrsg.): *Images Take Flight: Feather Art in Mexico and Europe (1400-1700)*. Chicago
- (2018): Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. In: *Figura: Studies on the Classical Tradition/ Studi sull' Immagine nella Tradizione Classica*, 6, Nr. 2: 13-29
- Calberg**, Marguerite (1939): Le manteau de plumes dit »de Montezuma«. In: *Bulletin de la Société des Américanistes de Belgique*, 30: 103-133
- Claude <d'Abbeville>** (1963 [1614]): *Histoire de la mission des Peres Capucins en l' isle de Maragnan et terres circonvoisines*. Paris
- Costa** (2022), Caroline Mendes Pinto Rocha da: O retorno do manto tupinambá: Diálogos para a construção de uma história da arte indígena. Rio de Janeiro
- Dam-Mikkelsen**, Bente und Torben Lundbaek (Hrsg. 1980): *Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer, 1650-1800*. København
- Due**, Berete (1979): De røde fjer og Moritz af Brasilien. In: Lundbæk, Torben und Henning Dehn-Nielsen (Hrsg.): *Det Indianske Kammer*. København: 48-54
- (1980): Amerika. In: Dam-Mikkelsen, Bente und Torben Lundbaek (Hrsg.): *Etnografiske genstande i Det kongelige danske Kunstkammer, 1650-1800*. København: 17-41
- (2002): Artefatos brasileiros no Kunstkammer Real. In: Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002. København: 187-195
- Ehrenreich**, Paul (1894): Über einige Bildnisse südamerikanischer Indianer. In: *Globus* LXVI, Braunschweig: 81-90
- Feest**, Christian (2013/14): The Ethnographic Collection of Johann Natterer and the Other Austrian Naturalists in Brazil. *Archiv Weltmuseum Wien* 63-64: 60-95
- Françoze**, Mariana de Campos (2009): De Olinda a Olanda: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII). Dissertation, Universidade Estadual de Campinas
- (2012): 'Dressed Like an Amazon': The Transatlantic Trajectory of a Red Feather Coat. In: Hill, Kate: *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*. New York: 187-200
- (2016): Beyond the Kunstkammer: Brazilian featherwork in early modern Europe. In: Gerritsen, Anne und Giorgio Riello: *The Global Lives of Things. The material culture of connections in the early modern world*. New York: 105-127
- (2023): The Tapuia of Northeastern Brazil in Dutch Sources (1628-1648). Martijn van den Bel und Mariana Françoze (Hrsg.). Leiden/Boston
- (2023): Toward an intercultural natural history of Brazil: the *Historia Naturalis Brasiliae* reconsidered. New York
- Gandavo**, Pero Magalhães de (1576 [1995]): *Tratado da terra e história da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil, de 1576*. São Paulo
- Gundestrup**, Bente (1991): *The kongelige danske Kunstkammer 1737*. Bind II. København
- Hansen Hajstrup**, Peter (1995 [1662]): *Memorial und Jurenal des Peter Hansen Hajstrup (1624-1672)*. Neumünster
- Kästner**, Klaus-Peter (1992): *Historisch-ethnographische Klassifikation der Stämme des Ucayali-Beckens (Ost-Peru)*. Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde Dresden, Bd. 46. Frankfurt am Main
- Laet**, Joannes de (1625): *Nieuwe Wereldt ofte Beschrijvinghe van West-Indien, uit veelerhande Schriften ende Aen-teekeningen van verscheyden Natien*. Amsterdam
- Léry**, Jean de (1667 [1570]): *Unter Menschenfressern in Brasilien 1556-58*. Tübingen und Basel
- Marcgraf**, Georg, und Willem Piso (1942 [1648]): *História Natural do Brasil*. Translated by José Procópio de Magalhães. São Paulo
- Métraux**, Alfred (1927): *Nationalmuseets Fjerprydelser fra Tupinamba'erne*. In: *Geografisk Tidsskrift*, 30, 4: 258-273
- (1928): *La civilisation matérielle des tribus tupi-guaraní*. Paris
- (1932): A propos de deux objets tupinamba. In: *Bulletin du Musée d'ethnographie du Trocadéro*, 3: 1-18

— (1948): The Tupinamba. In: Steward, Julian H. (Hrsg.): Handbook of South American Indians, Vol. 3: The tropical forest tribes. Washington: 95-133

Monteiro, Carolina (2019): Colonial Representations of Brazil and their current display at Western museums: The Mauritshuis case and the Dutch gaze. Leiden

Obermeier, Franz (2000): Brasilien in Illustrationen des 16. Jahrhunderts. Frankfurt am Main

— (2007): Französische Kapuziner und portugiesische Franziskaner in Nordbrasilien zu Beginn des 17. Jahrhunderts. In: Collectanea Franciscana 77, 2: Roma: 153-198

— (2014): Deutsche Reiseliteratur über Südamerika im 16. Jahrhundert. Stadens Erstausgabe des Brasilienbuchs Warhaftige Historia (1557), das Reisegenre und seine Bildsprache in Sammlungskontexten. In: kunsttexte.de, 3: 1-26

Schlothauer, Andreas (2013/14): Munduruku and Apiaká Featherwork in the Johann Natterer Collection. Archiv Weltmuseum Wien 63-64. Wien: 132-161

— (2014): 71.1917.03.083 Cape Tupinamba. Bericht an das Musée du quai Branly. Publiziert im Internet ab 2014, (www.andreasschlothauer.com)

— (2017a): Europäische Kombinationen von Federschmuck des Amazonas-Gebietes. In: Kunst & Kontext. Außereuropäische Kunst im Dialog, 13, Berlin: 46-57

— (2017b): Wenn das Fremde auch das Eigene war. Europäische Konstruktionen am Beispiel zweier brasilianischer Feder-Capes des 16./17.

Jahrhunderts. In: Tittel, Claudia (Hrsg.): Migration der Dinge. Weimar: 115-127

Schuller, Rudolf (1912): Zur Affinität der Tapúya-Indianer des »Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae«. In: Internationales Archiv für Ethnographie XXI: 78-98

Seiler-Baldinger, Annemarie (1972): Der Federmantel der Tupinamba im Museum für Völkerkunde Base. In: Atti del XL Congresso internazionale degli Americanisti, Roma-Genova, 3-10: 433-448

Snethlage, Emil (1930): Unter nordostbrasilianischen Indianern. In: Zeitschrift für Ethnologie. Berlin: 111-201

Soares de Souza, Gabriel (1851 [1587]): Tratado descriptivo do Brazil em 1587. Revista do Instituto historico e geographico brasileiro. Rio de Janeiro

Staden, Hans (1978 [1557]): Wahrhaftige Historia und Beschreibung der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschfresser Leuthen / in der Newenwelt Amerika gelegen. Kassel

Steinhauer, Carl Ludvig (1854): Kort Veiledning i det nye ethnographiske Museum. Kjöbenhavn

Thevet, André (1998 [1557]): Le Brésil d'André Thevet. Les Singularités de la France Antarctique. Paris

— (1584): Les vrais portraits et vies des hommes illustres. Paris

Worm, Ole (1655): Museum Wormianum seu Historia Rerum Rariorum, Tam Naturalium, quam Artificialium, tam Domesticarum, quam Exoticarum, quae Hafniae Danorum in aedibus Authoris servantur: Variis & accuratis Iconibus illustrata. Amsterdam



Abb. 35 EHc52 – Rekonstruktionsbeispiel des getragenen Capes

IMPRESSUM

Kunst & Kontext
14. Jahrgang, 2024

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, Karl Brosthaus, Bruno Illius,
Audrey Peraldi, Martin Schultz

Anzeigen / Abonnement

info@kunst-und-kontext.de

Grafik, Gestaltung

André Orlick
andreo89@me.com

Gestaltungskonzept

Manja Hellpap, www.typografie.berlin

Cover-Motiv

Janine Heers

Druck

Kraler Druck GmbH, Vahrn
Auflage: 500

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: 8,00 € 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

David **BETTENWORTH** (*1995) studierte kulturelle
Anthropologie und Entwicklungssoziologie an der
Radboud Universität Nijmegen. Seit 2021 freiberuf-
lich tätig, u. a. an Projekten des SOUL OF AFRICA Mu-
seums beteiligt.
david.bettenworth@gmx.com

Rasheed Alao **HASSAN** (*1982), studied History with
specialization on African history/culture in Ibadan,
actually Ph. D. Student at the Department of History,
International University, Florida Miami (USA).
rhasso18@fiu.edu

Walter **EGETER** (*1947) bereist Afrika kreuz und quer
seit mehr als 40 Jahren, aus Leidenschaft und ohne
kommerziellen Hintergrund. Er sammelt Begegnun-
gen mit den Menschen in grandiosen Landschaften.
walter-egeter@gmx.de

Volker **GALPERIN** (*1939) war als Kaufmann von 1963
bis 1973 in vier Ländern Westafrikas (darunter Ghana)
resident und bereiste bis 1985 etliche afrikanische
Länder.
nwv.volkergalperin@ewe.net

Christian **KENNERT** (*1957) studierte Geschichte und
Sozialkunde in Berlin und Freiburg (Breisgau) und ar-
beitete u. a. als Ghostwriter in der Politik. Seine Spe-
zialisierung gilt alten afrikanischen Holzgefäßen.
c.kennert@gmx.de

Michael **OEHL** (*1958) arbeitet seit 1999 über die
Textilien der Berbervölker in Nordafrika. Seit 2005
gilt sein Hauptinteresse den Glasperlenarbeiten Afri-
kas und Südamerikas.
michael-oehrl@t-online.de

Andreas **SCHLOTHAUER** (*1958) befasst sich seit
2002 mit dem Federschmuck des Amazonas-Gebietes.

Klaus **SCHNEIDER** (*1954), Ethnologe mit Speziali-
sierung auf die materialisierte Kultur Westafrikas, be-
sonders auf die der Lobi und ihrer Nachbarn in Burki-
na Faso. Mehrjährige Forschungsaufenthalte in der
Region. Nach Stationen an der Universität Frankfurt
und dem Museum für Völkerkunde Hamburg war er
2000 bis 2018 Direktor des Kölner Rautenstrauch-Jo-
est-Museums – Kulturen der Welt.

Martin **SCHULTZ** (*1973) ist Ethnologe mit Schwer-
punkt Nordamerika. Zu seinen Arbeitsstationen zäh-
len Museen mit ethnologischen Sammlungen in
Frankfurt am Main, Mannheim, St. Gallen, Bern, Gö-
teborg, Stockholm und Santa Fé.
m-schultz@gmx.net



Tribal Art on YouTube

www.youtube.com/c/aboutafrica_and_the_rest_of_the_world

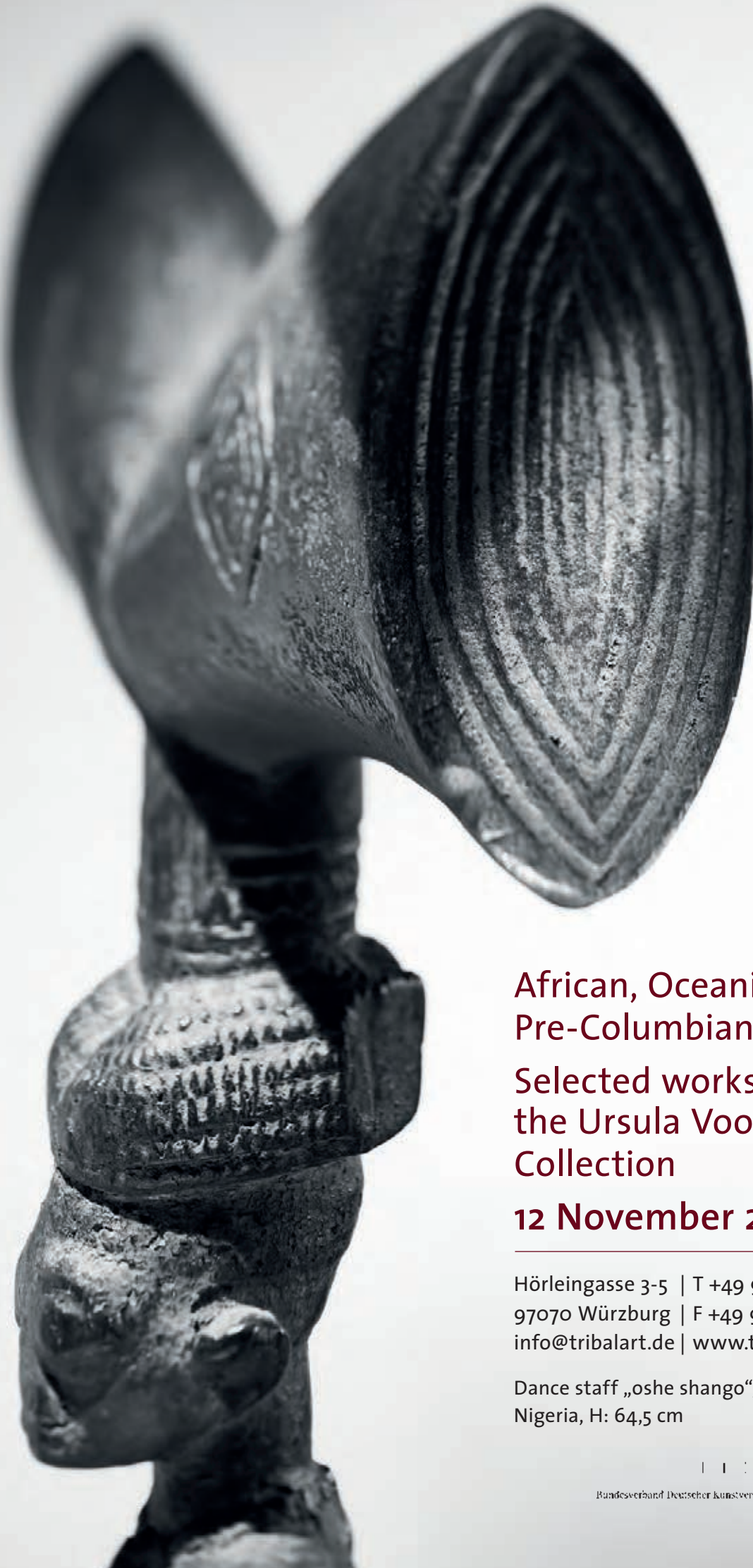


The channel of a German art lover,
powered by



www.about-africa.de

Zemanek-Münster



African, Oceanic and
Pre-Columbian art

Selected works from
the Ursula Voorhuis
Collection

12 November 2022

Hörleingasse 3-5 | T +49 931 17721
97070 Würzburg | F +49 931 17736
info@tribalart.de | www.tribalart.de

Dance staff „oshe shango“, Yoruba,
Nigeria, H: 64,5 cm

||| BDK

Bundesverband Deutscher Kunstversteigerer e.V.